





Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

MERCÈ RODOREDA, PATRIMONIALITZACIÓ I ARTS ESCÈNIQUES (1975-1999)

Tesi doctoral de Xavier Serrat i Brustenga

Dirigida pel Dr. Francesc Foguet i Boreu

Barcelona, 20021

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Departament de Filologia Catalana

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

Per totes les coses, Mariona.

Present i futur, Aina i Dídac.

A la meva mare, per tanta paciència.

A la memòria del meu pare.

Agraïments sincers a totes les persones que han col·laborat en aquesta recerca, als entrevistats i a tots aquells que amb professionalitat m'han facilitat la tasca: en especial, al personal de la FMR i al del MAE-IT, i a Mònica González (Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General, UAB). Gràcies a l'Àlex Nebot. Cal celebrar la bona feina de tots els bons professors i professores. Voldria recordar tres docents de l'UAB que m'han transmès l'amor al coneixement: Òscar de la Cruz, Jaume Aulet i, amb afecte, Núria Santamaria. Agraieixo la saviesa i predisposició del director d'aquesta tesi doctoral, el dr. Francesc Foguet, després de tants anys d'anades i vingudes.

Si un investigador tipus «M-7 Catalonia», com el presentat en una obra d'Els Joglars intentés esbrinar qui era Rodoreda només a partir de la lectura de la premsa, del buidat de diaris i revistes dels últims vint anys, arribaria a la conclusió que a finals del segle XX va aparèixer una gran autora teatral anomenada Mercè Rodoreda.

(Bou 2010: 191)

RESUM

Català

En aquesta tesi doctoral s'estudia el procés de patrimonialització de l'escriptora catalana Mercè Rodoreda i Gurguí (1908-1983), a través de *a*) la recepció diversificada de la seva figura i la seva obra durant els anys 1975-1999 i, especialment, *b*) el repertori d'espectacles basats en textos no dramàtics (prosa i poesia) que es van estrenar en aquest període, tot i que també es té en compte la dramaturgia original. Amb un mètode de caire analític i comparatiu, i seguint una periodització cronològica, es constata que les dramaturgies i les posades en escena analitzades (bàsicament, teatre de text i dansa) aporten nous abordatges estètics i artístics a l'obra rodorediana, així com lectures ideològiques que depassen les temàtiques de fons dels originals, tot enriquint-los amb perspectives noves (la feminista, la social i la històrica, sobretot). D'altra banda, el sector teatral es revela com un dels agents que contribueix considerablement a la internacionalització de la figura i l'obra de Rodoreda. Al seu torn, la participació de les institucions públiques esdevé decisiva per a una patrimonialització completa de l'escriptora i la seva literatura, però cal tenir present, també, l'impuls de baix a dalt, és a dir, la via que obren els agents de creació vinculats a les arts escèniques, responsables d'aportar la dimensió estètica, artística i ideològica a aquest procés.

PARAULES CLAU

Cultura catalana / Literatura catalana contemporània / Mercè Rodoreda / Teatre català / Patrimonialització / Arts escèniques / Dramaturgia

RESUMEN

Castellà

En esta tesis doctoral se estudia el proceso de patrimonialización de la escritora catalana Mercè Rodoreda (1908-1983), a través de a) la recepción diversificada de su figura y su obra durante los años 1975-1999 y, especialmente, b) el repertorio de espectáculos basados en textos no dramáticos (prosa y poesía) que se estrenaron en este periodo, aunque también se tiene en cuenta la dramaturgia original. Con un método de tipo analítico y comparativo, y siguiendo una periodización cronológica, se constata que las dramaturgias y las puestas en escena analizadas (básicamente, teatro de texto y danza) aportan nuevos abordajes estéticos y artísticos en la obra de Rodoreda, así como lecturas ideológicas que rebasan las temáticas de fondo de los originales en enriquecerlas con perspectivas nuevas (la feminista, la social y la histórica, sobre todo). Por otra parte, el sector teatral se revela como uno de los agentes que contribuye considerablemente a la internacionalización de la figura y la obra de Rodoreda. A su vez, la participación de las instituciones públicas es decisiva para una patrimonialización completa de la escritora y su literatura, pero hay que tener en cuenta, también, el impulso de abajo a arriba, es decir, la vía que abren los agentes de creación vinculados a las artes escénicas, responsables de aportar la dimensión estética, artística e ideológica a este proceso.

PALABRAS CLAVE

Cultura catalana / Literatura catalana contemporánea / Mercè Rodoreda / Teatro catalán / Patrimonialización / Artes escénicas / Dramaturgia

ABSTRACT

Anglès

This doctoral thesis studies the process of patrimonialization of the Catalan writer Mercè Rodoreda (1908-1983), through a) the diversified reception of her figure and her work between 1975 and 1999 and, especially, b) the repertoire of shows based on non-dramatic texts (prose and poetry) that premiered in this period, although the original dramaturgy is also taken into account. Using an analytical and comparative method, and following a chronological periodization, it is found that the dramaturgies and staging analyzed (basically, text theater and dance) provide new aesthetic and artistic approaches to Rodoreda's work, as well as readings ideological issues that go beyond the underlying themes of the originals in enriching them with new perspectives (feminist, social and historical, above all). On the other hand, the theater sector is revealed as one of the agents that contributes considerably to the internationalization of Rodoreda's figure and work. In turn, the participation of public institutions is decisive for a complete patrimonialization of the writer and her literature, but we must also take into account the impulse from the bottom up, that is, the path opened by the agents of creation linked to the performing arts, responsible for providing the aesthetic, artistic and ideological dimension to this process.

KEYWORDS

Catalan culture / Contemporary Catalan literature / Mercè Rodoreda / Catalan theater / Patrimonialization / Performing arts / Dramaturgy

Sumari

INTRODUCCIÓ.....	p. 8
CAPÍTOL 1. Una experiència prèvia (1973).....	p. 25
CAPÍTOL 2. Popularitat i reivindicació (1975-1983).....	p. 43
CAPÍTOL 3. Diversificació de tractaments i dramaturgies (1984-1988).....	p. 132
CAPÍTOL 4. Institucionalització i internacionalització de Mercè Rodoreda i la seva obra (1989-1994).....	p. 229
CAPÍTOL 5. La consolidació de Rodoreda a escala catalana i internacional (1995-1999).....	p. 361
CONCLUSIONS.....	p. 454
BIBLIOGRAFIA.....	p. 464
ANNEX 1. Cronologia d'espectacles basats en textos narratius i poètics de Mercè Rodoreda (1975-1999)	
ANNEX 2. Fitxes d'espectacles basats en textos no dramàtics (1975-1999)	

INTRODUCCIÓ

De 1960 ençà, proliferen, als escenaris dels Països Catalans, espectacles basats en textos no dramàtics. Aquesta tendència, que abraça tota la cultura occidental, té en aquests territoris nombroses mostres que inclouen textos de poetes i narradors d'arreu, així com d'altres de la literatura catalana. Són propostes produïdes i exhibides tant pel sector públic com pel privat, de la mà de directors amb plantejaments estètics diferents i a partir de dramaturgies que poden ser força elementals o ambicioses. En moltes ocasions, aquestes propostes es preparen amb motiu d'alguna efemèride de l'autor.

En aquest sentit, resulta clau la figura del dramaturg, entès no com l'autor de peces dramàtiques, pensades per a ser representades, sinó en el sentit que es desprèn del terme a *Dramatúrgia d'Hamburg* (1767), de G. E. Lessing, i de les lectures que se n'han formulat posteriorment. Com és sabut, la llengua alemanya distingeix entre *dramaturg* i *dramatiker*: el primer seria l'escriptor de peces teatrals, mentre que el segon podria ser o bé el programador d'una sala teatral, encarregat de cercar i d'avaluar les propostes d'espectacles més interessants per a exhibir-les, o bé aquella persona que estudia l'obra, en fa una interpretació i en prepara l'escenificació, encara que també es pot considerar l'adaptador (Pavis 1998: 152-153) de peces literàries que no han estat concebudes per a la seva representació. Aquesta és l'accepció del mot que interessa en aquest estudi, ja que la seva activitat suposa que es realitza una traducció en el sentit de translació d'un gènere (poètic o narratiu especialment) a un altre (el dramàtic), el qual pot prendre com a referència algunes traces de teatralitat existents ja en el text original. Això no vol dir necessàriament que un dels motius per encetar el projecte de portar a escena una peça no dramàtica tingui trets teatrals; els criteris poden ser, i habitualment són, uns altres: temàtica del text, interès per l'autor, oportunitat històrica, entre d'altres.

Al llarg de la història del segle xx s'han concebut múltiples espectacles d'aquesta tipologia a tot Europa. Ja anteriorment des del ballet i l'òpera, per exemple, es promouen aquestes adaptacions en el context del Romanticisme, en especial. Les Avantguardes Històriques promouen els espectacles multidisciplinaris o al marge dels llenguatges artístics marcats. Posteriorment, algunes de les experiències més rellevants en aquest sentit serien les que dugué a terme, als anys 1940, André Gide tot adaptant *El procés de Kafka*, però sobretot Albert Camus (Ouadia 2006), una figura clau en la pràctica d'aquesta activitat, qui, ja entre 1936 i 1939, adaptà i interpretà *Le temps du mépris*, d'A. Malraux; *Le retour de l'enfant prodigue*, d'André Gide i *Els germans Karamàzov*, de Fiódor Mikhàilovitx Dostoievski, en aquest cas a partir d'una versió de Jacques Copeau. Posteriorment, traduï i adaptà *Les esprits de Pierre*, de Larivey; *La devoción de la cruz*, de Calderón de la Barca, i *Els posseïts*, de Fiódor Mikhàilovitx Dostoievski. El 1956, escenificà *Requiem for a Nun*, de William Faulkner i, l'any següent, *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

No obstant això, i per situar aquestes referències en el context actual, cal esmentar la figura de Peter Brook, qui ha dirigit muntatges inspirats en materials literaris molt diversos, com ara *El Mahabharata*, el 1985, amb títol homònim; *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Olivier Sacks, el 1993, i que duia per títol *L'Homme Qui*; textos d'Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski i Seami, el 1995, espectacle que anomenà *Qui est là*; «El gran Inquisidor», capítol d'*Els germans Karamazov*, de Fiódor Dostoievski, el 2003, espectacle homònim.

En l'àmbit català destaquen, només per posar dos exemples, l'espectacle basat en textos de Salvador Espriu, *Ronda de mort a Sinera*, dirigit per Ricard Salvat, el 1965, reposat en diverses ocasions amb petites modificacions (la darrera, el 2002), en el qual el propi poeta d'Arenys de Mar col·laborà estretament amb el director; així com les diverses adaptacions de

Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell, i, molt especialment, la que realitzà de la novel·la Maria Aurèlia Capmany el 1971 i en posteriors ocasions (Codina 2002: 247-278).

Pel que fa ara a Mercè Rodoreda i Gurguí (Barcelona 1908-Girona 1983) va ser una escriptora que conreà la prosa en novel·les i narrativa breu, i en menor mesura la poesia i el teatre —també es dedicà a la pintura. En temps de la Segona República, va fer ecllosió com a periodista aguda i moderna, va escriure alguns contes infantils, i cinc novel·les, *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) i *Aloma*, que va ser mereixedora del Premi Crexells el 1937; les quatre primeres serien rebutjades per l'autora més endavant. Posicionada en el bàndol republicà, i com a col·laboradora de la Generalitat de Catalunya s'exilia a França amb altres intel·lectuals, com ara els de l'anomenada Colla de Sabadell. Al castell de Roissy-en-Brie comença una relació sentimental amb Armand Obiols (Joan Prat), que serà el seu principal assessor literari en les dècades següents. Després de diverses penúries i com a conseqüència de la Segona Guerra Mundial, és nomenada Mestra en Gai Saber als Jocs Florals de Montevideo el 1949. Un cop instal·lada a Ginebra, reprèn amb més força i gran ambició la pràctica de la narrativa —tot i no abandonar el teatre—, que dona els seus fruits amb *Vint-i-dos contes* (1958), *Jardí vora el mar* (1959), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Aloma* revisada (1969). A partir de 1972, les seves estades a Catalunya són més sovintejades, però prefereix el poble de Romanyà de la Selva a Barcelona, on s'acabarà instal·lant definitivament. En aquest context, apareixen *Mirall trencat* (1974), *Viatges i flors* (1980) i *Quanta, quanta guerra...* (1980). Les novel·les inacabades *La mort i la primavera* (1986/1997), *Isabel i Maria* (1991), bona part de la seva obra dramàtica (1993) i poètica (2002) i alguns contes apareixerien després de la seva mort.

Amb la publicació de *La plaça del Diamant* —que no va guanyar el Premi Sant Jordi de 1960— amb Joan Sales com a editor, va obtenir un èxit progressiu, malgrat que la crítica reaccionaria de manera més tardana i amb alguns plantejaments tòpics que perduraran en el temps, tot i que acabarà esdevenint una obra canònica de la literatura catalana. Tot amb tot, a partir d'aquest moment la seva popularitat comença un camí ascendent que culmina a les acaballes de la seva vida amb actes i guardons per la seva obra, però també distingint la seva persona com ara el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1980. Aquest reconeixement personal cal situar-lo des d'una visió enigmàtica i polèmica de la figura de Mercè Rodoreda.

La bibliografia rodorediana és una de les més extenses d'entre els estudis relatius a un autor de la literatura catalana contemporània. Avui dia, el conjunt de la producció de l'escriptora s'ha analitzat des de perspectives diverses, alineades amb marcs teòrics diferents, partint d'objectius i arribant a conclusions també diverses. Bona part de l'atenció científica que se li ha prestat es va recollir a *Mercè Rodoreda. Una bibliografia crítica* (McNerney 2007). Aquesta recerca tindrà en compte el gruix dels estudis rodoredians, però s'ha centrat amb especial interès en l'anàlisi de les obres dramàtiques de Rodoreda, atesa la seva presència als escenaris en els anys estudiats i també perquè serveix de contrapunt en tractar els espectacles basats en la narrativa i la poesia d'aquesta autora. Més enllà del paper que el teatre va tenir en la infància de Rodoreda —que es pot trobar en totes les biografies publicades i en estudis més acadèmics—, la primera vegada que es dona a conèixer una peça dramàtica, apareix a *Els Marges* el 1976, però sense cap presentació, estudi o comentari a l'entorn d'aquest text o de la seva pràctica dramaturgica. Posteriorment, i amb motiu de l'estrena de *L'hostal de les tres camèlies*, el 1979, les informacions i les crítiques aparegudes a la premsa destaquen, com es veurà, la novetat, però són molt negatives, en general, en relació amb la posada en escena, i els comentaris sobre el text tampoc no són gaire falaguers. Fins a la dècada de 1990, els principals estudis sobre l'obra rodorediana obvien la qüestió; caldrà esperar a les estrenes d'*Un dia* (1993)

i de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1993) (Vilà 1993: 76) perquè s'obri el debat a l'entorn de la qualitat de les obres dramàtiques rodoredianes, que coincideix amb l'accés d'algun estudiós a l'arxiu de la Fundació Mercè Rodoreda, de recent creació, amb la publicació d'*El torrent de les flors* (Casals 1993), el recull de bona part de les peces dramàtiques amb un pròleg irregular, que reivindicava la vàlua dels textos tot i assumir que l'obra narrativa era superior i es basava en aquestes peces, alhora que apuntava algun element sobre els textos teatrals, com ara la valoració positiva dels personatges, però no hi trobava gaires dramaturgs o peces dramàtiques com a referents; el pròleg anava acompanyat d'altres paratextos prescindibles. El volum seria criticat obertament per la manca de rigor per especialistes com Enric Gallén (1993: 82-83) i Francesc Massip (1994: 68-69). També el 1993, Anna Maria Saludes (1993 121-130) s'interessaria pel teatre rodoredià, destacant-ne la presència a la vida de l'escriptora, mentre que un any més tard es publicaria l'anàlisi de la hipertextualitat que s'estableix entre *Un dia* i *Mirall trencat* al 5è Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, celebrat a Venècia el 1992, per part de la mateixa estudiosa (Saludes 1994: 495-498).

El primer estudi global de l'obra dramàtica de Rodoreda estaria signat per Francesc Massip i Montserrat Palau (1996: 129-141). Es tracta d'una aproximació general que es planteja les interconnexions amb la narrativa rodorediana i posa especial esment en les temàtiques de fons i els personatges —bàsicament femenins. Aquests experts, anys més tard, publicarien la principal anàlisi del teatre rodoredià d'aleshores ençà. S'hi consideren els textos des d'òptiques diferents, però complementàries: després d'un primer capítol a l'entorn dels vincles entre teatre i biografia i de marcar una cronologia de l'escriptura de les obres, plantegen una anàlisi detallada de cada peça, però també tenen en compte els aspectes escènics, les característiques de la seva escriptura i, de gran interès per a aquest treball, la recepció que ha obtingut al llarg dels temps, fins i tot fent referència a algunes dramaturgies realitzades a partir de textos no dramàtics. Aquesta recerca, en certa mesura, podria contribuir a omplir els buits d'aquest darrer

apartat (Massip & Palau 2002). Alguns d'aquests buits seran completats posteriorment, arran de l'estrena de *La plaça del Diamant*, amb dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet, i direcció de Toni Casares, al TNC, el 2007, en dos articles de Massip (2007: 10; 2008: 29-32) i un de Gallén (2007: 88-89). Aquest espectacle i l'adaptació musical de Lluís Arcarazo d'*Aloma*, dirigida per Joan-Lluís Bozzo, estrenada al TNC el 2008, comportaria la publicació de sengles dramaturgies i textos a l'entorn de la novel·la o la seva persona, més que no pas el teatre. Un altre estudi de Massip (2010: 1-6) giraria a l'entorn de la ubicació barcelonina del primer i segon acte de *Maniquí 1*, *Maniquí 2*, exposat en el marc del Séminaire d'Études Catalanes de la Université Paris-Sorbonne, celebrat el 2 de juny de 2008. El darrer treball sobre el teatre rodoredià, de gran valor perquè complementa i actualitza el de Massip i Palau, és l'estudi introductor i a un recull que inclou també les peces que no formen part d'*El torrent de les flors*, vindria de la mà d'Enric Gallén i Gerard Guerra (2019: 9-59), en el qual, a més de tenir en compte els aspectes biogràfics relatius al teatre i d'interessar-se per la datació de les obres, aporta noves claus interpretatives i recull la bibliografia que s'ha publicat fins al moment. Una de les tesis de fons que defensen aquests darrers especialistes —Massip, Palau i Gallén— consistiria a constatar que la manca de contacte de Rodoreda amb el públic li hauria dificultat la pràctica de l'escriptura dramàtica.

Això no obstant, si es coneix bé la seva narrativa, el teatre i la poesia rodoredianes, i s'han realitzat algunes incursions en les dramaturgies basades en textos no dramàtics de l'escriptora, fins ara no s'havia analitzat com un tot el repertori d'espectacles que parteixen dels seus textos no dramàtics, i tampoc no s'havia fet des de la perspectiva de la patrimonialització de la seva obra. Aquesta tesi doctoral té com a objecte d'estudi el procés de patrimonialització de Mercè Rodoreda i la seva obra a través dels espectacles basats en textos no dramàtics (prosa i poesia) estrenats entre 1975, data de la mort del dictador, i 1999, moment en el qual s'estrena *El maniquí* al TNC, dirigit per Pere Planella. Es planteja la hipòtesi segons

la qual les arts escèniques han contribuït a la patrimonialització de la figura i l'obra de Rodoreda en tres eixos complementaris. Primerament, els espectacles han aportat a la seva obra lectures ideològiques i tractaments estètics i artístics nous, que afavoreixen posar-la en valor en actualitzar-la i universalitzar-la. En segon lloc, les propostes escèniques han facilitat el procés d'institucionalització de l'escriptora, imprescindible per a una patrimonialització ferma i completa. I en tercer lloc, aquestes experiències han possibilitat el procés d'internacionalització de Rodoreda, circumstància que si fos confirmada suposaria un element molt positiu per a la consumació de la seva patrimonialització.

Els objectius generals, doncs, serien, d'una banda, analitzar el repertori d'espectacles basats en textos no dramàtics de Mercè Rodoreda estrenats entre 1975 i 1999 per escatir si es plantegen lectures reduccionistes, epidèrmiques o contradictòries amb la ideologia de fons de les peces literàries, o si, per contra, proposen noves exegesis dels originals, com també dilucidar quins tractaments estètics i artístics reben: des de la convencionalitat més anodina fins a l'experimentació avantguardista o postmoderna. D'altra banda, cal estudiar quin paper juguen les institucions públiques en els espectacles que es donen a conèixer en aquest període; se'n poder situar al marge o prendre-hi part decisivament, com també optar per posicions intermèdies. I, finalment, observar en quina mesura Rodoreda i la seva obra traspassen fronteres i esdevenen punts d'interès en altres cultures a través de les arts escèniques. A partir dels objectius que s'han formulat, cal establir uns objectius específics, com ara: establir una llista definitiva dels espectacles basats en textos no dramàtics de Mercè Rodoreda i obtenir el màxim nombre de dades sobre aquestes experiències, establir correlacions i dissonàncies temàtiques, estètiques i artístiques entre les propostes, comparar igualment les dramaturgies amb els mateixos criteris i detectar els procediments de caràcter formal comuns i conèixer els trets de teatralitat intrínsecs en la narrativa (i la poesia) de Rodoreda; observar com es comprometen, amb quines motivacions i criteris, les institucions públiques en aquests espectacles; determinar

els processos que afavoreixen la internacionalització de Rodoreda mitjançant el fet teatral; i combinar la mirada sincrònica i la diacrònica en aquest objecte d'estudi.

Respecte a les fonts documentals, es va dur a terme un buidatge dels arxius i les bases de dades de referència sobre la figura i, en especial, l'obra de Rodoreda, per començar, l'IEC-FMR (AMR), però també el projecte TRACES (UAB) i diversos fons del MAE-IT, per exemple el de Rosa Regàs, com els de les principals biblioteques (Biblioteca de Catalunya, CCUC), encara que també es va cercar informacions en arxius d'abast general (ANC) o d'àmbit més reduït (Xarxa d'Arxius Comarcals: Arxiu Comarcal del Vallès Oriental, Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà, Arxiu Comarcal del Baix Camp, Arxiu Comarcal d'Osona; Arxiu Municipal de Sitges, Arxiu Municipal de Prats del Lluçanès). A més, ha estat necessària la consulta presencial al Centre National de la Danse (París). Igualment, s'ha realitzat un buidatge de les programacions de les principals sales d'exhibició dels Països Catalans —tot i que s'ha de lamentar que no sempre ha estat possible— i realitzat una quantitat significativa d'entrevistes en persona, telefòniques o per correu electrònic, a partir d'un qüestionari personalitzat, amb els directors i dramaturgs dels espectacles, preferentment, però també amb qualsevol altra persona implicada en aquests projectes, com ara actors, ballarins i compositors musicals, si s'ha considerat necessària nova informació o contrastar-la amb la que ja es coneixia. A banda de totes aquestes fonts per recollir informació sobre els espectacles, també s'ha consultat bibliografia especialitzada sobre l'obra rodorediana: estudis acadèmics en forma de llibres i articles publicats en revistes de prestigi, i comunicacions en congressos i simposis, bàsicament, que són comentats en els diversos capítols d'aquesta recerca. També ha estat necessari conèixer la vida de l'escriptora a través de la lectura de les biografies publicades. A més, s'ha realitzat un buidatge en profunditat de la premsa, sobretot en els anys que abraça aquest estudi, en el qual s'han trobat articles periodístics, cròniques, crítiques i entrevistes de gran interès per a

l'objecte d'estudi (sobretot: Arxiu Municipal de Girona: *Avui*, *El Punt*; *La Vanguardia* - Hemeroteca). I, *last but not least*, s'ha llegit o rellegit tota l'obra literària de Mercè Rodoreda.

Per gestionar el cúmul de dades obtingudes amb rigor i mètode s'ha creat una fitxa per a cada espectacle dividida en tres blocs: informacions relatives als textos escollits, dades de vinculades a la creació i producció de la proposta escènica i qüestions a l'entorn de la seva exhibició; també s'ha configurat una relació d'aquests espectacles amb criteris cronològics, com es pot trobar en els annexos. Amb l'anàlisi d'aquests dos documents i altres informacions s'han delimitat els períodes amb què calia subdividir aquesta recerca.

Cadascun dels períodes que s'han delimitat en el tractament de les dades conforma els capítols d'aquest treball. El primer, el més breu, dona notícia de *Records de Caux* (1973), un espectacle de la companyia Rosec de Dits, amb Carles Pujols al capdavant, que es va donar a conèixer abans del 1975 i que seria, per tant, la primera ocasió que un text rodoredià puja als escenaris. El tractament àcrata del conte «Record de Caux» resulta ser un altre punt d'interès d'aquesta primera experiència, que cal situar en la línia contestatària de bona part de la joventut en els anys del tardofranquisme. El segon capítol, ja dins del marc temporal establert, analitza les propostes escèniques que es duen a terme entre 1975 i 1983, any de la mort de l'escriptora. Es tracta de quatre iniciatives provinents de les comarques i una de barcelonina, però allunyada del teatre comercial de l'època, i de signe especialment feminista, *La sala de les nines* (1979), amb dramaturgia i direcció d'Araceli Bruch; en conjunt, s'observa una gran diversitat de formats i poètiques que es posen en joc a l'entorn de les peces rodoredianes escollides. El tercer abraça de 1984 a 1989 i segueix una tònica similar a l'anterior, tot i que hi despunten alguns trets en favor de la internacionalització, amb la cantata *Viatges i flors* (1985), de Luis de Pablo, i la institucionalització, amb aquest espectacle i també *L'estació de les dàlies* (1986), una dramaturgia de Joan Abellan dirigida per Calixto Bieito. El quart capítol es demostra com a

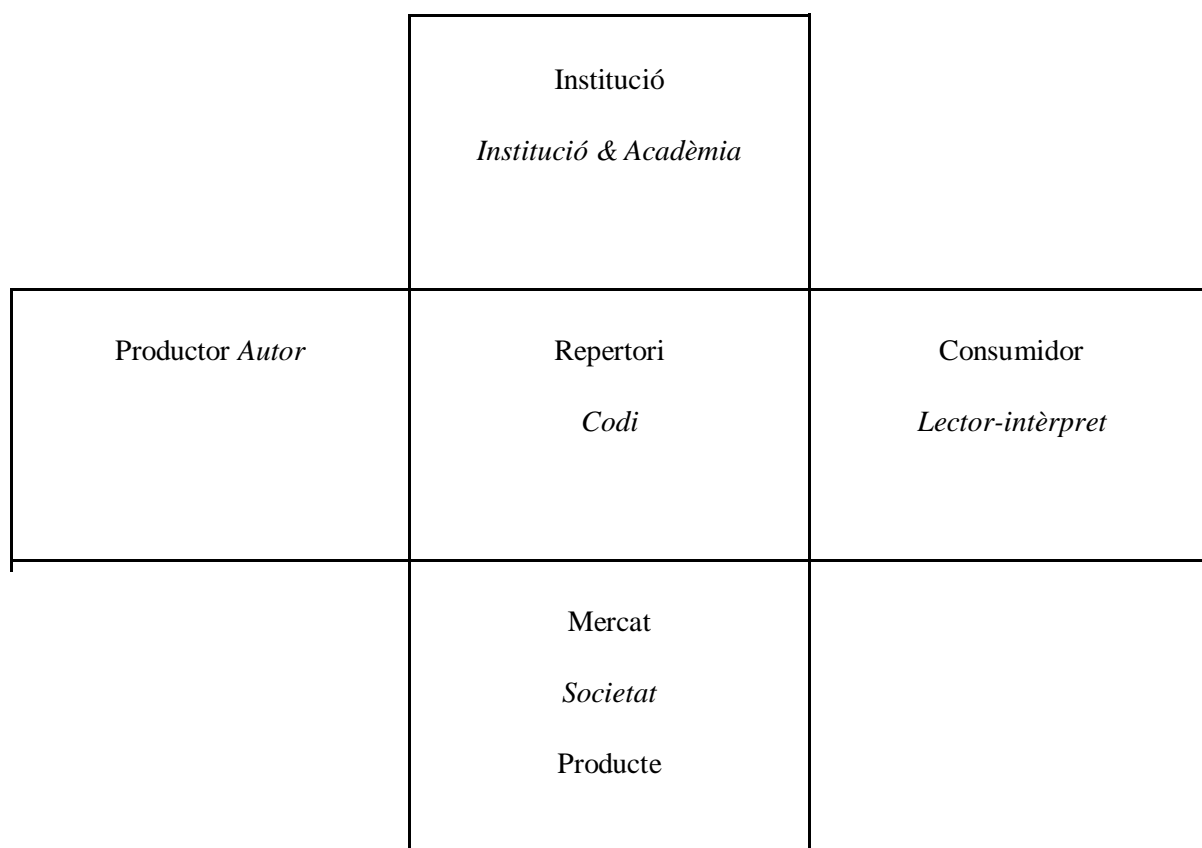
central per a la implicació de les institucions públiques en el procés patrimonialitzador de Rodoreda, perquè del 1989 al 1994 s'estrena, per exemple la coreografia de Joan Oller *Aquí no hi ha cap àngel* (1992) amb la companyia Metros, basada en la dramaturgia de Joan Casas, que farà gira per França, encara que també cal destacar *Palavra de mulher* (1994), una proposta sota la responsabilitat d'Ever Martín que combinant textos de Víctor Català i Mercè Rodoreda s'exhibirà a Portugal i Brasil. Entre 1995 i 1999, l'últim capítol, es podrà constatar la universalitat de Rodoreda amb tres espectacles sobre la mateixa novel·la de l'escriptora concebuts un a Bèlgica, *Colometa* (1996), de Bob de Moor, i dos a França: *La place du Diamant* (1997), de Gilles Bouillon, i *Le récit de Colometa* (1998), de Kristian Frédéric. Aquest capítol i també aquesta tesi acaba amb la programació i estrena al TNC d'*El Maniquí*, un text dramàtic de Mercè Rodoreda que encara no s'havia representat.

Aquesta tesi doctoral aporta, en fi, un seguit de dades fins ara desconegudes sobre els espectacles que parteixen de peces no dramàtiques de Rodoreda, fins i tot treu a la llum experiències d'aquesta naturalesa fins ara desconegudes. Igualment, es dibuixa una línia cronològica amb bona dosi de coherència relativa a aquestes propostes pel que fa al tractament (poètica) i fons (ideologia), la participació de les institucions públiques en aquests projectes i la seva afectació en la internacionalització de l'escriptora. Fins ara, no es coneix un estudi sobre la patrimonialització d'un escriptor de la literatura catalana que posi el focus en la pràctica teatral, i més concretament en les dramaturgies que es nodreixen de textos narratius (o poètics).

En un altre ordre de coses, els conceptes de *cànon* i *patrimoni* han estat àmpliament estudiats, però darrerament ha sorgit a l'àrea francòfona una noció que marca l'òptica des de la qual s'ha treballat en aquest estudi: la patrimonialització. A cavall entre l'antropologia, la sociologia i la història de l'art, s'ha constatat que calia observar quins processos se seguien perquè un determinat bé, material o immaterial fos considerat patrimoni, en el benentès que

aquest concepte no era estàtic, sinó que responia a dinàmiques històriques, socials i polítiques que podien confluïr o entrar en conflicte davant dels interessos de determinats grups socials o institucions públiques.

En aquest sentit, l'adaptació de l'esquema d'Itamar Even-Zohar (1990: 31), que va elaborar a partir de l'enfocament analític del formalisme rus, l'escola de Praga i la semiòtica, com també des de la sociologia de la cultura, que proposa Mireia Munmay (2015: 42) per a l'estudi de la gestió del patrimoni literari català femení resulta especialment rellevant per a aquesta recerca, perquè ordena i estableix les formes de relació dialèctiques entre els agents que intervenen en aquest procés patrimonialitzador. Seria el següent:



Esquema 1: esquema de l'adaptació de Munmany de la proposta
d'Even-Zohar (en cursiva, les aportacions de Munmany).

En aquesta relectura de Munmany (2015: 43), interessa destacar el rol de l'Autor, però especialment el del Productor, entès com aquell individu capaç de legitimar, amb les seves accions o decisions —com ara a través de la gestió— un autor i, en definitiva, d'influir en el seu procés de patrimonialització; s'entén per Producte l'obra de creació, però també el propi autor que, en ser reconegut, és *consumit* per la societat; el Lector-intèrpret, aquell receptor que tradueix (Duch 2002) el producte, és a dir, que té un rol actiu en aquest esquema de comunicació; al seu torn, el conjunt de factors que condicionen la confecció d'un determinat patrimoni, identificat en les institucions públiques i els seus governs, els mitjans de comunicació, els intel·lectuals ara conformat com a col·lectiu, és a dir l'acadèmia, es podrien anomenar Institució; i per Repertori s'entén el conjunt de regles i materials que determinen la construcció i els usos dels productes.

En aplicar aquest polisistema a les adaptacions per al fet escènic de textos no dramàtics, caldria tenir ben presents algunes consideracions. En primer lloc, el concepte d'Autor, que ara es desdobla en el creador de peces no dramàtiques i en el lector-intèrpret que reelabora les obres no dramàtiques originals i esdevé Programador: l'intel·lectual que actua sense l'empara d'una institució o una col·lectivitat en favor d'aquestes obres originals, el productor teatral privat o el programador teatral de sales privades o iniciatives de difusió d'espectacles (festivals, mostres, etc.) també privades, les companyies de teatre privades (amb diversos graus de professionalitat), el dramaturg o el director. De la tasca d'aquests darrers, se'n deriven respectivament el text dramàtic i

l'espectacle, és a dir, el Repertori, entès però des d'una lògica de codificació nova, atès l'exercici de *translació* de les obres originals (literàries) al fet espectacular (multicodal). La dramaturgia i l'espectacle també s'han de considerar des d'una vessant social, integrada en el sector teatral i com a producte que es consumeix per la Societat en una lògica de Mercat. La noció d'Institució, d'altra banda, ara es pot identificar amb els programadors teatrals de sales de titularitat pública o festivals vinculats a institucions d'aquesta naturalesa, l'acadèmia (entitats de referència en el coneixement, per exemple, les universitats, l'Institut d'Estudis Catalans o l'Institut del Teatre) i les pròpies institucions públiques i els seus governs. Per acabar, el Lector-intèrpret ara es pot batejar com a espectador-intèrpret que descodifica la proposta escènica, però que alhora també es veu convidat a interpretar l'obra original. Aquesta reformulació de l'esquema anterior es pot observar a continuació:

Programador teatral públic
Acadèmia
Institucions públiques

<p>Autor d'obres no dramàtiques</p>	<p>Lector-intèrpret en funcions de Programador:</p> <p>Intel·lectual</p> <p>Productor teatral privat</p> <p>Programador teatral privat</p> <p>Companyies privades</p> <p>Dramaturg</p> <p>Director</p>	<p>Repertori</p> <p>Codis</p> <p>Dramatúrgia</p> <p>Espectacle basat en textos no dramàtic</p>	<p>Espectador-intèrpret de l'espectacle (de les obres originals)</p>
		<p>Dramatúrgia</p> <p>Espectacle basat en textos no dramàtics</p> <p>Sector teatral</p> <p>Societat</p>	

Esquema 2: elaboració pròpia a partir de l'esquema de l'adaptació de Munmany de la proposta d'Even-Zohar

A partir d'aquí, els agents més decisius en promoure gestos patrimonialitzadors de textos originals literaris per a la pràctica espectacular serien el Lector-intèrpret en funcions de programador i la Institució, que, fet i fet, presenten característiques complementàries: mentre que el primer, amb els seus coneixement, actua sense el paraigua d'una col·lectivitat que li atorga un poder legitimador rotund, el segon es

revesteix d'autoritat per confeccionar el patrimoni, precisament, per ser o formar part d'una entitat de referència de naturalesa pública o col·legiada.

No s'escapa d'aquesta anàlisi que entre un i altra s'estableix un joc de forces que, fet i fet, depassa aquestes experiències escèniques, perquè es pot aplicar a múltiples anàlisis sobre la cultura i les activitats humanes de caire social, això és, les iniciatives promogudes de baix a dalt i les que s'articulen en la lògica inversa. Tot sovint, les aportacions teòriques paren esment especialment a la segona (Ballart & Juan; Prats 2000), però seria necessària atendre també la primera, sobretot si es tenen en compte els condicionants històrics i polítics de la realitat catalana del període que s'estudia. Després de la dictadura franquista, les institucions catalanes s'han de constituir amb pocs recursos, amb la urgència que suposa delimitar les funcions que li són pròpies i exercir-les com a tals per compensar els quaranta anys de repressió, establint una xarxa de relacions amb el sector cultural, prioritzant les necessitats i estructurant un projecte a llarg termini —que no s'acabarà de definir. Amb la represa de la democràcia, d'altra banda, la societat civil es caracteritza per estar altament compromesa amb la recuperació de la tradició (llengua-cultura-identitat), no sempre amb una formació pertinent en arts escèniques, però sí vinculada en companyies de teatre independent que amb ben pocs recursos promouen espectacles d'estètiques i temàtiques diverses. Amb el pas dels anys i el progressiu assentament de les institucions, el sector teatral s'anirà vertebrant i professionalitzant, per bé que es mantindrà una pulsio de baix a dalt que, en esdevenir els seus espectacles un producte social, també tindrà el seu pes específic en el procés patrimonialitzador. Les institucions públiques, però, ja sigui per iniciativa pròpia, ja sigui reaccionant a l'impuls privat, acabaran tenint la clau d'aquest procés; no pot ser d'altra manera, un procés patrimonialitzador complet requereix de la participació activa de les institucions.

CAPÍTOL 1: Una experiència prèvia singular: *Records de Caux* (1973)

1. *Records de Caux*, una iniciativa de reconeixement indirecte a Rodoreda

Amb la Guerra d'Espanya i el consegüent exili, l'eclosió que havia protagonitzat Mercè Rodoreda en els temps de la Segona República va quedar frenada a la força. L'accés a les lletres i a determinats cercles d'intel·lectuals, la seva activitat literària —en premsa, amb novel·les i contes— i la figura de dona moderna que s'estava construint pateixen una estocada que, en terres franceses i en plena Segona Guerra Mundial, l'obliga a deixar de banda la seva passió, l'escriptura, per sobreviure. Assaja la pintura i escriu poesia, també narrativa breu i teatre, amb ben pocs contactes amb la intel·lectualitat catalana després de l'estada a Roissy-en-Brie, on estableix una relació sentimental polèmica i, amb el pas dels anys, convulsa, amb Armand Obiols (Joan Prat), que serà el seu principal conseller literari, sobretot un cop establerts a Suïssa. Reclosa a Ginebra, Rodoreda podrà trobar un estil i encarar, per fi, la seva obra literària (Ibarz 1991; Casals 1991; Arnau 1992).

A banda de publicacions en revistes i de diversos premis en narrativa breu i poesia, la primera publicació d'ençà d'*Aloma* (1938, Premi Crexells 1937) és el recull *Vint-i-dos contes* (1958).¹ Rodoreda no aconsegueix ser guardonada en alguns certàmens, com ara el Premi Sant Jordi de 1960, al qual presenta *Colometa*; seria Joan Fuster, membre del tribunal, qui proposaria la publicació de l'original a Joan Sales, al capdavant de Club Editor, juntament amb Xavier Benguerel (Casals 1991: 204). En aquesta editorial sortiria a la llum *La plaça del Diamant* (1962), sense gaire interès per part de la crítica, en aquell moment (Ibarz 1991: 103-104).

Amb el pas dels anys, però, *La plaça del Diamant* esdevé un èxit de vendes i es comencen a realitzar les primeres traduccions de l'obra, mentre que s'editen *El carrer de les camèlies* (1966), Premi Sant Jordi de 1966, Premi de la Crítica de 1967, Premi Ramon Llull de 1969; *Jardí vora el mar* (1967); *La meva Cristina i altres contes* (1967); i, a Edicions 62, una versió revisada d'*Aloma* (1969).

¹ Amb anterioritat a *Aloma*, s'editarien quatre novel·les més de Rodoreda, que posteriorment rebutjaria: *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia en la vida d'un home* (1934) i *Crim* (1936) (Fundació Mercè Rodoreda).

Amb les darreres publicacions encara recents de Mercè Rodoreda i també els premis rebuts a la dècada de 1960, es comencen a concertar entrevistes a l'escriptora i, el 1972, Club Editor publica la 9a edició de *La plaça del Diamant*.² En aquest context, apareix una proposta escènica singular en aquest estudi, *Records de Caux*, de la companyia Rosec de Dits, que es va estrenar a Vic, el 1973.

Contravenint les informacions que fins al moment s'havien donat a conèixer per part dels historiadors del teatre, així com de la crítica, aquesta proposta seria la primera materialització d'una adaptació de textos rodoredians per al teatre (Saludes 1993: 121-130; Pastor 1994: 125-130; Massip & Palau 1996: 129-141; Massip & Palau 2002: 267; Gallén 2007: 88-89; Massip 2008: 29-32; Gallén & Guerra 2019: 40). És, efectivament, anterior a l'espectacle *La sala de les nines*, de 1979; però també, fins i tot, a qualsevol iniciativa en format audiovisual basada en l'obra de l'escriptora, la primera de les quals va ser l'adaptació televisiva de Lluís Quinquer del conte de Rodoreda «El mirall» i la realització d'Orestes Lara, tal com es descriu amb més detall al capítol següent d'aquest estudi.³

Les poques fonts que s'han pogut consultar sobre *Records de Caux* no permeten anàlisis gaire aprofundides en relació amb l'espectacle. Aquesta circumstància, però, no treu interès a la proposta, sinó que més aviat l'incrementa notablement. També, perquè suposa, per a aquest estudi, la primera mostra del que es podria considerar un reconeixement indirecte, és a dir, d'una manifestació cultural, en aquest cas, un espectacle que, si bé no pretenia esdevenir un homenatge a Rodoreda o a la seva obra —expressió màxima d'aquesta intenció—, ni de reivindicar-ne obertament la seva vàlua, sí que la posa en valor en triar-la i exhibir la interpretació que en fa. Comporta recuperar del passat, en aquest cas, una narració breu en tant que *material* sobre el qual operar amb llibertat, i actualitzar-la, tal com s'exposarà en les

² La primera entrevista a Rodoreda data del 1966 i va ser realitzada per Baltasar Porcel (Mohino 2013: 36-43).

³ La nota breu de Joaquim Vilà (1979: 57-58) sobre *La sala de les nines*, a *Serra d'Or*, és la primera crítica que apareix en un mitjà escrit sobre l'espectacle d'Araceli Bruch, però no fa cap referència a quina va ser la primera proposta escènica basada en textos rodoredians.

pàgines següents, en la línia de reinterpretar el passat per donar-li sentit per al present que van apuntar Eric Hobsbawm & Terence Ranger (1988).

2. Tractament àcrata de Rodoreda

En el context del tardofranquisme, l'espectacle *Records de Caux* sorgeix fora de la capitalitat barcelonina, al marge del sector teatral oficial del moment i amb ben pocs contactes amb el teatre independent, l'autèntica ànima renovadora de les arts escèniques en aquells anys. És a dir, la concepció i exhibició d'aquesta proposta no prové del que Mireia Munmany (2015: 42-43), reelaborant l'esquema d'Itamar Even-Zohar (2010), anomena el *productors*, entesos com

a «intel·lectuals o agents amb poder legitimador i capacitat de gestionar, i patrimonialitzar, un autor/a», ni tampoc com aquestes personalitats de lletres, que descriu com a *acadèmia* quan es presenten associades en col·lectiu, sinó de joves interessats per la cultura que es podrien batejar com a *productors en potència*. Pràcticament sense recursos, amb propostes amb escassa difusió, però amb la voluntat de construir noves realitats des de la llibertat creativa, però sense obviar la tradició —passada pel sedàs d'uns criteris estètics que poden patir modificacions significatives amb el pas dels anys, si de cas—, aquest perfil de *productors* podria tenir una significació especialment rellevant per a la popularització i el manteniment de determinats referents de la cultura, sobretot en un context repressiu, en el qual el voluntarisme contestatari tenia un pes rellevant.

Efectivament, Rosec de Dits va ser una companyia osonenca que va començar la seva singladura aproximadament cap al 1974 capitanejada per Carles Pujols (2016), autodidacte, i que crearia espectacles explorant les possibilitats de l'expressió corporal vivencial i vivenciada d'André Lapierre i Bernard Aucouturier, i del concepte d'espai escènic dinàmic i partint de la filosofia orgànica de Donald M. Kaplan, així com de la relació actor-espectador provinent dels EUA; no endebades, en aquells anys, el jove director s'interessa per les formes de teatre participatiu, sobretot mitjançant la lectura de *Cahiers du Théâtre* (Reixach 1981: 423).⁴ Per a una descripció més detallada dels posicionaments estètics de la companyia, les paraules d'una persona vinculada a aquesta voluntat cultural trencadora del moment a Osona com Toni Coromina (2014) són reveladores:⁵

⁴ El dinamisme d'aquell moment, amb constants iniciatives i confluències de col·lectius i propostes, dificulta marcar una data exacta per a la fundació de Rosec de Dits (Pujols 2016).

⁵ Coromina fa referència a una durada de dos anys de la companyia, potser perquè només té coneixement dels dos únics espectacles de Rosec de Dits posteriors a *Records de Caux* abans que la companyia es dissolgués: *La pedra filosofal* (1974-75), d'Antonin Artaud, i *Llàgrimes de ganivet* (1976), de Georges Ribemont-Dessaignes. Com sigui, si es comparen les descripcions de Coromina amb les del qüestionari personal de Pujols, es conclou amb seguretat que, essencialment, l'estètica d'aquest grup es va mantenir al llarg de tota la seva trajectòria.

Rosec de Dits va ser una companyia de teatre molt atípica. Durant dos anys es va moure en un terreny caracteritzat per una total llibertat escènica i de conceptes, sense etiquetes ni cotilles intel·lectuals. En tot cas, la definició que més s'acostaria a les seves propostes seria la d'un grup amb ingredients surrealistes, àcrates i dadàs, a més d'un fort interès per l'anàlisi espacial, amb la finalitat d'adaptar cada obra al lloc concret on es representava.

Tenint en compte aquest marc de referències, l'espectacle es va concebre, en paraules de Pujols (2016), prioritzant l'acció física per damunt del text, amb la voluntat de generar una «dinàmica alternativa» a la de La Gàbia, la companyia de teatre independent de referència aleshores a la Plana de Vic, dirigida per Lluís Solà, en la qual la paraula tenia un pes específic.⁶ Més encara, segons adverteix Pujols (2016):

La intuïció [en crear l'espectacle] ve o venia avalada per l'ambient i l'animació del moment. Inquietud, seria una bona forma d'expressar-ho. Per expressar el malestar amb el text i amb l'exaltació de la paraula i per les possibilitats de proximitat amb l'altre-públic.

La citació acaba amb la descripció de l'obra com una «exposició crua» (Pujols 2016).⁷ I és que, amb l'espai a la italiana, l'ambient general que es volia aconseguir mitjançant la il·luminació i altres aspectes tècnics era de caràcter «pobre, decadent i trist [...]. Idea, crec recordar, claustrofòbica» (Pujols 2016). El concepte d'ambient o d'atmosfera escènics apareixeran reiteradament a l'entorn d'altres propostes, perquè acostuma a ser un element

⁶ Amb tot, sembla que Solà i Joan Anguera s'interessaren per la proposta dels joves de Rosec de Dits: Solà els demanà trobar-se per conèixer-se i Anguera s'oferí per formar-los en tècnica teatral. Totes dues iniciatives es materialitzaren en els mesos posteriors a l'estrena de *Records de Caux*. Tot i la voluntat de Pujols de desmarcar-se de la línia textual de La Gàbia, Maica Bernal (2016) recorda: «Els de La Gàbia estaven al·lucinats de veure com un grup tan i tan jove (18 anys tots) representàvem teatre no convencional. Van veure que creaven escola».

⁷ Com a mostra d'aquesta voluntat experimental i agosarada, Bernal (2016) recorda «un gest de l'obra inoblidable i que ara estaria totalment prohibit. Va ser idea d'en Carles Pujols: en un moment donat de l'espectacle, el protagonista llançava un got al fons de la sala des de l'escenari. En totes dues ocasions li va sortir rodó, però si arriba a fallar el llançament no vull ni pensar-ho. Érem joves!».

central a l'hora d'intentar *traduir* dalt de l'escenari determinats elements de l'obra literària original, és a dir, textuals, relatius a la seva poètica.

Aquesta sensació general, de fet, encaixa amb la impressió que produeix la lectura de la peça de Rodoreda, que consisteix en el relat desencisat d'un «home que no gosa» i que es veu incapaç d'esmenar el passat, de manera que viu aquesta realitat des de la impotència (Arnau 1979: 237 i 243).⁸ La posada en escena aniria més enllà d'aquests plantejaments, tot accentuant-ne les possibles conseqüències en la dimensió més íntima del personatge, ja que, si bé l'exposició dels fets és força fluïda i ordenada, el narrador en primera persona deixa entreveure que les experiències que ha viscut –els moments d'impossible comunicació amb la dona que estima– tenallen fortament la seva consciència, tal com es posa de manifest en els judicis negatius que formula en veu alta sobre ell mateix, així com per alguns comentaris que realitza al seu silenciós confident, tot remarcant la gravetat de les situacions que descriu, i que es podrien sintetitzar en un sentiment de culpa notable.

De fet, la crítica ha estat unànime a l'hora de destacar la centralitat dels aspectes emocionals en les obres de Rodoreda, i el conte «Record de Caux» no en seria una excepció. Comentant *La meva Cristina i altres contes* en la seva globalitat, Joaquim Molas (1967b: 9) ja hi va veure un «lirisme melangiós i trencadís», mentre que Arnau (1979: 229) advertia que «l'angoixa per no poder recuperar el temps perdut» en molts dels relats és l'origen de la poeticitat del recull. Precisament, és en aquesta línia de la dimensió interior i la culpa que es posiciona l'única crítica apareguda a la premsa sobre l'espectacle que ara es comenta, de Carbonell, i que s'emmarca netament en les teories psicoanalítiques, tant en voga als anys

⁸ D'altra banda, cal fer notar que aquest és un dels contes de Rodoreda en el qual apareixen més referències geogràfiques i també culturals. Una de les principals, perquè emmarca la primera trobada de la parella que no ho arribarà a ser mai i perquè dona el clima de tota la peça seria el *Quintet per a clarinet Op. 155*, també anomenada *Quintet per a clarinet i quartet de corda en si menor Op. 115*, de Johannes Brahms, de 1891, «una obra de retrospecció, un comiat. Escenes del passat, glòries i penes, anhels i esperança, es mostren davant el mestre, que les expressa una vegada més amb tons delicadament continguts i melancòlics» (Geiringer 1984: 224).

1970.⁹ Així, amb aquest comentari —escrit amb una sintaxi ben particular— es confirmaria la poètica descrita fins ara de la posada en escena, ja que «fa continu repetir de paraules recordades i el lligam unitari que en fa l'espectador; així com les elevacions situacionals amb trencament audiovisual, provoquen angoixa momentània en l'atenció de la comunitat receptora» (Carbonell 1974: 8).¹⁰

Es diria, doncs, que Pujols va recórrer a recursos propis dels llenguatges de les primeres avantguardes com ara les reiteracions del text, els crescendos i les interrupcions (contrast de referències amb una lògica no realista), l'ús de tècniques diferents i no pròpies exclusivament del fet teatral («audiovisuals») per aconseguir aquesta sensació en el receptor d'angoixa-claustrofòbia. Cal recordar que aquests recursos a principis dels anys 1970 es consideraven agosarats i propis de propostes clarament experimentals, mentre que avui en dia s'utilitzen al marge d'estètiques com la surrealista o la dadà, encara que un aspecte com el de les repeticions ja forma part del text original (Gustà 1998: 251), de manera que cal suposar que Pujols hauria optat per explotar aquest recurs en la seva adaptació. Fet i fet, l'hiperrealisme que M. Isidra Mencós (1993: 170) va detectar a «Record de Caux» sembla que ha resultat especialment útil per a una operació que pretén subvertir la lògica convencional i endinsar-se en d'altres, com ara la surrealista i, fins i tot, la dadà.

Ja per acabar aquest apartat, sembla pertinent recollir una descripció sintètica de Pujols (2016) de l'espectacle i que il·lustra alguns dels aspectes que s'han anat comentant fins ara: «*Records de Caux* va ser energia juvenil a l'escenari-sala». Val a dir, també, que en aquest

⁹ Signa l'article «E. Carbonell»; no se n'ha aconseguit determinar el nom de pila. D'altra banda, es té coneixement d'un altre mitjà escrit que sembla que anunciava l'estrena de l'espectacle: *Tutitut*, la revista de l'Institut Jaume Callís, de Vic. La publicació, però, no s'ha pogut consultar, tot i els nombrosos esforços que s'hi han destinat.

¹⁰ Cal advertir, però, que en aquest escrit es detalla que la companyia que va dur a terme l'espectacle no va ser Rossec de Dits, sinó el «T.E.I. De Vic». Cal suposar que aquesta informació és errònia, per dos motius: la resta de dades coincideixen i Maica Bernal (2016) confirma la funció de Ribes de Freser en aquelles dates.

estudi *Records de Caux* és l'única iniciativa escènica que opta per un llenguatge àcrata-surrealista-dadá, fet que li confereix una especificitat remarcable.

3. La culpa i la llibertat, més enllà de «Record de Caux»

Arran de les dificultats per tenir notícia veraç sobre les motivacions per a la tria del conte rodoredià, és possible plantejar-se que joves amb un perfil catalanista i àvids de coneixement llegissin *La meva Cristina i altres contes* (1967), el recull que seria, de fet, la darrera publicació de Rodoreda abans d'estrenar l'espectacle i en el qual apareix la peça «Record de Caux». Però amb bona part dels membres de la companyia amb 18 anys, Maica Bernal (2016) adverteix que en aquells moments «acabàvem de descobrir la literatura catalana, aquella que no es veia a les aules de l'Institut, [...] amb prou feines havíem llegit *La plaça del Diamant*. Probablement, sí».

Segurament, l'accés a «Record de Caux» i la seva anàlisi per a l'espectacle ve de la mà de les converses de Pujols amb algun dels intel·lectuals i artistes de la Plana de Vic, com ara Segimon Serrallonga, Josep Vernis, Josep Ricart, Joan Furriols, tal com recorda Pujols (2016). L'accés al conte rodoredià per part del jove director, doncs, vindria donat pel rol de productor

que van adoptar aquestes figures, segons la nomenclatura de Munmany (2015: 42-43), de l'esquema proposat per Even-Zohar (2010). No en va, Serrallonga, en contacte amb Joan Triadú, va col·laborar en el Premi Pinya de Rosa de 1960, celebrat a Cantonigròs, en el qual els contes de Mercè Rodoreda «La mainadera», «Una carta» i, també, precisament, «Record de Caux» serien guardonats. Aquest darrer va ser publicat a l'octubre del mateix any a *Serra d'Or* amb el títol «Va passar a Caux».¹¹

Segimon Serrallonga, a més, sempre se significà per la seva passió per la llengua i la literatura, així com per la seva defensa i promoció de la catalanitat, que en el franquisme es traduïa en interès per al coneixement, però també lluità per les llibertats: hereu de Carles Riba i altres mestres dels anys 1950, va esdevenir un referent per a diverses generacions de joves estudiants en contextos diversos, circumstància que ell valoraria molt positivament (Torrens 2000: 4; Rubio 2000: 11). La seva figura, doncs, hauria pogut jugar un paper de baula en la transmissió de la tradició també a l'entorn de Mercè Rodoreda sobre algun dels membres de Rosec de Dits.

En cas que aquesta hipòtesi fos correcta, caldria recordar com resulta de significativa la interacció entre generacions d'edat diverses per afavorir el transvasament de determinats referents culturals en un procés d'endoculturació, en la qual els joves adopten aquells que ja exerceixen com a tals en les generacions més grans (Harris 2001: 21). Es confirmaria, doncs, aquesta corretja de transmissió que ha funcionat al llarg de tot el període franquista entre persones ja situades en el terreny de l'alta cultura i el pensament i d'altres de més joves i inquietes intel·lectualment, i interessades en la pràctica creativa.

¹¹ A *La meua Cristina i altres contes*, el relat presenta algunes divergències formals respecte a la versió de *Serra d'Or*: s'alleugereix el text amb expressions menys formals (per exemple: *ésser* > *ser*), augmenten els anglicismes i es redueixen recursos que denoten l'actitud dubitativa o reflexiva del protagonista, com ara els punts suspensius. D'altra banda, i encara que sigui anecdòtic, Segimon Serrallonga admetia el seu interès per Rodoreda al *Manifest als joves escriptors*, llegit al paranimf de la Universitat de València, el 27 d'octubre de 2001 (Serrallonga, 2002).

Sobretot amb *La plaça del Diamant*, però també amb els dos reculls de contes ja publicats, Rodoreda, a començaments dels anys 1970, és ja una autora de prestigi; donar-la a conèixer a noves generacions es podria considerar una pràctica patrimonialitzadora indirecta, en el sentit que personalitats reputades del món de la cultura, més concretament, de l'àmbit literari, donen a conèixer o posen en valor als ulls de noves generacions un determinat referent, com seria Rodoreda i la seva obra, amb la intenció de fer-la perviure o d'afermar-la i, en definitiva, contribuir a la construcció d'una cultura de qualitat pels temps posteriors al moment present. En aquesta línia es poden interpretar les paraules d'Ibarz (1991: 100-101):

Curiosament, però, i fos premeditada o no, la distància presa amb el passat li va donar el favor de l'únic públic possible, el de començament dels anys seixanta i, més endavant, el de les noves generacions antifranquistes interessades en les arrels de la tradició catalana, també feministes.

Una altra cosa seria el tractament que Pujols i Rosec de Dits fan del relat: si l'opció surrealista, dadà, àcrata, és una declaració d'intencions de caràcter formal, això no desmereix que triar una peça de Rodoreda per portar-la a l'escenari també ho sigui, en el ben entès que amb aquest llenguatge trencador no es pretén qüestionar o menystenir el conte, sinó emfatitzar-ne alguns dels seus trets més significatius, com ara l'experiència de record o el sentiment de culpa del protagonista per no haver actuat d'acord amb la seva voluntat en diverses ocasions, és a dir, dirigir-se a la dona que estima i exposar-li els seus sentiments.

En coherència amb els posicionaments estètics descrits anteriorment, Rosec de Dits de segur que va plantejar un espectacle que defugia també les prerrogatives ideològiques i morals que el règim franquista maldava per mantenir operatives, tot i saber-se qüestionat i cada vegada més fràgil. No en va, el gruix dels integrants de la companyia tot just havien acabat els estudis a l'Institut Jaume Callís, el primer centre educatiu de batxillerat públic –i laic– de la comarca (Reixach 1973: 95). Fet i fet, aquest institut va esdevenir un focus antifranquista de gran

rellevància a la comarca: participaven d'aquest posicionament ideològic obertament, amb tots els problemes que això comportava, diversos professors i bona part dels seus alumnes, tal com ja apuntava l'historiador Valentí Girbau el 1994 (Coromina 2015). En la mateixa línia es manifestaria Carme Rubio, una professora del centre que va encunyar l'expressió «generació del 75» per referir-se als estudiants d'aquell any i els immediatament anteriors, que tenien en comú la lluita per la llibertat política, però també mental (Coromina 2020). Igualment, la institució propietària de la sala on es va estrenar *Records de Caux*, el teatre del Convent del Remei, a la ciutat de Vic, participava d'aquestes posicionaments polítics, fins al punt que Pujols (2016) el considera «l'únic lloc permissiu, intel·ligent i progressista del moment» de la Ciutat dels Sants.

A partir del text original i de les informacions que s'han donat fins al moment, l'espectacle sembla que pretenia posar el focus en la manca de valentia del protagonista i les nefastes conseqüències que això comporta, sense que aquesta tesi tingués un correlat precís amb el moment polític que es vivia aleshores. Ara bé, muntar un espectacle en llengua catalana, basat en el conte d'una escriptora viva, exiliada fins aleshores, i unes línies estètiques trencadores, provinents de l'estranger —cal recordar els referents teòrics i pràctics de Pujols esmentats més amunt— sí que plantejava, de retop, uns trets ideològics clarament oposats a la dinàmica oficial de la cultura afí al règim i al seu ideari, i que es concreten en l'exigència per la via pràctica de la llibertat, de pensament i d'acció, individual i col·lectiva, així com una reivindicació de la catalanitat, la seva cultura, la seva llengua, i si s'escau modernitzant-la.¹²

En altres paraules, amb *Records de Caux*, Rosc de Dits apel·la a l'autoritat d'un text d'una escriptora reconeguda per introduir tractaments poc estesos en les arts escèniques, i alhora, el conte de Rodoreda —i l'autora mateixa— guanyaria en difusió, perquè seria

¹² D'altra banda, un dels subtemes que l'única crítica que s'ha pogut recollir sobre *Records de Caux* apunta que es podria haver plantejat a l'espectacle, molt propi dels anys 1970 i clau en la configuració del marc ideològic de la societat del futur, seria l'educació (Carbonell 1974: 8).

descobert per persones potser distanciades de la seva poètica, i redescobert des d'un prisma no convencional, si la difusió de l'espectacle no hagués estat tan limitada. Amb una sola funció a Vic i una altra a Ribes de Freser, però, aquest espectacle va suposar «l'inici d'un reconeixement si més no local...» (Pujols 2016), comentari que podria denotar la bona rebuda de la proposta per part del públic, però també un èxit en aquesta (re)difusió de la figura i sobretot de l'obra de Rodoreda.

4. L'escriptura parlada i la confidència: la teatralitat

La dramaturgia de Pujols va fer un ús lliure del text original. Amb una voluntat experimental i provocadora, va explotar les possibilitats dramàtiques d'alguns aspectes del conte escollit, com ara les reiteracions, tal com ja s'ha comentat. Una petita mostra d'aquesta llibertat com a criteri neuràlgic per a la confecció del nou text seria la principal funció atorgada a Maica Bernal (2016a) i Fina Birulés, segons la qual, en el moment de l'actuació, elles dues havien de repetir en diverses ocasions de l'espectacle la frase «Recorda que recordes» enfilades dalt d'una escala; una expressió que no apareix en el relat de Rodoreda, però que n'accentua els aspectes més introspectius i que remarca la importància de la memòria conscient en el psiquisme del protagonista, dos aspectes que també es posen de manifest en la crítica de Carbonell (1974: 8): «La introspecció en un món mímic-estètic proporciona en la sensibilitat de l'espectador un sentiment boirós que no traspasa en el record conscient».

Fet i fet, un altre element il·lustratiu d'aquesta llibertat per portar a l'escenari allò que «va passar a Caux» seria l'ús del plural del terme *record* en el títol de l'espectacle, que no apareix en el del conte rodoredià.¹³ Aquesta modificació palesa com la intervenció de Pujols no s'ha limitat tan sols a *traduir* als codis del fet teatral el relat original, ni tampoc a escollir i donar una major dimensió a alguns dels seus trets, sinó que també ha consistit a alimentar-lo amb d'altres que, suposadament —no es coneixen més dades sobre aquesta qüestió—, haurien permès complementar els que ja apareixien a «Record de Caux».

Aquesta seria una mostra ben significativa —el títol, el nom, fa la cosa— de l'intent de descontextualitzar el conte, és a dir, un objecte que desperta interès, per recontextualitzar-lo

¹³ Com ja s'ha fet constar, «Record de Caux» es va publicar el 1960 amb el títol «Va passar a Caux».

segons la realitat del moment (Frigolé 2014). Però només es pot parlar d'una temptativa i no d'un fet consumat perquè, en l'atorgament de nous sentits o significats a aquesta narració rodorediana, caldria tot un consens social, una circumstància que no es dona en aquest cas, més aviat tot el contrari: la proposta es realitza des de la marginalitat i optant per una poètica minoritària.

Com s'anirà desgranant en aquest estudi, l'operació dramaturgic d'adaptar textos no dramàtics per al teatre, en fi, sempre comportarà —a grans trets— aquest joc de desestimar alguns aspectes del text original i d'incorporar-ne de nous, en un exercici que permetrà esbossar en quina mesura s'ha estat fidel al fons de l'obra inicial o, si, per contra, se n'ha distanciat o, fins i tot, subvertit el sentit.

En el cas de *Records de Caux*, sembla que, tot i els plantejaments àcrates, es manté una certa coherència de contingut amb la peça original, per bé que amb un tractament més introspectiu, que accentua la sensació d'ofec, pel sentiment de culpa, del protagonista, que enllaça amb les teories de la psicoanàlisi, ben allunyades de la cosmovisió de Rodoreda, d'altra banda.

Ara bé, el punt de partida textual pot presentar elements de teatralitat, tot i no haver estat concebut com a material dramàtic. A «Record de Caux», que Marina Gustà (1998: 250) consideraria molt teatral, aquesta circumstància es concreta en almenys dos aspectes, que s'entrellacen: l'escriptura parlada i l'apel·lació al receptor, que es posa de manifest en diversos passatges del conte per part del narrador-personatge.

Sobre la primera qüestió, la crítica ha analitzat diversos textos rodoredians, no només de narrativa breu, fent constar aquest tret en un sentit genèric des del primer estudi de Carme Arnau (1979: 118-121), encara que per a aquest conte, segurament, seria més precís remetre's al concepte de *diàleg monologat* (Cuenca 1998: 402 i ss). Per a Pujols (2016), «l'escriptura parlada va ser l'excusa i alhora el *meu repte* per jugar amb un text no teatral. Establint, encara

que de forma molt simple, relacions amb la sala-públic». Amb aquestes paraules, Pujols (2016) assumeix aquesta tècnica com un element del text original que li possibilita realitzar l'operació dramaturgic i, alhora, experimentar amb el trencament de la quarta paret, ja que l'espectacle es va plantejar a la italiana. Al mateix temps, es mostra conscient d'un aspecte també rellevant per a la seva adaptació, la segona qüestió anunciada: la característica d'un text com «Record de Caux», en el qual el lector esdevé un confident (Gustà 1998: 245).

I és que l'exercici de partir d'un o de diversos textos no dramàtics per bastir un espectacle té un gran interès «potser perquè en no estar acotats per l'estructura de l'escriptura dramàtica pot donar marge a d'altres lectures i visions» (Pujols 2016). Novament, es demostra com el director, tot i la seva inquietud per cercar noves fórmules expressives i prioritzar alguns aspectes temàtics en detriment d'altres del conte original, no es desentén del text de base per a la confecció de la seva dramaturgia, ben al contrari.

Al cap i a la fi, «Record de Caux» era per a Bernal (2016b) «un text bonic i engrescador. Ens agradava, la Rodoreda». Encara que, segurament, el coneixement que els joves de Rosec de Dits tenien de la seva obra era «molt escàs», però ben plantejat, gràcies a les indicacions i comentaris que va rebre la companyia de persones vinculades a la cultura i la literatura, com seria el cas de Segimon Serrallonga (Bernal 2016b). Aquesta circumstància no sembla que fos majoritària en aquells temps, de manera que, en certs contextos, l'obra de Rodoreda, a principis dels anys 1970, es redueix al contacte amb algunes obres més destacades de la seva producció, com ara *La plaça del Diamant*, i o bé no és gaire ben valorada, o bé és vista com una literatura de qualitat, però de tall convencional, en el sentit de moderna, i, certament, no es pot situar en l'òrbita avantguardista, ni tampoc en la de les formes experimentals d'escriptura posteriors a la Segona Guerra Mundial (Arnau 1979). La distància entre els pressupòsits estètics de Pujols i el conte de Rodoreda resulta, si més no, considerable, sobretot si es té en

compte que, en el mateix recull de l'autora, altres peces presenten trets més trencadors amb la tècnica realista, com ara els de caire fantàstic.

El desconeixement de la diversitat de temàtiques i procediments de la producció de Rodoreda o la interpretació parcial o esbiaixada de la seva obra explicaria que la iniciativa de Rosec de Dits fos l'única experiència d'exhibició d'un text no dramàtic de Rodoreda a dalt dels escenaris per una companyia de teatre independent, mentre que textos tampoc pensats per a la seva representació d'altres autors, de Salvador Espriu a Joan Brossa, passant per Llorenç Villalonga, sí que foren objecte d'adaptacions en època franquista.

En aquest sentit, cal fer referència a la fecunda sintonia entre Espriu i Ricard Salvat, el qual mitjançant l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va endegar diversos projectes per a la posada en escena de textos dramàtics i no dramàtics del poeta arenyenc. Així, el poemari *La pell de brau* s'estrenà a la cúpula del teatre Coliseum el 1960, mentre que tres anys després Rafael Vidal dirigí el muntatge *Bearn* al Palau de la Música Catalana a partir de l'obra de Llorenç Villalonga (Carbonell 1961: 21-22; Carbonell 1963: 46-47). Sobre Joan Brossa, cal recordar la posada en escena de diverses peces de *Poemes civils* a càrrec de Lluís Solà, al capdavant de La Gàbia, al Teatre Canigó de Vic el 1961 (Rubio 2002: 228). Amb tot, destaca molt especialment la dramaturgia *Ronda de mort de Sinera*, estrenada el 1965 al Teatre Romea, que incloïa narracions breus del recull *Ariadna al laberint grotesc*, una reescriptura versificada i reduïda de *Primera història d'Esther*, i d'alguns poemes inclosos a *Les cançons d'Ariadna* (Molas 1967a: 71-72).¹⁴ I també és de nou Salvat qui capitaneja la iniciativa de dur al teatre *Mort de dama* per a la mateixa companyia al Teatre Romea el 1970, amb l'adaptació de Biel Moll (Fàbregas 1970: 71-72).

5. Conclusions: *Records de Caux*, una temptativa de patrimonialització indirecta

¹⁴ *Ronda de mort a Sinera* es va poder tornar a veure en quatre ocasions, la darrera, el 2002 al Teatre Lliure.

L'«energia juvenil» que Rosec de Dits va desplegar en preparar i posar en escena el text «Record de Caux» responia a una «inquietud» pròpia de certs cenacles que a principis dels anys 1970 s'oposaven amb convicció al règim dictatorial, per motius morals (llibertat), polítics (democràcia, progressisme) i culturals (diversitat de línies estètiques, catalanitat), tal com es demostra amb certs posicionaments de l'Institut Jaume Callís, centre d'estudis de secundària i batxillerat de referència de la companyia –en el qual regnava un ambient participatiu i compromès–, com també de l'espai on es va estrenar l'espectacle, el teatre del Convent del Remei –més obert a les novetats que altres entitats religioses del moment–, i dels contactes que el grup mantenia amb persones de referència de l'àmbit de la cultura i el pensament –amb Segimon Serrallonga, especialment interessat per la literatura, entre els més destacats.

Seria per aquests contactes que Pujols i la seva companyia tenen coneixement del conte «Record de Caux» i reben bones directrius per a una exegesi pertinent, en un context en què altres grups opten per triar textos d'altres autors, ja sigui per desconeixement o per haver realitzat una lectura parcial o esbiaixada de l'obra de Rodoreda. En el cas de Rosec de Dits, aquesta corretja de transmissió esdevé fonamental per a posar en pràctica un primer exercici de patrimonialització des de les arts escèniques de gran interès, ja que aquest espectacle seria la primera experiència en la qual es du a escena un text de l'escriptora –i que seria anterior també a qualsevol materialització d'un producte audiovisual basat en una peça rodorediana. Cal insistir en el fet que la crítica i la historiografia del teatre fins al moment no tenien coneixement d'aquesta iniciativa.

Records de Caux presenta també una altra particularitat, si s'analitzen les adaptacions per al teatre de textos no dramàtics de Rodoreda, ja que no es té notícia de cap altre espectacle que faci un tractament surrealista, dadà o àcrata d'un text de l'escriptora. Ara bé, i com s'ha demostrat a bastament, aquesta poètica no cerca desautoritzar la peça original, la seva qualitat, sinó tot el contrari: un text no experimental permet un tractament trencador, fet que facilita, de

nou, l'acostament per part de sectors proclius a estètiques més agosarades a un text com «Record de Caux» i la seva autora, o que n'havien realitzat una interpretació tancada, de manera que aquesta corretja de transmissió en facilita la (re)difusió, encara que tingués un abast molt limitat, dues úniques funcions.

Caldria celebrar la iniciativa, donar-li el seu petit espai en la historiografia del teatre català contemporani i valorar aquesta deixa d'alguns aspectes del text i, alhora, la incorporació d'altres que no li són propis com una manera d'exercir la llibertat en les adaptacions de textos no dramàtics de Mercè Rodoreda per a l'escena sense arribar a capgirar el seu sentit original, en un context encara de repressió i amb una cultura, i una llengua, com les catalanes, censurades. Un símptoma, en definitiva, de creativitat, de salut i vitalitat culturals, malgrat les limitacions i l'abast de la proposta.

CAPÍTOL 2: Popularitat i reivindicació (1975-1983)

1. La popularitat de Mercè Rodoreda, al marge del sector teatral

Pocs mesos abans de la mort del dictador el 1975, apareix una nova novel·la de Rodoreda, *Mirall trencat*.¹⁵ És altament celebrada per bona part de la crítica i els lectors, fet que dona lloc a una segona edició de l'obra ja a la tardor de 1976 (Triadú 1975: 39-40; Rodoreda & Sales 2008: 637 i 649). La primera edició va acompanyada d'un pròleg en què l'autora marca posicions sobre el concepte que té de l'escriptura, els procediments que utilitza i el seu mètode de treball; Sales no es va equivocar en considerar: «és un pròleg que farà època» (Rodoreda & Sales 2008: 556). De fet, la figura de l'editor seria cabdal a l'hora de promoure la difusió de l'obra i la seva popularització, convidant Rodoreda a escriure aquest pròleg, però també mirant d'aconseguir que *La plaça del Diamant* fos traduïda a altres llengües, com ara el francès o l'italià (Rodoreda & Sales 2008: 404-405). Amb aquestes iniciatives, Sales esdevé, doncs, el que Mireia Monmany (2015: 42-43) anomenaria *productor*, en llegir en clau de la lògica patrimonialitzadora l'esquema sobre els factors que intervenen en la cultura d'Itamar Even-Zohar (2010).

Fet i fet, el pròleg de *Mirall trencat* esdevé un text cabdal per comprendre el seu concepte de la literatura, el primer i principal escrit de no ficció d'autora que havia despertat un gran interès des dels anys immediatament posteriors a la publicació de *La plaça del Diamant* (Rodoreda & Sales 2008: 219). En el pròleg també s'anota algun aspecte de la seva biografia,

¹⁵ El peu d'impremta de la primera edició d'aquesta novel·la és de 1974, però no es va distribuir fins l'any següent. Entre les novetats que aporta al corpus de l'escriptora conegut fins al moment, destaquen l'ús d'un narrador omniscient per a la descripció de quatre generacions d'una família burgesa barcelonina, de manera que el temps històric de l'obra és molt més extens que en les novel·les precedents, i, des del punt de vista estètic, suposa una evolució de la narrativa rodorediana cap a procediments més simbòlics que en obres anteriors, com ara *La plaça del Diamant*, publicada el 1962, que ja apareixen al recull *La meva Cristina i altres contes*, de 1967 (Arnau 1976: 7 i 31).

ben escadusser, com ara les limitacions viscudes a l'exili a França, els records personals que li van motivar la novel·la o algun detall de la seva estada a Ginebra (Rodoreda 2008a: 698, 700 i 704, respectivament).

Es podria dir que aquestes informacions es complementen amb «Imatges d'infantesa», una relació de records espigolats dels seus primers anys de vida publicat per una revista en funcions de *productor*, *Serra d'Or*, el 1982, perquè apropa el lector a l'etapa inicial de la biografia de Rodoreda fidel al seu estil de ficció suggeridor (Munmany 2015: 42-43; Rodoreda 1982: 29-30; Rodoreda 1982: 31 i 34). La minsa informació sobre la vida privada de l'escriptora, parcial, passada pel tamís de la ficció, així com l'actitud esquiva que adoptava sovint en actes socials, donarien lloc a Josep Maria Castellet a batejar la seva figura com a «secretiva» (1988: 31). L'editor, crític literari i assagista, forçant la llengua amb aquest calc de l'anglès, dibuixa una Rodoreda amb secrets que no vol revelar, tallant l'interès natural que despertien en els altres –i més potser encara entre els amants de la literatura, ja siguin escriptors, editors o lectors.

Amb aquests dos escrits no fictivals de Rodoreda, l'escriptora contribueix a construir-se una imatge freda i càlida, propera i distant alhora, per donar un perfil públic d'ella mateixa, és a dir, per a caracteritzar-se i esdevenir un referent social, atractiu en tant que contradictori, i de difícil accés, sobretot, a la seva intimitat. Tan reticent era a redactar pròlegs i a exposar la seva vida privada i la seva sensibilitat a desconeguts, que afirmaria en el preàmbul de la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*: «parlar de mi (o de la meua obra, que és el mateix) no m'ha apassionat mai» (Rodoreda 1982: 2).

I és que «Imatges d'infantesa» representa una mostra més del reconeixement del qual és objecte Rodoreda a les acaballes de la seva vida. Ja el 1976, Edicions 62 havia iniciat la publicació de les obres completes de Rodoreda i, dos anys més tard, treia a la llum la recopilació de narracions breus encara inèdites *Semblava de seda i altres contes*. I el 1979, la mateixa

editorial donava a conèixer un recull de tots els seus contes.¹⁶ L'any següent, veien la llum *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*, obra que havia obtingut el Premi Ciutat de Barcelona, i Òmnium Cultural li atorgava el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes; i el 1982 *Quanta, quanta guerra...* seria guardonat amb el Premi Crítica Serra d'Or de novel·la i *La plaça del Diamant* esdevindria la novel·la de postguerra més ben valorada en una enquesta a diversos crítics de *Serra d'Or* (Campillo et. al. 1982: 20-27).¹⁷ També es publicaria la tesi doctoral de Carme Arnau (1979) sobre bona part de la seva obra i apareixerien dues antologies de narrativa breu que recollien algun conte de Rodoreda: *Contes de guerra i revolució (I i II) (1936-1939)*, compilats i prologats per Maria Campillo (1982), i *Històries d'animals*, amb Enric Bou i Xavier Luna com a curadors (1982).

D'altra banda, el 1980, Rodoreda va ser pregonera de les Festes de la Mercè, de Barcelona, i també es va inaugurar una placa a la plaça del Diamant de la Vila de Gràcia en memòria de l'escriptora i la novel·la homònima. El component popular d'aquests dos actes, juntament amb el Premi Ciutat de Barcelona per *Viatges i flors*, tot plegat en el mateix any, denota una voluntat manifesta de l'Ajuntament de Barcelona per posar en valor l'escriptora i associar-la a la ciutat.¹⁸ En una estratègia clarament patrimonialitzadora, l'alcalde Narcís Serra, a l'acte de lliurament, va remarcar la funció didàctica dels premis, en el sentit que assenyalarien a la ciutadania aquelles persones que serien dignes de reconeixement (Gabancho 1980: 12). És en la tria dels homenatjats que una institució pública contribueix a conformar un determinat patrimoni cultural, bandejant diversos referents i assenyalant-ne d'altres que compartirien certs

¹⁶ La pugna d'Edicions 62 amb El Club dels Novel·listes havia començat el 1967 amb la publicació de *La meva Cristina i altres contes* i havia continuat el 1969 amb la segona versió d'*Aloma* a Edicions 62. Rodoreda es deixava estimar i Sales va optar per una posició flexible i comprensiva, però la delicada situació d'Edicions 62 en aquells moments –que, com l'IFAC, fa fallida– podria haver influït en la decisió de Rodoreda de donar totes les seves novel·les posteriors a El Club dels Novel·listes: «Amb Joan Sales ha trobat un interlocutor segur. No els cal estar d'acord en tot: es coneixen i es comprenen» (Casals 2008: 378).

¹⁷ D'entre les obres més votades apareixen també *Viatges i flors* i *Mirall trencat*.

¹⁸ La imatge de Barcelona que es despren de les obres de Mercè Rodoreda, fet i fet, ha estat estudiada posteriorment (Castellanos 1995: 143-154; Campillo 2008: 165-189). Aquest interès per analitzar-la serà comentat amb més detall en capítols següents.

valors que vol promoure; el gest d'aquest consistori il·lustra el poder de la institució, terme manllevat de la teoria d'Itamar Even-Zohar (2010) que recollia Mireia Monmany (2015: 42-43) i, alhora, exemplifica com aquesta tria genera nous discursos sobre la realitat (Prats 1998: 63-76).

L'operació, és clar, comporta guanys per a totes les parts implicades: Rodoreda afirma la seva popularitat –i s'apropa a la seva ciutat natal– i, en conseqüència, millora les vendes dels seus llibres, mentre que el consistori municipal s'associa a una escriptora de prestigi, amb una quantitat important de traduccions de les seves obres, apreciades pels lectors i que sovint s'emmarquen en la seva ciutat.

A despit d'aquesta projecció pública de l'escriptora, des de Romanyà de la Selva, els mitjans de comunicació sovint tenien dificultats serioses per contactar amb ella; un exemple més de la personalitat reservada de l'escriptora. La «pedra que rodola», havia trobat un espai de «pau», però també se l'havia construït voluntàriament, intencionadament (Rodoreda 1976: 124). Un dels sectors de la cultura amb qui menys contacte sembla que va mantenir seria el dels creadors escènics. En la correspondència dels anys 1970 i 1980 de Rodoreda amb Joan Sales no es troba cap indicatiu de vincles reals i estrets amb el sector teatral, més aviat es denota una distància crítica, com en relatar, l'editor, la polèmica a l'entorn de les correccions que va realitzar Albert Manent al text *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de Jordi Mesalles i Miquel Casamajor, el 1981 (Rodoreda & Sales 2008: 920). La mateixa manca de dades sobre aquesta qüestió és la que es desprèn de la lectura de les entrevistes realitzades a l'escriptora (Mohino 2013: 141-237). Ho corrobora, en una carta de 1979, Benet i Jornet, en la qual posa de manifest que Rodoreda té un desconeixement important dels creadors d'arts escèniques del moment; la distància entre autora i sector teatral no haurien contribuït, de segur, a facilitar la posada en escena d'un text de l'escriptora.¹⁹

¹⁹ Carta de Josep Maria Benet i Jornet a Mercè Rodoreda, del 7 de juny de 1979 (AMR 5.1.2.16/8).

Al mateix temps, i tot i la seva popularitat i el reconeixement de les institucions, el sector teatral rarament s'interessaria pels seus textos a l'hora de generar projectes. Només, Ricard Salvat (2017) ja s'havia plantejat, entre 1965 –any de l'estrena de *Ronda de mort a Sinera*– i 1969, adaptar algunes peces de Rodoreda per a l'escena, segons explica als seus dietaris. I es té coneixement de l'interès que la directora d'escena Josefina Molina, el 1978, va demostrar per adaptar per al teatre *La plaça del Diamant*, a Madrid, projecte que no es va arribar a dur a terme.²⁰ Un any més tard, amb la mateixa intenció, Joan Ollé aconseguia contactar amb l'autora mitjançant Benet i Jornet, amb qui mantenia una cordial relació, com es veurà tot seguit, i que hi donaria el seu vistiplau. El jove Ollé no va poder tirar endavant el projecte aleshores, però des del 2004 n'ha fet diverses versions, com es donarà a conèixer en capítols posteriors.²¹

Entre els anys 1960 i 1970, tanmateix, el gruix dels creadors del teatre català independent obviaren o menystingueren l'obra de Rodoreda, condicionats potser per la situació del sector derivada del franquisme i per la crítica literària immediata –no sempre entusiasta. Però segur que hi va influir el predomini d'unes línies estètiques que no hi ajudaven, com ara la creació col·lectiva, la rellevància de la imatge en detriment del text escrit i el component espectacular de la representació. Ni la bona rebuda de *Mirall trencat* hauria facilitat una adaptació per al teatre en vida de l'escriptora. I la publicació a *Serra d'Or* el 1976 de la peça teatral *El parc de les magnòlies* tampoc atrauria el sector teatral en un primer moment (Rodoreda 1976: 79-89). És més, després de *Records de Caux*, estrenada el 1973, caldrà esperar sis anys fins que una altra obra d'aquesta autora pugui als escenaris. I en vida de l'escriptora, la

²⁰ Carta de Mercè Rodoreda a Josefa Molina, del 5 juny de 1978 (AMR, 5.1.1.34).

²¹ Entre les demandes per difondre aquesta novel·la, destaca també l'empresa Sontex, que es proposava difondre-la abreuçada. Rodoreda respon, amb una trucada i mitjançant també correspondència, que no accepta cap adaptació de l'obra ni en format text, ni tampoc en format cassette (carta de Mercè Rodoreda a Alberto Palau, del 15 de febrer de 1980, AMR: 5.1.1.72/1).

presència de Rodoreda en l'escena coetània serà ben puntual i al marge de les principals personalitats i circuits.

L'únic indici sobre possibles relacions amb creadors escènics en els darrers anys de la seva vida apareix a la biografia de Mercè Ibarz (2008: 160-161), en la qual es fa referència a les obres inèdites que conservava i al fet que «algun grup li demanava permís per escenificar algun text», però a continuació es tanca l'expectativa en afirmar: «només va parlar del seu teatre amb Sales». Efectivament, tot sembla confirmar que els contactes que s'han anotat més amunt haurien estat els únics provinents del sector teatral, perquè dels espectacles basats en textos dramàtics rodoredians en vida de l'escriptora tan sols es coneix *L'hostal de les tres Camèlies*, de Bruch, estrenat a Sitges el 1979. A més, les propostes basades en textos no dramàtics d'aquells anys en cap cas es va demanar permís o assessorament a Rodoreda, al marge de *La casa de les nines*, de la mateixa directora.

L'aposta del sector audiovisual per l'obra de Rodoreda

Abans dels espectacles que s'estudien en aquest capítol, però, diverses propostes per al format audiovisual arribaran a mans de l'autora i el seu editor. La primera partirà del relat breu «El mirall», inclòs a *Vint-i-dos contes*. La proposta de fer-ne un guió televisiu ve de la mà de Lluís Quinquer i seria dirigit per Manuel Lara per al programa *Taller de comèdies* (RTVE2). Es va poder veure per televisió el 17 de març de 1976 –en llengua catalana– i sembla interessant recordar que l'últim text de Rodoreda que havia vist la llum un any abans va ser, precisament, una obra en la qual també hi apareixia *mirall* en el títol, *Mirall trencat*.²² Independentment de

²² La versió audiovisual del conte es va reemetre el dia 21 d'aquell mateix mes i, el 4 de novembre de 1977, per TVE2 (Gallén & Guerra 2019: 51). També cal advertir que en diverses ocasions s'ha considerat erròniament que aquesta col·laboració entre Quinquer i Lara era sobre *Mirall trencat* i no sobre el conte «El mirall». La confusió, és clar, neix de la similitud de tots dos títols, però també hi podria haver influït la diferència entre la proximitat

si els responsables d'aquest projecte van entreveure en aquest conte la prehistòria –parcial– de la novel·la, la similitud del títol d'una i altra peça ja hauria pogut ser un bon esquer per obtenir una bona audiència. Es desconeix del cert si el resultat final d'aquest projecte va ser del gust de l'autora. En la correspondència entre Rodoreda i Joan Sales (2008: 635-669), entre el juny de 1975 i el febrer de 1976, ha quedat constància, però, de les desavinences entre ella i l'adaptador en el procés de gestació.

Així, inicialment, Sales informa a Rodoreda sobre l'alt interès que Quinquer demostra per adaptar un text seu, que també valora molt positivament les obres de Villalonga i, en general, les editades pel Club Editor; aquest posicionament de Quinquer agrada, és clar, a Sales, que li suposa «sentit comú» i que demana «santa paciència» a Rodoreda davant d'un guió inicial de Quinquer que deixa del tot descontenta l'escriptora, sobretot per la notable difusió que podria suposar l'adaptació d'una obra seva a la televisió (Rodoreda & Sales 2008: 635). En les cartes a Rodoreda, l'editor critica en diverses ocasions el mitjà de la televisió i la ràdio, així com les persones que hi treballen; per exemple, suposa que, com els seus companys, Quinquer es pensa que «ens fa un grandíssim favor parlant de nosaltres a la ràdio i a la tele», encara que assumeix que «els hem de menester moltíssim de cara a la indispensable difusió» (Rodoreda & Sales 2008: 635). Més endavant, quan l'escriptora sembli que tanca definitivament la porta a aquest projecte, Sales lamentarà la pèrdua d'oportunitat per a fer «propaganda».

La visió pragmàtica, comercial, és reiterada en diverses cartes posteriors que li escriu a Rodoreda, potser esperonada més que en altres avinenteses per la voluntat d'incrementar les

temporal en l'edició d'una i altra obra, com també el pes específic que té la novel·la en el conjunt de la producció rodorediana, sobretot si es compara amb el del conte. Aquesta confusió esdevé una errata a la nota al peu de pàgina número 21 de l'any 1975 de *Cartes completes (1960-1983)*, un recull a cura de Montserrat Casals que conté totes les missives entre Mercè Rodoreda i Joan Sales (2008: 1082). De fet, en un dels comentaris que apareix en la correspondència sobre aquesta adaptació, el mateix editor li confessa a l'escriptora que ell es pensava que l'objecte de la iniciativa no era *Mirall trencat*, sinó *La plaça del Diamant*, «però vós em parleu d'un conte» a la carta de Sales a Rodoreda del 2 de juliol de 1975 (Rodoreda & Sales 2008: 638).

vendes de *Vint-i-dos contes*, reeditat el 1974, el recull que conté «El mirall» i que, tot i haver rebut el Premi Víctor Català de 1957, resulta menys unitari en les tècniques que Rodoreda hi desplega i més irregular en qualitat literària de conjunt que *La meva Cristina i altres contes*, més recent, de 1967. Carme Arnau (1974: 110) s'hi refereix com un volum que denota una «crisi de tècniques», mentre que Jaume Aulet (1998: 457-471) considera que, si bé les tècniques utilitzades són diverses, s'emmarquen en la narrativa psicològica i realista. Sigui com sigui, la difusió audiovisual d'«El mirall» repercutirà positivament en el coneixement d'aquest conte, del recull del qual forma part, i en definitiva al conjunt de la seva obra i de la figura de Mercè Rodoreda, com també convidarà a plantejar-se les potencialitats performatives del relat i d'altres textos de l'escriptora. Per altra part, recórrer a una autora ja reconeguda afavoriria l'èxit del projecte, en una lògica de reciprocitat pròpia de la gestió cultural.

Així, Sales demana a Rodoreda que no esmeni excessivament la proposta de Quinquer i afegeix un nou argument en favor que el projecte s'acabi materialitzant: ningú li donarà les culpes a ella si el nou text no és encertat, perquè es considerarà que el responsable n'és l'adaptador (Rodoreda & Sales 2008: 639). En un moment en què la figura del dramaturg, l'adaptador, encara no està gaire perfilada en els escenaris i les pantalles de parla catalana, aquesta idea denota, d'una banda, que és assumit per la crítica i el públic que l'original, el conte, és de qualitat, és a dir, que es constata que aquesta narració, i si de cas l'obra rodorediana en general, la seva autora, són ja referents literaris, són patrimoni reconegut per la societat i la crítica.

De l'altra, la reflexió de Sales posa de manifest una de les grans línies d'anàlisi d'aquest treball: l'operació de dramaturgia que a la força s'ha de situar entre la fidelitat absoluta al text original i la llibertat/creativitat total de l'adaptador o, dit en altres termes, entre una voluntat d'*il·lustrar* el text, que pot considerar-se clàssica, i una altra de crear una obra nova a partir d'un text anterior, que inspira, motiva però que pot arribar fins i tot a no percebre's com a

referent en la nova proposta. Aquestes consideracions apareixeran de manera reiterada en l'anàlisi dels espectacles basats en textos no dramàtics de Rodoreda i en els apartats posteriors, en els quals seran tractades amb deteniment. Des de la perspectiva del patrimoni, ara, almenys, caldria recordar com la primera opció es podria considerar propera als plantejaments historicistes, mentre que la segona se situaria en la lògica patrimonialitzadora, ja que aquest procés comporta una lectura del passat des de l'actualitat (Davallon 2006).

La correspondència posterior entre l'escriptora i l'editor continua tractant aquesta qüestió. Es refereixen al guió de Quinquer com a «pitafi» i «esguerro» (Rodoreda & Sales 2008: 639 i 647). De tan poca qualitat sembla l'esbós als ulls de l'autora, que Sales no acaba de saber aconsellar-li sobre com resoldre la situació, «feu el que us sembli i ves què hi farem» (Rodoreda & Sales 2008: 639).²³ Finalment, ella opta per tirar pel dret, amb una negativa contundent:

El Quinquer el vaig apagar d'una bufada i ara em sap una mica de greu. Li vaig enviar un telegrama que deia: «Texte adaptation mauvais». Va reaccionar com un pobre noi que deu ser i em va contestar dient que es pensava que jo era una senyora i li resultava que no hi havia cap senyora i que el text era meu. Si no tinc mandra li revisaré el text i l'hi passaré amb net. (Rodoreda & Sales 2008: 642-643)

Davant de la sintètica i contundent resposta de l'escriptora, Sales adverteix que «ja podeu pensar que m'ha sabut greu que enviéssiu a fer daixonses en Quinquer [...]. Què hi farem. Vós maneu» (Rodoreda & Sales 2008: 647). Altres comentaris posteriors en la correspondència

²³ Aquesta resposta contrasta amb la de Llorenç Villalonga, que en virtut de les informacions que Sales explica a l'autora, l'escriptor mallorquí hauria donat els drets a Quinquer per adaptar *Desenllaç a Montlleó*, novel·la que es va editar el 1963. Com que sembla que Villalonga no tenia l'hàbit de veure la televisió ni escoltar la ràdio, l'editor imagina que deuria pensar «que facin el que vulguin» i voldria trobar la mateixa «irònica resignació» en Rodoreda (Rodoreda & Sales 2008: 651).

entre l'escriptora i l'editor també menystenien la competència d'aquest adaptador.²⁴ Possiblement, desconeixien que Quinquer, a més de col·laborar amb TVE, havia estat un actor habitual de l'òrbita de Ricard Salvat i l'EADAG, per exemple, a *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu.²⁵ No es fa referència a aquestes qüestions en la correspondència entre l'autora i l'editor, però qui sap si tampoc hauria estat una bona carta de presentació per a Quinquer, ja que Sales, rancorós perquè el premi Joanot Martorell de 1959 no havia estat atorgat a *Jardí vora el mar*, havia escrit a Rodoreda en aquests termes: «El darrer Martorell que van donar a un jovenet que respon per Ricard Salvat i que no ha escrit més que bacinades (ponderades com a genials per l'inevitable Salvador Espriu)...» (Rodoreda & Sales 2008: 192).²⁶ I, en qualsevol cas, és evident que el text teatral i el guió audiovisual responen a algunes regles bàsiques ben diferents.

Rodoreda, en fi, acaba entrant en el joc i refà el guió de Quinquer «de dalt a baix perquè semblava que l'hagués adaptat una mula» (Rodoreda & Sales 2008: 839). Tot amb tot, ni la primera emissió del text adaptat, ni les posteriors, són objecte de cap comentari en les cartes que es conserven entre Sales i l'escriptora. El text que Rodoreda envia a Quinquer s'anomena

²⁴ Les burles a Quinquer, en altres moments, no afluixen. Tampoc per part de Sales. Així, amb motiu dels permisos que l'SGAE demana a Sales per radiar *Incerta glòria* a Radio Peninsular –més endavant esdevindria Ràdio 4—, una emissora més sensible a la llengua catalana que RNE, i un cop donat el vistiplau, Sales escriu a Rodoreda: «I que Déu hi faci més que nosaltres. ¿Què hi podríem fer nosaltres, pobres, si el món és ple de Quinquers?» (Rodoreda & Sales 2008: 655). Igualment, en saber que Jaume Picas demana una autorització per adaptar per a la televisió *La plaça del Diamant*, Sales adverteix a Rodoreda que ell és diferent del «benemèrit Quinquer» (Rodoreda & Sales 2008: 668).

²⁵ A banda de la primera i altres versions de *Ronda de mort a Sinera* (Teatre Romea, 1965), Quinquer va participar en els espectacles de Ricard Salvat que s'esmenten a continuació: *Vent de garbí i una mica de por* (Palau de la Música Catalana, 1965), *Diàlegs sobre un fugitiu* (Cúpula del Coliseum, 1965), *L'Encens i la Carn* (Cúpula del Coliseum, 1965), *25 años de poesía española (Poesía y realidad)* (Centre Parroquial Sant Josep, Badalona, 1966), *Aquesta nit improvisem* (Teatre Romea, 1967), *Adrià Gual i la seva època* (Teatre Romea, 1967), *Primera història d'Esther* (segona versió: Teatro Banderas de Bilbao, 1968), *Quim Federal* (Teatre Romea, 1968), *Recital de Nova Cançó Basca* (Teatre Romea, 1968), *Les mosques* (Teatre Romea, 1968), *Guadaña al resucitado* (Cúpula del Coliseum, 1969), *Insults al públic* (Teatre Romea, 1970) (Puig 2007). Observant aquesta relació d'obres, és interessant fer notar com Quinquer forma part de l'elenc d'actors que treballen algunes de les adaptacions més celebrades de Salvat. Sigui com sigui, a la correspondència entre l'escriptora i l'editor no s'ha trobat cap referència a aquestes col·laboracions (Rodoreda & Sales 2008).

²⁶ Cal recordar, almenys, que el 1959 Ricard Salvat va guanyar el premi Joanot Martorell amb *Animals destructors de lleis* i que, en aquella convocatòria, Mercè Rodoreda va presentar *Una mica d'història*, una versió de *Jardí vora el mar*, que acabaria publicant el 1967. Molt més tard, en l'any commemoratiu de l'escriptora, el 2008, Salvat dirigiria *Un dia. Mirall trencat*, amb un dramaturgia compartida amb Manuel Molins.

El mirall del record, es conserva a la FMR i darrerament ha sortit publicat en un recull de totes les peces teatrals de l'autora (Gallén & Guerra 2019: 295-306). Rodoreda el considera una «obra de teatre en un acte», i els autors d'aquest volum, «una petita joia de teatre» (Gallén & Guerra 2019: 52). Ara bé, seria bo observar que ella mateixa l'escriu pensant que ha de ser el punt de partida per a un projecte audiovisual i no un d'escènic. La peça acusa aquesta contradicció en diversos moments: inclou elements netament teatrals, mentre que d'altres fan referència al guionatge.²⁷ Segurament, això ve motivat pel fet que Rodoreda no hauria tingut contacte amb gaires guions cinematogràfics, mentre que sí que havia llegit peces teatrals, i hauria redactat l'adaptació del conte aplicant les formalitats textuais pròpies del text dramàtic al guió audiovisual, o combinant elements exclusius de cadascun d'aquests formats.

El mirall del record, d'altra banda, representaria l'única experiència confirmada d'adaptació per al teatre d'un text de Rodoreda realitzat per la pròpia escriptora. L'oferiment de Quinquer possibilita que l'autora realitzi el procediment invers a la seva pràctica habitual de l'escriptura: o bé projectar una peça teatral –que a cops deixa incompleta– que després reelabora en textos narratius, especialment novel·les –molt més elaborades que el text dramàtic inicial–, o bé escriure textos teatrals per distanciar-se de certes obres narratives ja acabades per descobrir noves possibilitats creatives (Saludes 1993: 121-130; Massip & Palau 2002: 26-27; Gallén & Guerra 2019: 22-23 i 40).

²⁷ Més enllà de com qualifica Rodoreda aquest text, l'escrit s'obre amb dos paratextos prototípics de l'escriptura dramàtica: un *dramatis personae*, «Personatges», i una relació d'espais que intitula «Decorats». En canvi, són trets propis del llenguatge audiovisual el canvis sovintejats d'espais i els salts temporals, que Rodoreda en una ocasió adverteix amb un brusc «PAS DE TEMPS» enmig d'una mateixa escena (Gallén & Guerra 2019: 298). També el detall amb què descriu l'escena o la interpretació dels personatges allunya el text de l'escrit dramàtic. En seria un bon exemple: «El mirall de l'armari reflecteix la persiana tirada i a través de les ballestes entreobertes, el jardí» (Gallén & Guerra 2019: 297). Però hi ha encara dues traces textuais més enmig d'acotacions que contribueixen a detectar que l'autora escriu projectant el text en un format audiovisual, més que no posa escènic. Són: «Passa una parella a tocar de la càmera, rient» (Gallén & Guerra 2019: 298) i «LAURA, de cara al sostre, es tapa la boca amb les mans com si volgués ofegar un crit. Imatge de LAURA jove. Veu de LAURA vella» (Gallén & Guerra 2019: 298). Mentre que en el primer cas la presència de l'aparell de filmació s'inclou en l'acotació, en el segon es descriu una seqüència d'imatges i sons propis del muntatge cinematogràfic, i inviàbles, de fet, en el llenguatge escènic –si no té el suport audiovisual.

Aquell mateix any, el 1976, Josep Maria Benet i Jornet havia rebut l'encàrrec de Martín de Blas d'adaptar per a l'audiovisual i en castellà *Mirall trencat*, una novel·la que, com s'ha dit, va causar bona impressió a crítica i públic (Triadú 1975: 39-40; Rodoreda & Sales 2008: 637; Rodoreda & Sales 2008: 649). Ara bé, aquesta obra tan sols ha pujat als escenaris en ben poques ocasions, i amb posterioritat al període que abraça aquesta recerca.²⁸ Sembla raonable assumir que això es deu a la complexitat de la novel·la, molt més coral que d'altres i amb exigències molt superiors sobre l'ambientació històrica que requereix, i que suposaria, per tant, un quantios finançament; uns condicionants francament difícils d'assumir pel teatre independent, o per les noves companyies que en provenien. El sector teatral dels anys setanta, d'altra banda, encara es trobava en procés d'estructurar-se, mentre que les iniciatives del món audiovisual, tot i les seves limitacions, van ser promogudes des del sector públic estatal, l'únic en funcionament, aleshores. El greuge comparatiu entre una i altra realitat, en definitiva, és enorme.

Tot amb tot, la iniciativa, però, mai va arribar a port i sense cap motiu en particular, per bé que Benet i Jornet apunta a qüestions de caire ideològic: els càrrecs superiors de la televisió pública espanyola s'alinearien amb la «dreta més cavernícola» i Mercè Rodoreda no era ben vista per aquests sectors (Benet 2010: 47 i 49-50). A més, fruit de les tensions ideològiques, Benet i Jornet va quedar desemparat amb el cessament de Martín de Blas (González 2013: 44). En aquest projecte, però, els esborranys van ser supervisats amb entusiasme per Rodoreda – que només va modificar qüestions lèxiques.²⁹ A diferència de l'animadversió de Rodoreda per

²⁸ Les diverses adaptacions de *Mirall trencat* per al teatre se circumscriuen gairebé sempre a l'entorn de l'any commemoratiu de l'escriptora, el 2008. Són: *Mirall trencat*, d'Enric Estany, estrenat amb l'ICC Teatre Obert al Centre Cultural Les Corts (2008); *Mirall trencat*, d'Accés Teatre, exhibit al C.C. Fundació Caixa Terrassa (2008); i *Un dia. Mirall trencat*, de R. Salvat/M. Molins, al Teatre Borràs, un dels espectacles més destacats d'aquell Any Rodoreda, sens dubte, que supera en producció i professionalitat tots els altres basats en aquesta novel·la. Anys més tard, la jove companyia Retret Teatre portaria a la Biblioteca Mercè Rodoreda *Un mirall. Una bogeria*, dramaturgia basada en aquesta obra de l'escriptora i en *La bogeria*, de Narcís Oller (2009).

²⁹ Finalment, Orestes Lara va dirigir *Mirall trencat*, amb guió de Benet i Jornet –basat en els apunts que havia anat prenent per al projecte de 1976–, en una coproducció de Televisió de Catalunya i la productora Diagonal Televisió. Constava de 13 capítols de 50 minuts cadascun. El primer es va emetre el 17/04/2002. Se'n va fer una

Quinquer, cal fer notar la bona sintonia entre l'escriptora i el jove dramaturg (Benet 2010: 47-49).

Després que el projecte sobre *Mirall trencat* quedés en el no-res, va aparèixer una nova possibilitat d'adaptar un text rodoredià per a la televisió. La tria va anar a càrrec de Benet i Jornet, que segurament va descartar *La plaça del Diamant* perquè havia de ser «un projecte més senzill i en realitat més d'acord amb les possibilitats tècniques dels arcaics platós televisius de l'època» (Benet 2005: 31). El dramaturg es va decantar per *Aloma*; en escollir-la, de segur, hi va tenir a veure la lectura que en va fer cinc anys abans de la publicació de la revisió que Rodoreda emprendria de l'obra:

El 23 de desembre del 1964, que degué caure en diumenge, i si no ja m'hi perdo, als Encants del Mercat de Sant Antoni, davant de casa, em vaig comprar *Aloma*, de Mercè Rodoreda, en l'edició de la Institució de les Lletres Catalanes, publicada el 1938, cap al final de la guerra. Un llibre que no interessava gairebé ningú i que em va costar vint pessetes, quantitat relativament mòdica fins i tot a l'època. Havien passat uns mesos des que havia llegit *La plaça del Diamant*, i vet aquí que *Aloma*, crec recordar, em va engrapar de manera decidida. Era un llibre d'aparença lleugera, de molt bon llegir, i de contingut terrible. (Benet 2005: 14-15)

Aloma va ser versionada per Lluís Pasqual i dirigida per Sergio Schaaf per al programa *Novela* (Benet 2010: 50). La intervenció en aquest projecte de Pasqual —que el 1997, com a dramaturg i director, revisitarà el corpus de l'escriptora en una adaptació teatral— es deu a la recomanació de Benet i Jornet (2010: 194), ja que aleshores ocupava un càrrec a TVE.³⁰ Es va

segona versió, basada en la primera, en castellà i amb un format de minisèrie de 3 capítols de 120 minuts de durada, que es va emetre per la plataforma Via Digital (Diagonal TV).

³⁰ Benet i Jornet recorda que els actors i les actrius del Teatre Lliure, fundat el 1976, «cobraven molt poc i demanaven per favor que els donéssim feina a televisió», així que aquesta companyia va representar els personatges secundaris d'*Aloma* per a RTVE (Benet 2010: 50; González 2013: 47). El dramaturg va trobar en les seves col·laboracions amb la televisió espanyola un espai per a la pràctica de l'escriptura i, segurament també, uns ingressos necessaris per salvar amb èxit el que s'ha anomenat la *travessia del desert* dels dramaturgs catalans,

emetre el 16 de maig de 1977 per TV1, una circumstància que donaria «propaganda», com diria Sales, no ja a un conte, com «El mirall», sinó a tota una novel·la, l'única que Rodoreda havia salvat dels anys de preguerra i que havia revisat el 1969, induïda per Joaquim Molas. Una obra més desconeguda que *La plaça del Diamant* i menys recent que *Mirall trencat*. Una «propaganda», comptat i debatut, molt superior a la d'*El mirall del record*, perquè, a diferència de *Taller de comèdies*, *Novela* es distribuïa arreu de l'Estat espanyol, de manera que podia fer augmentar considerablement la difusió de la traducció d'*Aloma* de Joan Francesc Vidal, per a l'editorial Al-Borak, del 1971, l'única en llengua castellana fins aquell moment (*Visat*).³¹

Ara bé, com és conegut, Martín de Blas no va ser l'única persona interessada en traslladar trames i personatges rodoredians a l'audiovisual. *La plaça del Diamant*, pràcticament des de la data de la seva publicació, el 1962, i fins a les adaptacions per a cinema i televisió de Francesc Betriu, el 1982, va ser altament cobejada per directors cinematogràfics catalans i espanyols de renom, com ara Juan Antonio Bardem, Jaime Camino, Pilar Miró i José Antonio Sainz de Vicuña, Basilio Martín Patino i Alfonso Sastre, Leopold Pomés i Jaume Picas (Mirambell 1994: 339; Pessarrodona 2005: 228-229). Al seu torn, Pilar Miró s'havia plantejat adaptar al llenguatge audiovisual *Aloma* i *El carrer de les Camèlies*, segons les declaracions de la pròpia Mercè Rodoreda (Mohino 2013: 134).³²

que se situa entre el 1975 i el 1985, aproximadament (Batlle 1997: 49). Dels dramaturgs de la seva generació, sense cap mena de dubte, Benet i Jornet és qui supera millor aquesta situació difícil, exercint *de facto* de pont entre els autors dramàtics anteriors, i en general la tradició teatral catalana, i els immediatament posteriors, i veient reforçada, així, la seva obra i la seva figura.

³¹ La segona traducció al castellà d'*Aloma* no arribaria fins al 1982, de la mà d'Alfons Sureda, per a Alianza Editorial. D'altra banda, *El mirall del record* es va reposar entre el 21 de març de 1976 i el 4 de novembre de 1977 a la segona cadena de TVE (Gallén & Guerra 2019: 51).

³² Les mostres d'interès per adaptar *La plaça del Diamant* es poden trobar en les següents referències: Juan Antonio Bardem (Rodoreda & Sales 1964: 9); carta de Jaime Camino a Rodoreda, del 23 de novembre de 1969 (AMR 5.1.2.27); carta d'Alfonso Sastre a Rodoreda, del 21 d'agost de 1971 (AMR 5.1.2.140); intercanvi de correspondència entre Leopold Pomés i Mercè Rodoreda (AMR 5.1.2.115); i carta de Jaume Picas a Rodoreda, del 16 de març de 1976 (AMR 5.1.1.43). D'altra banda, a l'entrevista a Mercè Rodoreda per part de Lluís Busquets el 1981, l'escriptora afirma: «Per aquesta novel·la [*La plaça del Diamant*], i per altres de meves, s'hi ha interessat Bardem, Camino, Betriu, Delhorme, Pilar Miró, Patino, Coromina... He fet contractes i he percebut diverses opcions, sí» (Mohino 2013: 209). Sobre Pilar Miró, vegeu: carta de Pilar Miró a Rodoreda, del 8 de novembre de 1976 (AMR 5.1.2.94).

Cal esmentar, encara, un altre competidor en aquesta cursa, el cineasta belga André Delvaux, que va rebre amb interès l'oferiment de Danièle Delhorme i Ives Robert el 1978. L'actriu i presidenta dels productors francesos, com també de la comissió que es feia càrrec de gestionar les bestretes sobre la taquilla, posseïa els drets de l'obra de Rodoreda per a França. Delvaux, però, en saber que des de Catalunya s'estava treballant en el mateix projecte, el de Betriu, va optar per abandonar la idea (Riambau 1999: 115). És significatiu aquest interès per l'obra de l'escriptora des de l'àrea francòfona, una circumstància que reapareixerà molts anys més tard, des del sector teatral.

El propòsit de Betriu d'adaptar al llenguatge audiovisual *La plaça del Diamant* neix el 1963, però l'ha de deixar de banda per les dificultats que suposa l'empresa, sobretot les de caire financer. El 1975, n'aconsegueix els drets, però acaben caducant. Finalment, pot materialitzar el projecte en guanyar l'anomenat *Concurso de los 1.300*, convocat en l'àmbit estatal i publicat l'agost de 1979, un programa de suport als projectes audiovisuals basats en textos literaris narratius que es va endegar el 1979 per part de TVE; en cas d'acceptar-se el projecte, se'n realitzaria una versió, en format sèrie, per a televisió i una altra, una pel·lícula, per al cinema; és per aquest motiu que *La plaça del Diamant* tindria aquestes dues versions (Mirambell 1994: 239). Aquest programa de suport a la creació, al cap i a la fi, no seria sinó una mostra més de les enormes diferències que existien aleshores entre el sector audiovisual espanyol i el català, sense el suport encara d'un ens públic i, per tant, amb greus deficiències en tots els àmbits, finançament inclòs.³³

L'estrena de *La plaça del Diamant* es va concebre amb tots els ets i uts i, salvant totes les distàncies, recordava les de les grans produccions nord-americanes, el 18 de març de 1982 a Barcelona: exhibició en un cinema del centre de la ciutat i amb el combinat explosiu que suposa la presència d'autoritats polítiques, mitjans de comunicació, públic, equip de producció

³³ La primera emissió de TV3 no seria fins al 10 de setembre de 1983.

i artístic i, és clar, l'autora de l'obra original; tots de gala i amb Rodoreda, complaguda per l'expectació generada:

La seva satisfacció es va fer evident el dia de l'estrena, al cinema Alexandra, de la Rambla de Catalunya: enmig de tantes autoritats, molt elegant, Rodoreda avançava cap a la sala de projecció com habituada a l'enlluernament dels focus i *flashes* de les televisions i periodistes que cobrien l'espectacular esdeveniment. (Casals 1991: 329)

Aquesta «prodigiosa nit de popularitat» de l'escriptora va ser segurament l'últim gran acte públic de reconeixement a la seva obra que va viure Rodoreda. La primera autoritat del país, Jordi Pujol, el president de la Generalitat de Catalunya, acompanyat de la seva dona, Marta Ferrusola, encapçalava la representació institucional, amb Narcís Serra, l'alcalde de Barcelona, mentre que la ciutadania estava convocada a una «gran festa popular» a la Rambla de Catalunya, just davant del cinema, que va ser tot un èxit, com també el visionat de la pel·lícula (Sandoval 1982: 37).

Admiradors i curiosos restaven amatents a l'entrada del cinema per poder veure aquella escriptora d'èxit tan reservada i que havia passat bona part del franquisme a l'exili i, que en tornar, s'havia aïllat, com qui diu, a Romanyà de la Selva. Hi assistien persones del món del teatre i el cinema, especialment –entre d'altres, Benet i Jornet–; però hi mancaven, si de cas, certs referents culturals històrics i del moment, personalitats amb qui Rodoreda pràcticament no hi havia tractat, ja fos per la seva personalitat esquiva, ja fos per reticències morals o estètiques de certs cenacles a la seva vida o obra, respectivament, o simplement per la distància que provoca el desinterès o el desconeixement mutu.

Tot amb tot, l'ambiciosa operació de màrqueting, dissenyada per Fígaro Films, va caure en terreny adobat: les institucions –de diferents signes polítics– i la ciutadania es pot dir que volien participar d'aquest gran acte de reconeixement, no només a l'escriptora i la seva obra,

sinó també a tot un sistema sociocultural que havia sobreviscut a la dictadura franquista. No en va, l'anunci de l'estrena a la premsa associava el personatge de Colometa a la societat catalana: «La història d'una dona que és la història de tot un poble» (*La Vanguardia* 1982, p. 55):

JUEVES, 18 MARZO 1982 ESPECTACULOS LA VANGUARDIA • 55

AVUI, DIA 18, A LES 11 DE LA NIT
EN SESSIO ESPECIAL PER RIGUROSA INVITACIO
 GRAN ESDEVENIMENT CIUTADA AL CINEMA **ALEXANDRA** 
 AMB MOTIU DE L'ESTRENA MUNDIAL



**LA HISTÒRIA
D'UNA DONA
QUE ÉS
LA HISTÒRIA
D'UN POBLE...**

T.V.E. S.A. presenta una producció de Figorà Films S.A.

La plaça del
DIAMANT
 basada en la novel·la de Mercè Rodoreda

Silvia Munt Lluís Homar Joaquim Cardona
 Elisenda Ribas com Sra. Enriqueta Marta Molins Josep Minguell Paca Gabaldón Alfred Luchetti
 dirigida per Francesc Betriu música Ramon Muntaner productor executiu Pepón Coromina

Hi assistiran els actors i el director de la pel·lícula, i l'autora de la novel·la, Mercè Rodoreda

Simultàniament a l'estrena hi haurà, a partir de les 10 de la nit, davant del cinema ALEXANDRA, a la Rambla de Catalunya (entre Mallorca i Rosselló) una
GRAN FESTA POPULAR
 Tota la ciutat hi és convidada (Vegeu programa d'actes o l'anunci especial)

I des de demà, divendres, dia 19, PER AL PUBLIC, l'exhibiran els cinemes

WALDORF  **FONTANA**
 conjuntament amb **ALEXANDRA** 

Amb la col·laboració del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya
 AUTORITZADA PER A TOTS ELS PUBLICS

Il·lustració 1.

Font: *La Vanguardia* (1982: 55).

El tractament del context bèl·lic que emmarca l'acció del film *La plaça del Diamant*, a més, ha estat controvertit, perquè alguns crítics hi han vist una lectura política pel que fa a l'eix identitari que tergiversaria la imatge original que en donà Rodoreda:

I segurament com a peatge de qualsevol adaptació, no tothom va trobar encertada la versió de Betriu «donde la exaltación del catalanismo republicano de las clases populares y pequeñoburguesas motiva muchas de las transformaciones operadas sobre el original literario de Mercè Rodoreda, al vaciar de contenido específico el universo de la subjetividad femenina y su desvelamiento de las relaciones patriarcales de dominación para ofrecernos a cambio una imagen “más digna” de los héroes masculinos muertos y convertir el trayecto de la protagonista Natalia en una alegoría de la mujer-pueblo, mujer-madre-nación». (Peña 2010: 77, citat per González 2013: 59)

Ara bé, tot i que l'adaptació de Betriu va consistir, bàsicament, a *traslladar* la novel·la a la pantalla –sense afegitons textuais i posant imatge als passatges més descriptius–, ha estat observada per la crítica com un exercici que aferma les lectures més superficials i menys combatives de Natàlia/Colometa. Hauria contribuït a difondre «una sensibilitat tova (!!!) i amb la creació de personatges femenins passius» mitjançant, segons això, la caracterització de la seva protagonista propera a l'«*ànima de càntir* de la qual parlava l'editor Joan Sales i la *bleda* de la qual es mofava Terenci Moix [...] hi ha, doncs, més de Colometa víctima i passiva que no pas de la Natàlia activa» (Quintana & Merino 1993: 79). Val a dir que amb aquestes paraules es fa evident la necessitat d'operar a consciència amb el material narratiu a l'hora de traduir una obra literària –ja sigui una novel·la o un conte– a un altre llenguatge, perquè el trasllat impecable, com la fidelitat absoluta a un original, no és viable o no existeix. Els codis propis d'un nou context comunicatiu afecten el sentit de l'obra primigènica, com també és cert que determinats aspectes d'un text no es poden traduir en altres llenguatges perquè cadascun d'ells

presenta codis que no sempre són tots ells coincidents, com s'anirà desgranant en aquesta recerca. I sobta, en qualsevol cas, el contrast entre totes dues crítiques; però és rellevant, en canvi, advertir com, ben trenades, la qüestió de gènere i la social –més que no pas la política, que arribarà ja a la dècada de 1990– marcaran el fons dels espectacles que s'estudien en el període que abraça aquest capítol.

Sigui com vulgui, amb aquesta estrena, es pot dir que Rodoreda transcendeix el món literari-cultural i es fa palesa, per última vegada en la seva vida, la bona acollida entre la ciutadania de la seva obra, almenys la més coneguda, la més assequible, si es tenen en compte, per exemple, les seves darreres obres publicades, en les quals l'autora intensifica el simbolisme i s'endinsa en el món oníric:

Ni *Quanta, quanta guerra* ni *Viatges i flors* [ambdues de 1980] li van donar gaires alegries quan es van publicar. Ni la publicitat del Premi d'Honor hi va poder fer res. Inesperadament, la més alta onada de popularitat i èxit li vindria de nou de *La plaça del Diamant* [l'adaptació de la novel·la per al cinema i la televisió de Pepón Coromina i Francesc Betriu] [...] i encara avui [1991] la sèrie és una de les més explotades a Espanya. (Ibarz 1991: 126)

La pel·lícula es va mantenir en cartell 1.937 dies, amb un total de 503.822 espectadors i una recaptació de 621.000,84 euros.³⁴ Va obtenir el premi al millor llarg de producció catalana del 1982 per Cinematografia de la Generalitat de Catalunya –també el de millor actriu a Sílvia Munt pel seu paper de Colometa–, així com el Premio Especial de Calidad de la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura d'aquell mateix any. A Madrid, el film es va estrenar, el 25 de març de 1982 al Cine Paz, en benefici de la Fundación Reina Sofía. Hi

³⁴ L'*Aloma* de Schaaf, d'altra banda, es va reposar l'1 de febrer de 1983 a TV2 (*El País* 1983). Segurament, es va voler treure rendiment a l'interès que va despertar en l'audiència *La plaça del Diamant*.

assistiren la monarca i la Infanta Cristina i, entre d'altres, la ministra de Cultura, Soledad Becerril –socialista–, i el president de l'Ente RTVE, Carlos Robles –d'Alianza Popular–; també s'hi desplaçà l'escriptora (*El País* 1982: 5). Es poden suposar les sensacions contradictòries que deuria despertar aquest acte de reconeixement de part de les institucions i algun sector de la cultura espanyola a Rodoreda, republicana i catalanista, però sempre interessada en la difusió i el reconeixement de les seves obres.

La voràgine de la promoció –necessària– de la pel·lícula és descrita per Rodoreda en una carta enviada a Marta Pessarrodona, el 14 d'abril de 1982: «I de seguida va començar el sarau de promocionar la Plaça [la versió audiovisual]. Anava d'una promocionamenta al llit i del llit a una promocionamenta» (Pessarrodona 2005: 233). Tanta *promocionamenta* en algú acostumat a la calma que dona viure fora dels focus va desembocar en un esgotament considerable, de manera que es va veure amb la necessitat de passar l'estiu de 1982 sense escriure, gaudint de la seva casa a Romanyà de la Selva i el seu jardí, fins i tot amb un projecte especialment cobejat per Rodoreda com era *La mort i la primavera* encara per acabar, tot i que portava dècades de dedicació intermitent (Arnau 2008: XXVI-XXVIII). Pocs mesos després, l'hivern del 1983, emmalaltiria. Va morir a una clínica de Girona el 27 d'abril d'aquell any, acompanyada dels més íntims.

L'èxit de les adaptacions escèniques i el fracàs de L'hostal de les tres Camèlies

Una de les persones del sector teatral que va establir una relació més propera amb Rodoreda va ser Araceli Bruch, qui capitanejaria *La sala de les nines*, el 4 de juny de 1979, l'únic espectacle basat en textos no dramàtics rodoredians d'aquest període del qual l'escriptora en tingué coneixement (citada a Massip & Palau 2002: 268). L'espectacle s'estrenaria al Teatre

Romea, de Barcelona, amb tres funcions –i una prèvia al Casal de Cultura de Mataró–, i podria fer gira per Girona, Lleida, Sitges, Reus, Blanes i Esparraguera, entre d'altres (Bruch 2016/2020).

També amb Bruch al capdavant, i sota l'empара de Ricard Salvat en tant que director del XII Festival Internacional de Teatre de Sitges, aquell mateix any, s'estrenava l'única peça escènica de Rodoreda representada en vida de l'escriptora, *L'hostal de les tres Camèlies*.³⁵ El text, que recordava, irònicament, *L'hostal de la Glòria*, de Josep Maria de Sagarra, es va estrenar el 20 d'octubre de 1979, obrint el festival, i, gràcies als esforços de la directora, Rodoreda assistí a l'estrena; però la sala va rebre la proposta amb fredor i la crítica no hi va veure gaires virtuts, ni al text ni a la posada en escena, tot i l'acte de reconeixement que es va dedicar a l'escriptora. Bàsicament, es considerava que el text era deutor de referents del teatre català que no concordaven amb les noves línies dramaturgiques, els personatges no acabaven d'estar ben dibuixats i la direcció i la interpretació tampoc no van acabar d'encertar el to i els plantejaments (Massip & Palau 2002: 273-275).³⁶ El rebuig general, doncs, va ser considerable, fins al punt que en alguna ocasió se l'associà a les representacions d'*Els Pastorets* (Vilà 1979). Una afirmació, certament, polèmica.

Fora de Barcelona, es varen exhibir tres adaptacions de textos rodoredians per al teatre abans de la mort de l'escriptora. Així, a finals de juny d'aquell mateix any, el 1979, el Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental celebrava una mostra de tancament del curs amb el nom de «Diàlegs a una sola veu», en la qual es portava a escena la peça «Zerafina», de Rodoreda, i «La més forta», monòleg dramàtic d'August Strindberg, sota la direcció d'Ever Martín. Es va estrenar el 29 de juny de 1979 a Mollet del Vallès i es va presentar en diverses

³⁵ En una carta que Mercè Rodoreda va enviar des de Romanyà de la Selva a Araceli Bruch, el 23 de setembre de 1979, l'escriptora adjuntava la darrera pàgina de l'obra «amb l'acabament rectificat. No m'ha sortit allò que se'n diu gaire inspirat, però està millor» (Bruch 2001: 70).

³⁶ Araceli Bruch va veure a *L'hostal de les tres Camèlies* un drama; però Pepa Fluvià (2015), en portar a escena el mateix text al Teatre Zorrilla el 2002, va optar per una lectura més descarnada i sarcàstica, en la línia paròdica i vodevilesca que apuntaven Massip & Palau (2002: 275).

poblacions de la zona en el cicle «Teatre a la comarca». No es coneix que Rodoreda en tingués notícia. Tampoc queda recollit en els principals estudis sobre la matèria (Saludes 1993; Massip & Palau 1996; Massip & Palau 2002; Gallén 2007; Massip 2008; Gallén & Guerra 2019: 40).

També, Jordi Pons-Ribot, el 1982, reunia, al Teatre Principal d'Arenys de Mar, a *Quatre històries de dones*, l'obra dramàtica breu d'Agustí Bartra *Octubre*, el conte «Aquella paret, aquella mimosa» i dues peces també dramàtiques d'August Strindberg, «La més forta» i «Amor matern». La renovadora proposta faria una breu gira per poblacions properes, al marge de Barcelona (Fàbregas 1980: 49-50). Tampoc Rodoreda n'hauria tingut coneixement. I la mateixa situació es donaria a finals de l'any anterior, al Centre Social Catòlic de Terrassa, «El Socialet», on la companyia amateur Gresca-80, amb Lluís Barón al capdavant, presentava una dramaturgia agosarada que duia per nom *D'altres éssers i quatre flors*, a partir de la peça teatral *El parc de les magnòlies*, els relats «El bitllet de mil» i «Amor», i la novel·la *Aloma*.³⁷ Se'n farien dues funcions consecutives.

Com a mostra del dinamisme del sector teatral, dos dels espectacles analitzats són la llavor de noves companyies: Bruixes de Dol –que després de *L'Hostal de les tres Camèlies* perdria pistonada– i Fènix Teatre, evolució del Teatre de l'Olla –que perviu encara avui en dia. No es pot associar, però, aquests dos casos a la marginalitat de Rosec de Dits, perquè tant en el cas de Bruch com en el Pons-Ribot: per a la primera, caldria tenir en compte la difusió de les seves propostes, les col·laboracions amb altres figures ja amb certa popularitat i, en definitiva, el fet d'haver quedat finalistes al concurs que organitzava l'Obra Cultural de La Caixa de Pensions per a la Vellesa i l'Estalvi; per al segon, en el si d'una família culturalment molt activa, la seva activitat teatral ja arrenca d'uns anys enrere, i seria seguida amb interès des

³⁷ Bona part de les dificultats per conèixer informació sobre projecte *D'altres éssers i quatre flors* es deuen a la defunció del seu director el 2007 i a la manca de documents referits a l'espectacle.

de les pàgines de *Serra d'Or*, per exemple.³⁸ L'entorn de Lluís Barón, en canvi, no tindria aquestes connexions amb la cultura, però en ser integrada, Gresca-80, per persones de més edat que els membres de Rosec de Dits i proposar una lectura més convencional dels textos de Rodoreda, no es pot parlar de marginalitat.³⁹

³⁸ L'espectacle, ja ressenyat, *La puntaire*, de Jordi Pons-Ribot, va ser objecte d'especial atenció a *Serra d'Or*, amb escrits de Xavier Fàbregas (1980: 49-50) i també de Joaquim Vilà (1980: 59). Sobre la seva família, caldria recordar que Lluís Pons-Ribot ja havia dirigit espectacles teatrals, com ara *Ombres de Sinera*, el 1966 a Arenys de Mar, basada en textos de Salvador Espriu.

³⁹ Val a dir que en aquest període que abraça des del 1975 fins al 1983 no es tenen notícies sobre altres espectacles basats en textos de Rodoreda, ni a la resta dels Països Catalans, ni a l'Estat espanyol, ni tampoc a l'estranger.

2. Entre el teatre il·lustratiu i el metateatral

La finalitat principal de l'espectacle de Jordi Pons-Ribot condiciona la poètica de *Quatre històries de dones* (1981). Per preparar per a les proves d'accés a l'Institut del Teatre les dues actrius implicades en el projecte, es va concebre un escenari despullat, amb atrezzo minimalista, que denota el tractament de taller teatral que es va donar a la proposta (Pons-Ribot 2016). Resulta un punt de partida interessant perquè és coherent amb la limitada situació econòmica de la companyia, com tantes d'altres en aquells anys, i que ben sovint es posa de manifest en els projectes que tenen una clara vocació formativa, com seria el cas també de la *Zerafina*, dirigida per Ever Martín, el 1979, i que es podrà comprovar en experiències també posteriors.

Ahora, aquest plantejament atorga una lectura metateatral als textos i a la dramaturgia en el seu conjunt, que, si bé és un recurs que travessa tota la història del teatre occidental, va ser batejat per Lionel Abel (1963), que posava el focus sobretot en determinades accions o actituds de certs personatges, especialment, sobre el fet que ells mateixos serien conscients de la seva naturalesa dramàtica abans de ser assignats a un text teatral, és a dir, que ja tindrien *autoconeixement* sobre la seva pròpia teatralitat. Luigi Pirandello, Bertolt Brecht o Samuel Beckett serien alguns dels grans dramaturgs europeus del segle XX que recorrerien a aquesta tècnica en escriure els seus textos, tres referències per a joves dramaturgs i directors catalans del moment, encara que estèticament ben diferents.

En el cas de *Quatre històries de dones*, el plantejament metateatral, d'altra banda, suposava establir el joc del teatre dins el teatre, amb fragments de decorats diferents composant una mateixa escenografia per a tota la representació i amb els canvis de personatge a vista del

públic entre l'acabament d'una peça i l'inici de la següent (Pons-Ribot 2016). Els exemples que esmenta el director, però, podrien no complementar-se a la perfecció, ja que l'escenografia segueix la lògica de la composició –o fins i tot del pastitx–; mentre que els canvis de vestuari posen l'èmfasi en el muntatge, és a dir, en la concatenació de les obres escollides, tot incidint, en un altre ordre de coses, en la versatilitat i, per tant, en la qualitat interpretativa de les actrius, principal motivació del projecte, com ja s'ha comentat.

En qualsevol cas, l'opció de la metateatralitat proposada a l'espectacle dialoga amb la poètica de les obres dramàtiques escollides i també d'«Aquella paret, aquella mimosa», que precisament descriu amb detall un ambient de postguerra i en el qual l'arbre de la mimosa té una presència significativa, per bé que formi part només del relat de la protagonista, és a dir, que sigui reportat pel seu parlament. El conte, però, cal advertir-ho, es construeix a través d'un discurs oblic, marcat pel correlat objectiu eliotià (Gustà 1998: 250). Aquest discurs oblic facilitaria el tractament escenogràfic i espacial en un sentit metateatral; la nuesa que regnava l'escena i la mescla de referències en el decorat, deixava en segon terme l'escenari principal del relat de Crisantema, que ja anunciava el títol mateix de la peça (Arnau 1979: 237).

Estèticament, Araceli Bruch parteix d'uns altres pressupòsits. Assumeix públicament que l'impacte social i teatral que tingué el muntatge de Dagoll-Dagom sobre textos de Pere Calders *Antaviana* des de la seva estrena, el 16 de setembre de 1978 a la Sala Villarroel de Barcelona, va ser important a l'hora de confeccionar la proposta. Són declaracions significatives, que van ser publicades a *Tele/eXpres* el 5 de juny de 1979 (Massip & Palau 2002: 267; Bruch 2015b). Fet i fet, és precisament a les acaballes del 1978 quan es funda també la companyia Bruixes de Dol. Tot i que *La sala de les nines* suposa una proposta totalment diferenciada en l'estètica i les intencions que la d'*Antaviana*, Araceli Bruch decideix incloure poemes musicats i dansa a l'espectacle, en una estratègia dramaturgicà propra al teatre musical, encara que no podria ser considerada pròpia d'aquest llenguatge. El conte matriu de

l'espectacle, «La sala de les nines», destacaria pel seu alt poder suggestiu per damunt d'altres narracions del mateix volum de *La meva Cristina i altres contes* (Arnau 1979: 237-238). En la narració, aquest tret s'adiu perfectament amb el seu protagonista, que presenta un psiquisme complex: tendre i obsessiu alhora, amb actituds típicament femenines, es podria dir que «voreja la bogeria» (Arnau 2000: 36). La seva dèria per tenir cura de les nines –fins i tot de considerar-les éssers vius i la necessitat de complaure-les– o els seus «ulls de bruix», en serien dos exemples (Rodoreda 2008b: 259). I, de fet, més enllà de l'autor anònim de la peça rodorediana, el relat que s'hi descriu traspua tot ell una forta dosi de misteri.

La traducció a l'escenari d'aquest relat i, en definitiva, del psiquisme del Jove de Bearn comporta generar, no només mitjançant la interpretació, sinó també la luminotècnia i, en certa mesura, l'escenografia, una atmosfera pràcticament irrespirable, talment com la que traspua l'original (Arnau 1979: 238). Així, l'estructura escenogràfica representava una casa amb les seves dependències, amb l'estança superior reservada a aquest personatge i les nines, com en el conte de Rodoreda –seguint, doncs, amb la tradició de considerar les golfes com a espai propi del misteri–, mentre que el joc de llums i ombres que aportava encendre les set espelmes per generar vida en les nines o el passatge referit al conte «La salamandra», en el qual un punt de llum il·luminava tan sols la cara del personatge principal i tres d'altres simbolitzaven les anguiles (Il·lustració 2).



Il·lustració 2.

Font: MAE-IT Pau Barceló.

L'espectacle en el seu conjunt, doncs, es pot afirmar que, sense abandonar la interpretació realista, es va revestir d'una estètica simbòlica i expressionista. Perquè les representacions en tres dimensions de la figura humana, com ara els titelles, els maniquins i les nines, d'altra banda, serien un recurs notable d'aquest llenguatge, pel joc d'identitats que representen amb el referent real i la possibilitat que se'ls podria atribuir de cobrar vida. Dalt dels escenaris, com en les pantalles, aquest despertar es podria explicitar mitjançant un llenguatge no naturalista i que deixa en segon pla l'expressió oral per fer prevaldre la dimensió corporal-gestual i els seus desplaçaments per l'espai, com és el cas de la dansa. El procediment, en fi, es troba a *La sala de les nines* i significa la rebel·lia de les nines que han estat dones – cadascuna protagonista d'un conte de Rodoreda.⁴⁰

⁴⁰ Cal recordar que, des de la mort del dictador, la dansa va viure un període d'obertura i va millorar notablement la seva formació i exhibició (Vendrell 2007: 139-143).

El component simbòlic travessa tot el corpus de Rodoreda, però guanya pes a partir, precisament, de *La meva Cristina i altres contes*, i esdevé un procediment central en les seves darreres obres. Ja hi havia recorregut fent ús de la nina com a objecte altament connotat a «El bany», inclòs a *Vint-i-dos contes*, un relat marcadament autobiogràfic, i *Mirall trencat* també incorpora aquest referent, per exemple. I, al cap i a la fi, el maniquí que apareix a l'obra teatral homònima de l'autora no deixa de ser «la màxima esquematització» dels «dobles misteriosos, còpies d'uns originals il·lusoris», que són les nines (Gustà 1999: 15).⁴¹ Escènica, la referència a aquestes joguines infantils s'emmarca en una escenografia que en començar podria remetre conceptualment a una casa de nines i el pas de nina a bruixa mitjançant la dansa donaria lloc a repensar la llar com a espai on es reproduïxen certes convencions socials. I és que el concepte de *bruixa* aquí s'inscriu de ple en el sentit que li confereix la poètica marçaliana: la dona alliberada que viu la seva identitat de gènere només segons la seva voluntat.⁴² No en va, els poemes musicats de Marçal segueixen la línia estètica dels poemes que publicarà, també simbòlica: les al·lusions a la bruixeria a través de procediments metafòrics amb mots altament connotats, sobretot en la tradició popular i infantil –com ara, *lluna*– que s'hi posen en joc, no fan sinó reforçar la decisió de Bruch (Godayol 2012: 220-233).

Alguns dels contes escollits per a *La sala de les nines* de segur que facilitarien la creació d'aquesta atmosfera. Són els que presenten trets propers al fantàstic, els que recorren a elements altament simbòlics o els que fan ús de procediments de caire expressionista. Del primer bloc, destaquen «Viure al dia», per la tensió subjacent, dels temps històrics que es viuen, i pel final

⁴¹ Val a dir, per cert, que aquesta peça va ser escrita el 1979. Qui sap si l'escenificació del conte per part d'Araceli Bruch va esperonar la imaginació de Rodoreda, que no va assistir a cap representació del muntatge però que possiblement va conèixer les decisions dramaturgiques i de direcció de la proposta. D'altra banda, Marina Gustà entreveu trets de nina en les protagonistes de *La plaça del Diamant*, *Quanta, quanta guerra* i *El carrer de les Camèlies* (Gustà 1999: 15).

⁴² En aquest punt caldria matisar molts aspectes que no encaixen entre els plantejaments de la poetessa i els que proposa l'espectacle, ja que si en l'obra de Marçal es desprèn sovint vitalisme i una reivindicació de l'homosexualitat, per exemple, en el cas de l'espectacle de Bruch, aquests trets no hi apareixen.

formulat en forma de paratext, i «La mainadera», d'una fantasia infantil i enjogassada, blanca, en definitiva; un punt de partida que anirà guanyant en misteri només en començar. «La sang» i «El bitllet de mil» també presenten personatges amb una gran tensió psicològica i ambiental. I després de «Pluja», amb bones dosis de recursos simbòlics –la precipitació atmosfèrica com a catalitzador de l'autoconsciència i l'alliberament–, arriben «La carta» i «La salamandra», que mostren aspectes netament fantàstics. Com es veurà en el penúltim apartat d'aquest capítol, «La carta» es presenta al receptor, però, com una primícia (Gustà 1998:243) que insinua, només, la metamorfosi, mentre que aquesta experiència transformadora s'aferma en altres contes del recull (Arnau, 1976: 32). A «La sang» el fantàstic seria d'arrel clàssica, ja que es troba més en la realitat que no pas en l'ull de qui la mira (Arnau 2000: 23). El fragment del darrer conte que reporta l'espectacle, «La salamandra», en canvi, és precisament el més fantàstic i simbòlic, ja que la dramaturgia de Bruch posa el focus, sobretot, en la crema de la protagonista i en els passatges posteriors, esbossant només en els fets precedents els més propers al plantejament realista. I, com ja s'ha apuntat, el tractament d'aquest conte escènicament amb el joc combinat de llums i ombres, i de l'estàtic i el dinàmic, intensifica l'enfocament expressionista i simbòlic. I el lirisme que traspuen bona part dels contes també permetria optar per la poètica expressionista i per remarcar els referents més simbòlics dels textos en el moment de presentar-los en escena. Des de la platea, la crítica hi va veure encerts i mancances. En relació amb l'estil de l'espectacle, es coincidiria en valorar positivament l'ambient que s'hi recreava (Vilà 1979: 57; *Hoja del lunes* 1979, citat per Massip & Palau 2002: 269).

En una línia més convencional caldria situar, en canvi, *D'altres éssers i quatre flors*, estrenat al Centre Social Catòlic, «El Socialet», de Terrassa, el 1981. Amb un llenguatge bàsicament realista, Lluís Barón i Gresca-80 van plantejar un espectacle textocèntric, fet que també apunta a una alta valoració de la qualitat de l'obra de l'escriptora i, en definitiva, una

reivindicació de la seva literatura, tant pel que fa al seu contingut com a la seva poètica –per bé que es realitzés una síntesi dramàtica de tot *Aloma*, per exemple, en la quarta part de l'espectacle, com es comentarà amb detall posteriorment. En coherència amb les peces escollides, la proposta, si de cas, remarcava algun element amb un fort component simbòlic, com ara les flors o el mirall; l'escenografia i el vestuari no farien més que confirmar aquests plantejaments (Aguado 2015).

Així doncs, es constata una gran varietat de tractaments dels textos rodoredians encara en vida de l'escriptora. Aquesta circumstància es fa encara més palesa si es recorda l'experiència de *Records de Caux*, i s'afermarà en els anys posteriors, tal com es podrà comprovar més endavant. El ventall de poètiques que es van adoptar en aquestes propostes, doncs, seria el tret principal d'aquests anys: abraça des del teatre il·lustratiu amb elements simbòlics en l'espectacle de Barón, fins al tractament metateatral de Pons-Ribot, passant per l'estètica més propera al simbolisme que no pas al realisme de Bruch. La bona acollida, en general, en tots els casos, demostra la plasticitat dels textos rodoredians –encara que es tractava, sovint, de companyies no estrictament professionals.

3. El protagonisme femení i la llibertat

Es pot convenir que els espectacles basats en textos no dramàtics de Mercè Rodoreda estudiats en aquest capítol segueixen, bàsicament, les temàtiques tractades en les obres escollides de l'autora, és a dir, que en cap cas es desmarquen del fons dels textos originals. Així es posa de manifest al dossier de la companyia Bruixes de Dol, sobre *La sala de les nines*: «Els trets generals de l'obra giren entorn d'un recull de contes de Mercè Rodoreda» (Bruch 2001: 39). Al mateix document, Carme Arnau (2001: 42) planteja, en conjunt, el sentit dels textos rodoredians escollits: «la incomunicació radical que presideix les relacions humanes i la profunda soledat de l'home en el món». També es fa palès en les entrevistes realitzades (Aguado 2015/2020; Bruch 2015a; Bruch 2016; Ever Martín 2016; Pons-Ribot 2015/2016).

En especial, es tracta la lluita individual per a esdevenir una mateixa, en el ben entès que el gruix dels personatges principals són femenins, perquè, en el cas de *La sala de les nines*, «l'ordenació dels contes és un encadenament de personatges femenins, com a centre entorn del qual giravolta la història» (Bruch 2001: 39). Aquesta circumstància determina clarament la situació personal de les protagonistes, les seves relacions i el seu rol en la societat. En coherència amb els textos escollits, en aquests espectacles, la figura masculina se situa habitualment en segon terme, perquè la intenció general dels directors/dramaturgs, i en especial de l'ànima de *La sala de les nines*, seria explorar «les relacions entre l'home i la dona des del punt de vista femení» (Bruch 2001: 39).

Així, i d'acord amb certs condicionants socials, els personatges femenins són menystinguts o són objecte de dominació, i malden per superar la seva realitat vital; de vegades resulten ser intents frustrats, però sovint aconsegueixen salvar aquest punt de partida i assolir una major o completa llibertat individual, una de les idees força de tota l'obra de l'escriptora.

Aquesta descripció sumària, genèrica, del fons de les peces escollides és vàlida també per als textos d'altres autors que conviuen a l'únic espectacle d'aquest període que combina obres de diversos escriptors, *Quatre històries de dones*, de Fènix Teatre. En aquest sentit, *Octubre*, escrita per Agustí Bartra el 1951, presenta una relació de la parella principal que s'ha esfondrat, la d'Emili i Roberta, en un context amb altres situacions amoroses gens esperançadores, tampoc, segons Francesc Foguet (2008):

Una sèrie de personatges estranys, aïllats en les seves obsessions, que, en un joc de contrapunts, dibuixen una al·legoria sobre l'amor: un amor acabat, el del matrimoni desfet d'Emili i Roberta; un altre de reclòs en si mateix, el dels dos amants Joana i Maria, i un altre d'efímer, el de la prostituta La Cascavells, que, malgrat tot, és l'únic que és capaç d'expressar generositat.

Perquè el personatge d'Emili és un home que s'ha refugiat en el món de la música, tot defugint qualsevol mena de compromís. Així es desprèn de les paraules de la seva muller, principal protagonista del text dramàtic, una dona enèrgica i que ha aconseguit fer un tomb de cent vuitanta graus a la seva vida. La vida d'ell, en fi, als ulls de Roberta, es podria dir que ha estat un fracàs. I ella opta per tallar en sec aquesta situació malaltissa, per viure una altra vida, millor, sens dubte, que la que li pot oferir Emili.

Les dues peces breus d'August Strindberg, «La més forta» (1888) i «Amor matern» (1892), també es podrien alinear amb les consideracions anteriors. La primera permet conèixer com se sobreposa, en un autèntic *tour de force*, una dona a una relació de parella carregada de traïcions i frustracions, mentre que la segona mostraria una situació de la protagonista de signe contrari, ja que «planteja un problema dels que avui semblen peculiars de la psicoanàlisi: assistim a la cristal·lització i fixació d'un complex, i també en això Strindberg es mostra bon

precursor» (Palau 1974: 8).⁴³ El complex del qual parla Palau i Fabre al pròleg d'aquest recull de peces de l'autor suec faria referència a la impossibilitat, per part de la filla, de trencar amb la tutela d'una mare que la infantilitza i entrar, així, en el món de l'adultesa, tant pel que fa a l'àmbit personal, com en el professional. En aquest sentit, en el moment de la peça en què la filla pren consciència d'aquesta situació, exclama: «no puc enderrocar les muralles que heu trigat tants d'anys a bastir!» (Strindberg 1974: 65).

De totes les obres que formen part dels quatre espectacles estudiats, tanmateix, es desvien de la descripció esmentada els relats «Amor», «La sala de les nines» i «La mainadera», tots ells inclosos a *La meva Cristina i altres contes* (1967), com també la peça teatral del recull *Semblava de seda i altres contes* (1978), «Viure al dia». El personatge protagonista d'«Amor» és masculí, un treballador de la construcció; i encarna una figura poc habitual en l'univers rodoredià, el de l'home feliçment casat i gens decidit –en aquest cas, sembla que és la seva muller qui porta els pantalons a casa–, però tampoc asexual o amb trets femenins, com sí que serien descrits altres personatges masculins de l'obra rodorediana, com ara l'Antoni, de *La plaça del Diamant*, o el Jove de Bearn, de «La sala de les nines», respectivament. En aquest darrer conte, inspirat en el cicle de Bearn de Llorenç Villalonga –i, més concretament, en *Bearn o la sala de les nines*– es recorre al motiu literari dels papers trobats, anònims, per a descriure en una carta la vida i la mort del fill de don Toni i la senyora Maria Antònia, un noi aïllat i amb elements típicament femenins, com ara la fília que sent per les nines i els seus vestits, fins al punt que les considera vives, però amb «ulls de bruix» (Rodoreda 2008b: 259).⁴⁴

«La mainadera», en canvi, mostra la relació afectuosa i enriolada d'Adelina, una cuidadora, i un infant. Des de la seva posició, descriu *senyors* de la casa i les seves amistats i,

⁴³ Cal recordar que, tal com deixa entreveure la citació de Palau i Fabre, les obres de Sigmund S. Freud són posteriors al gruix de les peces teatrals de Strindberg.

⁴⁴ La novel·la *Bearn o la sala de les nines*, de Villalonga, es va publicar primerament en castellà el 1956 i en català el 1961. L'admiració mútua entre aquest autor i Rodoreda es fa notar en diversos moments i documents, com ara les cartes que es conserven entre cadascun d'aquests autors i el seu editor, Joan Sales.

alhora, es burla de les seves formalitats; Arnau la veu com «lleument ressentida» (Bruch 2001: 40). I és que la distància que es posa de manifest entre aquests personatges de classe social diferent és una constant en Rodoreda, en la seva obra breu i en novel·les com ara *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*, de 1967 i de 1974, respectivament, per bé que amb tons diversos per a cada cas. I, per acabar, «Viure al dia» planteja, oposadament, l'interès per qüestions lleugeres de la vida benestant de tres dones, en contrast amb la transcendència del moment històric que viuen –el dia que comença la Guerra d'Espanya, el 18 de juliol de 1936–, perquè la preocupació per aquestes circumstàncies, o bé es delega als marits respectius, o bé ni tan sols ells se'n preocupen. La crítica, sarcàstica, de Rodoreda, a aquest perfil social i a la seva inconsciència respecte al context polític resulta implacable. Són quatre peces en les quals, o bé el personatge protagonista és masculí i no presenta trets dominants vers la dona, o bé la les dones no es troben en una situació difícil per motius de gènere. I, alhora, apunten a la qüestió social com a una de les temàtiques que Rodoreda aborda i que es fa palesa també als espectacles estudiats.

Rodoreda, patrimoni en femení o patrimoni feminista

En el seu conjunt, però, la visió de gènere esdevé transversal en les propostes escèniques que es van dur a terme en vida de Rodoreda. Destaca en aquest sentit, i molt especialment, la iniciativa d'Araceli Bruch, *La sala de les nines*, no només pel seu posicionament diàfan sobre la qüestió damunt de l'escenari, sinó també perquè hi ha alguns aspectes a l'entorn del projecte que denoten una clara coherència de plantejaments, com ara la composició de la companyia, formada gairebé exclusivament per dones. Així, més enllà del càsting, que havia de respondre a les necessitats del text teatral, els equips artístics i de producció participen del mateix criteri.⁴⁵

⁴⁵ L'única excepció a aquesta norma no escrita seria la presència de Joan Ollé en les funcions d'il·luminació, el nom del qual apareix en femení al programa de mà de *La sala de les nines*: Joana.

És, però, una coherència que es llegeix de manera diferent des dels mitjans escrits, sobretot pel que fa al grau d'afinitat de l'espectacle amb el feminisme, ja que les informacions sobre la proposta arriben a ser fins i tot contradictòries. Així, d'una banda, es planteja en aquests termes:

A pesar del título i del nombre del grupo, a la gente de Bruixes de Dol le molesta que digan que hacen teatro feminista. Simplemente, se trata de hacer un teatro desde la perspectiva de la mujer. Esas «brujas» tan especiales nos comentan como Ibsen o Strindberg, con su misoginia a cuestas, han hecho teatro de mujeres, excelente, pero desde el punto de vista masculino. (*Tele/eXpres*, 5 de juny de 1979)

I rebla el clau el peu de foto: «Les Bruixes de Dol no hacen teatro feminista» (*Tele/eXpres*, 5 de juny de 1979). En altres casos, però, el titular és inequívocament oposat: «*La sala de les nines*, un montaje feminista» (Ortega 1979). El *lied* es referma en aquesta idea, situant la iniciativa en el marc dels moviments socials del moment: «El teatro no podía quedar sin aportar su granito de arena al movimiento feminista», per bé que una de les respostes a l'entrevista que dona Bruch és prou explícita en matisar un posicionament tan concret:

– ¿Pero se trata de reivindicar los derechos femeninos o de un alegato antimachista?

–Quiero aclarar que nuestro montaje no va en plan de bandera lila. Se trata de unas muestras, o más bien de una reflexión, sobre la condición femenina y la sensibilidad de la mujer. En el reparto hay personajes masculinos que han sido confiados a actores. Y esto, en contra lo que alguien pueda pensar, no le resta feminismo al espectáculo. (Dossier de *L'Hostal de les tres Camèlies* 1979: 5)

En altres casos, però, la interpretació és més mesurada, assumint el component feminista de l'espectacle, però «sin caer en el esquematismo» (Dossier de *L'Hostal de les tres Camèlies* 1979: 5).

En qualsevol cas, la coherència a la qual es feia referència per a *La sala de les nines* entre la companyia i el fons de l'espectacle, no es pot destriar de tot un corrent de pensament i d'activisme que s'emmirallava en el Maig del 68, la Revolta dels Clavells (1974), diversos moviments socials, i molt especialment del feminisme, que va viure moments de gran acceptació, sobretot entre la joventut de la dècada de 1970, i que guanya presència entre algunes escriptores i intel·lectuals d'aleshores, com ara Maria Aurèlia Capmany, amb una obra de ficció i assagística en la qual gènere i lluita de classes s'interrelacionen, o Montserrat Roig, que també aborda aquesta doble temàtica (Otero 2010: 2).⁴⁶

Fet i fet, la constitució de Bruixes de Dol és conseqüència d'una xarxa d'amistats forjades a l'entorn de la Vocalia de Dones de l'Associació de Veïns de Barcelona, fundada el 1972 –actualment, Federació d'Associacions de Veïnes i Veïns de Barcelona (FAVB)–, i també de les I Jornades Catalanes de la Dona, celebrades al paranimf de la Universitat de Barcelona entre el 27 i el 30 de maig del 1976 (Bruch 2016). En el terreny teatral, el germen de la companyia cal anar a trobar-lo en la primera etapa de Dagoll Dagom, la que engloba els anys 1974 i 1977, dirigida aleshores per Joan Ollé, de la qual formen part la mateixa Araceli Bruch, així com Glòria Martí, per a l'espectacle *No hablaré en clase*, de 1977, encara que també és un referent per a Bruixes de Dol el Grec'76 (Bruch 2015b). En aquesta edició del festival barceloní, la professió teatral s'apoderà de la seva gestió amb una clara voluntat popular i democràtica; cal fer notar «un nou tipus de professional de teatre» que apareix en aquella

⁴⁶ D'entre els títols de no ficció de Capmany sobre el fet femení anteriors a l'estrena de *La sala de nines*, destaquen *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966), *La dona catalana* (1968), *El feminisme a Catalunya* (1973) i *La dona i la Segona República* (1977). Roig, per la seva banda, marcaria un punt de referència per al moviment feminista amb *L'hora violeta* (1980).

experiència: «el jove professional és conscient del deure que contreu amb la societat amb el seu treball públic i de la complexitat tècnica del llenguatge que utilitza» (Castells 1976: 57).

Al cap i a la fi, el nom mateix de la companyia ja denota aquesta filiació ideològica, atès que remet al títol del poemari netament feminista de Maria Mercè Marçal de 1979 –és coetani, doncs, a l'espectacle–, si es flexiona en singular.⁴⁷ Una bona mostra de les complicitats entre la poeta i Bruch sobre la condició de la dona seria el tercer sonet de «Sense llops ni destrals», que forma part de l'apartat «Avui les fades i les bruixes s'estimen», de *Bruixa de dol*, que és dedicat a la directora teatral, i que comença amb un significatiu «He dit bon dia al teu cor violeta» (Marçal 1989: 161).

Però la referència a les dues figures simbòliques de la fada i la bruixa, si bé formen part de l'imaginari popular, foren també anomenades en una entrevista per a *Destino* de Baltasar Porcel a Rodoreda, encara que en un sentit ben diferent:

La por a l'envelliment és molt humana. Un dia o altre la té tothom. Una dona comença a tenir-la més enllà de la trentena, quan s'adona que va passant a poc a poc de fada a bruixa. (Porcel 1975: 47)

La citació contraposa les dues figures vinculant-les a la joventut i a la vellesa, respectivament, però Marçal donaria un altre sentit a la referència de la bruixa, molt més complex, de revolta, especialment a «Avui les fades i les bruixes s'estimen», que no es troba en la concepció rodorediana, que es limita a constatar el pas del temps i els seus efectes, entre la temença i el lament. Aquest bloc de composicions de *Bruixa de dol*, escrit entre 1977 i 1979, s'inicia amb un sonet que precisament reivindica la unió de totes les dones, més enllà de la seva

⁴⁷ Per a informació més detallada sobre la vida, el pensament i l'obra de Maria Mercè Marçal, es pot consultar la biografia de Lluïsa Julià (2017).

personalitat, en una «reversa processó» que baixa a la plaça, forma una «roda fetillera» i on el jo poètic s'hi acaba incorporant «ullpresa» (Marçal 2000: 137).

D'altra banda, el bagatge intel·lectual de Bruch i la resta d'integrants de la companyia bevia també de les principals feministes angleses i franceses de l'anomenada Segona Onada Feminista o Segon Feminisme, com serien Virginia Wolff i Simone de Beauvoir. El compromís amb la causa feminista de Marçal seria, sense cap mena de dubte, un dels vectors principals de la seva obra i, de fet, de la seva vida (Marçal 2019). Ara bé, aquest cúmul de referents troba poques correspondències sòlides en el conjunt de l'obra de Rodoreda, més enllà de la qüestió essencial: situar la dona i les seves circumstàncies, certament difícils, en el punt de mira, i proposar un camí d'alliberament.

Així, per a les generacions dels anys 1940, com ara Capmany i Roig, i dels anys 1950, algunes de les claus per a la revolta femenina radiquen en, primerament, l'associació entre dones per facilitar-ne la presa de consciència de la situació, l'accés a un major coneixement de la realitat social, la solidaritat entre elles davant les injustícies de les quals la dona és objecte i la lluita per al seu alliberament, i la demanda de canvis profunds en l'ordenament legal —un element de gran coherència amb la situació política que es vivia—; en segon lloc, la lluita de classes com un dels camins que caldria transitar per assolir la igualtat entre gèneres; i, en tercer lloc, la lliure disposició del propi cos i una sexualitat equitativa amb la masculina i també lliure en tots els sentits, però també es reivindiquen dos altres aspectes de gran interès, d'una banda, l'educació, i, de l'altra, l'entorn familiar i les tasques domèstiques, tal com es desprèn del Manifest de conclusions de les I Jornades Catalanes de la Dona, del 1976; aquestes preocupacions serien compartides en general per les integrants de la Vocalia de Dones, tal com s'evidencia des del Grup de Feminisme de l'Escola de Sociologia de Barcelona (1978: 206 i 209).

Sobre aquests darrers aspectes reivindicats des del feminisme d'aleshores, la presa de consciència de la llibertat de gaudir del propi cos i d'obrir el ventall de pràctiques i opcions sexuals en les obres de Rodoreda no hi són presents, amb l'excepció del fet de viure l'amor en consonància amb els sentiments propis, i al marge, si cal, de la realitat de la parella formalitzada oficialment i gens satisfactòria, com es podria entreveure a la peça teatral *El parc de les magnòlies*. D'altra banda, la importància d'educar en el respecte al gènere femení és, en aquestes peces rodoredianes, un tret que s'entreveu, però que no pren forma amb tota l'entitat que es reivindicava als anys 1970; s'entén com un factor que influeix en l'afermament de certs apriorismes socials o en el fet de qüestionar-los. I, en tercer lloc, l'entorn familiar resulta un condicionant significatiu en la situació de bona part de les protagonistes, mentre que les tasques domèstiques tenen un pes específic en les obres escollides per ser dutes a l'escenari, en especial, per a «La sala de les nines», que apareix com a motiu recurrent –la costura i la planxa–, però en cap cas es reivindica la distribució igualitària d'aquestes tasques, més aviat s'utilitza en el sentit tradicional, és a dir, com a referent típicament femení: així es presenta al conte de Rodoreda sobre el Jove de Bearn, com un element que contribueix a descriure la personalitat del protagonista, i que Bruch explota a l'espectacle.

Ara bé, si en el conjunt de l'obra de Rodoreda, com en els textos escollits per als espectacles que ara s'estudien, un dels elements neuràlgics de la visió de la dona consistiria a descriure el seu procés d'alliberament, o en algunes ocasions, tan sols en mostrar el seu intent, ja que no sempre és reeixit, aquest camí presenta una característica clarament diferenciada del feminisme dels anys 1970, ja que, en l'obra d'aquesta escriptora, les dones han de realitzar aquest recorregut en solitud o, si més no, sense el suport explícit i efectiu d'altres dones i no en solidaritat les unes amb les altres, és a dir, al marge de dinàmiques de *sororitat*, terme que l'antropòloga feminista Marcela Lagarde (1992) va recuperar amb un marcat enfocament de gènere el 1989, fent-se ressò de l'onada feminista de les darreres dècades.

En els espectacles que ara s'analitzen, en serien bons exemples les protagonistes de «La sang», «Pluja» i «La salamandra», com també la Zerafina del conte homònim, més que no pas el de la peça teatral *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, on la serventa papissota acaba trobant una autèntica comunitat de dones disposades a viure al marge de la figura masculina després d'abusos i desencisos.⁴⁸ El conte, en canvi, acaba precisament després de la presentació de Zerafina a la senyora de la casa; ha arribat sola i el lector no sap si serà acceptada, i per tant desconeix si trobarà suport a la seva situació personal, francament crítica.⁴⁹ I si és raonable suposar que a la posada en escena de *Zerafina* al Vallès Oriental es va seguir l'estructura del conte amb gran fidelitat, si es recorda que el sentit de la proposta no diferia del del relat, a *La sala de les nines*, el text pateix algunes modificacions i replantjaments importants, com també el personatge, tal com es comentarà a l'apartat següent d'aquest mateix capítol, per bé que es mantindrà el mateix fons conceptual.

A «La sang», la protagonista sembla totalment sola en el procés d'envelliment —aquell pas de fada a bruixa que lamentava Rodoreda— i finalment separació, ja que el lector no disposa de prou informació per conèixer el grau d'afinitat que té amb l'única amiga que apareix al relat, la Roser, mentre que la protagonista de «Pluja» es troba en un moment de gran solitud i introspecció; no interactua amb cap dona, ni tan sols se n'esmenta cap al text. La realitat que es descriu a «La salamandra» és, en canvi, d'un entorn que depassa la falta de complicitat, perquè es demostra manifestament hostil a la protagonista. Planteja, a més, una particularitat en relació amb altres textos de l'autora, ja que aquí l'entorn esdevé tota una comunitat, un poble

⁴⁸ *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, però, no es va portar a escena en vida de Rodoreda, aleshores inèdit, sinó que es va estrenar el 21 d'octubre de 1993, al Teatre Romea, dirigit per Mario Gas, arran de la publicació aquell mateix any d'aquesta obra i d'altres en el recull de textos teatrals rodoredians *El torrent de les flors*, a cura de Montserrat Casals.

⁴⁹ La Zerafina del conte homònim és un personatge que busca feina, que comporta manteniment i seguretat, i es diria que també demanda comprensió, un cop es té coneixement de diverses circumstàncies difícils de la seva biografia, bona part de les quals lligades a la seva condició femenina, i que fins al moment sembla que no ha pogut compartir amb cap dona.

en el seu conjunt i amb totes les edats representades–, en el qual s’inclouen homes, però també dones. Els quatre relats esmentats pertanyen a l’espectacle *La sala de les nines*, del qual també formen part «La mainadera» –ja comentat–, «Viure al dia», «El bitllet de mil» i «Una carta»; una peça teatral breu i dos contes que sí que fan referència a la feminitat, però no a una revolta amb l’objectiu de millorar la condició femenina de les protagonistes; i en cap cas amb el suport d’altres dones.

En aquest sentit, amb «Viure al dia» Rodoreda denuncia amb mordacitat l’amistat del tot superficial i hipòcrita entre dones benestants el dia del cop d’estat que donaria lloc a la Guerra d’Espanya, com ja s’ha apuntat. Desconnectades de l’actualitat política –es pot pensar que la consideren una àrea reservada als homes–, tan sols una de les dones pregunta a les altres: «No han pas sentit a dir que es prepara una hecatombe?... No?... Ja volia dir jo! Sempre n’hi ha que exageren...» (Rodoreda 2008b: 372). Aquesta realitat, sumada a alguns detalls de l’obra que informen de la seva situació en tant que dones, suposa un esquema de relacions oposat a la reivindicació a favor de la solidaritat que plantejava el feminisme dels anys 1970.

Pel que fa a la qüestió de gènere, la protagonista d’«El bitllet de mil», ofegada per la misèria, opta per prostituir-se d’amagat del seu marit i, de les dones que apareixen al conte, cap de les quals és coneixedora d’aquesta dura decisió, tot al contrari: ella malda per ocultar-los-la. D’altra banda, a «Una carta», l’autora de l’epístola, fent ús d’un pseudònim, descriu amb temor, al metge rural, diversos moments de la seva biografia que la duen a qüestionar-se la possibilitat d’haver esdevingut bruixa, també sense la participació de cap dona, ni de cap home: «No he parlat del meu mal a ningú: vostè serà la primera persona que en tindrà coneixement» (Rodoreda 2008b: 230). En una posició secundària dins d’aquesta peça breu, la protagonista recorda fins i tot l’animadversió de les seves germanes cap a l’amor que viu de joventut amb qui serà posteriorment el seu marit: «em feien pam i pipa: “No el veuràs mai més!”» (Rodoreda 2008b: 231).

Ara bé, així com els textos posen de manifest la manca de suports entre dones, especialment, en la seva lluita per a viure d'acord amb els seus interessos i desitjos, la dramaturgia i posada en escena de Bruch treballa per aproximar aquestes dones soles, establint possibles ressonàncies entre els personatges dels contes, a partir del cor de nines que es presenten des de bon principi de l'espectacle i que guanya força amb la inquietud que demostren després d'«Una carta», que acaba, precisament, amb: «Em penso que sóc bruixa»:

Les nines comencen –molt lleument i en un crescendo molt suau– a fer sorolls insòlits, com si es bellugessin, una mena de remor com de brunzir d'abelles. Gemecs ofegats, grinyolar d'objectes..., com si tot l'univers immers a la sala de les nines comencés a trontollar. El Jove de Bearn es va adreçant a cada nina i a cadascuna li diu una frase per calmar-la i, en canvi, la reacció de la nina serà contrària. Va augmentant la remor general. (Bruch 2001: 63)

Aquesta situació, d'altra banda, es podria llegir com una prefiguració de l'escena posterior, en la qual s'escenifica «La salamandra», i més concretament el gruix del conte representat des del moment en què la protagonista és acusada de bruixa.⁵⁰

La proposta de Bruch representa, doncs, un exercici de gran interès en favor de la patrimonialització de Rodoreda i la seva obra, en el benentès que suposa una aproximació als seus textos des de pressupòsits ideològics coetanis al moment de la representació, més que no pas al de l'escriptura dels contes escollits. En aquest sentit, el tractament dramàtic i la posada en escena treballen per actualitzar alguns aspectes de la concepció de la figura femenina des de l'òptica de Bruch i la seva companyia. Es troba més consciència col·lectiva i solidaritat

⁵⁰ Sobre la manca de suports femenins amb què es troba un bon nombre de les protagonistes de Rodoreda a l'hora de promoure una millora en la seva situació personal, seria bo, almenys, plantejar-se si els nombrosos textos narratius en els quals tan sols intervé un personatge que s'adreça a un altre poden entendre's com una voluntat d'establir vincles en favor d'aquesta solidaritat entre dones. Dos elements, però, desarticulen la hipòtesi: d'una banda, la impossibilitat de conèixer el gènere del receptor mut, i, de l'altra, la constatació que, en els casos que es dona aquesta situació de confiança, els fets que es relaten són formulats en passat, de manera que, en el moment de conflicte o revolta, la protagonista no hauria gaudit del suport que ara hipotèticament podria tenir.

entre dones en el text espectacular que no pas en els contes escollits. Aquesta operació, a més, permet donar a conèixer l'escriptora i la seva producció a alguns àmbits de la societat potser menys interessats a priori per la literatura de Rodoreda, com ara el feminista o el teatral, atents a altres referents, sovint europeus o estrangers, més clarament posicionats ideològicament sobre la qüestió de gènere o amb uns plantejaments socials més decidits, que es concretarien en textos brechtians o de l'anomenat teatre de l'absurd, per exemple.

Més en particular, caldria veure la participació en l'espectacle de Bruch de Marçal, figura emergent del nou feminisme, com una associació que possibilita establir un joc de referències entre escriptores dones i que creen en clau femenina. Tot i la reiterada voluntat de Rodoreda per esquivar aquesta línia ideològica, tal com declarà reiteradament, també el 1979, que el considerà «una fotesa. A hores d'ara és absurd, quan les noies fan realment allò que volen. Actualment no té cap sentit» (Mohino 2013: 143), Marçal la reivindicaria com a referent, juntament amb Caterina Albert, per a la narrativa, en el sentit que, per a la poeta, *La plaça del Diamant* i *Solitud* posarien de manifest «el conjunt de límits seculars i tota la violència antifeminista que és a la base del patriarcat» (Marçal 2004: 147).

Igualment, en els dos espectacles posteriors que s'estudien en aquest període, és prou evident la manca de suport entre dones per poder millorar les seves condicions de vida, també, encara que ni Lluís Barón i la seva companyia, ni Jordi Pons-Ribot i les dues actrius, tinguessin la voluntat de posicionar-se tan decididament en la línia del feminisme coetani, segons es desprèn de les informacions conegudes (Aguado 2015; Pons-Ribot 2016).

Així, *D'altres éssers i quatre flors* comença amb *El parc de les magnòlies*, un text dramàtic que va veure la llum per primera vegada el 1976 a la revista *Els Marges*. Marta, la seva protagonista, està casada amb un home que l'enganya amb una noia més jove que ell, i viu aquesta situació també en soledat. En l'obra, exposa la seva situació, en aquest cas, a un

estudiant del qual s'enamora, encara que la peça dibuixa un ventall d'opcions sobre com viure l'amor, bona part de les quals al marge del matrimoni i amb Marta com a objecte de desig.

L'espectacle continuava amb «El bitllet de mil» i «Amor», que ja s'han comentat, i acabava amb una adaptació de tot *Aloma* –la intenció fou condensar tot l'arc narratiu que conforma la novel·la. La història, que descriu el pas de l'adolescència a la maduresa d'una noia sola mostra com, a les acaballes, la protagonista decideix encarar la seva vida adulta al marge de suports femenins i masculins.

La proposta escènica s'estructurava seguint les quatre estacions de l'any, s'obria amb la primavera i es tancava amb l'hivern. Resulta raonable –en una lògica tradicional i, fins i tot, simplista– associar el text dramàtic de Rodoreda amb la primera estació de l'any, si es recorda que en els últims passatges de la peça neix l'amor; es desconeix el motiu de situar «El bitllet de mil» a l'estiu; més enllà de l'edat madura del protagonista d'«Amor», es fa difícil vincular aquest relat a la tardor; i en cas d'haver-se recollit aquest acabament de la novel·la per a *D'altres éssers i quatre flors*, es podria especular que, amb aquest final d'autoafirmació personal d'Aloma, es donava a entendre la superació de l'etapa hivernal i l'adveniment d'una nova primavera, d'un renaixement, encara que l'estructura circular de les quatre estacions tampoc donaria lloc a gaire optimisme.

Pel que fa a la sororitat en *Quatre històries de dones*, les protagonistes també actuen sense aquesta manca de suports. La Roberta d'*Octubre*, peça teatral ja comentada en aquest mateix capítol, no esmenta cap dona que l'acompanyés en els cinc anys de viure en un ambient «sòrdid, sòrdid, sòrdid», tot el contrari: «Encadenada a la màquina de cosir dia rere dia, durant anys, gairebé només sortint per a anar a lliurar la feina de la setmana al magatzem, enfollida, esgotada i sola... Sola!» (Bartra 1979: 94 i 96). Amb el fet d'estar enclaustrada, i amb aquesta soledat, també es contribueix a fer-se la idea que Roberta no compta amb referents femenins en els moments més difícils de la relació, per bé que enlloc s'explicita amb més claredat.

Superada aquesta situació, es té coneixement que la dona es va separar d'Emili, viu casada amb el fill del nou marit i està embarassada, tot plegat una millora substancial i esperançadora respecte al seu passat més immediat.

Com a contrast, la solitud de Crisantema, d'«Aquella paret, aquella mimosa», l'únic text de Rodoreda d'aquest espectacle, resulta especialment dolorosa i alhora tendra, perquè, arran que el seu promès, Miquel, l'abandonés per anar a veure món, i que aquest fet fos motiu de burla per part de les seves amigues, ella viu en secret el record d'un primer amor amb un soldat. En una d'aquestes trobades de festeig, sota una mimosa en flor, Crisantema s'encostipa i, des d'aleshores, sempre que es troba en aquest estat reviu l'experiència amb l'Àngel, el soldat que «se'm va fondre com el fum» (Rodoreda 2008b: 242). Per aquest motiu, «el que totes les meves amigues voldrien saber és per què estic contenta quan estic refredada. Que es facin repicar» (Rodoreda 2008b: 238). Cal fer notar aquí com Crisantema fa referència a la totalitat de les seves amistats femenines, fet que n'accentua la solitud.

En relació amb «La més forta» i «Amor matern», les dues peces dramàtiques d'August Strindberg, la primera, publicada per primer cop el 1888, com ja s'ha fet constar, posa sobre la taula un triangle amorós en què la dona de Bob sembla que ha aconseguit guanyar la partida a l'amistançada d'ell, Amèlia, sense tampoc poder comptar amb cap dona que l'hagi confortat en aquesta lluita. La situació és tota una altra a «Amor matern», on Helena, enmig d'un xarxa de relacions familiars prou enrevessada –que es va descobrint a mesura que avança el text–, confessa a la seva amiga –realment, la seva germana– Lissen:

LA FILLA: Si sabessis la importància que han tingut per a mi la teva coneixença i la teva companyia aquests dies, a casa teva, jo que abans no he estat mai entre gent instruïda. Pensa què deu ser per a mi, que he viscut sempre en un cau amb l'aire enrarit. (Strindberg 1974: 51)

L'aïllament que comporta aquest «cau» es confirma una mica més endavant de la mateixa conversa:

LISEN: Però no tens relacions, cap amic. I una persona no pot viure sola. Has de buscar on recolzar-te! Has estat mai enamorada?

LA FILLA: No ho sé. Mai no he gosat pensar-hi, i cap home no ha pogut apropar-se'm a causa de la meva mare. (Strindberg 1974: 52)

Emília, aquesta mare extremadament dominant, s'acabarà imposant a les ànsies d'Helena de construir-se una identitat i una vida adulta al marge de la que ha viscut fins al moment, la revolta que li proposava Lisen. Així, mentre que Helena s'oposa a l'amiga-germana Lisen, Emília manté el suport d'Augusta, l'Emprovadora, còmplice de la conxorxa, i guanya finalment la batalla pel domini de la seva filla, de manera que el suport entre dones per a superar situacions no desitjades que es reivindicava als anys 1970, aquí esdevé fracassat, fet que és objecte de crítica. No en va, cal recordar que el text data del 1892, però també la misogínia que es desprèn de diversos aspectes de la vida del dramaturg, i que queda il·lustrada en més d'un passatge de la seva obra (Guinart 2016).

Les diferències socials, un condicionant significatiu

Tampoc es constata en aquestes peces de l'escriptora un enfocament ideològic d'esquerra, com ara l'anarquisme o el socialisme marxista –aquest darrer, sobretot, era ben present en la dècada de 1970 i primeries dels anys 1980–, per bé que les diferències socials són un lloc comú en bona part dels textos escollits i molt sovint contribueixen a agreujar la situació de la dona. El

conflicte de classes, en fi, és un enfocament que en aquells anys guanyaria força, però els espectacles que ara s'estudien no sembla que entrin dins d'aquesta lògica, sinó que presentarien la precarietat com un condicionant més que dificulta l'alliberament individual de la dona.

Aquesta circumstància seria transversal en tots els espectacles que es van materialitzar en vida de Rodoreda, i com en la qüestió de gènere, novament destaca com el més clarament ideològic el d'Araceli Bruch. El contrast entre diverses classes socials és ben explícit a la primera part de *La casa de les nines*, i es concreta en el binomi «senyores» i «serventes». ⁵¹ En aquest sentit, a «Zerafina», es pot considerar que bona part de les experiències denigrants que ha viscut la protagonista presenten un agreujant de naturalesa social, encara que també es perfila una psicologia especialment simple de l'aspirant a serventa. Les vexacions físiques i morals del noi de catorze anys de la primera casa que va servir –coces incloses–, en són l'exemple principal i més evident.

Amb unes atribucions laborals similars a les de Zerafina, el personatge de «La Mainadera» també acusa la diferència d'estatus social, que esdevé un dels eixos del conte breu. Per aquest motiu, critica les amigues de la mestressa de la casa: «saps què fan les senyores? Seuen al saló i mengen dolços i totes diuen, el meu marit, el meu marit...» o «sents com enraonen sense parar? Són-les-se-nyo-res...» (Rodoreda 2008b: 227 i 228). També, davant la demanda que la mare de la criatura li havia formulat per al dia del sant del seu marit, que consistia en què la nena aprengué a adreçar-se al seu progenitor amb l'expressió «papà», la mainadera treballa perquè n'utilitzi una altra amb un clar matís burlesc, «pallufo». ⁵² I, com una mostra del rebuig de la veu del conte a les formalitats i la superficialitat de les senyores, remarca: «Eh que estem bé soletes?» (Rodoreda 2008b: 228). «Viure al dia», en canvi, posa el

⁵¹ Aquesta distinció, com a motor dels conflictes en arts escèniques, serà observat amb més deteniment al capítol 5 d'aquest estudi.

⁵² Aquest mot no existeix en llengua catalana, però podria recordar l'adjectiu pejoratiu *pallús* o, potser, el terme *pallasso*, que designat al pare de la criatura i home de la casa tampoc no podria ser gaire ben rebut.

focus, precisament, en la classe social burgesa, en un diàleg entre tres dones despreocupades del funest moment polític que els ha tocat viure, com ja s'ha explicat.

Al segon bloc d'aquest espectacle, pel trencament del matrimoni de «La sang», la qüestió social actua com un condicionant secundari, sembla que la parella és de classe mitjana, fins al moment en què el seu marit perd la *col·locació*, fet que comporta dificultats en la relació, encara que abans es fa palès que «érem feliços i ens estimàvem i no anàvem malament perquè, a més, jo treballava» (Rodoreda 2008b: 6). On sí que la situació socioeconòmica esdevé un factor desencadenant de l'acció és a «El bitllet de mil», que arrenca amb l'exclamació: «“Ja n'estic tipa, de tanta misèria!”» (Rodoreda 2008b: 238). Amb aquest punt de partida, la prostitució sembla de les poques opcions de millora que es pot plantejar la protagonista del conte; la seva misèria s'agreuja quan descobreix que ha estat pagada amb un bitllet fals. Amb «Pluja» i «Una carta», de nou, l'enfocament social presenta graus ben diferents de significació. En una descripció inusualment precisa i compacta en l'obra de Rodoreda sobre aquest aspecte de la vida, el narrador omniscient del primer relat admet que la protagonista:

Econòmicament no tenia problemes. Una petita renda del cantó matern assegurava un mínim suficient per viure. El seu treball de secretària en una casa d'exportacions on era ben considerada li permetia el benestar i una mica de luxe. (Rodoreda 2008b: 374)

A «Una carta», l'altre conte del tercer bloc, en canvi, el perfil humil de la protagonista, dona rural, és una informació tangencial en relació amb el gruix del tema que s'hi exposa. I com també succeeix a l'epíleg de l'espectacle: de la protagonista de «La Salamandra» tan sols se'n deriva un esbós de la seva pobra situació pels comentaris intencionats de dos homes que la consideren «bruixa». Reporten que hauria realitzat tasques rurals amb ben poc prestigi: «arrencar alls i lligar el blat i l'alfals i collir raïm de les vinyes pobres» (Rodoreda 2008b: 297).

Així, doncs, més enllà del primer bloc de contes de la dramaturgia de Bruch, en el qual la condició social juga un paper nuclear, juntament amb la consideració de gènere, íntimament relacionats, els contrastos sobre la informació que es dona del fet de pertànyer a una determinada classe social en cada protagonista és variable i, també, el pes específic que representa per al desenvolupament de cada relat i de cada bloc, fins al punt que podria arribar a generar certa confusió en l'espectador, per la poca cohesió que presenta la dramaturgia, en relació amb aquest aspecte. Aquest podria haver estat un dels motius pels quals Xavier Fàbregas assenyales que el treball de dramaturgia d'aquest espectacle «no era prou ambiciós o prou aconseguit» (Massip & Palau 2002: 268). L'afirmació es dona en un comentari sobre els espectacles escollits a la 1a Campanya Teatral, organitzada per l'Obra Cultural de La Caixa de Pensions per a la Vellesa i l'Estalvi, i resulta molt similar a la que es fa constar a les «Notes breus» que des de *Serra d'Or* es dediquen a la mateixa proposta (Vilà & Fàbregas 1979: 57-58).

Fet i fet, l'espectacle acaba amb una veu en off que podria posar l'accent en la universalitat de les malaurades condicions de vida que s'han anat desgranant al llarg de l'espectacle, també per al personatge masculí Jove de Bearn. Ell i les dones, ara, formularien una darrera denúncia de la seva realitat, ja que, en arribar a l'adulthood, han estat forçats a adoptar una identitat que no encaixa amb la seva personalitat, sobretot pels cànons de gènere establerts socialment, i per tant que els desfigura:⁵³

VEU EN OFF: Si tots poguéssim tornar dintre d'un ventre, la meitat moriríem trepitjats pels qui voldríem ser primers. Un ventre és calent i fosc i clos... jo abans deia: «Fes el mort». Era quan encara no m'adonava que sóc una ombra. Res no justifica que m'hagin convertit en una ombra.
(Bruch 2001: 67)

⁵³ La veu en off es correspon exactament al començament del conte rodoredià, amb l'excepció de la frase «Ara callo», que no apareix al projecte de Bruch i que a «Nit i boira» se situa entre les dues últimes frases de la citació.

La citació, de fet, pertany al conte «Nit i boira», de la mateixa Mercè Rodoreda, publicat per primer cop el 1947 a *La Nostra Revista*, de Mèxic, un relat en primera persona que s'aproxima a la infausta experiència d'ésser empresonat en un camp de concentració nazi, com ja s'anuncia en el títol.⁵⁴ La proposta de Rodoreda s'adscriu en el conjunt d'escriptors que escriuen sobre aquestes situacions extremes sense haver-les viscut personalment; en la literatura catalana es podrien citar autors com ara Avel·lí Artís-Gener i de Montserrat Roig (Serrano 2003: 24).

La temàtica d'aquesta peça forma part, doncs, de l'anomenada literatura concentracionària i depassa per complet el fons de l'espectacle, perquè l'associació no suporta, en primer lloc, l'exercici d'assignar el sentiment de «mort en vida» d'un pres d'un *Lager* a un home amb la personalitat com la del Jove de Bearn, ni tampoc a les dones protagonistes dels contes escollits per Bruch, tot acceptant les situacions adverses en què viuen els protagonistes dels contes escollits per a l'espectacle; ni, en segon lloc, la formulació del desig de retornar al ventre matern d'un i altres protagonistes, ni tampoc, en tercer lloc, l'acusació als nazis –els guardes del camp de concentració– d'haver convertit el Jove de Bearn en una ombra és assimilable al retret que es podria formular a la família, a la societat, per haver condicionat una determinada identitat de gènere. El desig de la mort, a «Nit i boira», es presenta en termes existencials i morals, d'una gran profunditat, tot associant-lo a valors, com ara la dignitat, per viure en unes condicions tan inhumanes, que seria considerat pel protagonista com un viure ja sense vida:

El tema central de la peça, formulat per la veu narrativa en termes directes o figurats, és el desig de la mort, d'una mort total i absoluta: de la mort dels altres i de la pròpia mort, atès que si la

⁵⁴ El títol del conte fa referència al decret *NN, Nacht und Nebel*, que Hitler establí el 12 de desembre de 1941 per estipular quines persones preses havien de «desaparèixer» (Campillo 2004: 86).

vida es defineix com un trajecte previ a la mort, no té sentit continuar viu si ja s'està mort.

(Campillo 2004: 88)

Caldria fer notar dos aspectes complementaris, encara, sobre aquesta citació final sorprenent –segurament forçada– i sobre la qual Bruch (2020) no va saber explicar el sentit. D'una banda, el fet que Rodoreda mateixa tenia coneixement del projecte i va donar total llibertat per fer la dramaturgia, enamorada de la bona fe de Bruixes de Dol, segons admet ella mateixa en una entrevista de Xavier Febrés i Josep M. Huertas, el 4 de novembre de 1979 (Mohino 2013: 159). Per la seva banda, Bruch advertia que «una vez tuvimos a punto el texto teatral se lo presentamos a Mercè Rodoreda y nos dio su conformidad» (citada a Massip & Palau 2002: 268). Però és possible que aquesta coda final s'inclogués posteriorment en presentar la dramaturgia a Rodoreda, conseqüència del treball derivat de polir el conjunt de la proposta. I, de l'altra, que la referència a «Nit i boira» no apareix descrita ni comentada en cap dels estudis realitzats sobre aquesta adaptació fins al moment (Vilà i Folch & Fàbregas 1979: 57-58; Pastor 1994, 125-130; Saludes 2002; Massip & Palau 2002: 267-271; Serrano 2003; Gallén 2007: 88-89; Massip 2008: 29-32).

Un apunt més sobre aquests espectacles hauria de fer referència al context en el qual es conceben i s'exhibeixen: amb la represa democràtica i les negociacions entorn a l'Estatut de Catalunya (l'anomenat Estatut de Sau, 1979), la qüestió sensible de la llengua i la cultura catalanes –la identitat, al capdavant– planava habitualment en l'escena política i també al carrer. En aquest marc, les propostes estudiades recorren a la llengua i la literatura catalanes. Destaca, especialment, en aquest sentit, *La sala de les nines*, perquè, a més, incorporaria les col·laboracions de Maria Mercè Marçal, Teresa d'Arenys, Maria del Mar Bonet i Marina Rossell, totes quatre significades en favor de la catalanitat. Aquest fet afegeix un altre element patrimonialitzador a l'espectacle *La sala de les nines*, encara que no explicitat en cap moment; seguiria aquella voluntat normalitzadora en un entorn en el qual, per exemple, el sector teatral

mirava de cercar referents europeus, ben sovint, perquè, fet i fet, dels sis espectacles escollits pel jurat de la 1a Campanya Teatral, tan sols *La sala de les nines* posava sobre l'escena textos originals en català, mentre que la resta de propostes es basaven en textos dramàtics d'autors europeus del segle XX, llevat d'un, d'Anton P. Txèkhov.⁵⁵

Per concloure aquest apartat, es constata la construcció de discursos diferents a partir de les temàtiques transversals de la narrativa rodorediana, la incomunicació entre homes i dones i la impossibilitat, per part d'elles, de satisfer els seus desitjos i necessitats, en especial, de signe amorós. Sens dubte, l'espectacle més posicionat ideològicament seria *La casa de les nines*, sobretot pel que fa a la qüestió de gènere, però també a la relativa als condicionants socials, en una perspectiva en la qual tots dos aspectes es retroalimenten.

La proposta de Bruch, així i tot, s'allunya de la fidelitat a la ideologia de base dels textos originals en proposar una lectura en clau de dona que beu dels pressupòsits del feminisme de la dècada de 1970, i que es posa de manifest especialment amb la qüestió de la sororitat. Resulta una mostra clara d'una iniciativa patrimonialitzadora en el sentit d'atorgar nous valors, més actuals, a un referent de la tradició (Davallon 2006: 96). Amb més rigor, i recordant la lògica marçaliana de generar una genealogia d'escriptores, compartida per les Bruixes de Dol, caldria aplicar a aquesta experiència les nocions de *filiation inverse* de Jean Pouillon (1975) o de *reconnaissance de paternité*, de Gérard Lenclud (1994), aquí en flexió femenina, segons les quals el reconeixement de determinats referents es dona des del present vers el passat, de caràcter cultural i de manera voluntària (citats per Davallon 2006: 97). En conseqüència: «c'est

⁵⁵ El jurat va triar els següents espectacles: *Les arrels*, d'Arnold Wesker, del grup de teatre La Persiana, de Barcelona; *L'oncle Vània*, de Txèkhov, per El Globus, de Terrassa; *Fi de partida*, de Samuel Beckett, del grup La Gàbia, de Vic; *Víctor o els nens al poder*, de Roger Vitrac, del grup de Santiago Sans; *Frank V.*, de Friedrich Dürrenmatt, del Xaloc, grup de teatre del Casal de Mataró. Cal també apuntar com el jurat recomanà la representació a Barcelona de dues obres més, una de les quals era *Cavallers, cortesans i burgesos*, que es rebatejaria amb el títol *Llir entre cards*. L'espectacle es basava en una antologia de poemes medievals a cura de Joaquim Molas. La companyia Els Elfs no només l'estrenà a Catalunya, sinó que també pogué presentar-lo a Itàlia (Fàbregas 1980: 60). L'altre va ser *L'espantu*, de Francesc Castells, del grup El Teatrí, d'Esparraguera. Tots aquests espectacles es van estrenar al Teatre Romea entre el 18 de maig i el 6 de juny del 1979 (Dossier *La sala de les nines*).

en ce sens que le patrimoine résulterait, au sens strict, d'une construction d'un type de rapport au passé dans un jeu de continuité et de rupture» (Davallon 2006: 97-98).

A diferència del punt anterior pel que fa al gènere, però en la mateixa línia patrimonialitzadora, les teories polítiques més escorades a l'esquerra de finals de 1970 no treuen el cap en els espectacles ressenyats. Tanmateix, el condicionant social hi és ben present fins al punt que potser es podria parlar, fins i tot, de determinisme social, si es tenen presents les figures del servei, els personatges que més acusen aquestes realitats.

I, sobre la qüestió de la llengua i cultura catalanes, rellevant pel context –com ja s'ha apuntat– caldria apuntar que Maurice Halbwachs (1968) determinà que espai, temps i llenguatge permeten configurar una *memòria col·lectiva* compartida en una comunitat, que dona sentit al passat, facilita les claus per comprendre el present i projecta el futur, tal com recorda Mireia Monmany (2015: 51).

4. Teatralitat a base de veu i acció

La teatralitat que es desprèn d'alguns textos no dramàtics seria un dels motius pels quals els dramaturgs –o directors en funcions de dramaturg– recorren a textos narratius o poètics per als

seus projectes. Sense dubte, no es podria considerar l'única motivació per a operacions d'aquesta naturalesa; una altra de decisiva segurament seria, és clar, l'interès per les temàtiques tractades. Ara bé, descobrir aquesta teatralitat latent i explotar-la no només pot ser un exercici tècnic de gran interès, sinó també un treball que comporta dotar a una determinada obra –i en definitiva al seu autor– d'una nova faceta, guanyar o afermar una dimensió en la interpretació d'un determinat autor, la dramaturgic. Aquest seria el cas de Mercè Rodoreda, amb més aviat poca obra dramàtica publicada en vida i tan sols una estrena d'un text pensat per a ser representat.

Això no obstant, a l'hora de confeccionar un espectacle a partir de textos no dramàtics, es poden descriure, és clar, moltes altres motivacions, com ara l'interès que despertem els personatges que hi apareixen i, molt especialment, els que en són protagonistes, per la complexitat psicològica que presenten i per la seva intimitat (Bruch 2015*b*; Pons-Ribot 2015/2016).

Ara bé, com ja s'ha dit, la intenció inicial de Jordi Pons-Ribot en endegar *Quatre històries de dones* no era altra que proporcionar una certa preparació a dues joves actrius per superar les proves d'accés de l'Institut del Teatre; es podria considerar, doncs, una companyia de caràcter semiprofessional (Pons-Ribot 2015).⁵⁶ Seria, per tant, una motivació no ideològica, sinó pragmàtica, com a punt de partida. El component formatiu en els espectacles basats en textos dramàtics de Mercè Rodoreda, d'altra banda, serà una constant, com es podrà comprovar més endavant. En les experiències que s'estudien ara ja es fa palès en el cas de la *Zerafina*

⁵⁶ Fet i fet, el director treballa amb un elenc habitual d'actors i actrius que presenten diferents graus de relació amb el fet teatral, tal com es posa de manifest en espectacles anteriors del Grup de Teatre L'Olla. Un exemple especialment interessant per a aquest treball seria *La puntaire (virgo fidelis)*, estrenat el 1980 al Foment Mataroní, perquè s'hi recollien textos d'autors catalans que feien referència a aquesta figura i a la seva activitat, molt arrelada a la població d'Arenys, d'altra banda. S'hi recollien textos d'autors locals amb d'altres de grans figures de la literatura catalana: Tomàs Ribas, Ramon Campmany, Manuel Ribot, Ramon Pàmies, Joan Maragall i Jacint Verdaguer. L'espectacle, en el qual també hi van participar les dues joves actrius, va ser molt ben valorat per la crítica. En aquesta línia, Xavier Fàbregas (1980: 49-50) situava el grup, juntament amb la Companyia Taloutal, de Sabadell, com a exponents de la renovació teatral que s'estava produint al marge dels centres institucionals i fora també de la ciutat de Barcelona.

dirigida per Ever Martín, portada a escena precisament en el marc formatiu del Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental. Segurament, hi deuria contribuir la prosa amb un plantejament no experimental, la força dels personatges i l'alt grau d'elements lligats a l'oralitat de moltes de les seves narracions, aspectes que podrien afavorir l'aprenentatge de la pràctica interpretativa. El cas de *D'altres éssers i quatre flors*, en canvi, té el seu origen en l'admiració de Lluís Barón, Rosa Aguado i la resta de la companyia Gresca-80 per la literatura rodorediana (Aguado 2015/2020).⁵⁷ Les quatre flors del títol farien referència a l'esposa del protagonista d'«Amor» i a les dones protagonistes de les altres tres peces, encara que la flora en general està ben present a la proposta –amb una menció especial per a les flors de les magnòlies a l'obra teatral i a les violetes que no pot arribar a comprar la dona d'«El bitllet de mil».

Aquest espectacle, a més, esdevé el seu primer que inclou, ni més ni menys, la dramaturgia de tota una novel·la com és *Aloma*, una de les novel·les més editades de Rodoreda, com s'ha vist més amunt. I compta amb el mèrit d'haver suposat l'estrena absoluta d'*El parc de les magnòlies*, de la qual encara no s'havia pogut comprovar la seva eficàcia dalt de l'escenari, tot i ser publicada a la revista *Els Marges* cinc anys enrere.

Poc abans, però, Araceli Bruch havia estat pionera a realitzar una dramaturgia que integrava, parcialment –això sí–, peces diferents de Rodoreda; *Records de Caux*, cal recordar-ho, es basava tan sols en el conte homònim de l'escriptora. La tria d'obres incloïa gèneres diversos, una altra novetat, perquè havia materialitzat «Viure al dia», una peça que la crítica ha assumit com a dramàtica, tot i aparèixer en un recull de contes –encara que ben empeltada de dos contes a *La sala de les nines*, i no en solitari com *El parc de les magnòlies* en la proposta de la companyia de Lluís Barón. La peça, breu, va veure la llum el 1978 a *Semblava de seda i*

⁵⁷ El títol de l'espectacle, *D'altres éssers i quatre flors*, podria encaminar el receptor al parany: no inclou cap text de *Flors de debò*, el recull de proses poètiques que descriuen espècies de botànica fantàstiques i que juntament amb *Viatges a uns quants pobles* conforma *Viatges i flors*, aparegut el 1980, és a dir, un any abans de l'espectacle i que seria guardonat amb el premi Ciutat de Barcelona, d'aquell mateix any. Cal recordar que la filia pels jardins i les flors de l'escriptora era àmpliament coneguda, fet que hauria pogut condicionar la presa de decisions entorn al títol de l'espectacle.

altres contes, així que, en aquest cas, Bruch va ser molt àgil en recollir la novetat editorial i incloure-la en el seu projecte. De fet, a *La sala de les nines* conviuen contes dels tres reculls publicats per l'escriptora fins al moment, una mostra més del coneixement de Bruch sobre el conjunt de l'obra rodorediana. Excepte la *Zerafina* d'Ever Martín, tots els altres espectacles recorren a alguna peça de *Semblava de seda i altres contes*, el més recent, de manera que aquesta atenció cap a les últimes publicacions de l'escriptora és compartida entre Bruch, Barón i Pons-Ribot.

És aquest darrer director i dramaturg que, en un exercici patrimonialitzador decidit, posa de costat un conte de Rodoreda amb obres netament dramàtiques i, més encara, combinant textos de dos autors catalans amb dues de tot un referent de la literatura dramàtica universal com és Strindberg. L'autoritat que s'atribueix a Strindberg permet donar cabuda a autors catalans, de manera que un referent de la tradició teatral esdevé el paraigües –amb dues peces dramàtiques– al fragment d'una obra teatral de Bartra i a un conte de Rodoreda, convertits tots dos en monòlegs. Prestigia, així, aquestes obres i autors de la literatura catalana.

Models per a l'adaptació: Antaviana (1978)

D'altra banda, l'espectacle *Antaviana*, de Dagoll Dagom, basat en contes de Pere Calders hauria pogut ser un esperó per a la nova empresa de Bruch (2015; Massip & Palau 2002: 267).⁵⁸ La celebrada proposta escènica d'*Antaviana*, el 16 de setembre de 1978, a la Sala Villarroel de Barcelona, havia suposat l'escriptura compartida de la dramaturgia entre l'autor i la companyia teatral (en especial, Joan Lluís Bozzo), un *modus operandi* que ja havia originat una altra gran

⁵⁸ Potser per aquest motiu, entre d'altres, Araceli Bruch decidís incloure poemes musicats a l'espectacle i ballarines, en una estratègia dramaturgic que apropiaria el conjunt a un espectacle de teatre musical, per bé que amb una altra estètica i amb finalitats diferents.

fita del teatre català, en aquest cas, entre Salvador Espriu i Ricard Salvat, amb *Ronda de mort a Sinera*.

No es té constància que Mercè Rodoreda es mostrés disposada a col·laboracions d'aquesta naturalesa. Més enllà de l'estira-i-arrotonsa que tingué amb Quinquèr –comentat a la introducció d'aquest capítol–, només les iniciatives audiovisuals en les quals Benet i Jornet estava implicat, tingué una actitud més flexible. I, en projectes de naturalesa teatral, donà llibertat total a Araceli Bruch per a la seva confecció del text dramàtic –que no hauria supervisat amb detall, sinó que tan sols seria coneixedora de les peces escollides, com ja s'ha anotat.⁵⁹

L'espectacle de Dagoll Dagom va contribuir clarament a augmentar la difusió l'obra de Calders entre capes de la població que fins al moment no s'havien interessat per la seva literatura. Així ho constatava Oriol Pi de Cabanyes, que relacionava aquesta experiència amb les iniciatives de Bruch, *La sala de les nines* i, més especialment, l'estrena de *L'hostal de les tres Camèlies*:

Després de l'èxit esclatant d'*Antaviana*, gran treball de Joan-Lluís Bozzo sobre la narrativa de Pere Calders, que així ha vist molt àmpliament popularitzats els seus contes, ¿per què no podria esdevenir-se el mateix amb l'obra, tan suggerent, de Mercè Rodoreda?

El teatre pot ser, com ja ho va ser en temps de la Renaixença, un eficaç vehicle de popularització no solament d'uns textos i d'uns autors sinó essencialment de la llengua. (Pi 2003: 195)

Deu anys més tard, Carme Gregori (1993: 163) aprofundia en l'anàlisi d'*Antaviana* des d'aquest plantejament patrimonialitzador en aquest sentit:

Va suposar un impuls decisiu en la popularització de l'obra de Pere Calders, el qual passa de ser un escriptor conegut i valorat dins els ambients literaris a ser un escriptor famós, descobert per

⁵⁹ Rodoreda també expressaria la seva satisfacció per l'interès que Luis de Pablo va demostrar per preparar la cantata *Viatges i flors*, a partir del recull de textos breus homònim (Cornet 1985: 35).

un públic majoritari que, a partir de l'experiència teatral, es convertirà en lector addicte de la seva producció.

Tanmateix, en el cas de Rodoreda, el procés seria un altre: una obra amb una difusió notable i ben considerada per la crítica i el públic a finals de la dècada de 1970 puja a escena el 1979 amb un enfocament, encara per reivindicar, que dona protagonisme a la condició femenina. És cert, però, que els contes rodoredians escollits per Bruch havien assolit una difusió menor que bona part de les novel·les de l'escriptora, però com s'ha fet constar, en aquells anys al nom de Rodoreda ja se li reconeixia qualitat literària, almenys per al gruix de la seva obra. En serien una bona mostra l'enquesta de *Serra d'Or* de 1963 i les crítiques amb motiu de *Mirall trencat*, com també el nombre altíssim d'exemplars venuts d'aquesta novel·la i de *La plaça del Diamant* en aquella dècada, així com els premis que havia rebut fins aleshores i les traduccions de les seves principals novel·les (Edicions 62: 188-189; Llanas 2006: 73 i 249).

Si de cas, l'aposta de Bruch per Rodoreda mirava d'assegurar una solvència literària per a un primer projecte d'una companyia jove i, com ja s'ha dit, en un moment en el qual el sector teatral cercava textos de dramaturgs estrangers o amb plantejaments estètics allunyats dels que proposava Rodoreda, ben sovint. Tot i aquestes diferències contextuais i properes a l'estètica de la recepció, val a dir que *La sala de les nines* presenta alguns procediments que recorden els que Calders-Bozzo van posar en pràctica per a *Antaviana*. D'entrada, el conte homònim de Rodoreda dota d'estructura la proposta de Bruch, però tan sols es recullen alguns trets del relat que consten a la carta anònima, mentre que la paraula-talismà inventada per Abel a «En començar el dia» s'aplica en tot l'espectacle de Dagoll Dagom (Gregori 1993: 166).

I, si en coherència amb el títol, la figura del Jove de Bearn obre i tanca l'espectacle basat en contes de Rodoreda, a *Antaviana*, aquesta funció cohesionadora la desenvolupa Arlequí. Tot i les evidents diferències de naturalesa i plantejament de cada figura, es podria dir

que el personatge manllevat de Villalonga desenvolupa un paper anàleg al del protagonista d'«El primer arlequí»: «l'Arlequí, com un déu creador, “va encomanant vida als altres personatges” que es mantenen estàtics en escena, i el món d'Antaviana comença a rodar» (Gregori 1993: 166-167). Efectivament, a *La sala de les nines*, després d'una presentació de l'espai en silenci i mentre dura la primera cançó de l'espectacle, el Jove de Bearn desemmascara les actrius que presenten una imatge de nina, però que posteriorment aniran prenent vida segons el personatge que representin en les escenes posteriors; un cop a les golfes, haurà d'encendre «almenys set espelmes [...]. Fins i tot en els moments que l'acció central se situa a la part inferior de la sala de les nines o espai de la casa, les espelmes cal que es mantinguin enceses» (Bruch 2001: 45). La referència a les espelmes forma part del conte de Rodoreda, però també es pot interpretar com un element ritual que, encès, suposa l'aparició de la vida.

Les coincidències en tots dos espectacles sobre la necessitat d'allargar o escurçar algun relat, així com el recurs de traslladar el text narratiu a l'estructura dialogada, en canvi, semblen comunes a altres experiències similars, com també la voluntat de fer participar alguns personatges en moments en què es posa sobre l'escena una peça a la qual no hi pertanyen originàriament, per tal de dotar al conjunt d'una cohesió més gran (Gregori 1993: 168, 170 i 173).

En el cas de *La sala de les nines* aquests trets es concreten mitjançant estratègies diferents. Com ja s'ha descrit, pel primer acte es construeix d'acord amb l'obra teatral breu *Viure al dia*, i suporta amb gran cohesió el conte «Zerafina» en forma de monòleg inicial, així com les intervencions de la mainadera del conte homònim enmig de la conversa de les tres dones benestants, perquè totes dues narracions es poden considerar textos teatrals (Molas 1967:

10; Gustà 1998: 250). També, Enric Gallén i Gerard Guerra (2019: 16), en la seva edició, donen plena entitat de text dramàtic a «Viure al dia».⁶⁰

Si aquestes intervencions donen una imatge de conjunt unitària, situar Zerafina com a serventa de la casa reforça aquesta opció. En aquest punt, cal assenyalar que Pilar, la minyona de la Senyora Areny a la peça original, a la proposta dramàtica és substituïda per Serafina (Gallén & Guerra 2019: 63). Resulta, si més no, destacable recordar que a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, publicat per primera vegada el 1993 a *El torrent de les flors*, i que Bruch no coneixia en preparar la seva dramaturgia, el personatge de Zerafina es presenta a la casa de la protagonista d'aquesta peça teatral i és acceptat, com es pot comprovar en començar l'acte segon, que s'esdevé «tres o quatre mesos» després del primer (Gallén & Guerra 2019: 153). Així es justifica que l'última frase del conte, «Ze'm quedarà, oi?», no quedi recollida a la dramaturgia de Bruch (Rodoreda 2008b: 270). És una pregunta final que queda oberta i que posa de manifest, d'altra banda, la necessitat d'aconseguir entrar en la nova casa per pura supervivència; fet que comporta que la proposta de Bruch perdi un punt de dramatisme, en aquest sentit.⁶¹

«Viure al dia» suposava, però, un repte notable, atès el paratext final que hi va incloure Rodoreda, una nota al peu de pàgina de gran valor per acabar de donar el sentit de l'obra pel que fa al contingut, però gens habitual en un text dramàtic, encara que Gallén i Guerra (2019: 16) l'han considerada una «nota o didascàlia final». El trasllat a l'escena d'aquest recurs hauria pogut consistir en una veu en off, però Bruch, cercant aquesta cohesió va resoldre l'escull de manera sorprenent. *Zerafina* ja de bon començament de l'espectacle representava una figura amb una alta dosi de realitat, a tenor de les experiències que explica, això sí, des d'una

⁶⁰ Sobre la teatralitat de la peça, Gallén & Guerra (2019: 13-18) recullen les referències de Saludes (1992: 276; 1994: 495-498; 2002: 6-8; 2002: 62-69), Massip & Palau (1996: 129-141), Simbor (1998: 257) i Castanyer (1998: 72-73).

⁶¹ La figura de la criada té una presència significativa en el repertori teatral català d'entreguerres, amb Carles Soldevila o Joan Oliver. En el darrer capítol d'aquest estudi, d'altra banda, es reprendrà la qüestió.

estructura mental limitada. El contrast entre aquest fons i una forma marcada, sobretot, per un parlar papissot comporta una mescla de tendresa i humor en el receptor –lector/espectador– i, al capdavall, empatia, però també de trobar-se davant d’una figura amb un punt grotesc.

I seria des d’aquest fons de crítica social i aprofitant aquest vincle amb el receptor, que Bruch li assignaria la responsabilitat d’exposar la informació «aparentment objectiva» (Gallén & Guerra 2019: 16). Tanmateix, la nota al peu final recorre a una textualitat pròpia del gènere documental, objectivista, que dona naturalesa de personatges reals, no de ficció, a les protagonistes i a algun dels seus marits –que tan sols apareixen a l’obra en boca de les senyores– mitjançant la descripció de la seva situació en els mesos o anys immediatament posteriors, degudament contextualitzades històricament. L’escassa presència de referents històrics concrets en el cos de la peça contrasta amb aquestes informacions finals, circumstància que contribueix a dotar, novament, d’un to grotesc, al conjunt de l’obra rodorediana.⁶² La solució suposa un cert risc, sobretot quan es presenten aquestes dades dramàtiques amb l’expressió imperfecta de la serventa, però també perquè comporta prendre consciència que amb la mort de la Senyora Areny, Zerafina, novament, es queda sense mestressa, és a dir, sense sou ni sostre.

L’adaptació del conte «La sang», en canvi, comporta un exercici de gran interès, perquè d’entrada planteja tres nivells de ficció: només començar el relat –que obre *Vint-i-dos contes*, per cert– es distingeixen la situació narrada, la veu narrativa i el narratori. Davant d’aquesta situació comunicativa complexa, la dramaturga elimina per a *La sala de les nines* el narratori en arrencar aquesta escena, tal com es pot observar en la graella següent:

Conte «La sang», de Mercè Rodoreda	Dramatúrgia de <i>La sala de les nines</i> , d’Araceli Bruch
------------------------------------	--

⁶² Gallén i Guerra (2019: 17) consideren «Viure al dia» una peça que presenta una «subtil òptica satírica i grotesca de Rodoreda, que ja conté el títol de la peça». En aquesta línia, imbricar aquesta obra amb el conte «Zerafina» també tindria sentit.

«Veu? –em va dir– en aquesta panera sense res, el meu marit cada any hi plantava les dàlies». (Rodoreda 2008b: 5)	«DONA: Veu, en aquesta panera sense res el meu marit cada any hi plantava les dàlies». (Bruch 2001: 53)
--	--

Bruch obté, així, un text de ficció que es val de l'escriptura parlada, encara que Carme Arnau (1976: 14; 1979: 114) considera que aquest recurs ja és present en el conte original. Bruch materialitza per a l'escena aquest recurs, tot situant una dona que escoltarà en silenci el gruix del conte, mentre totes dues cusen. Però, com s'apuntava en relació amb *Antaviana* i que és propi d'altres exercicis dramàtics similars, s'introduirà un altre personatge, una figura masculina «al fons de l'escenari» (Bruch 2001: 52). L'home reproduceix en estil directe els fragments que al conte són assignats al marit de la protagonista fent ús d'aquest mateix procediment, per exemple:

DONA: [...] el meu marit a la nit em deia:

HOME: Vine.

DONA: ...jo tenia ganes de plorar. (Bruch 2001: 53)

Però també, un cop establert aquest codi, i fidel a la narració rodorediana, es mantenen les frases en estil directe per a Home, que arriba a intervenir sense que Dona li hagi cedit la paraula, com ara:⁶³

DONA: «No sé què vols dir», i me'l vaig mirar com si en aquell moment hagués dit: «me n'he enamorat».

HOME: La de la casa dels dos germans.

⁶³ El primer parlament d'aquesta citació exemplifica, també, com hi ha frases de la situació narrada assignades a l'esposa que van precedides de partícules pròpies de l'estil directe i d'altres que apareixen al text teatral sense cap element que les introdueixi, tot seguint l'original.

DONA: Ah, ja sé qui és.

HOME: Doncs treballa al meu cafè. És la caixaera. (Bruch 2001: 53-54)

L'estratègia de Bruch aquí comporta simplificar l'acte comunicatiu, com s'ha vist, però alhora apropar la vivència de la dona a l'espectador de l'obra teatral, fer-la més versemblant perquè es descriu en primera persona, i en definitiva més colpidora. Aquest extrem es faria palès especialment en acabar l'escena, quan –seguint de nou el conte– Dona acaba d'adreçar-se a la seva companya de costura amb aquestes paraules: «em ve una mena de mareig i tinc ganes de vomitar. Perdoni...» (Bruch 2001: 56).

Per a «El bitllet de mil», l'estratagema que es posa en pràctica també simplifica la peça de Rodoreda, per bé que ara dibuixant el conjunt del relat de manera esquemàtica; s'hi mantenen tots els personatges, amb intervencions molt breus i, alhora, es resta espai a la interioritat de la protagonista, aspecte principal del conte. Aquesta decisió potser es deriva de la naturalesa del narrador, ja que en aquesta ocasió és de tipus heterodiegètic omniscient, amb passatges molt descriptius d'accions, combinats amb la vivència de sensacions, que faciliten la interpretació del personatge principal i que de vegades es traslladen a les didascàlies, encara que sense la fidelitat a la narració de Rodoreda d'altres adaptacions de contes per al mateix espectacle. Les darreres paraules del conte, en contrast amb les del text de Bruch, en serien una bona mostra:

Conte «El bitllet de mil», de Mercè Rodoreda	Dramatúrgia de <i>La sala de les nines</i> , d'Araceli Bruch
«Caminava de pressa amb el bitllet plegat a la mà. Una glopada de líquid li pujà de l'estómac al coll, tan àcida que li va fer tancar els ulls. Respirava amb la boca tancada, profundament. Va entrar al pis. Se sentia olor de sofregits: devia venir del celobert. Va ficar el bitllet a	« <i>Llum a l'espai interior. La NOIA, un cop a casa seva, deixa el portamonedes i respira profundament. Es mira el bitllet de mil fals que té a les mans: està completament arrugat. El desplega i li ve una arcada com si tingués ganes de vomitar. Agafa una capsula de llumins</i>

<p>dintre d'un sobre i el va clavar amb quatre xinxetes sota el darrer calaix de l'armari mirall. Amb la mà es va tocar la galta: bullia. Mirava la paret fixament: mai no s'havia adonat que els rams del paper tinguessin la vaga forma d'un cigne. El muscle de la cama li tornava a palpar. «I ara què?». De sobte es va ajupir i va desclavar el sobre amb una revolada. Quan va tenir el gas encès hi va apropar una punta del bitllet i va esperar que es cremés. Els dits li feien mal de tant que l'estrenyia. Després va anar al rebedor, es va treure l'abric, el va penjar i va començar a fer el sopar. El seu home no trigaria gaire». (Rodoreda 2008b: 383-384)</p>	<p><i>i crema el bitllet. Després es mira les mans amb els dits entumits de tan prémer el bitllet. Es treu l'abric, es posa un davantal i consulta el rellotge.</i></p> <p>NOIA: L'Ernest no pot trigar». (Bruch 2001: 57-58)</p>
--	---

Tot amb tot, la dramaturgia també inclou alguna frase entre cometes associada al personatge principal, com l'exclamació inicial, tan significativa: «“Ja n'estic tipa, de tanta misèria!”» (Rodoreda 2008b: 381). I, en coherència amb el tipus de narrador, l'escrit original recorre sovint a l'estructura dialogada, fet que facilita la transposició al text dramàtic i, en definitiva, a la seva posada en escena.

Ara bé, la principal novetat en la dramaturgia per a aquest conte aposta per apropar la dura realitat de la protagonista a l'espectador, ja que consistiria en l'ampliació de l'espai de representació, que depassa l'escenari i arriba fins al pati de butaques, lloc en el qual apareix el client de la prostituta primerenca i contrariada. Aquesta voluntat de Bruch queda clarament descrita a l'acotació pertinent: «[La Noia] *Es passeja uns moments entre el públic com si tots els homes poguessin ésser clients potencials*» (Bruch 2001: 56). Ara bé, segurament restaria gravetat a aquesta figura, una altra indicació: «*La Noia no contesta i continua caminant, però de tant en tant es gira amb tímidesa per veure'l. L'acció hauria de produir un efecte una mica còmic*» (Bruch 2001: 57). L'adaptació d'aquest conte, en fi, seria de les menys reeixides del conjunt de *La sala de les nines*.

«Pluja» presenta una tipologia narrativa similar a la d'«El bitllet de mil», encara que la factura d'aquest segon relat resulta una mica més complexa que l'anterior, perquè de vegades apareixen en una mateixa oració informacions pròpies del narrador i expressions orals o pensaments de la protagonista, com ara: «Albert li agradava, és clar» (Rodoreda 2008b: 375). També reforça aquesta idea el fet de recollir entre cometes la veu interior de la protagonista, que es fa encara més complexa en el joc de suposicions que ella formula en relació amb l'arribada al seu pis d'Albert, al marge de la figura del narrador, en especial, perquè inclou parlaments d'ell:

O bé entrarà decidit, i una mica dramàtic em dirà: «No puc viure més sense tu». M'agafarà fort pels braços. «Sents? No puc, m'és impossible de viure sense tu. Et vull cada dia, cada nit, poder-te tenir nits senceres». Tindrà la mirada febrosa, m'abraçarà amb desesper, em besarà amb avidesa. (Rodoreda 2008b: 375)

Igualment, una diferència rellevant amb el conte anterior seria la manca de personatges secundaris significatius per al desenvolupament de la història, fet que comporta certes dificultats per a la seva adaptació. Aquí, Marta és qui, en un procés d'introspecció, opta per *fleurir déserte* en benefici d'ella mateixa.⁶⁴ L'expressió s'ha extret d'un vers de Mallarmé que se cita a les acaballes del text i que Bruch també recull en la seva dramaturgia, com també altres elements literaris, perquè, fet i fet, «Pluja» –com també «Record de Caux», com s'ha assenyalat en el capítol anterior– és dels pocs textos de ficció rodoredians que recorre a referents culturals explícitament, més enllà dels paratextos –com ara les citacions inicials en novel·les i capítols.

⁶⁴ Encara que sigui a tall d'anècdota, és interessant constatar que a *Semblava de seda i altres contes* apareixen dos personatges principals anomenats Marta: una es troba en la narració que ara s'està comentant, l'altra és la protagonista de la peça teatral *El parc de les magnòlies*. Al llarg de cadascun d'aquests textos, totes dues modifiquen els seus plantejaments sobre les relacions amoroses.

Ara bé, en un procediment patrimonialitzador transparent, i després de citar William Shakespeare i *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, Bruch interromp el curs del relat per a que Jove de Bearn abandoni el seu espai habitual, les golfes, i aleshores:

Baixa amb una nina una quants graons, l'asseu a la falda i llegeix el títol del llibre, Semblava de seda i altres contes, de Mercè Rodoreda, talment com si expliqués un conte a la nina. (Bruch 2001: 59)

La referències al bard anglès i a alguna de les seves peces dramàtiques, i a l'obra de Marcel Proust, se situen en un nivell de ficció diferent al del recull de Rodoreda, però el fet d'introduir el títol d'un dels llibres de l'escriptora en l'espectacle, poc després de citar aquests dos grans referents de la literatura universal i en boca del personatge que lliga el conjunt, ja suposa una reivindicació d'aquesta autora, en el sentit que l'homologa als altres escriptors, i que contribueix, òbviament, a la voluntat patrimonialitzadora de tot l'espectacle, encara que Bruch (2016/2020) en el moment no en fos plenament conscient.

Però a continuació de l'anunci del títol del recull de contes de Rodoreda, el Jove de Bearn llegeix un fragment de «Pluja», un parell de paràgrafs que no descriuen els fets del present de ficció, sinó que faciliten certs antecedents sobre la biografia de Marta (Bruch 2001: 59). I, si aquest recurs resulta interessant per trencar el procés d'introspecció i posar en coneixement dels espectadors dades que difícilment podrien ser versemblants si les formulés la pròpia protagonista, sembla una solució pragmàtica substituir el gruix del conte que s'esdevé al carrer per una cançó, la lletra de la qual va ser escrita per Maria Mercè Marçal, encara que també aporta un nou sentit a Marta, ja que associa la pluja amb una bruixa; el plantejament infantil, però, segurament li resta força (Bruch 2001: 60).⁶⁵

⁶⁵ La peça musical porta per títol *Cançó de saltar a corda* i Marçal la va incloure a *Bruixa de dol* (1979: 43).

Just abans d'aquesta cançó, la dramaturga situa la protagonista davant del mirall; és el moment de màxima reflexió personal (Bruch 2001: 59). Aquest element, de gran força simbòlica i de gran valor en l'univers rodoredià, apareix també a «Pluja», encara que Bruch n'avança l'aparició, de manera que la introspecció que comporta, a *La sala de les nines*, es fa més extensa que a la narració perquè inclou un fragment del text que al conte de Rodoreda el personatge diu mentre «passeja amunt i avall de la cuina amb la tassa de cafè als dits i un altre pastís» (Rodoreda 2008b: 375).

A *La sala de les nines*, aquest conte es clou, precisament, amb «Cançó del mirall», novament de Marçal; una composició que fa èmfasi en la solitud de la dona i que arriba a la conclusió, que ella, identificada amb la lluna, triarà el seu propi futur :

I et prenc [a tu, lluna] el cor segur amb què cabdelles
 el teu destí, per fer, amb cartes velles
 un solitari nou sobre la duna.

(Marçal 1979: 123; Bruch 2001: 61)

Després de les accions que havia desenvolupat en començar l'espectacle el Jove de Bearn, algunes de les quals ja ressenyades, i fins al moment, aquest personatge havia enllaçat els contes escollits duent a terme activitats més aviat poc rellevants per al conjunt de la proposta i lligades a la seva idiosincràsia, com ara tenir cura de les nines, triar teles i planxar. Però, un cop acabada l'adaptació de «Pluja», el Jove de Bearn mira de sortir del seu espai, es troba tancada la porta i infereix que ha estat obra de la seva mare. A l'original de Rodoreda, el càstig de part de la mare, en canvi, hauria significat enretirar l'escala que dona a la finestra per on habitualment s'accedeix a les golfes, mentre és ell qui, anteriorment, apuntala la porta amb un tauló, precisament perquè la seva progenitora no la pugui obrir. La comparativa entre tots dos passatges és clara:

<p>Conte «La sala de les nines», de Mercè Rodoreda</p>	<p>Dramatúrgia de <i>La sala de les nines</i>, d'Araceli Bruch</p>
<p>«Després, amb un tauló estret que va anar a cercar darrera una cortina, va apuntalar la porta que mai no s'obria i em va dir, sense ni mirar-me: “Així serà més difícil que puguin entrar”. Va afegir que sempre que planxava burxaven el pany perquè, per l'olor de la roba planxada, coneixien que ell era a la sala.» (Rodoreda 2008b: 261)</p> <p>«I quan anàvem a fer camada per la finestra ens vam trobar que havien tret l'escala. Em va agafar pel braç i amb la cara ran de la meva em va dir: “És el càstig de la meva mare... ha sentit l'olor de la planxa i vol que passi la nit amb les nines”». (Rodoreda 2008b: 264)</p>	<p>«El Jove de Bearn prova de sortir de la sala de les nines i es troba la porta tancada. Mira pel pany.</p> <p>JOVE DE BEARN: És el càstig de la meva mare. Ha sentit l'olor de la planxa i vol que passi la nit amb vosaltres». (Bruch 2001: 61)</p>

Com que el personatge es queda sol amb les nines a l'espectacle, es disposa a llegir-los una carta. És l'enllaç, precisament cap a «Una carta», que en aquest cas presenta un nou obstacle evident per a la dramatúrgia, la naturalesa epistolar del text, que es resol amb un personatge femení, parlant en primera persona i amb alguna intervenció masculina, molt puntuals, fet que teatralitza el relat en tant que la informació original escrita, esdevé ara oral, i, per tant, allò que hauria pogut ser expressat de manera premeditada, guanya en espontaneïtat i vivència.

Ara bé, el tret més significatiu de l'adaptació d'aquest conte seria, sens dubte, el canvi de destinatari, ja que, si en Rodoreda es tracta d'un *senyor* metge rural a qui l'autora anònima s'adreça de vostè, a la dramatúrgia de l'espectacle el receptor ficcional serien els nets de la dona: «La cosa va començar a canviar quan va morir el meu marit, el vostre avi» (Bruch 2001:

62). Aquest canvi tan significatiu, d'altra banda, té el seu correlat escènic en el Jove de Bearn, que simula llegir aquesta carta a les seves nines, en una assumpció més de trets femenins, ja que la veu que realment n'exposa el contingut és femenina. Associar, en el marc de l'acte comunicatiu, els destinataris reals, els espectadors, amb els nets de la dona comporta, a més, un contrast notable amb el rol assignat a «El bitllet de mil», sobretot al públic masculí, cal recordar-ho.

I, si en el conte la carta s'escriu al cap de dos anys del funest accident, en la dramaturgia de Bruch, aquest període temporal es manté, però comporta que la parella ja tingués els fills grans, i fins i tot nets (Rodoreda 2008b: 229; Bruch 2001: 62). Aquesta consideració és clarament producte de la decisió de la dramaturga, ja que al conte original s'explicita: «Afiguri's, viuda, amb els nois encara tendres i tanta terra que no es pot abandonar...» (Rodoreda 2008b: 231). A *La sala de les nines*, a més, es referma aquesta condició de persona ja gran amb claredat:

Conte «Una carta», de Mercè Rodoreda	Dramatúrgia de <i>La sala de les nines</i> , d'Araceli Bruch
«Vostè, és clar, dirà que això són històries de pagès, que el meu marit es va morir perquè s'havia de morir». (Rodoreda 2008b: 232)	«Vosaltres, és clar, direu que això són històries de vella, i que l'avi es va morir perquè s'havia de morir». (Bruch 2001: 62)

Des d'una visió panoràmica de la proposta, la substitució de «pagès» per «vella» permet a Bruch abraçar totes les edats de la dona en l'espectacle, i sense abandonar el component rural de la protagonista d'aquesta escena, perquè aquest personatge va caracteritzat com a «camperola», «estranya», d'altra banda, per facilitar la intriga sobre la certesa o no de les seves paraules en relació amb el seu trànsit cap a la condició de bruixa (Bruch 2001: 62).

Aquesta seria una mostra més de la voluntat de Bruixes de Dol, i de la seva directora, d'apropar una gran diversitat de figures femenines, amb els seus aspectes específics, al públic i, en definitiva, també de contribuir a facilitar la idea que, a través de Rodoreda, es pot considerar la realitat de la dona en la seva globalitat.

Però no només això, també la seva capacitat de rebel·lia, en termes marçalians, si es recorda, per exemple, la formulació més sintètica del seu plantejament ideològic, la famosa «Divisa» (Marçal 1998: 15). I és que amb la darrera oració d'«Una carta», «Em penso que sóc bruixa», les nines comencen a reaccionar, exactament, així:

Les nines comencen –molt lleument i en un crescendo molt suau– a fer sorolls insòlits, com si es bellugessin, una mena de remor com de brunzir d'abelles. Gemecs ofegats, grinyolar d'objectes..., com si tot l'univers immers a la sala de les nines comencés a trontollar. El Jove de Bearn es va adreçant a cada nina i a cadascuna li diu una frase per calmar-la, i en canvi, la reacció de la nina seran de contrària. Va augmentant la remor general. (Bruch 2001: 63)

És com s'introdueix «La salamandra», un dels contes més propers al gènere fantàstic i més colpidors de Rodoreda, en el qual es fa present la bruixeria o la follia, com també en els dos relats que acompanyen aquest, a «Una carta» i «La sala de les nines» (Arnau 2000: 27).⁶⁶ És un tret, doncs, que cohesiona el tram final de la dramaturgia i que es contraposa al realisme de les primeres escenes.

Els primers passatges d'aquesta narració es transposen a l'escena en forma d'acció gestual i desplaçaments per l'espai, gairebé sense parlaments, amb la presència de nou del mirall –que no apareix a l'original– i il·lustrant el triangle amorós que descriu el relat. Després de la «Cançó de la bruixa cremada», les «veus de tot el cos de dansa o dels intèrprets ballarins»,

⁶⁶ Arnau (2000:27) també relaciona aquestes tres narracions amb «El senyor i la lluna» pel mateix motiu.

es materialitzen en «gent del poble» que inicia el ritual de cremar la protagonista (Bruch 2001: 64-65).⁶⁷ Com ha succeït amb les nines, fa uns instants, la dona «es rebel·la, crida, mossega, defensant-se amb braços i peus» (Bruch 2001: 65). L'assimilació entre les nines i la dona-salamandra, doncs, guanya pes, i així s'aferma la necessitat de la dona, de qualsevol dona, de deixondir-se dels condicionants socials sobre el gènere femení.

A continuació, arriba, sens dubte, un dels esculls més grans per a la dramaturga: la posada en escena de la metamorfosi de la dona en salamandra, que es resol amb un personatge estàtic –estava lligat a la pira– il·luminat només a la cara i amb un punt de llum que es desplaça per l'espai mentre l'actriu va exposant el seu monòleg, en el qual es condensen els elements principals del conte (Bruch 2001: 65-66). Hi destaquen la visita furtiva a casa de la parella i la relació angoixant amb les tres anguiles, que es representen mitjançant tres actrius en el rol de ballarines. La intervenció acaba, semblantment al conte, amb l'ombra que xucla la *maneta* ja despresa del cos de l'animal. L'*ombra* reapareix en la veu en off final, com ja s'ha comentat al final de l'apartat anterior, però ni aquesta associació sembla que hagi de justificar la citació al text teatral.

Un cop conclosa l'adaptació de «La salamandra», i com un joc de referències relatiu a la metamorfosi, el Jove de Bearn apareix disfressat de nina. Si la protagonista del darrer conte ha patit aquesta transformació inesperada i l'autora d'«Una carta» vivia amb neguit la possibilitat de ser una bruixa, el desig d'aquest personatge amb trets propis de la feminitat convencional acaba identificant-se amb el seu objecte de desig, afirmant la seva personalitat – i sense que acabi amb la mort, com es narra a l'obra de Rodoreda. La revolta de les nines és també la revolta del Jove de Bearn.

⁶⁷ És interessant constatar que al text de Rodoreda s'explicita que un cop a la pira, la protagonista escolta com els infants del poble canten «La cançó de la bruixa cremada» (Rodoreda 2008: 298). A la dramaturgia, la composició musical apareix abans d'aquest moment, quan és acusada de bruixa.

En aquesta operació dramaturgic, la crítica no hi va acabar de veure la cohesió necessària, tot i la solució proposada per Bruch d'agrupar totes les protagonistes en un nivell supratextual en tant que nines i d'atorgar a Jove de Bearn d'una funció connectora dels textos. En aquest sentit, al dossier del muntatge, s'hi adverteix que, prenent com a referència el conte «La sala de les nines», es vol «donar unitat temàtica i d'acció a tota l'obra» (Bruch 2001: 39). De fet, Joaquim Vilà (1979: 57), en la crítica que aparegué a *Serra d'Or*, lamentava que la proposta, si bé era considerada «molt interessant», «no arriba a quallar per falta d'un tractament dramaturgic més decidit» .

Traces de teatralitat: l'oralitat i l'escriptura parlada

Si s'analitza amb detall l'espectacle, el primer bloc es componia de les peces «Zerafina» (*La meva Cristina i altres contes*, de 1967), «Viure al dia» (*Semblava de seda i altres contes*, 1978) i «La mainadera» (*La meva Cristina i altres contes*, de 1967). L'estratègia de situar els tres textos en un únic univers de referències sembla encertada, sobretot si es té present que tots tres s'emmarquen en una mateixa realitat vista des de tres punts de vista complementaris: la de tres personatges femenins en una casa benestant amb personal del servei.

El segon bloc agrupava «La sang» (*Vint-i-dos contes*, 1958) i «El bitllet de mil» (*Semblava de seda i altres contes*, 1978).⁶⁸ La posició seguida d'una i altra narració comporta un augment notable del dramatisme en l'espectacle. És un plantejament que es reforça, d'altra banda, amb l'estratègia de concentrar els homes que apareixen en aquest segon bloc en un únic

⁶⁸ Cal advertir que Albert Pastor (1994: 127-128), per error, intercanvia la posició dels contes «La sang» i «Pluja». Els comentaris que formula sobre un i altre relat en relació amb el conjunt de l'espectacle i les seves interpretacions, doncs, no poden ser considerats plenament encertats.

personatge masculí. I, si fins al moment el domini dels espais interiors era gairebé total, ara es combinen les escenes interiors amb altres d'exterior, fet que resta cohesió a aquest bloc.

«Pluja» (*Semblava de seda i altres contes*, 1978) i «Una carta» (*La meva Cristina i altres contes*, 1967) són els relats que integraven la tercera part de l'espectacle. Aquí, la tipologia de text, l'espai de l'acció i el to difereixen notablement i, per tant, podrien dificultar la cohesió dramàtica. Amb «La salamandra» (*La meva Cristina i altres contes*, 1967), l'epíleg suposa un salt cap al fantàstic que, de tots els contes adaptats en aquest espectacle, només es podia entreveure veritablement a «Una carta». Plantejar-lo a partir dels recursos expressionistes, d'altra banda, comporta un contrast notable amb passatges anteriors de l'espectacle.

Potser els comentaris de Vilà (1979: 57) es justifiquen especialment en els actes segon i tercer, en els quals l'alliberament de la dona de «Pluja» no acaba d'encaixar amb les altres peces d'aquests blocs. Benet i Jornet coincidiria amb aquesta valoració no gaire positiva sobre la dramàtica del segon acte:

Ah, vaig anar al Romea l'altre dia a veure *La sala de les nines* segons contes de vostè. No sé si vostè va ser en alguna de les representacions. Vaig trobar que era una cosa irregular amb encerts i defectes, amb un decorat força bonic i una idea general vàlida; potser mal organitzat el material narratiu a la segona part i força inexperiència en bona part de les actrius, encara que n'hi havia alguna de ben eficaç. La força dels seus textos era indubtable, molt teatral per cert, cosa que ja sospitava, i el públic, que omplia la sala, va seguir-los amb enorme atenció i va aplaudir molt en acabar.⁶⁹

De fet, la cohesió que presenta el primer acte no es manté en els dos posteriors, entre altres motius, perquè en el primer, més enllà de la situació de context –dones benestants, servei

⁶⁹ Carta de Josep Maria Benet i Jornet a Mercè Rodoreda, del 7 de juny de 1979 (AMR: 5.1.2.16/8).

i infants– la teatralitat de les tres peces que el componen és, si més no, més uniforme, en tenir com a base la peça dramàtica *Viure al dia*.

I és que la teatralitat varia en graus i modes segons els textos escollits i l'exercici d'adaptació per a l'escena als quals han estat sotmesos. De manera genèrica, la crítica ha vist una relació clara entre teatre i narrativa en bona part dels textos que s'estudien en aquest període. Massip i Palau, per exemple, anoten els casos de «Zerafina», «La sang», «Una carta» i «El mirall» (2002: 206-207).⁷⁰ Sis anys més tard, el mateix Massip (2008: 29-32) a *Serra d'Or* destacava la «dramaticitat dels seus relats, la qualitat vocal dels seus escrits».

El conte, el personatge del qual té com a antecedent el relat «The Layd's Maid», de Katherine Mansfield, no conté cap acotació, ni apareix el nom del personatge encapçalant el parlament, ni es compleix cap dels altres trets habituals dels paratextos d'obres dramàtiques convencionals, «Zerafina», ben sovint, ha estat catalogat de monòleg teatral (Molas 1967: 10; Gustà 1998: 250; Massip & Palau 2002: 124-127; Gallén & Guerra 2019: 22 i 29-30).

Com «Zerafina», «La mainadera» té, entre un dels seus procediments més constitutius, l'oralitat, per bé que aquí l'ambigüitat de l'altre conte anterior perd força en favor de la versemblança (Arnau 1979: 243). En qualsevol cas, un i altre presenten el text en un sol paràgraf, fet que contribueix a generar la sensació en el receptor d'espontaneïtat i immediatesa. Aquest darrer tret, d'altra banda, seria una particularitat del relat rodoredià. També «Zerafina» presenta una condensació més gran de les informacions que en altres relats i fa ús de tècniques més modernes, com ara d'indicadors temporals.

D'altra banda, d'entre les característiques coincidents entre un i altre conte més interessants per a aquest estudi, destaquen l'ús de la veu per construir la biografia del personatge i la situació de comunicació, l'ús d'un llenguatge col·loquial, efecte de la parla espontània –

⁷⁰ Cal recordar la iniciativa de Quinquer sobre el relat «El mirall»; encara que els codis del llenguatge audiovisual i del teatral no són els mateixos, en un i altre es dona el component performatiu.

oracions coordinades per la partícula *i*–, el diàleg amb l'interlocutor mut –si es tractés d'un monòleg interior li donaria menys immediatesa– i una major presència del *showing* per damunt del *telling* (Balaguer 1995: 27-31; Massip & Palau 2002: 125). Tots aquests trets comporten, en fi, una alta dosi de teatralitat, que justificarien tècnicament –temàtica tractada a banda– la tria de Martín, per exemple.

Altrament, «La sang» presenta una veu també col·loquial, a través de la qual s'entreveu una psicologia del personatge humil, naïf (Arnau 1979: 113), diferent però en la línia de tantes protagonistes rodoredianes, com ara la Zerafina del conte homònim i la de «La mainadera», potser en menor mesura, i la identificació entre veu i mode és especialment significativa (Arnau 1979: 112-114).⁷¹ Aquest tret es pot trobar sovint en l'escriptura parlada, que pressuposa un interlocutor present, però que no intervé en el diàleg –i que Rodoreda conegué mitjançant les narracions de Katherine Mansfield, especialment.⁷² Però també cal fer notar que aquest relat, fa ús de les tècniques behavioristes, que tenen entre els seus precursors Henry James i comporten una aproximació a la temàtica des de l'exposició, més que no pas de la reflexió (Molas 1967: 5-11). Aquestes característiques de «La sang» faciliten l'operació de posar en escena el conte pel gavadal d'accions, de *comportaments*, que s'hi descriuen. Dit en altres paraules, en els textos d'aquesta naturalesa, els personatges «parlen per si sols», i això seria, en si mateix, teatral (Arnau 1979: 110-113; Massip & Palau 2002: 207).

Aquests trets, doncs, donen als textos una dosi notable de teatralitat. L'oralitat i l'escriptura parlada s'apropen al fet teatral per la via textual, mentre que els relats behavioristes, en canvi, s'hi assimilen mitjançant l'acció i la gestualitat. En el cas de l'escriptura parlada, l'expressió sembla més adequada, més precisa, que la de *monòleg*, per bé que en alguna ocasió

⁷¹ L'oralitat com a element central en la construcció de contes rodoredians ha estat identificada a «La sang», però també a «Tarda al cinema», «En veu baixa», «La brusa vermella», «En el tren» i «Abans de morir» (Arnau 1979: 112-113).

⁷² Uns anys abans, Arnau (1976: 14) va considerar aquest conte com un assaig d'escriptura parlada.

en el conjunt de les peces escollides per a aquest muntatge, i amb l'excepció de «Viure al dia», naturalment, s'hi hagin vist veritables monòlegs teatrals (Saludes 2002). Aquest plantejament sembla difícil de sostenir per a les narracions en tercera persona triades, si no és que la dramaturgia anul·la el narrador i posa en primer pla l'acció narrada, com acostuma a succeir.

Amb tot, val la pena de constatar que al dossier de l'espectacle, Bruch adverteix que el text del muntatge «no es correspon exactament amb el dels contes» sinó que n'és una «adaptació»: «l'ordenació dels contes és un encadenament de personatges femenins, com a centre entorn del qual giravolta la història» (Dossier de l'espectacle 1979). I aquesta concatenació compta, com ja s'ha anotat, amb un personatge que trenca les peces i les cohesiona.

Aquesta tècnica difereix notablement de les que presenten *D'altres éssers i quatre flors* i *Quatre històries de dones*. En favor de la cohesió, Lluís Barón va optar per assignar a cadascuna de les peces escollides un període del cicle estacional, de primavera a hivern, una referència clàssica i alhora popular, que permet un doble joc de contraris, però que simplifica la realitat, el cicle vital. Els textos que s'hi van recollir van ser, respectivament, «El parc de les magnòlies», «El bitllet de mil», «Amor» i *Aloma*.⁷³

Precisament, l'estructura de la proposta seria descrita per Marta Pessarrodona (1981: 1) a la presentació del programa de mà de l'espectacle en aquests termes:

L'espectacle d'avui ha assenyalat un temps per a encerclar les creacions de ficció rodoredesques, les quatre estacions de l'any: a la primavera hi veurem la complexitat observadora de Marta a «El parc de les Magnòlies»; a l'estiu la dona i les flors que vol comprar com sigui a «Bitllet de mil»; a la tardor, el crepuscle de la relació de parella d'«Amor»; i a l'hivern, el fred a l'ànima de la insuperable novel·la *Aloma*. Éssers i flors gairebé amb qualitats humanes que, per un treball –

⁷³ En una crònica de la premsa es fa constar que l'espectacle posa en escena «cuatro narraciones de Mercè Rodoreda», obviant que «El parc de les magnòlies» és una peça teatral, per bé que fos editada dins de *Semblava de seda i altres contes* (*Diari de Terrassa* 1981: 7). D'altra banda, no ha estat possible determinar si l'adaptació de la novel·la partia de la primera versió (1936), de la segona (1968) o d'una combinació de totes dues.

que vull pensar molt seriós— de dramaturgia sortiran de la lletra per fer-se realitat, espai, colors, vida.

La iniciativa degué suposar un exercici complex de dramaturgia en el seu conjunt, però també, i més concretament, en el darrer text triat; en aquest sentit, l'adaptació d'*Aloma* no es va dur a terme a partir d'un sol fragment, ni de l'encadenament de diversos passatges, sinó que es va crear una dramaturgia partint de tota la novel·la (Aguado 2015/2020).⁷⁴

La dramaturgia sobre *Aloma* és la primera notícia que es té d'una operació d'aquesta naturalesa no només amb aquesta obra, sinó amb qualsevol novel·la de Rodoreda. En aquest cas, és interessant recordar que la primera versió d'*Aloma*, premi Crexells de 1937, data del 1938, i que la segona és de 1968, així que era una obra publicada temps enrere i que, per tant, hauria pogut ser adaptada amb anterioritat, en una iniciativa similar a la d'altres novel·les de qualitat que es va portar als escenaris durant la dictadura franquista o en els anys immediatament posteriors. Potser això no va ser així perquè, passada la guerra, l'obra narrativa de Rodoreda era pràcticament desconeguda en el panorama literari català, o bé s'havia oblidat, o bé havia estat objecte de lectures reduccionistes, si de cas amb l'excepció d'*Aloma* (Ibarz 1991: 15-16 i 102).

També caldria anotar que fins al moment no s'havia portat a escena l'obra teatral *El parc de les magnòlies*, tot i les virtuts d'aquesta «peça lírica, sense acció, depurada estilísticament» (Gallén & Guerra 2019: 46). La dada és significativa perquè aquesta era l'obra teatral més coneguda aleshores de l'autora, ja que s'havia publicat a la revista *Els Marges* el

⁷⁴ Sembla necessari remarcar aquesta adaptació de tot *Aloma*, i no només d'un fragment, per clarificar o corregir les informacions que apareixen en la bibliografia sobre el tema (Massip & Palau 2002: 278). La dramaturgia d'aquesta novel·la, en fi, havia de ser més breu que el text original, encara que l'espectacle tenia una durada d'aproximadament dues hores, segons la ressenya que apareix a la premsa local en els dies posteriors (*Diari de Terrassa* 1981: 7).

1976.⁷⁵ *L'hostal de les tres camèlies*, en canvi, no havia vist la llum i tan sols s'havia exhibit al Festival Internacional de Teatre de Sitges, el 1979, ja que Rodoreda va facilitar l'original a Bruch arran de *La sala de les nines*. Així, sembla clar que els responsables de la proposta, el Grup Gresca-80, amb Lluís Barón al capdavant, estaven al cas del que es publicava en revistes especialitzades i d'alta cultura del moment, tot i que la dedicació de la companyia no fos estrictament professional.⁷⁶

Sense poder accedir al text definitiu, *D'altres éssers i quatre flors* sembla una dramaturgia poc cohesionada: si bé la situació final de Marta i l'estudiant es podria associar al tòpic que vincula la primavera amb la naixença de l'amor, en la peça dramàtica, però, Marta està casada, així que l'enamorament no es podria considerar una primera experiència sentimental-afectiva. Igualment, costa justificar la dramàtica situació viscuda per la protagonista d'«El bitllet de mil» amb el període estival, més enllà de la presència de les violetes de la florista. A «Amor», l'home preocupat per fer un regal (roba interior), que sigui del gust de la seva dona i del seu, només suporta una analogia amb la tardor, si es considera una relació de parella en la fase de maduresa. I trobar paral·lelismes entre *Aloma* —una novel·la que descriu, cal recordar-ho, les vicissituds d'una adolescent que s'encara a la maduresa— i l'hivern, es podria justificar pel to de desengany de la protagonista. L'estructura denota un plantejament erràtic en els criteris per ordenar els textos i associar-los en termes simbòlics a una determinada estació meteorològica pel que fa a la temàtica però també al to emprat originalment, doncs.

⁷⁵ En el cas d'*El parc de les magnòlies*, es prescindeix de la relació de personatges però es fa constar que la peça és un acte únic i es presenten acotacions de tipologia diversa, per bé que el text acaba sense cap convenció pròpia —però no necessària— del gènere, com ara «Teló» o «Fosc». A l'hora de determinar la naturalesa dramàtica d'un text, els elements paratextuals segurament es considerarien un criteri secundari, però sembla convenient anotar-los per complementar les aportacions que s'han fet sobre la qüestió de diverses obres de Rodoreda.

⁷⁶ Sobre aquesta qüestió, les opinions divergeixen notablement. Així, mentre que Marta Pessarrodona i Sergi Belbel, jove membre de la companyia que no va participar de l'espectacle, la consideren amateur, Rosa Aguado, una de les actrius principals del Grup GRESCA-80 parla de «semiprofessionalisme». (Aguado 2015; Belbel 2015; Pessarrodona 2016).

També, l'aparició de diversos personatges de la peça teatral original contrasta amb les poques figures que apareixen als dos contes. En aquests dos relats, com en *Aloma*, tota la ficció gira al voltant gairebé exclusivament d'un personatge principal. I, encara, la tècnica utilitzada en cada obra és diferent: del diàleg dramàtic d'«El parc de les magnòlies» al narrador extern de la dona que es prostitueix i resulta enganyada amb un bitllet fals i d'*Aloma* que, això sí, inclou intervencions en estil directe, mentre que a «Amor» Rodoreda recorre a l'escriptura parlada/diàleg monologat (Cuenca 1998: 399-416).⁷⁷

Al seu torn, *Quatre històries de dones* presenta un recurs en favor de la cohesió similar al de Barón, encara que no estigui explicitat en el títol: en coherència amb el títol i seguint les didascàlies inicials, *Octubre* es desenvolupa a la tardor, «(Escena: una cantonada de qualsevol gran ciutat. Vespre plujós d'autumne)» (Bartra 2008: 89); *Aquella paret, aquella mimosa* faria referència a l'hivern, que és quan es dona la floració d'aquest arbre; el *tour de force* de *La més forta* s'esdevé, concretament, el vespre de Nadal; i *Amor matern* se situa a les darreries del període d'estiu, tal com es desprèn d'unes paraules que La Filla dirigeix a Lisen: «Vas arribar tan lluminosa, blanca com un àngel, en el meu camí, aquests darrers dies d'estiu! Ara és la tardor» (Strindberg 1974: 55).⁷⁸ A diferència amb *D'altres éssers i quatre flors*, que s'estructurava tenint en compte el cicle estacional, aquí l'època de l'any queda reduïda a pocs mesos, del final de l'estiu al dia de Nadal; a la tardor, doncs, en termes genèrics. A nivell

⁷⁷ Encara que sigui anecdòtic, tant «El bitllet de mil» com a *Aloma* comencen amb una sentència que dibuixa clarament la situació de cada protagonista i encamina el lector cap als esdeveniments i les emocions que vindran a continuació: «Ja n'estic tipa, de tanta misèria» i «L'amor em fa fàstic», respectivament (Rodoreda 2008a: 381; Rodoreda 2008b: 5).

⁷⁸ A *Octubre*, el personatge de Crisantema està encostipat. Aquest vegetal presenta una floració natural cap al mes de novembre, en oposició a la flor del jacint—el soldat veu en Crisantema a una noia del seu poble que s'anomena Jacinta—, que fa flor en el temps primaveral. D'altra banda, a «Aquella paret, aquella mimosa», sembla que Rodoreda té entès que la floració d'aquest arbre arriba a la primavera, segons es desprèn de les paraules del primer farmacèutic i que Crisantema no desmenteix: «Em va dir que jo tenia un refredat de primavera. Li vaig dir que havia passat un parell d'hores amb brusa de seda a sota d'una mimosa. I ell va dir: és el pol·len, no es posi mai més sota d'una mimosa» (Rodoreda 2008: 241).

espectacular, com en l'altra proposta, el vestuari, especialment, podria haver contribuït a contextualitzar les peces segons el temps estacional.

Però altres elements afavoririen decisivament la cohesió de la iniciativa de Pons-Ribot, més enllà del tractament de conjunt que es va donar des de la direcció i de la temàtica compartida entre les obres triades. Destaca, d'una banda, la constatació que totes les peces escollides són de gènere dramàtic, amb l'excepció de l'obra de Rodoreda. Aquesta circumstància, novament, podria donar peu a reflexionar sobre la *teatralitat latent* de l'obra rodorediana, o, si més no, «D'aquella paret, aquella mimosa». En aquest cas, però, amb una diferència significativa amb bona part dels textos escollits en les propostes anteriors, ja que aquest relat portat a escena conté alguns fragments molt descriptius de la relació de Crisantema amb Àngel, encara que no es podria inscriure en el corrent literari del *behaviorisme*, perquè el relat d'ella es compon únicament de discurs, entre altres motius:

Mai no m'havia fet ni un petó. Només m'agafava la mà, i me la tenia agafada una bona estona a sota la mimosa. Un dia, després d'haver menjat, em va mirar tan i tan fort que li vaig preguntar què mirava i ell va alçar les espatlles com volent dir: si ho pogués saber! Li vaig donar un bocí de pa i encara em va mirar més estona. (Rodoreda 2008b: 241)

Com ja s'ha exposat, aquest recurs expressiu facilita la traducció al fet teatral, atès que descriu accions concretes que realitzen els personatges. Al conte, d'altra banda, es troben trets d'un gran lirisme i psicologisme. En la parella principal de personatges d'*Octubre* presenta una estructura comunicativa similar, en la qual Roberta, «pragmàtica i loquaç», interactua amb Emili, una figura que no es manifesta oralment (Foguet 2008). De fet, ell ni tan sols mitjançant la gestualitat expressa gaire cosa:⁷⁹

⁷⁹ Encara que sigui un detall menor, sembla interessant fer notar com a *Octubre* Emili tus sovint, mentre que la Crisantema rodorediana relata el seu estat d'ànim quan està refredada, dos trets assimilables i que afavoreixen també la cohesió de l'espectacle, en posar els dos textos de costat.

En aixecar-se el teló, en escena només hi ha EMILI, ocult darrere el seu paraigua obert. Personatge mut —només se'l sentirà tossir de tant en tant— i només visible de mig cos per avall, romandrà immòbil, recalcat contra el fanal. (Bartra 1979: 89)

L'actitud taciturna d'Emili encén el discurs de Roberta, que l'increpa amb preguntes directes i exigint-li «parla» (Bartra 1979: 102). I cap al final de la peça, també li reclama que reaccioni físicament, sense èxit:

Contesta'm! No m'exasperis més! Digues alguna cosa! Mereixeries que et tornés a insultar com aquella nit, amb la mateixa paraula... Aixequés la mà! Pega'm! Pega'm, home! Voldria que fossis capaç de pegar-me. Així no em restaria el més lleu dubte de culpa envers tu, em sentiria del tot lliure de tu, del teu maleït silenci i dels teus ulls... No abaixis la mà! Oh, pega'm, pega'm, nyèbit!
(*Curta pausa.*) No, ni d'això no ets capaç... (*Surt corrent per la dreta*). (Bartra 1979: 103)

Aquest esquema comunicatiu es reproduïx a *La més forta*, encara que, en aquest cas, Amèlia, la interlocutora muda reacciona més explícitament que Emili. I és que aquesta peça, de 1889, suposa un gran repte interpretatiu, que es podria extrapolar a la posada en escena del diàleg dels personatges principals d'*Octubre*, si es tenen en compte les aportacions de Palau i Fabre al pròleg de l'edició:

És la de signe més experimental: dels dos personatges femenins que hi intervenen, només un té dret a la paraula i, amb tot, no es pot dir que sigui un monòleg. Precisament, l'interès del muntatge estarà a fer ben viva la qualitat del “diàleg” d'aquesta tirada... (Strindberg 1974: 7-8)

Per a *Quatre històries de dones*, Pons-Ribot va transformar *Octubre* i *Amor matern* en monòlegs. I va operar en el mateix sentit a *Aquella paret, aquella mimosa*. Així, aconseguia un total de dues escenes per a cadascuna de les dues joves actrius. Com ja s'ha dit, l'espectacle havia d'ajudar-les a preparar les proves d'accés a l'Institut del Teatre i es va dissenyar en format *taller*.

El conte «Aquella paret, aquella mimosa», precisament, s'ha considerat un monòleg: com altres narracions rodoedianes, aquests monòlegs «no consta que “es diguin” però que són, molt clarament, “pensats” des d'un present que s'identifica com a tal» i «l·liguen començament i final amb aquesta il·lusió de referència a la situació en què el discurs “s'està fent”» (Gustà 1998: 250-251). La identificació que genera el discurs original i aquest component de procés – mental – permeten dibuixar un personatge teatral vigorós i complex, dos aspectes ben interessants per aprendre interpretació dramàtica. Igualment, la decisió sembla del tot coherent amb alguns trets de les dues peces de Strindberg, no només per l'alt grau d'experimentació dramaturgic, de direcció i interpretativa que contenen, sinó també pel que Palau i Fabre valora en relació amb la realitat del sector teatral català de la dècada de 1970:

La recerca tècnica que impliquen s'imposà a Strindberg quan, davant les dificultats materials creixents per a dur endavant una empresa teatral, imaginà i realitzà una sèrie d'obres que exigissin el mínim d'enfarc i de despeses per ser muntades: nombre mínim d'actors, decorat reduït a la mínima expressió, elements escènics essencials, etc., per tal de poder traslladar-se fàcilment d'una banda a l'altra [...]. Creiem que aquests problemes són sovint els nostres, avui, i que, en aquest sentit, Strindberg és un dels precursors que ens interessa, sense comptar que tot aquest darrer grup d'obres [les de tendència psicològica] són d'un gran rigor i d'una gran profunditat humanes. (Palau 1974: 7)

Agrupar en un mateix espectacle obres d'un gran dramaturg com ara Strindberg amb una peça dramàtica de Bartra i un conte de Rodoreda significa crear consonàncies entre aquests textos i autors, reivindicant-ne la seva vàlua homologable i la seva vigència en actualitat. Sobre la recepció de les obres de l'escriptora i les possibilitats de difusió i revisió mitjançant el fet teatral ja se n'ha parlat a bastament, però pel que fa a la consideració general envers Bartra i la seva producció, tan sols caldria recordar que aproximadament vint anys després d'aquest espectacle Jaume Aulet (2000: 21) manifestava el següent:

Hi hauria molt a dir sobre la importància que cal concedir a la figura d'Agustí Bartra en el context de la literatura catalana del segle XX. El que és indiscutible és que l'obra de Bartra ha estat poc llegida i relativament poc estudiada.

La situació de tots dos escriptors a principis de la dècada de 1980 era ben diferent, però en un i altre cas, portar alguna obra seva a escena i de costat amb tot una autoritat teatral com Strindberg de segur que contribuiria a la seva difusió i consideració. El gest patrimonialitzador, en aquest sentit, va més enllà de l'adaptació per a l'escena de textos no dramàtics, perquè s'homologa l'autora a un autor amb autoritat, recorregut històric i amb una recepció rellevant en terres catalanes; el fet que Strindberg fos un autor estranger podria contribuir a incidir en la universalitat de Rodoreda. A més, combinant obres d'aquests autors, Pons-Ribot ofereix la possibilitat d'establir correspondències i dissonàncies entre ells, de manera que es pot demostrar l'actualitat de la narració o repensar-ne la vigència i, al cap i a la fi, atribuir-li nous valors, més propis del moment coetani.

5. Conclusions: les primeres temptatives patrimonialitzadores

Amb l' excepció de l' experiència de *Records de Caux*, tres anys i mig després de la mort del dictador encara no s' havia portat a escena cap text dramàtic o no dramàtic d' una de les escriptores més ben valorades del moment de la literatura catalana, Mercè Rodoreda. En contrast amb els temps de la Segona República, en tornar a Catalunya, el 1972, Rodoreda visqué força desconnectada del sector teatral català i de la seva activitat, i a banda d' algun projecte que no fructificà, es constata especialment la complicitat establerta amb joves com Araceli Bruch i amb Josep Maria Benet i Jornet, en aquest cas per adaptacions audiovisuals, així com el contacte que hi establí Joan Ollé per dur a escena *La plaça del Diamant*, que ella acceptà de bon grat.

La lectura atenta de bona part de l' obra de Rodoreda hauria pogut despertar l' interès no només per les temàtiques tractades o el magnetisme de certs personatges de les seves narracions, sinó també per la teatralitat latent dels seus textos. L' ús de l' escriptura parlada, l' oralitat inherent al gruix de la seva narrativa en narradors homodiegètics, els trets *behavioristes* en els narradors heterodiegètics, en especial, de *Vint-i-dos contes*, composarien els tres pilars principals sobre els quals bastir una dramaturgia a partir de textos no dramàtics de l' escriptora. I, com en els espectacles estudiats, es podria haver optat per ésser fidel al gruix de la peça escollida i el seu sentit, com seria el cas *D'altres éssers i quatre flors*, sobretot, però també considerar-la un punt de partida per a noves poètiques i temàtiques més actuals, si es recorden *Quatre històries de dones* i *La sala de les nines*, respectivament. O aproximar-se a l' escriptora i interessar-se per la seva obra dramàtica, que en aquells anys conreà; com faria Araceli Bruch. Això hauria dotat a Rodoreda d' una nova dimensió, la dramaturgica, fins al

moment pràcticament desconeguda o infravalorada des de les tries estètiques majoritàries dels creadors escènics d'aleshores.

La principal ocasió en què s'hauria pogut revertir aquesta situació seria amb l'estrena, precisament, de *L'Hostal de les tres Camèlies*, si hagués estat ben rebuda. A l'entorn d'aquesta experiència, cal també indicar que la programació d'aquest text al Festival Internacional de Teatre de Sitges, el 1979, hauria estat una operació patrimonialitzadora per part de Salvat, i en especial si es té en compte la seva voluntat de fer, del festival, un espai en el qual transcendir fronteres i estendre ponts amb altres cultures. Això és així perquè es posa de manifest la importància dels productors no-autors, és a dir, d'aquelles persones que amb la seva autoritat i activitat tenen poder per afavorir la patrimonialització de determinats referents, com seria el cas del director d'un festival d'arts escèniques, però atesa la participació pública en el festival, també es podria associar la programació de l'espectacle amb els rols referits a la institució, que tindria com a funció principal «identificar i mantenir el patrimoni literari d'una societat; també modificar i donar suport a l'elaboració del “repertori”» (Munmany 2015: 43).

Aquesta manca de col·laboració contrasta no només amb experiències com ara l'*Antaviana* de Dagoll Dagom, el 1978, juntament amb Pere Calders, sinó també amb la implicació que demostrà en diversos projectes audiovisuals Rodoreda –el text refós de Quinquer, la complicitat que es despertà amb Benet i Jornet–, en especial amb el procés de gestació i promoció de *La plaça del Diamant* de Betriu, que tingué com a colofó ser reconeguda en un gran acte social, l'estrena del film, en la qual hi prengueren part institucions, persones del camp de la cultura i la societat civil. Si bé, entre finals de 1970 i la seva mort, Rodoreda prengué part en diversos actes d'homenatge, aquesta seria la principal ocasió en la qual participen tots tres elements i que seria recollit pels mitjans de comunicació.

Els espectacles que s'han estudiat en aquest capítol inauguren un ventall de tractaments i estratègies que tindran continuïtat en el futur i que es poden considerar de gran rellevància

per a aquest estudi, perquè confirmen la riquesa i la versatilitat de la producció literària de Rodoreda, és a dir, la seva qualitat permet discursos diferents i operacions estètiques diverses, com ara el realista –la proposta de Lluís Barón, sobretot– i l’expressionista –la de Bruch–, i sempre apostant per donar rellevància als elements simbòlics dels originals. Així, si a *D’altres éssers i quatre flors* la cohesió venia de la mà d’una construcció supratextual relativa al temps –les quatre estacions–, l’espectacle de Pons-Ribot hauria assolit consistència especialment per motius temàtics, però també per utilitzar una poètica metateatral. De totes elles, la dramaturgia de *La sala de les nines* es revela com la més complexa, perquè mira d’acoblar textos diversos en un arc d’acció general; s’hi entreveuen procediments anàlegs als plantejats per Calders i Bozzo, i la dramaturgia es pot considerar desigual, amb una bona arrencada i un clima general aconseguits, però amb certes decisions difícils de justificar i algun problema estructural que impedia una lectura neta del sentit global de la proposta.

De fet, la situació de la dona i la seva emancipació, indestriable de certs condicionants socials –un altre vector de tota la narrativa rodorediana–, és l’element central entorn al qual giravolten els espectacles, per bé que més decididament explícit a *La sala de les nines*, conseqüència no només del marcat caràcter ideològic de la companyia, sinó també per haver confeccionat una dramaturgia que genera un discurs que es vol ferm i unitari, i que va més enllà de l’encadenament de les temàtiques abordades en cada conte escollit. Aquí, Rodoreda es rebel·la com una autora capaç de suportar un enfocament allunyat dels originals perquè depassa l’òptica femenina, per esdevenir coherent amb el feminisme d’aquells anys, aquell que cercava especialment la solidaritat entre dones per prendre consciència de la seva situació i mirar de capgirar-la, el que s’ha anomenat en aquest treball la *bruixa marçaliana*. En aquest sentit, la *reconeixença de maternitat*, com una estratègia patrimonialitzadora, és del tot evident.

El component textocèntric dels quatre espectacles –potser més acusat al de *Gresca 80*– denota el reconeixement de la qualitat literària de les obres de Rodoreda, de manera que, sense

que s'expliciti, en cada proposta es reivindica aquesta autora, el seu univers de ficció i la llengua i la cultura catalanes —que possibiliten configurar una memòria col·lectiva—, sobretot si es té en compte el context sociopolític del moment i l'atractiu que despertaven en el sector teatral les peces dramàtiques d'autoria estrangera. En aquest sentit, resulta especialment interessant la proposta de *Quatre històries de dones*, perquè fa un pas més enllà que els altres espectacles en posar de costat *La més forta* i *Amor matern*, d'August Strindberg amb el conte de Rodoreda «Aquella paret, aquella mimosa» i una obra dramàtica d'Agustí Bartra, *Octubre*, en un plantejament semblant al d'Ever Martín, que incloïa, a *Diàlegs a una sola veu*, «Zerafina» i «La més forta». Pons-Ribot opta per assimilar textos d'escriptors catalans, fins i tot en conte i no una obra teatral, amb dos d'un dramaturg reconegut, una autoritat en l'àmbit teatral, prestigiant així «Aquella paret, aquella mimosa» i *Octubre*, i, en definitiva, els seus autors. Novament, es tracta d'un gest patrimonialitzador implícit a l'espectacle, és a dir, que no es fa constar obertament. Aquests dos directors, d'altra banda, coincideixen a escollir un conte de Rodoreda per a la formació actoral, un tret que reapareixerà en capítols posteriors i que resulta de gran interès per obrir un nou front en els usos socials de les obres de l'escriptora.

També seria bo recordar, arran d'aquestes dues experiències, però també tenint en compte *La sala de les nines* i *D'altres éssers i quatre flors*, que tots els contes triats de Rodoreda són transvasats a l'escena en format monòleg, assumint com a personatge principal el seu narrador, ja sigui en primera o en tercera persona. I, entre els quatre espectacles analitzats, destaquen «Zerafina» i «El bitllet de mil» per ser escollits, cadascun, en dues ocasions: a *La sala de les nines* i *Diàlegs a una sola veu*, el primer, i a *La sala de les nines* i *D'altres éssers i quatre flors*, el segon.

La situació és tota una altra al sector audiovisual: l'interès per l'obra rodorediana es concreta en diversos projectes, en especial, *La plaça del Diamant*, de Betriu, que parteixen de creadors catalans, però que s'emmarquen en la televisió pública espanyola, ja que el sector a

Catalunya tampoc és capaç d'endegar produccions d'aquesta naturalesa, circumstància que recorda la necessitat d'unes institucions públiques estructurades i cabaloses per afavorir la construcció d'un patrimoni propi. En qualsevol cas, sempre se centren en un sol text i possibiliten una enorme difusió de la literatura d'aquesta autora a nivell català i estatal, per bé que sovint se n'hagi qüestionat l'enfocament i la qualitat.

Al marge del gruix del sector teatral, en fi, Rodoreda és reconeguda i admirada socialment en els darrers anys de la seva vida, però, cal recordar-ho, també desperta un gran interès pel desconeixement que es té de la seva vida privada i de la seva personalitat. Seria una imatge que es construí ella mateixa, jugant a consciència la seva faceta *secretiva*, com diria Castellet (1988: 31). És una opció i una necessitat que s'alimenten mútuament. Com tota personalitat pública, adopta un personatge que és i no és ella mateixa, un referent popular atractiu per contradictori. Un referent que havia vist com el gruix de la seva obra narrativa havia obtingut premis i el favor de la crítica –també la seva pràctica poètica, en els anys de l'exili, amb condicions molt diferents–, i com entitats privades i institucions públiques catalanes i estatals la consideraven una autora que formava part de la tradició i que calia promocionar. I els espectacles estudiats, amb encerts i mancances, acusen la manca d'experiència i la precarietat del sector, i suposen només una minsa representació del sector teatral, que en plena efervescència no es va interessar per l'obra de l'escriptora. Caldria esperar uns anys perquè es revertís la situació, però Mercè Rodoreda ja no es podria reconciliar amb el que Anna Maria Saludes (1993), deu anys després de la seva mort, va anomenar «una passió secreta»: el teatre.

CAPÍTOL 3: Diversificació de tractaments i dramaturgies (1984-1988)

1. La popularitat de Rodoreda en la societat civil

Amb la defunció de Mercè Rodoreda el 13 d'abril de 1983, es va preparar un comiat amb els elements que pertocuen a una personalitat pública en aquestes ocasions: es va instal·lar la capella ardent als Serveis Territorials de Cultura de Girona, i al funeral hi assistiren, a més de

la família, una gran representació de personalitats polítiques i primeres figures del sector literari, que es desplaçaren fins a Romanyà de la Selva per a retre l'últim adéu a un fèretre cobert per la senyera i custodiat per agents dels Mossos d'Esquadra (Vila 1983: 25).⁸⁰ L'endemà del seu decés, la premsa no només presentava en portada la mort de Rodoreda i li dedicava l'editorial (*Avui* 1983a: 1 i 12; *El Punt* 1983a: 1 i 4), sinó que es repassava la seva biografia, amb el lloc comú de la seva predilecció per les flors –i un quants buits i imprecisions–, i la seva obra, també amb algunes informacions sobre els projectes que deixava inèdits o inacabats, a partir de les declaracions de Joan Sales, el seu editor; també recollia una valoració d'urgència de la seva significació a referents polítics i literaris (*Avui* 1983: 31-34; *El Punt* 1983: 3-5; *La Vanguardia* 1983: 37-38; *El País* 1983). A més, Ràdio 4 i Ràdio 5 van retransmetre en directe el sepeli (*La Vanguardia* 1983: 62).

En l'edició del dia següent, s'obren de nou alguns diaris amb aquesta qüestió (*Avui* 1983b: 1; *El Punt* 1983b: 1) i en els dies posteriors es va fer un seguiment del funeral i l'enterrament, alhora que van aparèixer escrits elogiosos, sempre, sobre l'escriptora i la seva producció literària; destaquen especialment els articles de Carme Coll (1983: 33), Vila (1983b: 25), Baltasar Porcel (1983: 5), Jordi Llovet (1983: 41), Juan Tebar (1983) i Rafael Conte (1983), en els quals es destacaria, per exemple, la delicada situació derivada de l'exili i el benestar que va trobar a Romanyà de la Selva, així com la sensibilitat que traspua la seva prosa

⁸⁰ La crònica de *La Vanguardia* apunta amb detall els assistents: «En el duelo oficial se hallaban el presidente del Parlament de Catalunya, Heribert Barrera, la esposa del presidente de la Generalitat, Marta Ferrusola, el conseller de Governació, Macià Alavedra, que ostentaba la representación del president Jordi Pujol que se encontraba en Madrid, el delegado del Gobierno en Cataluña, Martí Jusmet, ex presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas, y esposa, el gobernador civil de Girona, señor Solans, el gobernador militar, general Cuesta Delgado, los alcaldes de Barcelona, Girona y de Santa Cristina d'Aro, señores Maragall, Nadal Farreras y Llensa, también el director general del Departamento de Cultura de la Generalitat, Albert Manent, presidente de la Diputación de Girona, señor Calzada, delegados de los servicios territoriales de Gobernación y de Cultura de la Generalitat en Girona, señores Soy y Saqués, parlamentarios y otras personalidades. // Se hallaban asimismo presentes el editor habitual de la escritora Joan Sales, los escritores Josep M. Castellet, Joaquim Molas, Marta Pessarrodona, M. Aurèlia Capmany, Carner Arnau, Josep Ma. Benet, Joan Triadú, Joaquim Horta, así como políticos como Raimon Obiols, artistas y numerosas amistades de la fallecida» (Vila 1983: 25). Cal fer notar al substantiu *artistas*, que no permet conèixer a quina disciplina es dediquen ni quins foren exactament.

i l'atractiu dels seus personatges, amb *La plaça del Diamant* i Natàlia/Colometa com a principals fites de la seva activitat literària. Jordi Pujol declararia que des de la Generalitat de Catalunya hi havia la voluntat d'atorgar a Rodoreda la Medalla d'Or, mentre que el Conseller de Cultura, Max Cahner, la destacaria com a una ambaixadora de la cultura catalana (*Avui* 1983: 33). Les mostres de dol de la societat es van donar a la vetlla, però també, per exemple, a la plaça del Diamant del barri de Gràcia de Barcelona, en la qual es van depositar flors espontàniament al monòlit que l'ajuntament de la ciutat havia instal·lat uns anys enrere (*Coll* 1983: 35).

Rodoreda havia mort amb la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant* al carrer, tal com recordava en la secció «El llibre català» Vila (1983a: 42), poques setmanes abans de la malaurada notícia. L'autor depassava l'anècdota per analitzar l'extensa difusió de l'obra entre els lectors, fent especial èmfasi en les traduccions d'aquesta novel·la que ja havien vist la llum i recorria a l'expressió *universal* per referir-se a aquesta novel·la. No és la primera vegada, ni l'última –ni molt menys– en què es reivindica la seva àmplia difusió, i sovint s'atribueix a la producció rodorediana en el seu conjunt. Aquesta consideració s'inicia amb Natàlia, la protagonista d'aquesta novel·la, que transcendeix les circumstàncies pròpies.

Sense anar més lluny, el 1979, Araceli Bruch al dossier de *L'Hostal de les tres Camèlies* hi feia referència i, cinc dies després del traspàs de l'escriptora, Gabriel García Márquez (1983: 11) glossava la seva figura i obra a *El País*, al·ludint també a la universalitat de la seva literatura, al mateix temps que advertia del desconeixement que dominava la societat espanyola i els països llatinoamericans en relació amb Rodoreda.⁸¹ En aquest sentit, caldria recordar que la primera traducció al castellà de *La plaça del Diamant* data del 1965 i que se'n va publicar una de nova encara amb vida de l'autora, el 1982, com també, almenys pel que fa al territori

⁸¹ També recollia el judici del crític francès Michel Cournot (1971:11) el qual feia referència a la universalitat de *La plaça del Diamant*, en aquest cas, en relació amb d'altres de temàtica amorosa. D'altra banda, García Márquez (1983:11) es feia ressò en el seu article dels elogis que havia rebut l'obra per part d'altres cultures.

espanyol, la notable difusió que tingué l'adaptació de Betriu per a cinema i televisió de la novel·la, també el 1982, ja comentada en el capítol anterior i que es tractarà en altres moments d'aquest estudi.⁸²

En el context català, la situació era tota una altra, atès que institucions, acadèmics, crítics i lectors eren coneixedors de l'obra de Rodoreda, almenys en bona part, i en valoraven la seva qualitat. Ara bé, la visió que es tenia de la seva obra podia esdevenir precisa i complexa, o més aviat superficial i reduccionista. Aquesta segona lectura, sense aprofundir en els seus significats, ni en el conjunt de l'obra, s'aferraria al magnetisme que poden despertar certs referents i a la seva simbologia, com ara el món vegetal –amb les flors en primer terme– i objectes vinculats a activitats casolanes i típicament femenines segons alguns estàndards socials establerts lligats a la llar i a la imatge, sobretot, com ara la costura i la cuina, o d'altres com ara el mirall. Aquests plantejaments vindrien donats ja pel primer estudi extens de bona part de l'obra rodorediana (Arnau 1979).

Es tracta d'una experiència de recepció que se sostindria, també, en la considerable identificació a què conviden el gruix dels personatges principals de les obres rodoredianes, ben sovint dones, les quals, des d'un narrador homodiegètic, palesen una alta sensibilitat i una actitud de vegades naïf vers la seva realitat o el context històric o que en són supervivents (Casacuberta 2005: 38-47). Procediments com l'oralitat i l'escriptura parlada també contribuirien a popularitzar les seves obres. En referència a *Aloma* (1938/1968), *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966), Montserrat Palau (1987: 4) ho exposava amb aquestes paraules:

Los detalles y las descripciones en estas novelas marcan un ambiente poético que produce una primera –y generalizada a nivel de amplio consumo– impresión de obra

⁸² El primer recull de les traduccions de Mercè Rodoreda després de la seva mort es publicaria deu anys més tard a la revista *Catalan Writing* (1993: 42-47).

suave y sentimental, por no decir «rosa», pero que, después de una lectura atenta, observando la distancia que la narradora siempre impone a la realidad, presentan la crueldad y el pesimismo.

Robert Saladrigas (Saladrigas 1983: 38) en la mort de l'escriptora descriuria el parany que amagava la seva obra en un sentit molt similar a Palau, advertint de la necessitat de traspasar l'aparença senzilla –accessible– de la seva prosa, que no era sinó aquest component estètic que Rodoreda va anar depurant amb el pas del temps, per bé que modificant-ne algun aspecte en cada obra, l'estil:

Desde la primera vez que leí a Mercè Rodoreda, siempre he abrigado la muy personal convicción de que para llegar hasta la íntima verdad de la mujer, pasando por el trasluz de su obra, se hacía indispensable levantar el telón estético que se nos interpone o bien tratar de atravesarlo. Ese telón de rara belleza sería su estilo, tan peculiar como engañoso, sobre todo, para el lector que se suele calificar de común.

La frase final d'aquest fragment alertava d'aquell gran «parany» que sovint es troba en les obres de Rodoreda, i que es podria concretar en un treball precís sobre el llenguatge per tal d'exposar certes interioritats dels personatges o situacions donant la sensació il·lusòria de senzillesa i proximitat. D'entre les proses de no ficció de l'autora, el pròleg de *Mirall trencat*, ja comentat al capítol anterior, en el qual l'autora redacta una autèntica poètica de l'escriptura, és un dels exemples més diàfans sobre aquesta qüestió, fins al punt que sembla reivindicar la tasca ingent que suposa fer assequible al lector quelcom complex, com ara el psiquisme d'un personatge a l'entorn d'una determinada situació (Rodoreda 2008: 698). Aquests trets característics de la seva prosa, d'altra banda, facilitarien la popularització de l'obra de Rodoreda, en la societat catalana, però també a escala universal. I esdevindrien un argument

més per a que determinats programadors, en paraules de Munmany (2015: 42-43), optessin per adaptar textos de l'escriptora per a l'escena. A la dècada de 1980, s'estrenaren una quantitat significativa d'espectacles basats en textos de Rodoreda, «molt abans de l'eclosió d'espectacles rodoredians que es produiria en la dècada dels noranta arran la redescoberta de les peces teatrals que la gran novel·lista havia mantingut inèdites» (Massip 2005: 386). Però, també diversos esdeveniments, sobretot en els mesos posteriors a la mort de l'escriptora, serien ressenyables per a l'objecte d'aquest estudi.

Així, dos dies després de la desaparició de Mercè Rodoreda, Baltasar Porcel, que va conèixer l'escriptora el 1966, en ser el primer entrevistador de Rodoreda (Mohino 2013: 35-52), glossava la seva figura –i la relació personal que havia mantingut amb ella–, però amb una càrrega ideològica significativa a l'entorn de la llengua catalana i la catalanitat de l'escriptora, que ell qüestionava; el seu enfocament sobre l'escriptora i l'obra reapareixerà en els capítols vinents, però es podria resumir en la seva voluntat de deslligar la seva producció literària d'aspectes ideològics com ara la llengua catalana (Porcel 1983: 5).⁸³ En els dies immediatament posteriors a la defunció de l'escriptora, i en una mostra de gran agilitat de reflexos, *Radiograma*, un programa de tardes de Ràdio 5, va emetre la radionovel·la *El carrer de les Camèlies* en el seu homenatge (*La Vanguardia* 1983: 74). I deu dies després de la funesta notícia, la diada de Sant Jordi, l'Organització de Masses Corals de Gràcia feia una ofrena floral al monòlit de la plaça del Diamant i oferia un concert en el seu reconeixement (*La Vanguardia* 1983: 56).

La novel·la que portava per nom aquesta ubicació de la Vila de Gràcia barcelonina, d'altra banda, va aparèixer en llengua castellana mitjançant l'Editorial Sudamericana aquell mateix 1983. Arran d'aquesta novetat editorial, Jordi Arbonès (1983) faria notar que en la

⁸³ En una carta dels lectors, un ciutadà alertava d'aquest enfocament per part de Porcel sobre la ideologia de Rodoreda, encara que no citava correctament les paraules de l'escriptor (*La Vanguardia* 1983: 5).

publicació no s'hi consignava que l'obra era una traducció de la llengua catalana. Més encara, en el seu article, intitulat significativament «Posar pals a les rodes», Arbonès (1983) se centrava en la crítica literària de Buenos Aires i reflexionava en aquest sentit:

El fet és que hi ha un interès evident per part d'aquests crítics a «espanyolitzar» la nostra autora, talment com la vegada passada s'esdevenia amb el pintor Joan Miró de la mà d'uns altres comentaristes. Quan la persona que fa aquesta mena de comentaris no té prou informació o peca d'ignorant, podem ser condescendents i acceptar que potser obra de bona fe. Ara, quan hom no pot argüir cap d'aquestes dues coses (i en el cas dels crítics literaris o dels periodistes resultaria inadmissible que ho fessin), aleshores tenim tot el dret a concloure que actuen de mala fe, que es fan còmplices del genocidi cultural contra els Països Catalans i de la política de dominació, de desculturització i de colonització que hom encara porta a terme des de l'Estat Espanyol.⁸⁴

En un sentit ideològic oposat al que assenyala Arbonès sobre els crítics literaris i l'Estat espanyol, cal recordar una proposta d'abast reduït, però de gran valor en el context socioeconòmic i cultural del moment: les II Setmanes Catalanes, que es van celebrar al Karlsruhe (Baden-Württemberg, Alemanya) entre el 19 de setembre i el 20 de novembre de 1983. Inspirades, com les anteriors (Berlín, 1978), pel reconegut catalanòfil Til Stegmann, catedràtic de l'Institut Goethe de la Universitat de Frankfurt, van programar una «Soireé in memoriam Mercè Rodoreda» en la qual participaren els alcaldes de Karlsruhe i de Barcelona el 14 d'octubre, pocs dies després del setanta-cinquè aniversari de l'escriptora (*La Vanguardia* 1983: 31; *La Vanguardia* 1983: 42). Acompanyat de Maria Aurèlia Capmany, regidora de Cultura de l'ajuntament de la capital catalana, Pasqual Maragall va pronunciar unes paraules davant d'una població local que mostrà un gran interès per la cultura catalana en les quals

⁸⁴ Arbonès (1983) també qüestionava l'apunt del crític de *La Prensa*, J. B. Marais, segons el qual «todo el gracejo español y los modismos peninsulares están presentes» en aquesta novel·la.

assenyalava que els ciutadans eren els que definien la ciutat i que el fons que les obres de Mercè Rodoreda serien la millor ambaixada per a una ciutat com Barcelona (Popescu 1983: 6).⁸⁵ Encara que l'entusiasme també es palpava en l'organització, ja que el director artístic de l'organització va considerar de rang mundial la literatura catalana (*La Vanguardia* 1983: 42). L'experiència va suposar la col·laboració entre els ajuntaments de les dues ciutats, però també va requerir la implicació de la Generalitat de Catalunya i d'altres consistoris catalans (Popescu 1983: 6). Es tracta d'una experiència interessant en favor de la patrimonialització de l'escriptora, també perquè hi participen diverses institucions, que com ja s'ha anat comentant en altres moments d'aquest estudi, resulten altament necessàries per contribuir a afermar aquest procés patrimonialitzador. Aquest compromís institucional ve reforçat pel consens en la intel·lectualitat catalana sobre el caràcter universal de l'obra de Rodoreda, fet que motiva aquest gest exportador. Un gest, d'altra banda, que significa un primer pas en favor de la internacionalització de l'escriptora i que, alhora, reforça la marca catalana i barcelonina, enteses simbòlicament, però també com a territoris, si es recorda, per exemple, la citació de Pasqual Maragall. Seria, al cap i a la fi, una mostra del que s'anomenaria visió moderna del territori, que comporta donar valor afegit a un territori, sense deixar de banda els seus actius mediambientals o històrics i culturals que tradicionalment se li han associat. Jordi de San Eugenio (2008: 7) ho exposa en aquests termes:

El tránsito hacia una visión moderna del territorio desde el punto de vista de la comunicación, implica, en primer lugar, buscar valores añadidos al espacio, con el fin de optimizar sus posibilidades de «explotación comunicativa». Esta tendencia supone dar un paso adelante en la

⁸⁵ Així començava la crònica: «Ha comenzado arrolladoramente: los salones del Oberrheinisches Dichternmuseum se vieron desbordados de público hasta el extremo de que la directora del mismo —doctora Steiner— dijo que “jamás he tenido estos salones tan llenos”. // Y el catalanismo de Karlsruhe es tan grande que la ciudad está llena de banderas y carteles catalanes; el mismo alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, fue recibido en la estación con una monumental bandera catalana enarbolada a guisa de pancarta» (Popescu 1983: 6).

búsqueda del mensaje implícito en el territorio y, por tanto, resulta interesante indagar más allá de sus implicaciones físicas y/o naturales, con el fin de potenciar con fuerza los valores estéticos, morales, simbólicos e identitarios, todos ellos globalmente emocionales y potencialmente comunicables.⁸⁶

Mentre a Alemanya es desenvolupaven aquelles jornades, a Madrid, l'Asociación de Mujeres Universitarias ret homenatge a Rodoreda en un acte, una nova mostra del paper rellevant que pot exercir en el procés de patrimonialitzador de Rodoreda l'acadèmia, entesa com els intel·lectuals i persones amb poder patrimonialitzador agrupades en una col·lectivitat (Munmany 2015: 42-43). Hi intervindrien Helena Araluce, Elena Soriano, Rosa Castillo i Guillem Díaz-Plaja. En aquest acte acadèmic, Araluce va remarcar que la societat castellana tenia un coneixement escàs sobre l'escriptora, tot i que havia millorat lleument després de l'adaptació audiovisual de *La plaza del Diamant* de Betriu, que qualificaria de «mediocre» (T. 1983: 45).

De fet, els actes en record de Rodoreda sovintejarien en els mesos que quedaven de 1983 i al llarg de 1984. Un parell d'iniciatives que tenien un clara finalitat divulgativa, però també de reconeixement de la qualitat de la seva obra, varen ser la publicació de bona part de l'obra poètica de Rodoreda per la revista *Els Marges* en el número de gener de 1984, i l'aparició a Edicions 62 d'*Una campana de vidre* (1984), una antologia de contes de l'escriptora que n'incloïa un d'inèdit, «Boira», i un altre de no publicat en llibre, «L'estació», relat que, d'altra banda, serà especialment significatiu en un dels espectacles que s'analitzaran en aquest capítol. Aquell mateix any, amb un enfocament ideològicament més marcat, en aquest cas de signe feminista, el programa *Elles també hi eren*, que, dirigit per la periodista Elvira Altés a Ràdio 4

⁸⁶ La citació fa referència als esdeveniments que es poden programar en el si d'un territori per a promocionar-lo, circumstància que no s'adequaria exactament a les II Setmanes Catalanes. Ara bé, les consideracions de San Eugenio es podrien aplicar a aquesta iniciativa, en el benentès que es pot considerar una acció no només de difusió de Mercè Rodoreda i la cultura catalana, sinó també de *branding* de Catalunya i Barcelona, tal com es va plantejar i de les declaracions dels representants institucionals.

i recolliria declaracions de Carme Arnau en relació amb la seva biografia i declamacions de la seva obra poètica per part de Rosa Leveroni, entre altres informacions relatives a l'autora (Martí-Martí 1983-1987).⁸⁷

La primera experiència escènica a Barcelona després de la mort de Rodoreda s'havia d'estrenar a la plaça del Diamant de Gràcia, tan significada per l'escriptora. Es va exhibir, però, al teatre del Club Helena de Barcelona el 13 d'abril de 1984, un any després de la seva mort, el mateix dia que es va presentar una escultura al·legòrica de Josep Bofill a la tomba de Rodoreda, ubicada a Romanyà de la Selva.⁸⁸ L'obra plàstica va ser un encàrrec de la família. A més del bust de Rodoreda descansant plàcidament, hi destaquen les quatre barres, un colom –referència evident a *La plaça del Diamant*, però també al valor de la pau– i un llibre obert. Una síntesi, en definitiva, de bona part dels valors de Rodoreda.

Tal com es mostra al cartell, l'espectacle portava per títol *Mercè a 2*, i el va dirigir Olga Socías.⁸⁹

⁸⁷ L'admiració per Rodoreda es va feia palesa, fins i tot, en una carta al lector adreçada a l'escriptora el 1984, en la qual l'autor es planyia de la seva defunció i celebrava la qualitat de la producció literària de qui considerava la seva «amiga», perquè interpretava que compartien la mateixa sensibilitat (Parera 1984: 6).

⁸⁸ Les inclemències meteorològiques van obligar a buscar un espai alternatiu a la plaça del Diamant per a la representació (Socías 2014). D'altra banda, aquell mateix 13 d'abril de 1984, Ràdio Avui, en el seu programa *La ràdio a 100*, evocava la figura de Mercè Rodoreda (*La Vanguardia* 1983: 62).

⁸⁹ Cal fer notar que en diversos documents consta com a títol del muntatge *Mercè a 92*. Aquesta errata potser es deu al grafisme del cartell promocional i al fet que una institució de referència com ara el MAE-IT s'hi refereixi en aquests termes en alguna ocasió.



Il·lustració 3: Cartell de l'espectacle *Mercè a 2* (1984)

Font: MAE-IT, RGR

Mercè a 2, la proposta de Socías (2014), presenta, però, uns condicionants ben particulars per tres motius: per la poca informació de la qual es disposa —és a dir, que és pràcticament desconeguda per bona part dels especialistes i, per tant, molt poc estudiada—, per ser un projecte en el qual la dansa hi juga un paper central i per estar motivat per un acte netament polític, circumstància que va condicionar de manera notòria l'acte creatiu, els seus plantejaments estètics, la seva ideologia de fons i —cal suposar-ho— la seva recepció.

En efecte, l'espectacle formava part dels actes de la campanya electoral de la coalició Convergència i Unió per a les eleccions al Parlament de Catalunya del 29 d'abril d'aquell any i havia estat concebut per la productora Fagot, dirigida per Àngel Domínguez, que havia

realitzat l'encàrrec a la coreògrafa.⁹⁰ I, en relació amb el fet que el muntatge sigui eminentment de dansa, és una novetat en el context català, no en la història de les arts escèniques d'occident, en què la dansa clàssica –clàssica, però posteriorment també la contemporània– sovint ha anat a parar en la literatura dramàtica, però també en la no dramàtica per a bastir noves obres, sobretot a partir del moviment romàntic (Steeh 1982).⁹¹

Pocs mesos després de l'estrena de *Mercè a 2*, es va projectar el 21 de setembre a l'envelat de la festa major de Calella un curtmetratge de 32 minuts, amateur, intitulat *Aquella noia, aquella solitud...*⁹² S'havia demanat als participants del primer curset de cinema de l'entitat Fotofilm Calella, el 1983, que redactessin un guió per a ser enregistrat i la proposta més ambiciosa amb diferència va ser la de Quim Ribas, un jove que partint del conte de Rodoreda «Record de Caux» es va entestar a tirar endavant el projecte, tot i la complexitat d'espais, quantitat de personatges i caracterització, entre d'altres, que suposava.⁹³

⁹⁰ L'entrevista a Àngel Domínguez (2016) va generar un seguit de contradiccions amb les dades facilitades per Olga Socías (2014; 2014/16). Destaca l'afirmació del productor sobre la resta de textos que formaven part de l'espectacle, que serien fragments de les principals novel·les de Rodoreda: *Aloma* (1938/1969), *La plaça del Diamant* (1962) i *Mirall trencat* (1974). També va afirmar que Rodoreda seria coneixedora del projecte, quelcom del tot improbable perquè va morir un any abans de l'estrena de *Mercè a 2* i perquè aquest espectacle es va concebre en el marc d'una campanya electoral, les estratègies de màrqueting de la qual no es preparen amb tanta antelació. El contacte amb l'escriptora s'hauria realitzat mitjançant una treballadora de la productora que en el moment de les declaracions de Domínguez vivia a Mèxic i que era difícil de poder-s'hi comunicar. Es dona confiança, doncs, a les declaracions de Socías per damunt de les de Domínguez, també perquè les de la coreògrafa són més precises i presenta un discurs més coherent en conjunt i amb els documents relatius a aquest espectacle que s'han pogut consultar.

⁹¹ D'entre els nombrosos exemples que es podrien fer constar, es poden recordar *El llac dels signes*, basat en un relat de Johann Karl August Musäus, que tenia el seu origen en un conte popular, es va estrenar al Teatre Bolxoi de Moscou, el 1877, en una primera versió i, el 1895, en una segona, de la mà de Marius Petipa, al Teatre Mariïnski de Sant Petersburg, i *El trencanous*, a partir del conte d'E. T. A., Hoffmann presentat el 1892 al Teatre Mariïnski de Sant Petersburg, dirigit per Riccardo Drigo i coreografiat per Lev Ivanov. La partitura de tots dos projectes va anar a càrrec de Piotr Ilitx Txaiovski (Steeh 1982).

⁹² En diversos documents publicats la data d'estrena d'aquest curtmetratge és inexacta. Així, per exemple, al dossier de l'espectacle *El maniquí*, que es va poder veure la temporada 1998-1999 a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, consta que es va exhibir per primera vegada el 1982 (Dossier *El Maniquí* 1999: 14).

⁹³ En la crida a la participació del concurs, es constata «que no podia ser un guió complicat, que hi sortissin un centenar d'indis, o que un senyor s'hagués de tirar des d'un cinquè pis. És clar que tot això quedaria solucionat si el concursant posava una nota dient que ell tenia el suïcida o els indis». El guió de Ribas es va presentar amb una nota adjunta en la qual es feia saber «que no només disposava dels indis, sinó també de les plomes, els cavalls i les tendes» (*El Punt* 1984: 23). Un cop es va donar a conèixer el veredict, l'entitat s'hi va bolcar, amb mitjans limitats i poc professionals, i després d'un començament del rodatge amb una direcció «col·legiada», finalment es va constatar que, davant de la diversitat d'idees i possibilitats de realització, calia un «dictador», és a dir, un *director*, rol que va assumir Josep Maria Colomer Mir, un soci-fundador de Foto-film Calella. D'altra banda, el títol del curtmetratge es correspon amb les darreres paraules del guió, encara que la seva estructura sintàctica és exactament la mateixa que la del títol del relat immediatament anterior a «Record de Caux», és a dir, «Aquella

Ateses les possibilitats tècniques a l'abast, es va optar per enregistrar gairebé la totalitat del text en veu en off, perquè «el cinema amateur és així, mancat de mitjans, de diners, i si el muntatge d'imatges ja és complicat, el de so natural és gairebé impossible» (*El Punt* 1984, 23). Aquesta citació denota, un cop més, no tan sols les limitacions de l'activitat no professional – cinematogràfica o teatral –, sinó també la creativitat que comporta; en aquesta ocasió, al cap i a la fi, la decisió sembla encertada, ja que el conte de Rodoreda és una bona mostra d'escriptura parlada, una solució propera a la del monòleg dramàtic convencional. L'experiència, novament, demostra com des de l'amateurisme també es contribueix a reconèixer la vàlua de l'escriptora.

Val a dir que el curtmetratge, enregistrar en Single 8, es va exhibir per diverses sales i festivals de Catalunya, com ara a la Mostra de Cinema Català de Malgrat, el 1986 (Colomer 2016). I, no només va tenir una gran acollida entre el públic assistent –en el cas dels calellencs, especialment –, sinó que també va obtenir diversos premis de cinema amateur en certàmens de Catalunya i de l'Estat espanyol, alguns d'ells precisament pel seu guió (Colomer 2016).⁹⁴ Sobre aquesta experiència no teatral, seria bo destacar, si més no, com novament des de l'amateurisme en aquells anys hi ha un interès notable per l'obra de Rodoreda. *Aquella noia, aquella solitud...*, d'altra banda, presenta alguns paral·lelismes amb el primer espectacle teatral sobre textos de l'escriptora, *Records de Caux*, presentat a Vic el 1973 per Rosec de Dits, i no només per haver-se basat tant un com l'altre en el mateix conte, sinó també pel fet que els instigadors de la proposta en tots dos casos són molt joves. Cal recordar, però, que en el cas dels osonencs, el tractament era més proper al teatre experimental i surrealista, mentre que el guió de Quim Ribas i la seva materialització va optar pel llenguatge realista-naturalista.

paret, aquella mimosa», segons apareix al recull de contes, *La meva Cristina i altres contes*, per bé que no coincideix amb l'acabament de l'original (Rodoreda 2008: 248).

⁹⁴ Concretament, entre el 1984 i els anys immediatament posteriors, va ser objecte dels guardons següents: Argument-Tercer Premi Concurs Nacional de Cinema Amateur de Valls (1984), Primer Premi tema Argument del XVI Certamen Nacional de Cine Amateur de la Diputació Foral d'Àlaba (Vitòria, 1985), Premi a la Millor Ambientació al 9è Festival Internacional Cinema Super 8 (Barcelona, 1985), Premi al Millor Vestuari al Concurs Nacional de Cinema Amateur de Figueres (1986) (Colomer 2016).

En contrast amb aquesta iniciativa, el 1985 es materialitza la proposta escènica que, com es veurà a continuació, més clarament es vincula amb una institució pública, en aquest cas l'Estat espanyol, que contribueix a configurar una determinada idea de la cultura espanyola i que té conseqüències evidents en el procés d'internacionalització de Rodoreda.

Amb més pressupost i la participació de professionals de primera línia, es va presentar *Viatges i flors*, una cantata per a orquestra simfònica, amb sintetitzador, soprano, recitadora i cor mixt de 40 veus del compositor basc Luis de Pablo, un dels referents de la música clàssica experimental de l'Estat espanyol (*El País* 1985). Es basa en el recull de narrativa breu homònim de Rodoreda, publicat el 1980 i que aquell mateix any seria reconegut amb el Premi Ciutat de Barcelona de Literatura Catalana, una antologia de relats que pertany al darrer bloc d'obres de l'escriptora i que no serà habitual dalt dels escenaris, de manera que de Luis de Pablo, en aquest sentit, es desmarca de la tendència majoritària, si es tenen en compte els projectes analitzats en aquest estudi.

La proposta es va incloure al programa Europalia de 1985, un festival de tardor belga que cada any convidava un país de la Comunitat Econòmica Europea per mostrar-hi productes culturals propis —aquella edició va ser la primera en què se n'escollia un que no hi pertanyia (*El País* 1985), vist que hi va entrar el 1986. Es va estrenar per l'Orquestra de Lieja i direcció musical de Pierre Bartholomé, al Palais des Beaux-Arts de Brussel·les i també es va poder escoltar a Lieja, circumstància que confereix un tret diferencial a aquesta proposta, ja que significa la primera ocasió que un text rodoredià esdevé escènic fora de les fronteres catalanes i espanyoles. I atès que la projecció de la participació espanyola al festival es va gestionar des del Ministerio de Cultura, la inclusió de l'obra rodorediana té també una derivada política. La cantata es va presentar en català; la recitadora va ser la catalana Jeannine Mestre i la soprano, Paloma Pérez-Iñigo (soprano), acompanyades del Cor Nacional de Lieja i l'Orquestra

Filharmònica de Lieja. L'any següent, es va poder escoltar al Teatro Real de Madrid i al Palau de la Música Catalana de Barcelona (Guerrero 1986: 38).

Des de l'amateurisme, però també en una sala històrica i significativa com és el Teatre Bartrina, el mateix 1985, el Col·lectiu de Teatre La Vitxeta de Reus va estrenar *L'amor em fa fàstic*, amb direcció i dramaturgia de Ramon Tàpias.⁹⁵ Suposa la primera producció teatral basada en textos de Rodoreda que prové del Camp de Tarragona i, per primer cop, s'agrupen per a una sola proposta textos provinents de la novel·la, la narrativa breu i l'obra dramàtica de Rodoreda. Es composava de les obres següents: *Aloma*, «La Sang», «Carnaval», «Ada Liz», «La mainadera», «Viure al dia» i «El parc de les magnòlies». La companyia va ser apadrinada per Lluís Pasqual, membre del Centre de Lectura de Reus, una entitat molt vinculada a l'activitat cultural de la ciutat (Filella 2015).

I encara el mateix 1985, es publicaren les *Cartes a l'Anna Murià*, les missives escrites per Rodoreda a la seva amiga de joventut. El volum pertany al catàleg de L'Eixample-La Sal, Edicions de les Dones, i duu un prefaci signat per Mari Chordà i Isabel Segura, que transcriu una conversa amb Murià que gira a l'entorn d'alguns aspectes de la vida privada de l'escriptora, per damunt dels literaris.⁹⁶

Cal tenir en compte que, en aquells anys, el llegat de Mercè Rodoreda viuria alguna polèmica sonada, en especial, la que incumbia el triangle format pels hereus dels béns personals de l'escriptora –la família–, l'hereu de la seva obra i de tota la documentació relativa a la seva activitat literària –l'Institut d'Estudis Catalans– i l'editorial El Club dels Novel·listes –amb Núria Folch al capdavant–, de resultes de la decisió de la família de permetre, primer a Sales i, en morir, a Folch, que revisés els manuscrits de *La mort i la primavera*, a fi de preparar-ne la publicació –tal com havia estat la voluntat de l'escriptora–, amb el vistiplau de l'IEC (Ibarz

⁹⁵ El Col·lectiu de Teatre La Vitxeta es va crear l'any 1983 com una companyia independent, no professional, amb la voluntat de reivindicar el Teatre Bartrina, que estava molt malmès, i aportar a la ciutat i a les comarques tarragonines teatre amb regularitat (Filella 2015).

⁹⁶ Per a més informació sobre l'editorial La Sal, es pot consultar l'estudi de Pilar Godayol (2020: 11-141).

1985: 22; Piñol 1986: 32).⁹⁷ Arran del mètode treball i els plantejaments de Folch, però també a manca d'una normativa de l'IEC particular per a aquesta situació, la família demanà a l'editora que lliurés els originals a l'IEC (Casals 1985: 24). Finalment, Folch optaria per una solució que s'allunyava de la seva intenció inicial —que consistia a plantejar un volum pensat per al lector no especialitzat, però que tampoc no satisfaria l'IEC—, una «edició semicrítica», que veuria la llum el 1986 (Fontova 1986: 23). Més enllà de les complicacions de l'herència, les vicissituds de *La mort i la primavera* posen sobre la taula la necessitat de tenir en compte les aportacions rigoroses per part de filòlegs especialitzats en l'edició de textos davant les intervencions que es poden dur a terme en els originals literaris, així com de les tensions existents entre la difusió generalitzada d'una obra i el respecte cap a aquest mateix text, dos aspectes que en matèria teatral aniran apareixent en aquest estudi.

Aleshores, l'IEC encara no havia creat la Fundació Mercè Rodoreda, fet que dificultaria la gestió del llegat intel·lectual de l'escriptora. Aquesta institució, segons Josep Maria Castellet, no actuaria decididament per a la defensa dels drets de propietat de l'obra de l'escriptora, tot i que els seus llibres tinguessin un molt bon nivell de vendes, tal com queda il·lustrat en aquestes declaracions realitzades des d'Edicions 62, que el 1984 va acabar de publicar les obres completes de Rodoreda: «desde hace más de dos años tengo a disposición del Institut los derechos de autor que les corresponden, pero nadie se ha interesado por ellos» (*El País* 1985: 24). I l'encertava Castellet, perquè, per exemple, *La mort i la primavera* va ser un dels llibres més venuts durant la Diada de Sant Jordi de 1986 (*Avui* 1986: 5).

En coherència amb la constatació de Castellet, Juan Agustín Goytisolo va introduir el recull de narracions *Semblava de seda i altres contes* al catàleg de «Marca Hispanica» d'aquell mateix 1985, la col·lecció en la qual es presentaven edicions bilingües: els originals d'obres

⁹⁷ Joan Sales moriria, com Rodoreda, el 1983. Des d'aleshores, Núria Folch, la seva dona, assumiria la direcció d'El Club dels Novel·listes.

literàries d'expressió catalana i la seva traducció en llengua castellana, amb la voluntat de difondre la literatura catalana.⁹⁸ L'empresa va ser un projecte personal de Goytisolo, i hi van col·laborar Julia Goytisolo, Marta Pessarrodona i Ignasi Riera, que van haver de sobreposar-se als «imbècils que regeixen els destins del socialisme català», en paraules de Riera, i que va haver d'abandonar en fer fallida l'editorial El Mall i no rebre suport de cap de les institucions públiques catalanes ni de l'Estat espanyol (Cotoner 2007: 106, 108, 116-119). El volum de Rodoreda, tercer del catàleg, va suposar l'únic text d'autoria femenina d'entre els vint primers autors (Cotoner 2007: 110-111). En arrencar el projecte, Goytisolo declarava que «Marca Hispanica» tenia una funció didàctico-política i que podia, en fi, contribuir a «restar tensión al problema de la lengua, en el que todavía se dan incomprendiones» (Piñol 1986: 28). Des de la perspectiva de la patrimonialització, cadascuna de les dues editorials ressenyades i la col·lecció de Goytisolo, es postulen com tres programadors, agents amb capacitat per condicionar aquest procés, però des de posicions ideològiques diferents, és a dir, atorgant valors no sempre coincidents a Rodoreda i la seva obra: L'Eixample-La Sal, Edicions de les dones, des d'una certa perifèria que comportaven aleshores les tesis del feminisme; Edicions 62, des de la centralitat que li atorga la solidesa de l'empresa en el sector i amb un component de reivindicació i promoció de la llengua i literatura catalanes; i «Marca Hispanica», en un punt intermedi, pels contactes del seu promotor i amb la voluntat d'estendre ponts entre la cultura catalana i l'espanyola.

En el 1986, es té notícia d'altres iniciatives en favor de reivindicar la figura i l'obra de Rodoreda. Destaca, per vehicular-se a través de la ràdio pública catalana, la radionovel·la de seixanta capítols *Mirall trencat*, adaptada per Marta Pessarrodona i amb direcció de Carme

⁹⁸ Maria Rosa Piñol (1986: 28) adverteix que el terme *hispanica* es va registrar sense accent, per evitar que el nom de la col·lecció fos en llengua catalana o castellana; de fet, remetria al llatí, ja que Carlemany hauria batejat aquests territoris amb aquesta expressió prenent com a referència la denominació que utilitzaren els romans en el seu moment.

Sansa. Pocs anys abans, l'emissora havia començat a treballar amb aquesta fórmula amb *El mecanoscrit de segon origen*, de Manuel de Pedrolo, *Laura a la ciutat dels Sants*, de Miquel Llor, i *All i salobre*, de Josep Maria de Sagarra (*La Vanguardia*, 1986: 72).⁹⁹ I també RTVE2 va reposar *La plaça del Diamant* (*La Vanguardia*, 1986: 56).

Igualment, el 1986, amb motiu de la celebració del II Congrés de Cultura Catalana, una iniciativa clarament descentralitzada per tots els territoris dels Països Catalans, es varen editar cartells amb la imatge de diversos escriptors de la literatura catalana, entre els quals, Mercè Rodoreda (*Avui* 1986: 28). En l'àmbit local, però, com a bona mostra de l'arrelament que l'escriptora i la seva obra tingueren en la població, cal recordar que el Casal de la Dona de Molins de Rei promou el canvi de nom de la plaça on s'ubica la seva seu, Pius XII per Mercè Rodoreda i Gurguí, «com a homenatge a totes les dones de la vila».¹⁰⁰ El Grup de Dones de Molins de Rei, el col·lectiu que esdevindria el Casal de la Dona, ja havia convocat el I Premi de narrativa literària Mercè Rodoreda el setembre de 1983. El jurat del premi estava integrat per Teresa Pàmies, Maria Antònia Oliver, Marta Pessarrodona, Mireia Carulla i Margarida Aritzeta (*La Vanguardia* 1986: 64). La lectura en clau feminista de Rodoreda es trobaria, també, en la revista *Dunia* (1986: 68-69), que, en el número de la primera quinzena de març d'aquell mateix any i amb motiu del Dia Internacional de la Dona, publicaria el reportatge «La acción hace la fuerza», un recull de referents femenins en tots els camps professionals. El primer nom propi que hi apareix és Mercè Rodoreda, de la qual es presenta una semblança amb ben poca informació literària.

Allunyat d'aquesta línia ideològica, es presenta al Teatre L'Atlàntida de Vic, aquell mateix any, *L'estació de les dàlies*, un encàrrec de Carme Juárez i el Col·lectiu d'Actors Professionals d'Osona (CAP d'O): Joan Abellan assumeix les tasques de dramaturgia del

⁹⁹ L'any següent, Salustiano Martín (1987: 2-6) repassava la trajectòria literària de Rodoreda en ocasió de la sortida a la llum de *La mort i la primavera*, que comenta amb més detall, en un article en el qual també es feia ressò de la traducció al castellà d'aquesta novel·la pòstuma.

¹⁰⁰ Programa de mà del I Aniversari del Casal de la Dona de Molins de Rei, 1986.

projecte i confia la direcció a un dels alumnes del curs d'iniciació a la Direcció Escènica de l'IT, Calixto Bieito. L'espectacle, que també es podria veure a la Sala Gran de l'IT de Barcelona, comportaria, sens dubte, l'operació dramàtica més interessant de les propostes que ara s'estudien, tal com es descriurà al llarg d'aquest capítol. *L'estació de les dàlies* es basava en els contes següents: «Ada Liz», «L'estació», «El bitllet de mil», «El mar», «La sang», «Record de Caux», *La meva Cristina*, «Nit i boira», «La brusa vermella», «Promesos», «Darrers moments», «Pluja» i «Paràlisi». Sorpren com, l'any següent, i a la mateixa població, es presenta *Identitats*, una mostra de final de curs del Centre Osonenc de l'IT, sota la dramàtica i direcció de Josep Colomer, encara que en diàleg amb els alumnes, basada també en obres no dramàtiques de Rodoreda: «Semblava de seda», «Una carta», «Pluja», «La salamandra», «Abans de morir» i «Record de Caux» (Colomer 2015). També s'exhibiria a la Sala Gran de l'IT de Barcelona. Malauradament, d'aquest espectacle se'n coneixen ben poques informacions; el pas del temps no n'ha deixat, pràcticament, cap rastre documental i qui va endegar el projecte en recorda ben pocs detalls. Amb unes dades escadusseres i imprecises es fa difícil realitzar una anàlisi de les peces escollides en relació amb la totalitat de l'obra de Rodoreda, la poètica que posaria sobre les taules i el sentit de la proposta.

Sobre la coincidència en l'espai i amb tant poc marge de temps entre *L'estació de les dàlies* i *Identitats*, per cert, no s'han pogut trobar relacions de causa-efecte, ni tampoc correlacions significatives. En aquest sentit, cap dels creadors dels dos espectacles (Abellán i Colomer), ni l'Institut del Teatre de Vic, ni la premsa local, han sabut explicar-se aquesta circumstància, ni tan sols aportar dades que permetessin esclarir-la, tot i els nombrosos intents.¹⁰¹ Es va especular amb la possibilitat que a l'Ajuntament de Vic s'hagués dut a terme algun acte referit a l'escriptora, però l'arxiu d'aquesta institució no va trobar dades que

¹⁰¹ Per conèixer els motius d'aquesta coincidència, es va consultar, sense èxit, l'Arxiu Municipal de Vic (2016).

donessin sentit a aquesta hipòtesi. Encara que sigui només a tall d'exemple, l'explicació que va donar Colomer (2015) és la següent: «la inquietud per trobar formes noves dels qui sortíem del teatre independent fa que [la tria d'un mateix autor, d'uns mateixos textos] sigui compartida de vegades sense dir-nos-ho, de vegades per converses de cafè...».

Per la seva banda, Araceli Bruch, directora de *La sala de nines* i de *L'hostal de les tres camèlies*, tots dos espectacles de 1979, dirigeix la peça dramàtica *Maniquí I* a la seu de la Sociedad General de Autores y Editores de Barcelona dins el II Cicle de lectures dramatitzades de l'SGAE, que es va dur a terme entre els mesos de novembre de 1986 i el de juny de 1987.¹⁰² Es desconeixen recensions o crítiques sobre aquest acte. La iniciativa va ser de Bruch i l'elenc, tot masculí, diferia força del que podia oferir Bruixes de Dol, lògicament, atès que aquesta peça dramàtica «presenta dues tríades de personatges indigents, en el primer acte masculins i en el segon femenins» (Massip 2010: 1). De fet, l'obra havia estat concebuda per Rodoreda perquè Bruixes de Dol en fessin la posada en escena, però davant la negativa –a contracor– d'Araceli Bruch, per la impossibilitat de conformar un equip d'actors i actrius tan complet com el de 1979, Rodoreda va acabar a corre-cuita *L'hostal de les tres Camèlies*, com ja s'ha comentat en el capítol anterior. El text es va publicar el 1993, a *El torrent de les flors*, el recull a cura de Monserrat Casals dels textos dramàtics de l'escriptora. No es té constància de cap acte de difusió pública de *Maniquí I* anterior a aquesta lectura.

I encara el 1987, apareixia a la revista *Catalònia*, publicada per UNESCO Catalunya, un article especialment interessant per a aquest estudi signat per Montserrat Palau (1987: 4), citat unes pàgines enrere. Entre altres aspectes rellevants, es feia un toc d'alerta sobre la recepció de l'obra de Rodoreda –al marge de *Viatge i flors* i *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera*– en la línia de Saladrigas. Cal recordar que *Catalònia* va ser una revista que,

¹⁰² La seu del SGAE estava ubicada al número 161 del carrer de Còrsega de Barcelona. La data exacta de l'acte és el 8 d'abril de 1987.

entre 1987 i 1996, donava compte de la realitat de la cultura catalana en quatre llengües: anglès, francès, castellà i alemany, de manera que aquestes reflexions de Palau a l'entorn de les relacions entre forma i fons de la producció rodorediana s'haurien donat a conèixer, especialment, fora de les fronteres lingüístiques catalanes.

El darrer espectacle analitzat en aquest capítol seria *Te deix, amor, la mar com a penyora*, que es va estrenar al Teatre Regina de Barcelona, el 1988, de la mà de l'actriu palmesana Aina Compte, que després d'iniciar la seva formació en interpretació teatral al Conservatori Superior de Música, Dansa i Teatre de les Illes Balears, es va desplaçar a Barcelona per continuar els seus estudis a l'Institut del Teatre. El seu origen explica que l'espectacle es pogués veure també a la Sala Mozart del Teatre Auditorium de Palma l'any següent; seria la primera ocasió en què textos rodoredians puguen a un escenari balear i l'únic d'aquest període que combina obres de l'escriptora amb d'altres signades per altres autors. L'espectacle va ser un projecte personal, el primer, de Compte, que va tenir l'assessorament artístic de Muntsa Alcáñiz i es composava de dues narracions breus de Rodoreda, «Aquella paret, aquella mimosa» i «Una carta», tots dos pertanyents a *La meva Cristina i altres contes* (1967) i tancava l'espectacle «Elegia per una dama que enyorava la mar», el segon relat de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), de Carme Riera.¹⁰³

El 1988 suposava el quinquenni de la mort de Mercè Rodoreda, el 80 aniversari del seu naixement, feia 50 anys de la publicació de la primera versió d'*Aloma* i 30 de *Vint-i-dos contes*. Aquell any, Catalunya Ràdio va realitzar un seguit de programes en record a l'escriptora amb el títol *Rodoreda, la dama de les novel·les*, en el marc del qual el 22 de juny va emetre un especial en reconeixement a l'autora (Catalunya Ràdio 1988).

¹⁰³ Posteriorment, el 2017, Aina Compte va retornar a Rodoreda, en aquella ocasió, mitjançant la peça *La meva Cristina* (Rotger 1993: 90).

Amb la mateixa intenció, l'Institut d'Estudis Catalans va retre un homenatge, el 21 de juny, a la seu d'aquesta institució, a l'escriptora. L'organització d'aquest esdeveniment per part de l'IEC representa la mostra més evident de la capacitat patrimonialitzadora de la institució-acadèmia (Munmany 2015: 42-43). L'acte va començar amb els parlaments de Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona, Emili Giralt, president de l'entitat, i Joaquim Molas, membre de l'IEC i reconegut historiador i crític de la literatura catalana, que també havia tractat personalment l'autora i havia treballat amb els seus textos. En les intervencions es va recordar la importància que les flors i els jardins tenen en la seva poètica. Hi assistiren unes 500 persones. Molas comentaria que aquell hauria estat el primer acte de masses de l'IEC (Piñol 1988: 57). A continuació, es va descobrir una placa que batejava el jardí vertical de la seu d'aquesta institució amb el nom de l'escriptora, moment en el qual es van alliberar 200 coloms. La segona part de l'acte va consistir en la lectura de diversos textos i fragments de la seva obra de la mà de l'actriu Rosa Novell, i Ramon Muntaner va cloure l'acte amb un recital de cançons, algunes amb lletra de la mateixa Rodoreda.¹⁰⁴

Rosa Novell no només va ser una actriu de gran qualitat sinó que des de la dècada de 1980 va participar en nombroses iniciatives relacionades amb l'escriptora, com ja s'ha anat desgranant en aquest treball. Per a aquesta ocasió, es desconeix qui va realitzar la tria dels textos que serien llegits, però en qualsevol cas va ser la següent: el conte-monòleg «Zerafina», tot sencer, i un fragment de la novel·la inconclusa i encara inèdita *Isabel i Maria*. Els fulls mecanoscrits que Novell va preparar per a aquesta lectura tenen algunes anotacions d'interès en el cas de la darrera peça escollida.¹⁰⁵ En primer lloc, a l'encapçalament, va anotar a mà el títol de l'obra acompanyat de l'expressió «novel·la inacabada», fet que podria denotar la

¹⁰⁴ Cal recordar que Muntaner havia compostat la banda sonora de l'adaptació audiovisual de *La plaça del Diamant* de Betriu, de 1982. El músic hauria interpretat en aquest acte d'homenatge el tema principal d'aquella banda sonora. En un altre ordre de coses, es pretenia fer una exposició sobre la vida i l'obra de l'escriptora, però no es va arribar a un acord entre l'IEC i l'entitat d'estalvis que havia de finançar-la. (ABC 1988:-----).

¹⁰⁵ Fons Rosa Novell-IT 1988.

voluntat de l'actriu de comentar aquesta circumstància en presentar el text, segurament una novetat que només alguns privilegiats devien conèixer aleshores, perquè l'ingrés del fons de Rodoreda a l'IEC era força recent. En segon lloc, a sota la darrera línia del fragment escollit d'*Isabel i Maria*, Novell hi apunta: «com totes les novel·les de la Rodoreda és una història d'amor familiar difícil i trist».¹⁰⁶ El díptic informatiu anava acompanyat d'una il·lustració de Maria Girona on predominaven les flors i el color lila; la composició, de caire figuratiu, sense amaneraments, però no mancada d'espontaneïtat, sembla adequada per representar bona part dels posicionaments estètics de Rodoreda.



Il·lustració 4: Il·lustració de Maria Girona per al programa de mà de l'Homenatge a Mercè Rodoreda.

Font: Fundació Mercè Rodoreda (E 576-12)

¹⁰⁶ Fons Rosa Novell-IT 1988.

La sintonia estètica entre totes dues creadores –deixant de banda, si de cas, la darrera etapa de la narrativa rodorediana– ha estat anotada per diversos autors. Així, al 1973, Josep Maria Castellet (2007: 86) insinuava –amb peus de plom– una categoria d'*art femení*, de la qual formarien part, precisament, les obres de Mercè Rodoreda i de Maria Girona, entre d'altres.¹⁰⁷ Anys més tard, també comentà sumàriament aquesta proximitat Toni Sala (2007: 48): «la pintura de Maria Girona fa pensar en Rodoreda, en la potència dels jardins, les flors i l'energia contemplativa». A l'interior del díptic, en canvi, hi constava una citació de *Jardí vora el mar*, publicada el 1967: «Hi ha hagut moments que per una mica de jardí m'hauria venut l'ànima i les cames» (Rodoreda 2008a: 617-618).

Amb tot plegat, la tria de textos està molt allunyada de la dels espectacles comentats amb anterioritat: la coneixença en profunditat per part de persones reconegudes de la literatura catalana i, més en particular de la producció de Rodoreda, accentuada per l'accés al seu fons documental, van permetre dissenyar un homenatge que evitava fragments de les obres més conegudes i alguns tòpics sobre la seva personalitat, com és el cas de la citació, sobre la necessitat de posseir d'un jardí, però presentat amb un estil rotund, gens edulcorat, defugint les lectures més mel·líflues sobre la seva obra, per tant. La lectura del conte «Zerafina» suposa reivindicar l'humor negre rodoredià –no exempt de tendresa–, mentre que compartir l'inèdit *Isabel i Maria* comporta donar a conèixer una obra –inacabada– a l'abast de ben pocs especialistes, aleshores; en aquest sentit, novament, la tria de textos també il·lustraria com l'acadèmia pot contribuir a eixamplar la mirada sobre aquesta escriptora i la seva obra.

¹⁰⁷ Castellet (2007) ho exposava en aquests termes: «L'art de la Maria és afable i ben manufacturat. Coneixent-la com la conec fa 20 anys, és fàcil comprendre que la seva obra sigui tan personalment “ella mateixa”: subtilitat, finor, aquesta difusa sensibilitat que ho penetra tot i que caracteritza el que s'entén per art femení, sigui pintura, poesia, novel·la... Vull dir –per no ferir susceptibilitats– que Clementina Arderiu –poetessa–, Mercè Rodoreda –novel·lista– i Maria Girona –pintora–, per exemple, tenen un parentiu notable en l'expressió de la seva personalitat creadora, que és, en primer terme, per descomptat, la qualitat del seu art, tenyit, però, per una difícilment definible categoria “femenina” que es distingeixen claredat de la “masculina” pel matis del to del material amb el qual treballen –la paraula, el color... M'embolico. No m'acabo d'explicar». Carme Arnau (1979: 58) temps enrere havia marcat una distinció pel broc gros, en aquest sentit: plantejar una especial atenció als detalls, de manera sintètica i subjectiva serien trets de la narració femenina, mentre que la masculina optaria per una fórmula més analítica i l'objectivitat.

Igualment, caldria ressenyar el projecte cinematogràfic d'Agustí Villaronga per adaptar *La mort i la primavera*. El cineasta va conèixer la novel·la de la mà de Cesc Gelabert el 1982, quan tots dos col·laboraven en l'adaptació de *La plaça del Diamant* de Betriu (Pessarrodona 1986: 48). El projecte, que va rebre, fins i tot, una subvenció de l'European Script Fund, havia de començar a rodar-se el 1990 amb alguns intèrprets ja emparaulats i certes ubicacions ja triades –al Pallars Sobirà, per exemple–; un film ambiciós, en blanc i negre, de contingut líric, però dur. Tanmateix, el 1989, calgué renunciar-hi per dificultats de producció.¹⁰⁸

En tancar aquest apartat, cal recordar que, amb la mort de Rodoreda s'explicita la seva popularitat des de la societat civil i mitjançant manifestacions de la classe política i del món de les lletres. Hi hauria contribuït, entre altres motius, l'estil accessible de la seva obra, que en qualsevol cas seria considerada universal per múltiples figures de les lletres catalanes i també per la classe política. En aquests anys, es posen de manifest les accions promogudes pels programadors i les que provenen de la institució-acadèmia (Munmany 2015: 42-43). Serien dos vectors oposats en la seva direcció, però que es complementen en la lògica patrimonialitzadora. D'una banda, les propostes privades, nascudes de la societat civil, espontànies, motivades per l'interès sobre Rodoreda i la seva obra, i amb lectures o tractaments diversos, ja que cadascú o cada entitat privada li atribueix valors diferents, com ara la revista *Els Marges*, Edicions 62 i la col·lecció ««Marca Hispanica»», amb visions no exactament coincidents sobre la cultura catalana; el feminisme a l'Editorial Eixample-La Sal, Edicions de Dones o el casal de la Dona de Molins de Rei; o la sensibilitat des del realisme que representa *Aquella noia, aquella solitud...*, de Foto-Film Calella. En les arts escèniques, es concreta en els espectacles d'Olga Sociás –motivats per promoure el vot a CiU–, del Col·lectiu La Vitxeta de Reus o del d'Aina

¹⁰⁸ El projecte frustrat va ser objecte de l'exposició *La mort i la primavera: Rodoreda per Villaronga*, el 2009, al Palau de la Virreina de Barcelona (*L'Institut de Cultura informa* 2009). El 2017, es va donar a conèixer la intenció d'Isona Passola i el mateix Villaronga de reprendre el projecte (*Nació Digital* 2017).

Compte. *L'estació de les dàlies* vindria motivat per un interès personal de Carme Juárez, però acabaria integrant-se en l'acadèmia, és a dir, l'IT.

D'altra banda, i en contrast amb la societat civil, cal considerar algunes iniciatives originades o bé des de les institucions públiques, o bé des de l'acadèmia, entesa com el conjunt d'individus agrupats capaços d'emprendre o contribuir a la consecució d'aquest procés: per exemple, els mitjans de comunicació públics –catalans i espanyols–, l'SGAE, les II Setmanes Catalanes, l'Asociación de Mujeres Universitarias, de Madrid, i, molt especialment, l'IEC, que promou un homenatge a l'escriptora amb un vessant institucional i innovador, en relació amb els textos escollits. Pel que fa al teatre, *Identitats*, que neix del mateix IT i la cantata de Luis de Pablo, que, tot i ser un projecte personal de bon començament, acaba essent un esdeveniment rellevant al festival belga Europalia, per part de l'Estat Espanyol. Aquest segon tipus de propostes en general tenen poc gruix o són puntuals, tot i la dinàmica de la societat civil.

2. Poètiques entre el realisme i el símbol

El tractament de les obres de Mercè Rodoreda en els espectacles que s'analitzen en aquest capítol presenten una gran diversitat, en primer lloc, perquè sovint es recorre a llenguatges escènics no estrictament teatrals que fins al moment, o bé no havien aparegut, o bé havien desenvolupat una funció secundària. Destaca, en especial, la música, que ara ha estat composta per figures històriques cabdals de la música clàssica, la contemporània o el jazz, com a *Mercè a 2* (Sociás 2014), per compositors contemporanis de renom, com ara Luis de Pablo, ànima de *Viatges i flors* (Franco 1985a), o que estan iniciant la seva carrera des del pop, el rock i el blues, en el cas de Pep Sala per a *L'estació de les dàlies* (Programa de mà de l'espectacle 1988).¹⁰⁹

També hi tenen un pes significatiu el cant i la dansa, que fins al moment tan sols havien estat presents a *La sala de les nines* (Bruch 2001), però que ara el primer d'aquests dos llenguatges cobra una gran centralitat a *Viatges i flors*; cal recordar que l'espectacle és concebut per part del compositor com una cantata (Franco 1985a). La dansa, en canvi, seria de gran interès perquè significa la primera vegada que aquest llenguatge representa narracions completes de Rodoreda a *Mercè a 2* (Sociás 2014), i no només fragments d'algun espectacle o transicions entre peces de l'escriptora, com en el cas de *La sala de les nines* (Bruch 2001).

¹⁰⁹ En el cas de *Mercè a 2*, es té notícia de les peces musicals utilitzades en quatre contes: per a «Tarda al cinema», George Gershwin; per a «El gelat rosa», Johannes Brahms; Franz Listz per a «La brusa vermella»; i un collage musical per a «La Salamandra» (Sociás 2014). D'altra banda, per a *Identitats*, Colomer va triar la peça musical que se cita al conte «Record de Caux», el *Quintet per a clarinet Op. 155*, de Johannes Brahms, de 1891. Pel que fa a *L'amor em fa fàstic*, es va comptar amb un solista de flauta damunt de l'escenari (Correig 1985).

La presència d'aquests llenguatges escènics posa de manifest un aspecte nou i de gran valor en aquest període, que, alhora, contribueix a dotar els espectacles de major complexitat i solvència: la participació de persones amb un clar perfil professional.¹¹⁰ Ja ho va advertir Jordi Maluquer, que a l'entorn del 1984 valoraria l'estat del sector teatral amb aquestes paraules: «per l'expansió de companyies i nombre de funcions i la creació de temporades professionals en diversos indrets, aquell va ésser potser el moment històric en què s'ha fet més teatre professional a Catalunya» (Manent 2010: 137). L'observació denota no només el pas a la professionalització de moltes companyies i actors i actrius, sinó també el dinamisme cultural d'aquells anys, en què institucions públiques i entitats privades hi volien participar.

Aquesta circumstància s'adiu en bona part amb el procés d'ordenament que viu el sector teatral en aquests anys. Però destaca molt especialment la tasca formativa que ja des del període en el qual Hermann Bonnín va ser director de l'Institut del Teatre (1979-1980) s'estava duent a terme, amb Josep Montanyès al capdavant de la institució (1981-1988) i Jordi Coca (1988-1992) (Graells & Febrés 2015: 139-250). També hi va contribuir l'obertura de la seu de l'Institut del Teatre a Vic, el 1976, en un reconeixement a la intensa activitat teatral anterior, amb La Gàbia com un dels grups teatrals de referència de la comarca. Sense aquest gest descentralitzador no hauria estat possible l'espectacle *Identitats*, per exemple, ja que es va plantejar, inicialment, com a mostra de final de curs dels alumnes de l'Institut del Teatre de Vic, per bé que a posteriori es reconvertís en espectacle (Colomer 2015). En qualsevol cas, la

¹¹⁰ Es poden considerar plenament professionals per a *Mercè a 2* tots els membres de l'equip: la productora Fagot, Olga Socías i Àngel Ramos (Ballet Alèxia, ballarins), i els col·laboradors Maria Dolors Busquets i Josep Cuní (locutors); per a *Viatges i flors*, totes les persones i organitzacions implicades: Luis de Pablo (compositor), l'Orquestra de Lieja, Paloma Pérez de Íñigo (soprano) i Jeannine Mestre (actriu); pel que fa a *L'estació de les dàlies*, Joan Abellan (dramaturg), Calixto Bieito (director), el Col·lectiu d'Actors Professionals d'Osona (CAP d'O), Pep Sala (compositor) i Deborah Chambers (escenògrafa); Pep Colomer (director) per a *Identitats*; i en relació amb *Enamorades de la mar*, Aina Compte (actriu) i el seu equip. *L'amor em fa fàstic*, d'El Col·lectiu La Vitxeta, en canvi, representaria una proposta del tot amateur (Filella 2015; Amorós 1985). Sobre la procedència de l'elenc de *L'estació de les dàlies* també seria de caràcter professional (Programa de mà de l'espectacle 1988). D'altra banda, cal recordar que, així com a *La sala de les nines*, Maria Mercè Marçal era el 1979 una poetessa jove però en alça, els moviments coreogràfics –minoritaris en relació amb el conjunt de l'espectacle– eren executats per les actrius mateixes i no per part de ballarines professionals.

nòmina de persones implicades en els espectacles que abraça aquest capítol amb vincles amb l'IT és nombrosa i significativa.¹¹¹

Experiències a l'entorn de la metateatralitat

Aquests coneixements específics en estètica i història del teatre permeten una major qualitat en el conjunt d'aquests espectacles i, pel que fa a l'enfocament de la poètica que es desprèn dels muntatges que formen part d'aquest període, un treball més decidit en bona part dels casos que en les propostes analitzades anteriorment, molt voluntarioses però més intuïtives. De tots ells, destaca *L'estació de les dàlies* com la iniciativa més arriscada i amb un enfocament estàtic més perfilat pel que fa al tractament dels textos rodoledians, perquè se centra en els personatges dels contes escollits (Abellan 2015).¹¹² Així es constata en la significativa anàfora inicial d'«Intimar amb desconeguts», l'escrit de presentació del dramaturg per al programa de mà:

Ara veureu personatges que esperen un tren, personatges que ja no esperen res, personatges que estan en un punt decisiu de llurs vides i personatges que veuen la vida dels altres com fantasmes de la seva pròpia vida. (Abellan 1988)

¹¹¹ Aquests vincles amb l'IT es concreten, en relació amb *L'estació de les dàlies*, amb Joan Abellan (professor de l'IT de Barcelona) i Calixto Bieito (alumne de l'IT de Barcelona); per a *Identitat*, Pep Colomer (professor de l'IT de Vic); i pel que fa a *Enamorades de la mar*, Aina Compte (exalumna de l'IT de Barcelona).

¹¹² En aquells moments, Abellan era docent de l'Institut del Teatre i s'havia format en aquesta institució (1971-1973) sota la direcció ja d'Hermann Bonnín (1971-1981), que havia demanat a figures de primera línia del teatre independent —molt sovint, de formació autodidacta— que formessin part del nou claustre. D'entre els professors que van marcar els seus posicionaments estètics, caldria destacar Josep Maria Carandell, Feliu Formosa, Albert Boadella, Fabià Puigserver, però també s'interessa per les novetats que arriben de la semiòtica i la semiologia de la dècada de 1980 i, en aquesta línia, de les aportacions d'Anne Übersfeld i Marco de Marinis. I reconeix que, anteriorment a la seva formació, als anys 60's, l'EADAG «va formar part importantíssima de la meua mitologia teatral iniciàtica» (Abellan 2015).

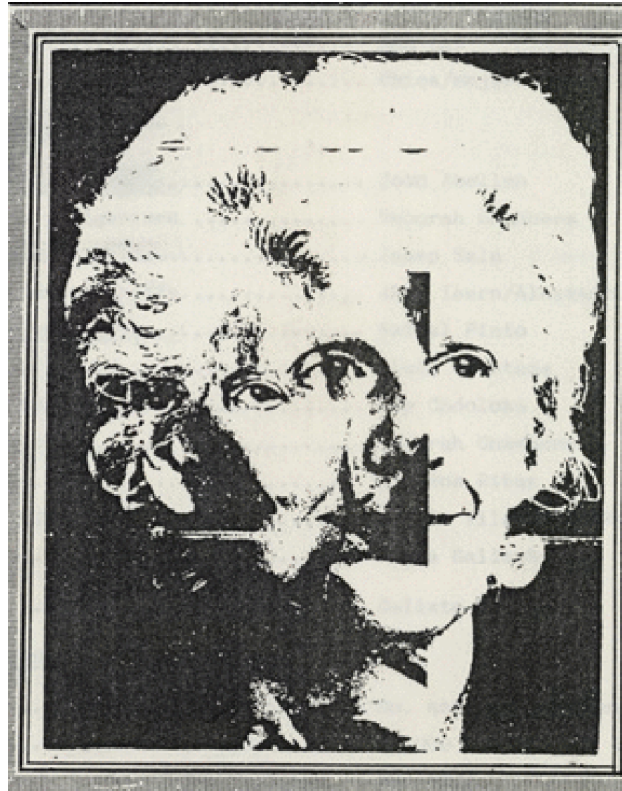
Són figures extretes de la narrativa breu de Rodoreda, que presentaria una «galeria extraordinàriament prolífica de personatges inusitats plens de sentiments personals i universals» (Abellan 1988). Aquesta diversitat de perfils explicaria el motiu pel qual es bandegen la trama i alguns dels procediments utilitzats per Rodoreda, i es deixen en segon terme la temàtica de fons exposada en cada peça per, en canvi, posar el focus en els personatges. L'enfocament aproxima amb claredat els plantejaments d'Abellan i Bieito a les tesis postmodernes, que operen *deconstruint* l'obra original, entesa com a material apte per a ser manipulat, per tal d'elaborar una nova proposta al marge dels hipotextos i dels estudis de referència que s'hi han realitzat, però fidels a les sensacions que a dramaturg i director els han provocat les proses de Rodoreda, perquè des de la posició de creadors no es consideren capaços de posar damunt les taules tot allò que l'acadèmia hi ha pogut descriure, tal com explicita al programa de mà el director de l'espectacle:

Què és el món de la Mercè Rodoreda i quina part n'he de treballar jo a escena? És el món que descriu la crítica literària especialitzada? Sí, hi ha uns tòpics i uns llocs comuns rodoredians, és cert. Es tracta d'aquest món? Puc jo esdevenir el traductor objectivament pur del món rodoredià definit pels crítics literaris i els intel·lectuals? Em fa l'efecte que no. I a més, no ho voldria. Tots aquests dubtes i d'altres em turmentaren durant els primers dies de treball. Fins que em vaig adonar que ni els mons de Mercè Rodoreda, ni Shakespeare, ni Mozart, ni... no existeixen, sinó que són el cúmul de les múltiples i diferents interpretacions que cadascú en fa d'ell i de la seva obra. (Bieito 1988)

Aquesta visió pròpia sobre Rodoreda es concreta amb el que Abellan (1988) anomena un *segrest* dels personatges, per fer-los expressar en un espai no natural per a ells, «a la manera més pirandelliana». La referència explícita al dramaturg italià remet, com a la proposta *Quatre històries de dones*, a la metateatralitat anunciada per Abel (1963) i de la qual Luigi Pirandello

seria un clar exponent en l'escriptura dramàtica, si es tenen en compte diverses de les seves obres més destacades, com ara *Sis personatges en cerca d'autor* (1921), una peça que «representa, potser, el naixement de la intertextualitat, de la metateatralitat, de l'essencialitat de la paraula», segons la crítica teatral María José Ragué (2004). De fet, Jean-Pierre Sarrazac (2009) apunta que un dels dramaturgs que treballa en la línia del teatre postdramàtic és justament Pirandello.

Ara bé, així com a l'espectacle de Pons-Ribot, les peces escollides es presentaven de manera consecutiva i es traspuava metateatralitat pel disseny d'un context escènic que donava a l'espectador la idea de *taller*, a *L'estació de les dàlies*, la metateatralitat no es troba en l'escenografia, més realista, sinó en una dramaturgia que emplaça els personatges principals de les tretze obres triades en un mateix espai, descontextualitzant-los per recontextualitzar-los. El concepte de *taller* crea un altre nivell de representació, en el qual el rol d'actor –en aquest cas, actriu– guanya entitat, mentre que la dramaturgia d'Abellan suposa una teatralitat més textual i ficcionada, enfocada no tant als actors com als personatges. Així, el component fragmentari de la proposta es veuria representat metafòricament amb la deconstrucció d'un retrat de Rodoreda que il·lustrava el programa de mà i el dossier de l'espectacle:



Il·lustració 5: Imatge que acompanyava el programa de mà i el dossier de *L'estació de les dàlies* (1987/1988)

Font: Dossier de *L'estació de les dàlies* (1987/1988)

Aquest tractament dramàtic va donar lloc a que les «piezas maestras» rodoresianes fossin «espigadas, comprimidas casi siempre, fraccionadas y luego recosidas con el propósito de reconstruir una encrucijada de vivencias personales suficientemente verosímil» (Benach 1988: 52).

En relació, encara, amb la metateatralitat, caldria observar *Mercè a 2*. Més enllà d'alguns condicionants per part de Fagot –que es comentaran més endavant–, la concepció de la proposta (ordre de les peces, tècniques de representació, estil...) van anar a càrrec d'Olga Socías. Va plantejar un espectacle en el qual es duplicava l'exposició de cada conte escollit: primerament, mentre es llegien els textos –amb música de fons– per part de dues veus

conegudes del moment, Maria Dolors Busquets i Josep Cuní,¹¹³ es representaven mitjançant la gestualitat i, a continuació, s'interpretaven dansats, sense veu –i amb el mateix suport musical que en la situació immediatament anterior (Sociás 2014).

El contrast entre tots dos moments, amb els llenguatges expressius utilitzats en cada cas, provocaria en l'espectador una consideració metateatral sobre el valor de cada llenguatge, les seves afinitats amb els altres i la pertinença per representar un determinat relat utilitzant uns codis particulars; convidaria el receptor, en fi, a una reflexió estètica. Aquest valor afegit a l'espectacle es justifica, també, pel fet que la primera exposició de cada conte cercava un enfocament realista, mentre que la segona donava una major entitat als aspectes més lírics del conte, que havien de passar, necessàriament, per la subjectivitat de Sociás (2014).

El títol de l'espectacle, *Mercè a 2*, remet al *pas de deux* del ballet clàssic i juga també amb la referència a la quantitat de ballarins que prenen part en la recreació dels contes de Rodoreda. Però el nom de la proposta podria guanyar un nou sentit: la representació literal, naturalista, i gestual de les peces escollides i la relectura més subjectiva, expressionista, i coreogràfica dels contes triats de Rodoreda.

No s'escapa d'aquest plantejament de Sociás una voluntat didàctica sobre l'acte creatiu i l'adaptació escènica de peces narratives i, molt especialment, una reivindicació del ballet com a llenguatge eficaç per a l'expressió escènica. No en va, els passatges més intensos en l'experiència receptiva dels espectadors per a cada conte arribarien en el segon moment d'exposició, quan la platea ja ha tingut coneixement dels contes i ara els reviu des d'un llenguatge amb un codis que sovint no li són familiars, com seria la dansa clàssica. Així ho expressava Sociás (2014): «ha estat el meu repte: fer entenedor allò que diu la paraula, i que expressat per la tècnica de la dansa, s'esbiaixi per trobar moviments creatius que “diguin”». I

¹¹³ Maria Dolors Busquets treballava per Ràdio 4 de Radio Televisión Española i havia participat, precisament, en el programa *Teatre Català* d'aquesta emissora. Josep Cuní, d'altra banda, aquell mateix any abandonà Ràdio Barcelona per esdevenir cap de programes de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió.

tot plegat, en un context en el qual la dansa –sobretot contemporània– estava guanyant prestigi i presència en els escenaris catalans, fruit de la formació que ofería l'IT i de l'obertura a llenguatges escènics, que fora de les fronteres espanyoles ja feia anys que s'estava produint, tal com s'ha apuntat. Cal recordar, que, en el context català d'aleshores, la dansa contemporània gaudia d'un moment dolç, en contraposició del poc reconeixement que tenien el ballet o altres llenguatges coreogràfics, i la política de subvencions també anava en aquesta línia, tal com ha estudiat Ester Vendrell (2007: 297).

La decisió de Fagot d'encarregar a Socías un espectacle de dansa clàssica basat en textos no pensats per a l'escena de Rodoreda i la materialització de la coreògrafa semblen ben adequats per prestigiar, d'una banda, l'escriptora i, de l'altra, el ballet com a llenguatge escènic. Projectat en aquests termes, l'espectacle –que es va estrenar just un any després de la seva mort, cal recordar-ho– posava en valor l'escriptora i la seva obra tot apel·lant a la visió classicista i burgesa que s'ha atorgat històricament al ballet, segons la qual aquest llenguatge seria una manifestació d'alta cultura, i, al mateix temps, facilitaria copsar les possibilitats del ballet, més enllà de les obres coreogràfiques més convencionals, en aproximar la dansa clàssica a una autora contemporània.

Cal esmentar, d'altra banda, que la resta de propostes analitzades es basa en uns treballs dramàtics més convencionals: presenten les obres escollides de l'escriptora de manera successiva i sense superestructures complexes. En qualsevol cas, la tònica general seria fer present o incrementar, el que Antoni Correig (1985: 10), un dels crítics de *L'amor em fa fàstic*, va anomenar «frisança poètica», és a dir, l'estil de les peces triades i, en definitiva, l'estil rodoredià, una qüestió que ha estat àmpliament estudiada en les novel·les de l'escriptora, però també en la seva narrativa breu (Arnau 1979; Balaguer 1995; Gustà 2008; Gregori 2008; Pessarrodona 2010). Correig (1985: 10) continuava, mirant d'esclarir la qüestió sobre la poeticitat rodorediana en relació amb *L'amor em fa fàstic*, en aquests termes:

La seva representació teatral s'enfronta, doncs, amb el problema d'encarnar una realitat literària complexa; la que prové d'una sensibilitat dolorosament subtil; d'un rerefons afectiu torturat que respira a través d'un llenguatge vivent i tens, tan fresc com els pètals de les seves flors.

També, en les nombroses declaracions de Pablo sobre la seva cantata, ben sovint es poden extreure comentaris entusiastes sobre el recull *Viatges i flors*, pel fons i per la forma amb què Rodoreda el va escriure; un d'aquests seria el següent: «tras un prelude instrumental, creé muy gozosamente los sonidos para los mágicos *Viajes y flores* [...] tratando de dar respuesta musical al hórrido contenido poético del texto» (Franco 1985a). En canvi, Bieito (1988) feia referència a la dificultat per traduir per a l'escena el «món poètic» proposat per l'escriptora i la voluntat de plantejar «una història rodorediana». Sense reflexions explícites en aquesta línia sobre *Identitats*, Colomer (2015), en la seva tasca com a docent d'interpretació, sí que comentava el següent:

Els textos poètics ens van ser de gran ajuda donat que l'essència són les emocions i els sentiments, i l'anècdota no existeix. D'aquí va sorgir la idea de treballar amb textos poètics directament (Papasseit, Vinyoli...) o textos pertanyents a gèneres simbolistes (postsimbolistes o neosimbolistes) o que s'acostessin al realisme màgic, tot i no ser Calders...

La meua inquietud també es centrava en textos d'Antonin Artaud...

Bé, tot plegat em va portar a treballar amb textos «poètics» cosa que encara utilitzo, per exemple, Calders, Raspall... que són de gran utilitat per a l'entrenament actoral.¹¹⁴

¹¹⁴ En aquells anys, Colomer treballava sense referents específics a l'hora de dotar d'eines per a la interpretació als seus alumnes, tot i reconèixer virtuts en el Mètode Stanislavski i en la pedagogia de Jacques Lecoq, per exemple, i recorrent a textos poètics –en un sentit extens de la paraula– per pouar en les emocions i els sentiments i bandejar l'anècdota del personatge. D'altra banda, també se sentia atret per autors com Samuel Beckett (Colomer 2015).

Ara bé, la referència simbolista en les peces de *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Mirall trencat* (1974) que apunta Arnau (1987) a la presentació del programa de mà d'*Identitats* no es podria atribuir a «Record de Caux», que té en compte la interioritat del narrador, però vinculada a experiències i fets externs determinats, descrits des del subjectivisme, però amb certa precisió i sense que la seva vivència transcendeixi l'àmbit personal, a diferència d'«Una carta» i «La salamandra», del mateix recull, en els quals els fets que s'hi relaten sí que tindrien un component d'abast més universal, sobretot en el segon d'aquests contes.¹¹⁵

Per la seva banda, Aina Compte prioritzà la veu a *Enamorades de la mar*, tot exposant els monòlegs «desde una postura estàtica, como para darle un único valor al dramatismo del texto» (Sabrafin 1988). En aquest sentit, seguiria les indicacions d'Étienne Decroux a *Paroles sur le mime* (1963), en el qual advertia que «cuanto más rico sea un texto, más pobre debe ser la música del actor; cuanto más pobre sea un texto, más rica debe ser la música del actor» (citat a Pavis 1998: 344).¹¹⁶ En coherència amb aquest plantejament, l'escenografia seria de caràcter minimalista: tan sols una taula i dues cadires (Rotger 1993: 90).¹¹⁷ Aquesta consideració cap al text de Compte inclouria, també, l'estil d'«Aquella paret, aquella mimosa» i d'«Una carta», amb el benentès que l'escrit i l'estil són indestriables, perquè el segon es confecciona mitjançant el llenguatge.

¹¹⁵ I tampoc es s'haurien d'emmarcar com a simbolistes «Abans de morir» ni «Pluja», encara que sí que es podria incloure en aquesta poètica «Semblava de seda».

¹¹⁶ Patrice Pavis (1998: 334-335) subscriu aquestes paraules en relació amb la posada en escena de textos poètics –del gènere poètic– i critica la tendència de certs actors a l'elocució i gesticulació excessives en propostes d'aquesta naturalesa, fet que comportaria la distracció i el desinterès de l'espectador.

¹¹⁷ Aina Compte recuperaria el 1993 el conte «Una carta» per a fer-ne tot un espectacle amb aquest mateix títol. Per a aquella ocasió, que obriria la Mostra de Teatre de Tardor del Teatre Sans, l'escenografia representaria una cuina d'una casa de pagès «llena de frutas, verduras, gallinas y demás enseres emblemáticos», així que la directora i actriu optaria per una línia estètica més realista i, fins i tot, potser costumista, doncs (Rotger 1993: 90).

Transvasament a l'escena de l'estil rodoredià

Per mantenir aquesta fidelitat a la poètica rodorediana, ben sovint també es planteja la necessitat de dissenyar un entorn escenogràfic coherent amb la sensibilitat que desprèn el text no dramàtic o que en faciliti l'exposició. Els signes lingüístics han de ser traduïts a signes propis de l'escena –cal transitar d'un art temporal a un altre d'espacial– i aquesta operació resulta extremadament delicada, en primer lloc, perquè comporta identificar i interpretar els elements que doten de poèticitat una narració i, en segon lloc, per la dificultat que suposa la tria i conjuminació –en coherència, amb cohesió– dels nous recursos.

Tot comparant la poètica de la narrativa breu de Rodoreda amb la de Katherine Mansfield, Enric Balaguer (1995: 21-22) faria notar que l'escriptora catalana elabora amb més complexitat el discurs en utilitzar procediments propis de la psiconarració, amb la construcció narrativa d'escenaris quotidians, meravellant-se de la realitat. És més, els narradors de Rodoreda no realitzarien un apropament abstracte o conceptual a la realitat, sinó que es recorrerien a *l'effet du réel*, el concepte que Barthes va plantejar el 1968 (Balaguer 1995: 21-26). Anys enrere, i en relació amb la consciència mítica dels personatges rodoredians de *La meva Cristina i altres contes*, Arnau (1976: 32) veuria una íntima comunió de tots els components de la natura i també una atmosfera de desenfocament en les descripcions; una i altra característica desembocarien en el procediment de l'estranyificació que va descriure Víctor Elrich a *El formulismo ruso* (1974). Posteriorment, Arnau (2000: 31) estudiant el recull faria notar que aquests contes es plantegen mitjançant un tàndem que dona gran unitat als relats i que consisteix a vincular un personatge particular i un determinat escenari, el qual acostuma a ser intemporal, configurat mitjançant una atmosfera singular, fet que denota subjectivisme del *jo* i, per tant, originalitat. Ara bé, davant d'aquests procediments espacials, Rafel Duran

(1988: 29) recollia unes paraules de Bieito, de gran valor per a aquest estudi, perquè reflexionen sobre la relació entre text i posada en escena:

La escenografía consistía en una fiel reproducción de una provinciana cantina de estación ferroviaria. «Aunque no sea muy partidario de los géneros, yo quería hablar del realismo poético», nos dice el director. «Si yo propongo una escenografía muy realista, le simplifico al público el proceso necesario para descubrir cosas. Este código ya lo tienen claro y a partir de ahí puedo introducir otros tipos de sugerencias, mientras que tengan claro que esto es una estación y no tengan que pensar más. Puedo permitirme el lujo de que no haya un tren, de que escuchen el texto. La escenografía simplifica al máximo lo que ve el público. Si hubiese construido un espacio no realista habría hablado de teatro y no de personajes».

Si a *Records de Caux* l'ambient opressiu era determinant per presentar una adaptació surrealista o dadà del conte (Pujols 2016), a *L'estació de les dàlies* aquest element esdevé decadent, però concret i amb un tractament realista, una estació de tren d'interior abandonada als anys 1940, és a dir, en la primera postguerra, i amb una cantina. La referència a aquesta ubicació cal buscar-la a la narració «L'estació», de Rodoreda i, en la proposta d'Abellan i Bieito, s'identificaria amb un no-lloc, un espai de pas en el qual els individus es troben en una situació d'anonimat, segons l'expressió de l'antropòleg Marc Augé (1992), que il·lustra la condició postmoderna, i que entronca amb el plantejament metateatral, ja apuntat anteriorment.

El component rodoredià que Abellan i Bieito haurien imprès a l'espectacle es fa evident en diverses crítiques. Així, mentre Benach (1988: 52) conclouïa que «el lugar y el fenómeno no pueden ser, pues, más “rodoredianos”. El título mismo de la obra también», Vilà (1988: 39) afinava la visió i l'oïda i advertia:

Abellan ha espigolat entre els textos i n'ha format un de nou essencialment rodoredià, que potser no té la força decidida de cada un dels contes emprats, però que manté amb un gran respecte les essències i les intencions de l'autora.¹¹⁸

Tot amb tot, el dramaturg qüestionava aquest extrem en respondre sobre la qüestió molts anys més tard (Abellan 2015):

No recordo haver-nos plantejat en cap moment fer quelcom «a la manera de...». Potser sí que tots dos [Abellan i Bieito] coincidíem en un gust pel tractament d'atmosferes i actuacions d'un Strehler, per exemple... Però concretament per a «L'estació...», almenys jo, no em vaig remetre a res.

Abellan (2015) també fa referència, com a creadors que en el seu moment li haurien interessat, a Bob Wilson i Pina Bausch. La seva atenció a aquestes tres figures de primera línia de l'escena occidental contemporània remet entre d'altres, al concepte, difícil de determinar d'*atmosfera*. En aquesta línia, Wilson ha treballat, en especial mitjançant la luminotècnia, la creació d'atmosferes, sovint irreal (Holmberg 1996: 31, 99, 127, 162, 176). També Bausch ha emplaçat les seves obres de teatre-dansa en atmosferes suggeridores i innovadores (Klein 2020: 309-313). I en la seva tasca com a director teatral, Giorgio Strehler s'ha significat, entre d'altres per tractar acuradament les atmosferes dels seus espectacles, també experimentant amb la llum, com ara a *El criat de dos amos*, de Carlo Goldoni, la primera versió de la qual Strehler va estrenar el 1947 al Piccolo Teatro de Milano (Hirst 1993: 45, 49 i 56). Aquestes tres grans personalitats citades per Abellan s'entreveuen en les afirmacions de Bieito sobre els recursos

¹¹⁸ L'asseveració sobre el títol de l'espectacle de Benach remet a la justificació que Abellan en dona al seu escrit del programa de mà, en el qual explica que ha escollit aquest títol «per no allunyar-me de la iconografia de l'autora d'*El carrer de les camèlies*, *La plaça del Diamant* o *El parc de les magnòlies*» (Abellan 1986).

utilitzats a *L'estació de les dàlies* que va recollir Santiago Fondevila (1988: 45), segons les quals es va recórrer a la il·luminació i la música per trencar la convenció del teatre clàssic, derivat d'una peça original que el director consideraria «bastante tópica “en el sentido más positivo de la palabra”».

La voluntat de mantenir o aprofundir en l'estil de les obres de Rodoreda, respectant bona part del text i generant una atmosfera poètica, un «clima “rodorediano”» (Recasens 1988: 35), palesa un reconeixement de la seva qualitat, al seu interès, que, pel fet de ser traslladat al llenguatge escènic, esdevé públic, compartit entre emissors i receptors, segons el concepte de *convivio* (Dubatti 2003). En ser percebut pels espectadors, es difon i es coneix o reconeix –suposadament– aquest estil i la seva vàlua. En qualsevol cas, una crítica sobre *L'estació de les dàlies* incidia clarament sobre aquest aspecte ja amb el seu intitulat: «Falla l'atmosfera», apuntava des del *Diari de Barcelona* Joan Casas (1988: 30). Arran d'aquesta crítica, i amb la distància que dona el pas del temps, Abellan (2015) responia en aquests termes:

Amb l'excel·lent feina que van fer en Calixto Bieito, l'escenògrafa Deborah Chambers i el músic Pep Sala, precisament l'atmosfera poètica, amb un tempo d'acció molt ben elaborat, em sembla recordar que eren, amb la interpretació, el millor de l'espectacle.

Cal, però, tenir en compte l'anàlisi sobre aquesta qüestió que en va fer en el seu moment Joan Anton Benach (1988: 52):

Viendo el espectáculo, uno tiene la frecuente sensación de que al director le han dado miedo las pausas y los silencios. Y, en cualquier caso, que Calixto Bieito no ha sabido trabajarlos debidamente ni darles la dramática morosidad que pedían. El recurso de la música en «off» puede ser un legítimo ardid, un tanto cinematográfico si se quiere; lo malo es que aquí suena a truco de

baratija para arañar la fibra del respetable y elevar la cuota emotiva que la acción por ella misma, es incapaz de suministrar.

La valoració general de Benach sobre l'espectacle. Però, des de *Serra d'Or*, també es faria esment de la necessitat «d'equilibrar les diverses intensitats dels parlaments i dels silencis que l'estructura del muntatge comporta» (Vilà 1988).

Ara bé, no només a *L'estació de les dàlies* l'atmosfera va ser un element central en la posada en escena per mantenir l'estil rodoredià. Un procediment similar es trobaria a *Identitats*. També amb coneixements sobre el fet teatral, com a docent de l'IT de Vic, Colomer (2015) anota sobre la seva metodologia de treball alhora de bastir un espectacle amb els seus alumnes:

No sóc dramaturg i, per tant, des dels meus coneixements com a actor i/o director intentava treballar amb els actors per crear i descobrir atmosferes (per mi és una de les claus de determinat teatre com el de Beckett). Un cop decidides les atmosferes, les traduïem «escenogràficament»: treball de textures, llum..., etc. Sempre tenint en compte que l'espai escènic dibuixava «espais mentals» –atmosfera en les quals es desenvolupaven els personatges.

També en relació amb la presència de l'estil rodoredià sobre les taules, encara que sense donar-ne més detalls, Xavier Amorós (1985) advertia al programa de mà de *L'amor em fa fàstic* que La Vitxeta oferiria «una molt interessant visió del món literari de Mercè Rodoreda». Seguint, ara, les crítiques sobre *Viatges i flors*, es constata que Pablo va respectar els textos de Rodoreda, bastint una partitura atenta a la forma i el fons de les proeses escollides des d'un plantejament modern de la composició:

Hombre y artista que no quiere otra fidelidad a la tradición que la de renovarla, alcanza en *Viatges i flors* una cima de expresividad poética al transferir al lenguaje sonoro no

solo el contenido y la estructura, sino también el sentido sonoro de las palabras. Poética plena de misterio la de Rodoreda-Pablo y al mismo tiempo iluminada por brillos mediterráneos. (Franco 1985b)

En coherència amb les paraules d'Enrique Franco, Jaume Comellas (1986: 29) detectava en l'espectacle certes ressonàncies amb alguns passatges de la història de la música en presentar el textos «servits amb cura, mostrant unes textures sonores indiscutiblement modernes, amb uns quants referents –per tant amb una càrrega de classicisme–». Aquell mateix any, Franco (1986: 38) aprofundia en l'anàlisi musical de la cantata i advertia de la voluntat de Pablo de defugir l'efectisme:

Sin distraer el discurso con demasiadas delectaciones tímbricas a pesar de jugar con muy diversas soluciones y combinaciones que, al modo de *Tarde de poetas*, pero con la diferente densidad que impone la gran orquesta, rara vez se resuelven en grandes «tutti».

La informació tècnicament més elaborada vindria, però, de la mà de José Guerrero (1986: 38), que també recollia declaracions de Pablo en el sentit de cercar la coherència en l'estructura harmònica, o sigui, de treballar en favor de la melodia obertament. Xavier Montsalvatge (1986: 38), en canvi, destacava de Pablo «un instinto poético refinado, la elección de estas prosas catalanas densas elegíacas, que han sugerido al músico una sucesión de imágenes sonoras transida de emoción». El to elegíac dels textos rodoredians es fa palès també per a l'espectacle *L'amor em fa fàstic*, en el qual «durant el curs dels set relats podem captar amb diferents tons la melodia d'un mateix fons elegíac, ni que a vegades agafi aparences jocosos o satíriques» (Correig 1985). L'afirmació es pot considerar poc precisa, si es tenen en compte les obres triades, perquè només «La sang» ha estat considerada com una mostra d'«esquematisme elegíac i evocatiu» (Molas 1967: 8). En qualsevol cas, Bieito també

reflexionava sobre el tractament que donava Rodoreda al fons de les seves obres, encara que amb un altre enfocament: per defugir el to melancòlic, va voler explorar la tragicomèdia que subtilment es podia trobar en la seva obra (Fondevila 1987: 45).

Per concloure l'anàlisi de la poètica dels espectacles que conformen el període comprès entre 1984 i 1988, caldria destacar dues novetats significatives en relació amb les propostes anteriors, com serien, d'una banda, la presència de llenguatges escènics no teatrals, en especial, la dansa de l'espectacle de *Socías* i la música i el cant a la cantata de Pablo. Són novetats que obren nous tractaments possibles sobre l'obra de l'escriptora. De *Mercè a 2*, a més, es constata la voluntat didàctica de la proposta, estructurada en dos temps per a cada conte, de manera que la diversitat de codis utilitzats –gestual i realista, primer; dansat i expressionista, segon– afavoreixen la interiorització de les narracions. En surt reforçada Rodoreda i també el ballet, un llenguatge sense gaire predicació en la dècada de 1980 a Catalunya. I, de l'altra, la participació de persones amb perfil professional en aquestes propostes, amb uns coneixements teòrics i uns interessos que no es troben en iniciatives anteriors, com seria el cas de Pablo, *Socías*, Abellan i Bieito, Colomer i Compte. Aquesta circumstància possibilita una gran diversitat de solucions i afavoreix la qualitat dels espectacles i una complexitat major en la dramaturgia i la direcció, amb posicionaments estètics més particulars, fet que comporta noves lectures a l'entorn de l'obra de Rodoreda. En aquest sentit, resulta de gran valor la tasca de renovació realitzada en els darrers anys a l'IT, i confirma la necessitat d'unes infraestructures públiques, en aquest cas, d'ensenyaments artístics de qualitat.

Així es posa de manifest amb la precisió tècnica de Pablo i les poètiques metateatrals de *Mercè a 2* i *L'estació de les dàlies*. L'espectacle d'Abellan i Bieito, de fet, se circumscriu en lògica postmoderna –desestimant les aportacions de la crítica i centrant-se, en canvi, en l'experiència lectora personal–, un tractament que fins ara tampoc s'havia vist en els espectacles que tenen com a punt de partida textos de Rodoreda.

Ben mirat, l'estil rodoredià –purament textual, és clar– esdevé un dels principals esculls a l'hora de realitzar el transvasament del text a l'escena: la principal solució per resoldre aquesta dificultat és compartida i consisteix a generar una atmosfera escènica afí a la poieticitat que els i les narradores de Rodoreda desprenen en les seves obres mitjançant la luminotècnia i la llum, entre altres recursos escènics. També hi contribueix l'escenografia, que en certes iniciatives és minimalista per donar més pes a la veu, i per tant al text i a la interpretació actoral, com a *Enamorades de la mar*. I, si bé els espectacles posen en valor damunt les taules els símbols que apareixen als textos originals, predomina el llenguatge realista, perquè al cap i a la fi, els projectes denoten una lògica, bàsicament, textocèntrica, en una nova mostra del reconeixement de l'obra rodorediana, de la qual es destaquen traces de caràcter elegíac i d'humor.

3. Temàtiques rodoredianes: entre les emocions i la moral

La cantata *Viatges i flors* de Luis de Pablo es va plantejar «con el bellissimo catalán de Mercé Rodoreda quien, tras un lenguaje refinadamente poético, asume toda clase de emociones, sentimientos y reacciones desde el intimismo más sencillo a la protesta violenta, pero sin aristas» (Franco 1986: 38). Tanmateix, desprèn una sensació d'al·lucinació que es concreta, precisament, en un dels relats escollits per Pablo, el «Viatge al poble de la bruixera», que Enrique Franco (1986: 38) assenyala com a nucli temàtic de tota la composició: «ha construido ocho momentos diversos, alguno de extensión tan notable como el cuarto («Viatge al poble de la bruixera»), base ideológica de la obra». Com que «Luis de Pablo no parece someterse demasiado a los imperativos fonéticos de la palabra y prefiere servir a su significación» (Franco 1986: 38), la irrealitat presentada, però, de manera versemblant, amara totes les obres

escollides, com afirma el narrador d'aquesta peça: «i tot allò era tan natural, tan extraordinàriament quotidià, tan de veritat» (Rodoreda 2008: 464).

Amb tot, les referències al món de la bruixeria es troben en pràcticament totes les peces escollides per Pablo. Al «Viatge al poble de la bruixera» es presenta, en la visió al·lucinada del narrador, «l'estesa d'adormits» damunt d'una «ratlla il·luminada» del cel (Rodoreda 2008: 463 i 464). Però també es fa palesa mitjançant la bruixa que indica al narrador on es troba aquesta vila –a l'inici del relat– i, cal entendre que reapareix –en acabar la narració–, transfigurada en un tros de lluna dins d'un llac que mira de reüll al narrador (Rodoreda 2008: 462 i 464).¹¹⁹ D'altra banda, la referència al satèl·lit terrestre com un element actiu, transformador, es troba igualment a «Flor Ombrà» i a «Viatge al poble dels morts», en el qual també fa acte de presència un ocell com la xibeca i es llisten herbes remeieres en una narració que descriu la processó de morts que abandonen el cementiri la mitjanit de cada solstici (Rodoreda 2008: 501; Rodoreda 2008: 469-470). Igualment, la «Flor Fantasma» surt a les dotze de la nit de cada trenta-u de desembre (Rodoreda 2008: 499-500).

Amb aquestes narracions, entre d'altres, el món de la màgia negra, d'arrel popular a *Viatges i flors*, s'empelta de grotesc en múltiples casos en els relats que es van triar per a la cantata, com els cossos escardalencs i decapitats que retornen a les seves cases pensant que «encara són vius», de «Viatge al poble dels morts» (Rodoreda 2008: 469-470). La imatge desolada que es descriu en aquesta narració es complementa amb d'altres, en la proposta de Pablo, com ara a «Flor Vermella», que a la nit la flor té malura i «les lluernes, que són sàvies, encenen el fanalet. I miren» (Rodoreda 2008: 490).

Encara que molt sovint el grotesc es presenta lligat a l'humor, un humor negre que destil·la el narrador, sobretot del bloc «Flors de debò» del recull, com es pot comprovar a «Flor

¹¹⁹ La dona de l'inici del relat presenta una caracterització prototípica de les fetilleres: «sense edat, tota de negre, amb faldilles amples, arrugades a la cintura, i amb la cara rodona emmarcada per un mocador molt ben lligat a sota el mentó» (Rodoreda 2008: 462).

llaminer»a, que «se't menja de viu en viu. T'agafa, et plega, se't fica a dins i escup els botons. T'assimila molt lentament perquè es veu que té la digestió difícil. Val més així» (Rodoreda 2008: 500). També es posa de manifest en la darrera paraula de «Flor Ombra», una planta dependent, «lligada a no sap què, només viu quan viuen els que fan llum [...] però quan el dia és gris i la nit, molt fosca, no és flor ni ombra, ni ombra de flor. Adéu» (Rodoreda 2008: 501). La sensació de fragilitat d'aquesta narració contrasta amb «Flor Fantasma», la qual «abans de colgar-se per tot un any, diu: tururut. Que és la seva manera de renegar» (Rodoreda 2008: 500). «Flor Vermella», com «Flor Ombra», mostra una planta desemparada, però en aquest cas descrita sense humor, sinó amb una bona dosi de cruesa.

Al cap i a la fi, el conjunt de relats *Viatges i flors* suposa una reflexió sobre la guerra, que es fa més evident a «Viatges a uns quants pobles», i, en definitiva, sobre la mort (Luczak 2010: 112-133). Així, les narracions d'aquest bloc que formaven part de la cantata de Pablo, «Viatge al poble de tota la pena» i «Viatge al poble dels morts», són prou explícites en aquest sentit. El primer aborda la pena que provoquen els conflictes bèl·lics i estén aquest sentiment a *tota* –com adverteix el títol– mena de situacions lamentables:

A la plaça on vaig arribar hi havia una concentració de gent que plorava. Els queien dels ulls unes llàgrimes allargades que els xopaven la galta i els relliscaven avall del pit. Ploraven, es veu, pel que feien les guerres, pels assassinats, per totes les injustícies, per als desvalguts, pels pares arraconats, per tants i tants ocells caçats amb trampa, per tots els cérvols perseguits, pels rius sortien de mare, per les terres ermes, per les tempestes que ho arrasaven tot, per les collites trinxades i perquè les muntanyes de pedra que voltaven el poble no els deixaven veure el sol ni el moment de néixer ni en el moment de morir. (Rodoreda 2008: 459)

«Viatge al poble dels morts», en canvi, no deixa lloc a cap dubte sobre la qüestió, en assumir que «el poble no existeix. La guerra el va desfer i ningú no s'ha preocupat de refer-lo»

(Rodoreda 2008: 469). I sobre els morts que avancen en corrua cap al poble i retornen als seus nínxols, el narrador apunta els seus antecedents: «els havien afusellat al mig de l'era i tanta sang escampada encara demana misericòrdia...» (Rodoreda 2008: 470). De fet, el grotesc i la duresa de les situacions relatades pel narrador –amb trets ben diferents per a cadascun dels dos blocs del recull– s'assoleix, sovint, partint de la fragilitat dels personatges que apareixen en aquestes poblacions o en les flors protagonistes: «Viatge al poble dels morts», «Viatge al poble de tota la pena», «Flor Ombrà» i «Flor Vermella» (Rodoreda 2008: 469-470, 459, 501 i 490).

Caldria recordar que, juntament amb *Viatges i flors* (1980), *Quanta, quanta guerra* (1980) suposa l'inici d'una nova etapa en l'obra literària de Mercè Rodoreda després de *Mirall trencat* (1974), entre altres motius, perquè els personatges centrals de les noves obres abandonen l'enfocament concèntric sobre l'experiència de la realitat –la relació home-món– a fi d'assumir el rol de viatjant, per bé que els protagonistes es mantenen «innocents, simples i amb possibilitats d'enfrontar-se a la realitat d'una manera no intel·lectual» (Campillo 1981: 129).

La centralitat dels personatges rodoredians

Com ja s'ha vist en diversos moments d'aquest estudi, l'atractiu dels personatges del conjunt de l'obra rodorediana suposa un dels motius principals de les adaptacions per a l'escena de textos no dramàtics de l'escriptora. En els espectacles que ara s'analitzen, aquesta circumstància es dona, per exemple, a *Identitats*.¹²⁰ De fet, Carme Arnau (1987) escriu per al programa de mà d'aquesta proposta una presentació de l'obra de Rodoreda, en la qual estableix,

¹²⁰ El títol de l'espectacle, d'altra banda, podria remetre a la importància dels personatges rodoredians dels contes que el conformaven: *Identitats*.

a grans trets, que amb *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Mirall trencat* (1974), l'escriptora té la mort com una de les temàtiques principals; així, el personatges presenten una «visió del món [...] decadent i tràgica», de manera que «esdevé universal» allò que en obres anteriors era un «desencís particular» (Arnau 1987).

Caldria matisar, però, que *Identitats* incloïa «Abans de morir», que tancava *Vint-i-dos contes* (1958), anterior, per tant, a *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Mirall trencat* (1974), però amb una presència decisiva de la mort en forma de suïcidi: «I em fa riure tot: ells i jo i el meu suïcidi lamentable: passat de moda. El fet que algú ens faci sofrir hauria de precipitar-nos automàticament a la mort» (Rodoreda 2008: 209). Igualment, caldria recordar que, dels tres relats escollits per a l'espectacle que formaren part de *La meva Cristina i altres contes* (1967), «Record de Caux» es planteja com una peça amb un fort component sentimental, mentre que a «Una carta» i a «La salamandra», hi ha referències significatives a la mort, com també, novament, a la bruixeria en tots dos contes –amb les respectives metamorfosis, la primera d'hipotètica; la segona, sembla que ben real–, però no es podria assimilar a una *visió tràgica del món* l'experiència de la pagesa que s'adreça per correu postal al metge, ni tampoc a un *desencís*. Més aviat es tractaria d'un estranyament i enorme inquietud davant les seves suposicions.

La línia general descoratjadora envers la condició humana es troba també a «La salamandra», si s'observa la situació de la seva protagonista. Ara bé, la metamorfosi de la dona en aquest amfibi, el seu punt àlgid, s'ha considerat com una transformació necessària per a poder sobreviure sense perdre la identitat; no en va, la figura de la salamandra com a ésser màgic, que pot viure en el foc i en l'aigua, recorre la literatura ocultista occidental des de Paracels i és també especialment significativa en la filosofia alquímica (Arnau 1979: 256). El component ocultista de les darreres obres de Rodoreda, *Quanta, quanta guerra* (1980), *Viatge i flors* (1980) i *La mort i la primavera* (1986/1997), que va ser analitzat per Arnau (1990),

podria entroncar sense gaires inconvenients amb el que es posa de manifest en aquest relat: en aquest sentit, la conclusió a què arribà anys enrere Arnau (1979:-----), segons la qual la mort podria representar el pas ritual a la vida adulta, s'assimilaria a lògica que situa la metamorfosi com una forma de superació d'un fet o d'una etapa convulsa; una representació metafòrica del pas a la maduresa, en fi.

Arran del seu espectacle, Aina Compte també feia referència als protagonistes dels tres relats escollits («Elegia d'una dama que enyorava el mar», «Aquella paret, aquella mimosa» i «Una carta»): «Los tres tienen en común la cerrada soledad de tres personatges femeninos que observan el mundo desde una óptica privada, rodeados siempre de la presencia constante de la naturaleza y, concretamente, del mar» (Caubet 1989: 36).¹²¹ En aquest aspecte, Isidor Cònsul (2003:----) subratllava que, del primer apartat de *Te deix, amor, la mar com a penyora*, «I a trenc d'alba sempre enyor l'amor», «a banda de dur la mar en el títol, el paisatge marí hi té una importància cabdal, fins a captenir-se, sovint, com un protagonista més de la història, un ésser viu, no només un simple marc geogràfic o paisatgístic». Els elements naturals, d'altra banda, juguen un paper rellevant, igualment a «Aquella paret, aquella mimosa» i a «Una carta», el primer, amb el component líric i metafòric que s'atorga a la mimosa, mentre que el segon, més de caire simbòlic, al conjunt dels elements naturals d'una vida rural, pel vincle que la seva protagonista sembla que tindria amb el món de la bruixeria. D'altra banda, parlant sobre la consciència mítica dels personatges rodoredians de *La meva Cristina i altres contes*, Arnau (1976: 32) veu una íntima comunió de tots els components de la natura. Les tres protagonistes, però, viuen la seva situació des d'una òptica privada, sense la complicitat de cap altre ésser humà.

¹²¹ Per a *L'estació de les dàlies*, Bieito també destacaria la solitud dels personatges rodoredians: «me interesaba llevar a escena este mundo de resignación y soledad tan típico de la escritora» (Duran 1988: 28).

Aquestes darreres consideracions del crític permeten posar de costat *La sala de les nines* i *Enamorades de la mar*, i copsar diferents graus de filiació a la causa feminista d'Araceli Bruch i d'Aina Compte, respectivament –potser sigui rellevant recordar que, en el període estudiat anteriorment, Bruch era l'única directora dona, circumstància que succeeix ara amb Compte. Perquè, si per a Bruch i les Bruixes de Dol aquesta ideologia va ser determinant en la concepció del seu espectacle, Compte l'incorpora a la seva proposta de manera més subtil i secundària, segons les paraules del crític. I és que en els nou anys que separen les dues experiències, la societat havia perdut compromís ideològic, arran de l'entrada amb força del model neoliberal, que promovia l'individualisme, però també el relativisme. Al cap i a la fi, no es té cap constància de més referències a aquesta qüestió en els altres espectacles estudiats entre 1984 i 1988.

Igualment, cal recordar que el pròleg de Guillem Frontera per a *Te deix, amor, la mar com a penyora* gira en tot moment a l'entorn dels personatges, sobre els quals marca el gènere –femení– només inicialment i sense situar ideològicament, en aquest sentit, l'obra de Riera (Frontera 1975: 7). La resta de la presentació es basa en una lectura al marge dels estàndards socials:

Tot plegat, diria que els personatges de na Carme Riera són, més o manco, aquells que no han sabut, no han pogut o no han volgut ser assimilats per l'engranatge de la «normalitat» quotidiana, i no coneixen o rebutgen les claus de la convivència o cerquen formes no habituals de relacionar-se amb el món. (Frontera 1975: 8)

La descripció encaixa amb les protagonistes d'«Aquella paret, aquella mimosa» i d'«Una carta». Crisantema «no ha volgut ser assimilada i rebutja les claus de convivència» amb les seves amigues, mentre que la pagesa que es creu bruixa es planteja «formes no habituals de relacionar-se amb el món», per dir-ho en termes de Frontera suara citats. I si bé en

els tres casos el passat té un pes específic en la seva situació actual, la protagonista de la primera peça demostra certa murrieria, la següent es troba en un moment de crisi i la que surt de la ploma de Riera, recupera i incrementa –salvant les diferències– un to de la melangia de la veu de la peça inicial. Però, seguint amb Frontera (1975: 8), els personatges del recull de Riera «ens incomoden, perquè ens evidencien que no és, la nostra, l'única manera d'entendre –o de no entendre– el món», una reflexió aplicable a la noia d'«Aquella paret, aquella mimosa», però especialment indicada per a la pagesa d'«Una carta». D'aquí, que Frontera (1975: 10) aproximés *Te deix, amor, la mar com a penyora* a «la millor literatura de terror», una afirmació vàlida pel conte epistolar de Rodoreda escollit per Compte, però no «Aquella paret, aquella mimosa». No endevades, «Una carta» ha estat assenyalat com una peça amb components del fantàstic (Arnau 1979: 237) i l'ansietat que provoquen les vivències de la seva protagonista podrien apuntar cap al terror psicològic.

Dels catorze contes que es van tenir en compte per a la confecció de *L'estació de les dàlies*, només s'utilitzava materials de tres dels que configuren *La meva Cristina i altres contes*, el recull més fantàstic de narrativa breu de Rodoreda: el relat que dona nom al llibre, «El mar» i «Record de Caux» (Arnau 1979: 237). Es pot associar aquest enfocament als dos primers contes que s'acaben de referir, però no al darrer, com tampoc no es troben traces significatives del fantàstic a la resta de contes escollits per a aquest espectacle. Tot amb tot, Calixto Bieito (1988) afirmava que des del moment en què va assumir la direcció del projecte i fins a l'últim assaig:

He intentat posar en escena la meua visió del món de petites fantasies reals de Mercè Rodoreda, he intentat contactar amb la resignació, i amb la malenconia, i amb la trista quotidianitat dels seus personatges; he intentat de comprendre com el pas del temps ho arrasa i ho crema tot; he intentat d'arribar als boscos inabastables i els amors frustrats.

Aquesta combinació contradictòria entre *fantasia* i *realitat* s'explicaria per la *il·lusió* dels personatges, tal com remarca el mateix director, en complicitat amb Joan Abellán, en declaracions recollides per Santiago Fondevila (1987: 45): «son personajes pasivos, estáticos, que viven de una ilusión que, además, saben, que no se hará nunca realidad». El psicologisme que es desprèn d'aquestes paraules entronca amb bona part dels relats que varen ser triats per l'espectacle, lligat clarament a la dimensió lírica dels personatges, com bé remarca Abellán (1986), que descriu els personatges escollits com a:

Inusitats, plens de sentiments familiars i universals alhora. La nostàlgia serena, el coratge, la soledat inevitable, la búsqueda [sic], la misèria, l'adéu a la vida de tants i tants personatges femenins... I d'homes, també, enamorats, perduts, coneixedors de les més extraordinàries metamorfosis. I els amants evocats, les parelles felices i les parelles infelices. I les trobades i les separacions...

Abellan (1986) insistia en la qüestió destacant que *L'estació de les dàlies* «té l'ambició de ser un univers on els sentiments i les passions esmorteïdes que el transiten vessin la seva humanitat i que ho facin amb tanta intensitat com a les pàgines literàries que l'inspiren». Certament, en l'univers rodoredià aquests aspectes hi juguen un paper central, com s'ha anat entreveient en les citacions anteriors i si s'analitzen els contes sobre els quals es va basar la dramaturgia. Si aquesta qüestió era central per a Abellan i Bieito, dramaturg i director de l'espectacle amb una concepció i estructura més elaborada, també l'aspecte emocional vertebraria *L'amor em fa fàstic*, una proposta endegada per un grup amateur. El crític Xavier Amorós (1985) vinculava el fons de l'obra de l'escriptora amb l'espectacle així:

Món amarat constantment «d'un sentiment confús i impalpable d'infelicitat», un món de fracàs, de tristesa i de nostàlgia, vist profundíssimament des d'uns ulls amb caient ingenu. Serà aquesta, sens dubte, una nova i interessant manera d'aproximar-nos més a Mercè Rodoreda.

Les relacions amoroses com a tema principal

Si bé és cert que els personatges, sovint femenins, acostumen a encarar la seva realitat des d'una actitud desencantada i naïf, això es posa especialment de manifest quan se situen davant d'un conflicte de caire amorós.¹²² En aquesta línia, Carme Arnau (1976: 13-14), sobre *Vint-i-dos contes*, estableix que es dona una unitat temàtica estructurada a partir de triangles amorosos o a partir del desig de la protagonista de consumir l'amor, el temor a ser abandonada, l'ambigüitat que representen el tedi i el desig de la dona cap a l'home, però també en relació amb el pas del temps –amb la pèrdua de la joventut o la por d'envellir.¹²³

Més enllà de les referències que ja s'han anat aportant en forma de citacions per a diversos espectacles, en el cas de *L'amor em fa fàstic*, Ramon Tàpias, autèntica *alma mater* de l'espectacle –a jutjar per la seva implicació, ja que com se sol dir, va fer tots els papers de l'auca: *compilador*, director, escenògraf i actor– va seleccionar:¹²⁴

molt adientment set textos sota el lema de l'amor, un amor contradictori, vinculat a continguts i circumstàncies diversos. L'amor, que és a la base de l'obra de Rodoreda –fins quan arriba a dir

¹²² Arnau (1979: 234) ha parlat de l'expressió naïf com un tret constituent de les protagonistes rodoredianes.

¹²³ Arnau (2000: 16), sobre aquest recull, fa notar, d'altra banda, que l'amor acostuma a limitar la llibertat de la dona, un tret que també detecta en les obres de David Herbert Richards Lawrence.

¹²⁴ Val a dir que, habitualment, qui capitanejava els projectes d'aquesta companyia de teatre era Dolors Juanpere. En el repartiment, hi havia un jove David Bagés, actor de dilatada experiència, actualment (Filella 2015).

que li fa fàstic— és la font que rega, tot por, tanta aigua tèrbola, les flors del seu jardí (un jardí no simplement metafòric, sinó ben real, molt estimat per ella). Constitueixen, les flors, un *ritornello* obsessiu al llarg dels relats i es converteixen en símbol de secretes nafres, d'on emanen perfums torbadors. (Amorós 1985)¹²⁵

A banda de les referències al jardí i les flors, un dels tòpics populars més assentats en aquells anys sobre la personalitat i l'obra de l'escriptora, com ja s'ha remarcat anteriorment, la qüestió amorosa també seria el comú denominador de *Mercè a 2*, ja que els contes escollits tenen en comú la presentació dels sentiments amorosos no correspostos, amb l'excepció d'«Amor», en el qual, com ja s'ha esmentat al capítol anterior, el protagonista és masculí i viu l'amor des de la plenitud de la parella consolidada. No en va, l'amor no correspost s'ha identificat com el fons temàtic d'«El gelat rosa» i «Carnaval», i també «La brusa vermella» (Arnau 1979: 106).

A *Enamorades de la mar*, aquest sentiment resulta secundari per a «Una carta», però inevitable per a l'anàlisi d'«Aquella paret, aquella mimosa». En canvi, a «Elegia per una dama que enyorava la mar», una dona gran recapitula i explica la importància que ha tingut el mar en la seva vida. En el moment actual, aquesta relació presenta diversos registres, des del més sensorial fins al més formal, en un contrast que podria restar cohesió al conjunt del relat: «el cel és gris i en el moment que comença a agrisar-se ella entra per aquest portal i se'm fica per les puntes dels dits dels peus i de les mans, pels ulls i per la boca i se m'instal·la dintre meu, com una gran senyora» (Riera 1975: 33). La comparació final d'aquest fragment permet, en la

¹²⁵ Sembla una mica agosarat considerar l'amor com un element estructural a «Carnaval», «La mainadera» i «Viure al dia». En el primer cas, perquè la narració resulta molt més complexa que una relació amorosa —amb un joc de veritats i mentides o ficcions lligats al concepte de *carnaval* en dos joves que projecten les seves expectatives de futur. En el segon, a causa de l'actitud més enjogassada que amorosa de la cuidadora cap a l'infant. I, en el darrer, perquè prevaldria la inconsciència del moment històric que les relacions afectives de les tres dones amb els respectius marits —i perquè la peça teatral que relata la Senyora Piferrer és secundària en relació amb la trama principal, si de cas, es pot considerar una mostra de contaminació de gènere (Saludes 2002; Gallén & Guerra 2019: 15).

frase següent, afirmar: «ella és una gran senyora» (Riera 1975: 33). Fet el salt a la metàfora, s'obre el camí de la prosopopeia, en la qual la mar-gran senyora fa visita al casal de la narradora, circumstància que l'obliga a comportar-se amb tota formalitat (Riera 1975: 33). Mitjançant la personificació –i sempre des del subjectivisme de la narradora– el lector coneix la relació de domini que estableix la mar sobre ella (Riera 1975: 33-35).

L'elegia –cal recordar-ho– que formula la dona ja gran, doncs, presenta un capteniment submís en relació amb la mar i conformista sobre les decisions que prenen les persones del seu entorn –nebots, dida–, que no són conscients de la intensitat amb la qual viu aquesta relació, perquè no la comparteix, sinó que l'experimenta privadament (Riera 1975: 34 i 25). Seria aquest, segurament, l'aspecte temàtic de fons que donaria cohesió a tota la proposta de Compte, ja que en les dues peces de Rodoreda es podria parlar de secretisme i, en definitiva, de solitud, en la línia que ja s'apuntava al capítol anterior. Així, la vivència de l'amor i del motiu pel qual «estic contenta quan estic refredada» de la protagonista d'«Aquella paret, aquella mimosa», no tenen la complicitat de les seves amigues, sinó tot el contrari, mentre que la vídua d'«Una carta» acusa una manca de comunicació important en les seves elucubracions a l'entorn de la seva naturalesa, que se sintetitzen en l'afirmació final «em penso que sóc bruixa» (Rodoreda 2008: 238 i 237, respectivament).¹²⁶ L'afectivitat amb què es descriuen aquests secrets, confessats en els tres casos en primera persona, podria deixar entreveure en Rodoreda i Riera un posicionament positiu vers aquestes actituds. En el cas de l'escriptora mallorquina, Frontera (1975: 9) hi veu una ideologia en favor de la llibertat:

Jo diria que el que caracteritza –o, més ben dit, el que defineix– la manera de veure aquests personatges és, en na Carme Riera, l'absència de tot esperit falsament crític, falsament

¹²⁶ Isidor Cònsul (1994: 9) percep en el relat de Riera un cert aire de misteri, d'altra banda, que podria facilitar l'encaix de la segona i tercera narracions escollides.

«constructiu»; és a dir: la manca d'aquest fariseisme que es disfressa de la millor bona voluntat adoctrinadora, de croada que la nostra consciència no es perdonaria no dur a terme. Vull dir: na Carme Riera no vol redimir ningú del seu estat. Vull dir: na Carme Riera és una escriptora lliure (repetim-ho: lliure), que deixa llibertat a tothom perquè tothom triï lliurement la forma de fer ús de la seva llibertat.

L'anàlisi seria aplicable en bona mesura per a «Aquella paret, aquella mimosa» i «Una carta». Així, per a Joaquim Molas (1967: 11), Rodoreda situa els personatges de *La meva Cristina i altres contes* al marge de la vida, estavellant-se contra la realitat, però sense «dramatismes esqueixats», sinó transformant la seva situació en «riquesa poètica», element que seria «el secret més profund del seu art» (Molas 1967: 11). Carme Arnau (2000: 23; 2000: 30) estiraria d'aquest fil en analitzar el mateix recull, tot considerant els seus protagonistes «habitants únics en mons estranys», «al marge del teixit social i de la convenció, que viuen un autoenclaustrament». Amb tot, el rerefons moral (Cònsul 2003) que traspua «Elegia per a una dama que enyorava la mar» no es podria assimilar completament a «Una carta», pel fet que la possible identitat de bruixa de la pagesa s'esdevindria a desgrat de la seva protagonista.

En un altre nivell d'anàlisi, Socías sí que va voler reivindicar la dansa clàssica, com ja s'ha vist en l'apartat anterior. Amb un component pedagògic, el marc comunicatiu en el qual s'havia de presentar l'espectacle afavoria aquesta presa de posicions, atès que la proposta provenia d'una important formació política –mitjançant la productora Fagot.¹²⁷

¹²⁷ Socías (2014), segurament per subratllar el seu posicionament ètic i estètic al marge de les intricades relacions entre creació i política, justifica l'acceptació de l'encàrrec per dos motius complementaris en les seves reflexions entorn de l'espectacle i que, al capdavant, són extensibles a tota la seva trajectòria: d'una banda, perquè necessitava sobreviure com a creadora, i, de l'altra, pel fet que a la dècada dels vuitanta (i en els anys anteriors) es van succeir «diversos esdeveniments polítics i socials als PPCC [...] que van propiciar canvis de tot ordre». En altres paraules, va voler ser fidel als seus principis sense perdre de vista allò que el mercat cultural demanava. Per aprofundir en la lectura política de la concepció, producció i exhibició de *Mercè a 2*, es pot consultar Serrat (2019).

Usos polítics de Rodoreda

El lema escollit per Convergència i Unió per a les eleccions al Parlament de Catalunya del 29 d'abril de 1984 va ser «Fem i farem!» (Il·lustració 6). En paraules del productor, la voluntat de la coalició política de fer cultura des d'un plantejament innovador i, en aquest sentit, *Mercè a 2* podria representar un paradigma, en el sentit de conjuminar textos d'una gran escriptora catalana amb el ballet (Domínguez 2016). L'acte, que tindria un espai destacat en la propaganda de CiU –amb la presència de la dona del secretari general de la coalició, Marta Ferrussola, i amb el nom de Mercè Rodoreda destacat en negreta–, també va ser anunciat a la presentació de la campanya per part del seu director, Miquel Roca, celebrada pocs dies abans de l'estrena de l'espectacle a la sala UP&DOWN de Barcelona (Sandoval 1984: 18).¹²⁸ Socías (2014) relata la presència dels locutors i dels ballarins de *Mercè a 2*, com també de «personatges de la política i molts d'altres».¹²⁹

¹²⁸ La crònica recorda que el parlament als mitjans que va adreçar Miquel Roca va al·ludir a *Mercè a 2*, potser perquè seria un dels primers esdeveniments que es realitzarien; la referència a aquest espectacle suposaria per a Roca una mostra dels «actos electorales con un componente festivo y de entretenimiento» que s'havien preparat des de Convergència i Unió (Sandoval 1984: 18). Cal fer notar que la cultura es veu –en aquest cas, almenys– com una font de festivitat i entreteniment, banalitzada i amb un component sobretot instrumental per reforçar una determinada marca, en aquest cas en particular una formació política, amb els seus valors i plantejaments ideològics.

¹²⁹ Tot i la propaganda, Marta Ferrussola no va assistir a l'estrena; tampoc es recorden parlaments abans o en acabar la funció (Socías 2016).



FEM I FAREM!

CONVERGÈNCIA I UNIÓ

AVUI

JORDI PUJOL A GRANOLLERS

Plaça Berenguer
A les 17 h. Gran Festa. Hi actuaran:
-Espectacle infantil.
-Santi Vendrell.
-Compañia Elèctrica Dharma.
Parlament de Jordi Pujol a les 20 hores.

També:
El Vendrell (Teatre Casal)
A les 17 h. Gran Festa.
A les 20 h. Parlament de Josep M. Cullerl.
Barcelona (CLUB HELENA-Ros d'Olano, 6).
A les 22.30 h. Marta Ferrusola a l'Homenatge de **Mercè Rodoreda**
en el 1er. aniversari de la seva mort.

«MERCÈ A DOS»
Escenificació de contes
BALLET ALEXIÀ
Josep M. Cuni - M. Dolors Busquets.

Premià de Mar	Macià Alavedra	20 h.
El Vendrell	Josep M. Cullerl	20 h.
Santa Cristina d'Aro	Arcadi Calzada	21.30 h.
Prullans	Maria Rúbies	21 h.
Altafulla	Josep Sendra	21 h.
Gandesa	R. Trias Fargas	21.30 h.
L'Hospitalet	M. Roca i Junyent	22 h.

Altres actes.
Masroig, El Molar, La Figuera, Gandesa, Batea, El Vendrell, Premià de Mar, Dte. Vi, Piera, Torre Claramunt, Odena, Igualada, Vilassar de Mar, Santpedor, Artés, Moià, Cerdanyola, Abrera, Olesa, Sant Andreu de la Barca, Pallejà, Bellver, Bràfim, Reus, Deltebre, Cornudella...

*Il·lustració 6: Publicitat de Convergència i Unió a la premsa el
13 d'abril de 1984.*

Font: El Periódico (1984: 27)

L'espectacle va exhibir-se una única vegada, tot i la promesa «de paraula» de Domínguez de completar, posteriorment, el «farcell» amb més funcions (Socías 2016). S'havia de celebrar a la plaça del Diamant, a l'aire lliure, però sembla que per inclemències meteorològiques es va buscar una alternativa en una sala teatral, com seria el Club Helena (Socías 2016). En qualsevol cas, la coreògrafa, que declara quedar satisfeta del resultat, i el productor coincideixen a recordar que l'aforament es va cobrir totalment i la proposta va ser ben rebuda (Socías 2014; Domínguez 2016).¹³⁰

L'experiència de Pablo, en canvi, seria tota una altra. El músic comença la composició abans de l'ofertament del ministre de Cultura del govern espanyol del moment, Javier Solana, de preparar una obra per al festival belga Europalia (*El País* 1985: 38). Aquest fet, a diferència dels encàrrecs habituals, posa de manifest el seu interès per *Viatges i flors*, per bé que ja havia llegit amb admiració altres obres de l'escriptora abans d'aquest recull de proses; Rodoreda es va mostrar molt il·lusionada amb el projecte i va donar plena llibertat a Pablo (Guerrero 1984: 34; Cornet 1985: 34-35; Guerrero 1986: 38).¹³¹ El compositor, més concretament, hauria percebut que Rodoreda, en acceptar la proposta, es mostrà «complacida y encantadora» (García del Busto 1983: 29).

La cantata forma part d'una mostra de la cultura «espanyola», amb pressupost estatal i exhibició a l'estranger, així que suposa, com ja s'ha comentat, la primera vegada que un text de Rodoreda s'exhibeix des de les arts escèniques –no es pot parlar d'una proposta escènica– fora de les fronteres espanyoles i catalanes, però no amb una de les obres més conegudes i

¹³⁰ *Mercè a 2* va tenir una segona versió pocs mesos més tard, amb funció única, a El Prat del Llobregat, i al marge de Fagot, de manera que alguns contes de l'espectacle original es varen desestimar i, en canvi, se'n van afegir de nous, circumstància que podria haver modificat algun aspecte sobre el fons de la proposta inicial, encara que, malauradament, no ha estat possible conèixer amb detall les obres escollides per a aquesta ocasió.

¹³¹ Amb les dades que es coneixen, aquest seria l'únic espectacle materialitzat fins al moment que Rodoreda hauria tingut coneixement, més enllà de les dues experiències dirigides per Araceli Bruch, *La sala de les nines* i *L'hostal de les tres Camèlies* (estrenades tots dos el 1979).

celebrades de l'autora, sinó amb un recull de textos de caràcter ja mític i que apel·len al costat més ombrívol de l'ésser humà (Arnau 1990).

L'objectiu principal del govern espanyol per a Europalia, segons Luis González Seara, comissari general d'aquella edició del festival cultural belga de tardor, seria «mostrar la personalidad diferenciadora de España, dentro de una irreductible vocación europea» (*La Vanguardia* 1985: 28).¹³² En aquell context, la cantata va mantenir el nom del recull de relats en català i, fet i fet, la presència catalana va ser notable.¹³³ Ara bé, el govern espanyol va decidir donar «una visió unilateral de la cultura, amb una ignorància absoluta del pluralisme real espanyol» (Pons 1985: 1). Així es destacava a la portada del diari *Avui* del moment, mentre que a l'interior del rotatiu Agustí Pons (1980: 20) afinava la seva preocupació en aquests termes: «no serà pas una mostra de la situació cultural de l'Estat espanyol, sinó una mostra de la visió cultural que en té el ministeri». Antoni Tàpies (2015), autor del cartell d'aquella edició, declararia sobre la qüestió de manera ambivalent:

Lo propio de cada autonomía, de cada pueblo, de cada nacionalidad que conforma el pueblo español no se refleja muy bien, pero, en fin, el resultado ha sido bueno, quizás los caminos podían ser mejores, pero el final ha sido bueno, y sobre todo los catalanes creo que no podemos tener motivo de queja porque la mayor parte de obras [d'arts plàstiques], más de un tercio, creo, son obras de catalanes.

Antoni Tàpies coincidiria amb Pablo, en bona mesura, sobre aquesta polèmica, però aportaria una reflexió de fons: «sense gaire informació al respecte, veig més que es tracta d'una

¹³² El festival Europalia 1985 comptava amb un pressupost de 2.000 milions de pessetes, dels quals 800 serien aportats pel govern espanyol, 600 provindrien del govern de Bèlgica i completarien el total aportacions privades (*La Vanguardia* 1985: 28).

¹³³ A Europalia 1985 es varen presentar composicions de Joan Guinjoan i de Salvador Brotons, i, en el terreny de la plàstica, es va concebre una exposició amb obres de Salvador Dalí, Joan Miró i Antoni Tàpies (també Pablo Picasso); igualment, el cartell d'aquella edició va ser encarregat a Antoni Tàpies.

competència política que d'una competència cultural» (Cornet 1985: 35). En definitiva, des del ministeri de Cultura del govern de l'estat es va optar per presentar Rodoreda com una autora espanyola i sense referències a la seva catalanitat, més enllà de la llengua de *Viatges i flors*.

En un sentit ideològic oposat, Carme Juárez (1986), al capdavant de CAP d'O, formularia l'encàrrec per a l'espectacle que acabaria essent *L'estació de les dàlies*, amb la voluntat de reivindicar la literatura catalana, en un context en el qual, als ulls de l'actriu, d'altres tenien un prestigi més gran, tal com es podrà comprovar en l'apartat següent d'aquest estudi.

Per anar tancant l'anàlisi del fons ideològic d'aquests espectacles, cal recordar que les crítiques conegudes de totes aquestes propostes són de signe positiu i, fins i tot, entusiastes, com ja s'ha anat desgranant en les pàgines anteriors. Així, sobre el projecte de Pablo, sens dubte el de major envergadura i difusió, Enrique Franco (1985*b*) comentava que «entre los encargos [per al festival Europania] ha destacado, por la importancia del autor i la de la obra, *Viatges i flors*, de Luis de Pablo, sobre textos de Mercè Rodoreda. La crítica internacional desplazada a Bruselas y Lieja ha escrito con máximo elogio acerca de unos pentagramas que vienen a subrayar los perfiles de una personalidad». El crític se suma a l'opinió generalitzada celebrant que «estamos ante un *orden de amor* y frente a un orden de transparente sentir. Sin duda, *Viatges i flors* contará siempre a la hora de historiar la creación musical de nuestro tiempo» (Franco 1985*b*). Ara bé, després de l'exhibició de la cantata al Teatro Real de Madrid, Franco (1986: 38) matisava la seva eufòria en aquest sentit:

Creo sinceramente que a *Viatges i flors* se le puede sacar mayor plasticidad que la conseguida por los músicos de Lieja y su director, conocedor y frecuentador de la música de Luis de Pablo, pero, en cualquier caso, recibimos, una vez más, el mensaje de una personalidad singular que apenas se asemeja a otra cualquiera, bien sea nacional o extranjera.

El crític conclouïa demanant que la cantata es pogués exhibir en més ocasions, atès que l'obra produïa un «cierto ensimismamiento que reclama para sus *Viatges i flors* nuevas audiciones» (Franco 1986: 38). A banda, però, de la funció a Barcelona, no es té notícia d'altres actuacions.

D'altra banda, la notable participació pública per poder materialitzar *Viatges i flors* contrasta amb els ajuts molt més modestos que rebria *Identitats*, en tant que treball de final de curs de l'IT-Vic. *L'estació de les dàlies*, al seu torn, provenia d'un encàrrec de Carme Juárez, tot i que Abellan i Bieito estiguessin vinculats amb aquesta institució. En la seva proposta, Joan Anton Benach (1988: 52) advertia que «hay materia para un espectáculo capaz de conquistar una amplia, popular y muy favorable acogida». Però no havia aconseguit suports en aquest sentit. La manca de subvencions, fet i fet, va ser denunciada per dos crítics del moment, amb arguments ben similars:

Un montaje donde cabe resaltar que no ha recibido subvención alguna, por lo que se ha tenido que financiar con capital privado –únicamente el Ayuntamiento de Vic participó moderadamente–, pese a ser un montaje propenso a la subvención, texto de un autor catalán, máximo exponente de la cultura catalana. Todo un síntoma de la situación actual en la política de subvenciones. Sin comentarios. (Duran 1988: 29)

Parece ser que *L'estació de les dàlies* no tiene una ayuda que permita su explotación; de ser así, sería un nuevo dato en favor de la necesidad de una profunda revisión de los criterios de subvención. Éste es un espectáculo catalán bien hecho, que merece verse y no sólo en Barcelona. No es justo no ayudarlo, cuando sí se ayudan, y desproporcionadamente, otras discutibles operaciones de prestigio. (Pérez de Olaguer 1988: 51)

En el context de la política de subvencions que la conselleria de Cultura havia posat en marxa, Abellan (2015) explica breument les gestions que dugué a terme per obtenir ajut econòmic per a l'espectacle i que foren infructuoses: «no li van concedir la subvenció que era de rigor aleshores. L'Antoni Bartomeus me la va denegar a mi personalment en una audiència lamentable que per sort he oblidat» (Abellan 2015).

Els personatges de les obres rodoredianes, en fi, esdevenen el centre sobre el qual gira l'interès de les adaptacions per a l'escena i, alhora, sobre els quals recauen les temàtiques que s'exposen en els seus textos. La comparació del fons ideològic de *Viatges i flors* amb el de la resta de textos escollits per als espectacles que ara s'estudien no permet extreure conclusions en la mateixa línia, ja que plantegen qüestions ben diferents. El recull de 1980 tracta sobre la fragilitat, el dolor i la mort –derivades, sobretot, de l'experiència del conflicte bèl·lic. Les altres narracions que conformen aquestes propostes escèniques, en canvi, tracten sobre la dificultat de viure plenament les relacions amoroses i, en general, presenten un fort component emocional, en el marc d'uns condicionants socials sovint adversos, motiu pel qual es recorre a la intimitat i la solitud femenina, com ja s'ha anotat en el capítol anterior. En aquest període, però, les referències feministes quedarien minimitzades, i tan sols, es poden trobar en un sol espectacle –*Enamorades de la mar*.

En un altre ordre de coses, l'obra rodorediana i la seva autora han estat objecte d'interès per part de plantejaments ideològics i polítics en aquest curt període de temps: presentada al marge de la seva catalanitat a Bèlgica –*Viatges i flors*–, formant part d'un acte electoral del nacionalisme català de centredreta –*Mercè a 2*– i com una mostra de la reivindicació en favor de la qualitat de la literatura catalana que calia (re)conèixer en contrast amb altres literatures –*L'estació de les dàlies*.

4. Graus de fidelitat als originals: les dramaturgies

En els espectacles que responen a motivacions pròpies, és a dir, que no són encàrrecs, l'interès sobre l'obra de Rodoreda hi és implícit. Es pot comprovar en el programa de mà de *L'amor em*

fa fàstic (1985) i en les respostes al qüestionari enviat a Josep Colomer sobre *Identitats* (2015). També es fa palès en les declaracions de Luis de Pablo per a *Viatges i flors*, per exemple, quan el compositor reflexiona arran de la pregunta «¿Por qué me atrajo la obra de la Rodoreda?» en aquests termes:

Pues no es fácil saberlo. Siempre hay algo inconsciente cuando te gusta o rechazas una cosa. De todas maneras, me gustó en el libro el ambiente de conseja popular que hay en él, un tanto de campesino que al mismo tiempo hubiera pasado por la experiencia surrealista; la dosis crecida de humor con misterio, así como de ternura y tragedia; ese mundo tan sugestivo, fino, medido y elegante; esa ausencia de retórica y pedantería... De inmediato vi claro que me gustaría basarme en esta obra para escribir música. (Guerrero 1986: 38)

L'anàlisi es complementa amb una asseveració segons la qual aquesta obra de Rodoreda «me parece muy próxima al mundo paisajístico» (Guerrero 1986: 38).¹³⁴ S'explica per la presència significativa de descripcions en aquests textos, pràcticament sense estructures dialògiques ni acció, dos procediments que faciliten l'adaptació de *Viatges i flors* a una cantata, en la qual els textos escollits no es representen, sinó que són presentats oralment i en diàleg amb la música. I així com Socías havia estrenat l'any 1982 a Madrid *Si no ens entenem pel llenguatge, entenguem-nos per amor*, a partir de la cantata *Arbor* de Xavier Benguerel, de 1972, que mesclava textos literaris –com ara de Ramon Llull– amb d'altres, Pablo havia projectat alguns espectacles escènics partint de les seves composicions i amb una presència significativa de la dansa, com també ja havia treballat amb textos literaris de diversa procedència i estil: «El músico dialoga frecuentemente en su obra con escritores de los que se siente espiritualmente próximo: Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Juan Gil Albert, José Miguel Ullán... Antes,

¹³⁴ No en va, la composició està dedicada a la parella del músic, Marta Cárdenas, pintora (Guerrero 1986: 38). Cárdenas, a la dècada de 1980, treballava des de l'abstracció, el paisatgisme *plenairista* i l'atmosfera, entre altres aspectes (Calvo 1987: 35).

Gerardo Diego, entre otros» (Socías 2014; García del Busto 1983: 29).¹³⁵ Ara bé, pel que fa als responsables de les propostes que neixen d'un encàrrec, la valoració no sempre és tan clarament positiva en tots els casos. Així, en conèixer l'oferiment de Fagot, Socías (2014) declara que es va entregar al projecte informant-se sobre la seva obra, les seves línies ideològiques de fons i el context històric.

La premsa recollia, en canvi, una visió de Bieito sobre Rodoreda certament divergent. El director va reconèixer que en començar el projecte no havia llegit la seva obra i no se sentia proper a la seva sensibilitat, de manera que va decidir deixar-se endur per les seves impressions; en l'espectacle s'acabaria reconeixent l'empremta de l'escriptora per alguns espectadors, però no per d'altres, segons Bieito (Fondevila 1987: 45).

Les divergències en la recepció de l'espectacle s'expliquen per la tensió, que es deixa entreveure en els escrits d'Abellan i de Bieito per al programa de mà de *L'estació de les dàlies*, entre el reconeixement a l'obra de Rodoreda i la voluntat d'anar més enllà de les seves peces en tant que objectes tancats i intocables, i de les característiques que des de l'acadèmia se li havien atribuït. Aquest posicionament es posa de manifest no només pel contingut de les presentacions de l'espectacle de tots dos creadors, sinó també per l'ús d'una retòrica que bascula entre contundent –en Abellan– i distanciada –en el cas de Bieito. Així, el dramaturg utilitza expressions com ara «atreuiment» pel fet de dur a terme el «secrest» d'alguns personatges rodoredians (Abellan 1986). El director, en canvi, manifesta tot just començar el seu text:

Traslladar a escena el món poètic creat per qualsevol escriptor resulta una tasca àrdua i complicada. I si aquest escriptor es diu Mercè Rodoreda, crec que la feina és encara més

¹³⁵ Posteriorment, Socías enregistraria *Si no ens entenem pel llenguatge, entenguem-nos per amor* per al programa de TVE *Crear i Viure* (Socías 2014).

complicada. No sé si penso això perquè ara m'ha tocat conviure i barallar-me amb ella, i sembla que qualsevol altre autor és més fàcil de dur a escena. Segurament és això... (Bieito 1986)

En l'esforç d'aproximar-se a la poètica rodolediana que reconeix Bieito en assumir l'encàrrec, hi té un pes específic el component femení de l'escriptura de Rodoreda. L'escriptura en clau femenina ha estat un tret àmpliament ressenyat en la bibliografia sobre Rodoreda i sembla que seria reconegut per part de Bieito, a la llum de la citació precedent, a diferència d'altres aspectes, que el director hauria preferit passar per alt per prioritzar, en canvi, la seva experiència lectora personal –compartida amb Abellan. De fet, en clara sintonia amb el director, Abellan (1986) remarcava que «ha estat sobretot el desig de ser fidel a Mercè Rodoreda el que m'ha encoratjat a consumir el segrest i a llançar-me a l'adaptació escènica amb llibertat absoluta».

Encadenaments, duplicacions i dramaturgies ambicioses

Certament, de tots els espectacles que abraça el període que ara s'estudia, *L'estació de les dàlies* és l'únic que planteja una dramaturgia que va més enllà d'encadenar un seguit de peces breus o fragments d'obres diverses. Amb les informacions de què es disposa sobre la lògica dramaturgica de cada proposta escènica, destaquen Socías i Pablo: la coreògrafa optà, com ja s'ha apuntat, per articular l'exhibició de cada conte triat mitjançant dos moments amb codis diferents –el primer fent ús de l'oralitat i l'expressió corporal, i amb una poètica realista; el segon, recurrent al ballet, i amb una voluntat més expressionista–, mentre que el compositor decidí intercalar els *viatges* i *flors* escollits, segurament per construir una estructura afí a la musicalitat que cercava: «he alterado el orden fijado por Mercè Rodoreda para darle una lógica

musical» (Guerrero 1986: 38; Guerrero 1984: 34). I, també recollint unes declaracions del compositor, García del Busto (1983) aporta més detall sobre aquest aspecte amb una justificació de caràcter tècnic: «el propio ritmo interno de los textos impone la forma. A veces es un ritmo vertiginoso; otras, casi estático, y todo ello se presta estupendamente a la ordenación formal que persigo en mis últimas composiciones».

Sens dubte, hi tindria a veure que el codi literari seria més proper al teatre de text que no pas a la dansa o la música, per bé que el projecte de Pablo prengué forma de cantata. Fet i fet, *Mercè a 2* i *Viatges i flors* se signifiquen per esdevenir les úniques propostes d'aquest període de naturalesa no estrictament teatral, tota una novetat fins al moment.

En qualsevol cas, *L'estació de les dàlies* seria, sens dubte, l'experiència escènica amb una dramaturgia més complexa i ambiciosa, entre 1984 i 1988, ja que posa el focus en els personatges dels contes, més que no pas en la trama que es desenvolupa en cadascun d'ells. Així, Bieito (1986) detalla al programa de mà el punt de partida del treball que van dur a terme amb Abellan en relació amb la concepció de l'espectacle en aquest sentit: «en Joan Abellan i jo, des de bon començament, ens vam proposar com a fita, crear ell i explicar jo, una història, és a dir un principi, una progressió dels fets i els personatges i un final. Una història rodorediana, és clar». Cal fer notar, però, una certa contradicció entre el terme *història* que Bieito utilitza i el plantejament general que Abellan dona a la dramaturgia –segons es desprèn del seu escrit per al mateix document– i que s'assimilaria al concepte de *muntatge* (Pavis 1998: 299-300).¹³⁶ Amb la distància, Abellan (2015) resol l'equívoc precisant:

Efectivament, es tractava de crear sinó ben bé una «història» que diu en Calixto, una narració escènica que pogués progressar dramàticament per mantenir l'interès teatral, tractant-se del

¹³⁶ Amb l'extensa i precisa exposició d'Abellan, el terme *collage* que utilitza el dramaturg es complementa amb les explicacions posteriors, de manera que sembla pertinent considerar la proposta en el seu conjunt, més propera al *muntatge* que no pas al *collage*.

material no dramàtic i amb una personalitat estilística literària tan marcada amb què treballàvem. I crec que les nocions «un principi, una progressió dels fets i dels personatges i un final» a què ell es refereix hi eren, és clar, però d'una manera volgudament subtil com corresponia a l'univers dramatitzat.

M'explico:

El que vaig intentar, millor dit, vaig fer va ser: d'una banda, «estructurar» el *collage* de personatges i textos trets dels diferents contes de manera que semblés que hi havia una aparent causalitat situacional en les aparicions i les intervencions. La situació (l'espera en una estació de tren) permetia respectar l'aleatorietat en l'intercanvi d'evocacions de personatges sortits de contextos tant diversos (això és el que em remetia a Brossa) i fer-ho poètic i versemblant alhora.

Però també calia crear un cert relat que permetés donar a tot plegat, més que un desenvolupament dramàtic convencional pròpiament dit (que també), sobretot una progressió «tangibile» de la noció temporal de l'espera vaga (una mica beckettiana).

El truc dramaturgic per aconseguir-ho va ser, fonamentalment, centrar el protagonisme en l'Ada Liz, qui si exterioritzava el conflicte existencial de la seva espera, (tot i que lògicament en aquesta mena d'estructura situacional oberta no es resolia al final) i servia alhora per donar consistència realista a l'espai i el temps que presentàvem i per administrar subtilment les intervencions dels altres personatges.

Sense oblidar la introducció estratègica per trencar i renovar el ritme de les evocacions de les tres parelles passavolants de joves, adults i vells amb diàlegs situacionals (ara no et sabria dir de quins dels contes les vaig treure) que haurien de ser interpretades intencionadament pels mateixos actors amb caracteritzacions que no amaguessin que eren els mateixos, amb la qual cosa pretenia establir, a més, una subtil al·legoria irònica de la realitat banal de la vida en present contraposada a l'expressió evocadora que predomina en els personatges. [la cursiva és nostra]

Joaquim Molas (1967: 9-10) ja havia advertit que, a les peces de *La meva Cristina i altres contes*, no s'hi plantejava cap història travada i que s'hi defugia l'estructura clàssica per

«descriure gairebé ingènuament una situació mig evocativa, mig explicativa on es fonen (amb lirisme melangiós i trencadís) la realitat més crua i la fantasia més prodigiosa, i de vegades la primera devora la segona». Igualment, i per al mateix recull, Arnau (1979: 241) faria notar que la narrativa es bastia damunt d'un personatge en soledat, més que en narracions anteriors, al marge d'una història i de vincles familiars. Per la seva banda, Marina Gustà (1998: 249) apuntaria al fet que Rodoreda planteja un enigma sobre la narració, que s'aconsegueix mitjançant el procediment de la suspensió i que convida a plantejar-se el *com*.

Aquesta seria la primera ocasió en les adaptacions de peces no dramàtiques de Rodoreda en què la tècnica dramàtica opta per posar el punt de mira en els personatges més que no pas en les situacions o en els relats en la seva integritat de sentit i, de retop, que allò que dona cohesió a la proposta no és l'encadenament coherent —per contingut, per tensió dramàtica— dels textos sinó l'espai, l'escenografia.¹³⁷ Així ho va ressaltar la crítica, que considerà que s'havia plantejat «un espacio y un contexto fuertemente teatrales» (Pérez de Olaguer 1988: 51).¹³⁸ O, en la mateixa línia:

El escenario es eminentemente —típicamente— dramático. Una estación alberga, ya se sabe, ilusiones, rupturas, esperas anhelantes y quiebros sentimentales de muy variada textura. La llegada y la partida de un tren desata una secreta sinfonía de enternecimientos contrapuestos i promiscuos. El lugar y el fenómeno no pueden ser, pues, más «rodoredianos». Y el título mismo de la obra también. (Benach 1988: 52)

¹³⁷ Cal prendre en consideració que Abellan (1984) és un expert en escenografia, per exemple, analitzant aquesta vessant de Fabià Puigserver.

¹³⁸ Des de l'anàlisi textual, *La meva Cristina (L'estació de les dàlies)* tindria com a escenari l'interior d'una balena, mentre que *Semblava de seda (Identitats)* transcorreria en un cementiri (Arnau 1979: 240; Arnau 2000: 24, respectivament).

Però, també, hi havia un fons que contribuïa a lligar la dramaturgia a partir d'un doble plantejament:

Joan Abellan se interesó más por los personajes que respiraban y se expresaban dentro del hecho literario y no por los más narrativos; personajes en los cuales encontraba más explicación personal y menos descripción de hechos: «notabas que en la escritura había una necesidad de explicar cosas intensamente. Había, por otra parte, todo un bloque considerable de historias de donde se desprendía la insistencia de la resignación, de una cierta nostalgia, de las despedidas ineludibles; todo esto hacia un tema común. Ambas cosas juntas eran interesantes para empezar a trabajar sobre el tema rodolediano: estos personajes resignados antes de hora, que saben que no van a ningún lugar. Unos personajes con unos problemas propios que podían introducirse en cualquier espacio y lugar, y el discurso de la resignación, temática muy propia de la autora». (Duran 1988: 28)

D'aquesta manera, els personatges haurien estat «segrestats»:

per fer-los coincidir plens de vida en un escenari , i en un lapse de temps escènic tan real com el de l'espectador, amb la sana intenció de fer-vos passar una estona lliurats l'apassionant esport d'intimar amb desconeguts. (Abellan 1986)

El resultat seria satisfactori, perquè el dramaturg hauria pogut comprovar que:

tots podien respirar fora del paper. La sorpresa més estimulante potser ha estat descobrir que gairebé tots ho feien d'una manera semblant, que gairebé tots hi havia un alè comú. Tot intimant amb aquesta colla de desconeguts, he acabat deduint que tots plegats coincidien en una mena de

resignació serena i comprensiva. Una resignació que tanmateix no els entela l'humor ni els entusiasmes passatgers: si fa no fa com a la vida. (Abellan 1986)

La citació destaca l'interès d'Abellan pels personatges que aprofundien en el seu jo líric i introspectiu. A «Ada Liz», conte central de la proposta, Arnau (2000: 17-18) entreveu en Rodoreda la voluntat no de trencar amb la narrativa anterior (Joyce, Proust, Woolf), però sí d'endinsar-se en la intimitat dels personatges i, així, aproximar-se a la narrativa moderna, amb els grans narradors russos i autors com Carver com a referents. Al mateix temps, estudiant Rodoreda la prosa de Mansfield, es constata que aconsegueix més impacte quan el narrador opta per ser més objectiu; seria una mena de distanciament amb els fets relatats, que posaria en pràctica ben sovint (Arnau 2000: 28).¹³⁹ I, tot i que la intervenció d'Abellan seria ambiciosa i de gran profunditat, o sigui, estructural, és a dir, que no es va limitar a enllaçar contes diferents, com passa sovint en les adaptacions per a l'escena de textos breus no dramàtics, hauria aconseguit trobar un equilibri entre la creació d'un text nou i el respecte a les narracions de Rodoreda. Així, mentre que Gonzalo Pérez de Olaguer (1988: 51) parlava de «fidelitat» a l'hora de referir-se al treball de dramaturgia, que qualifica d'«excel·lent», Joan Anton Benach (1988: 52) afinava la crítica:

Creo que *L'estació de les dàlies* ofrece un estimable ejemplo de operación dramaturgica efectuada con sensibilidad y respeto, situado el manipulador en el discreto segundo plano que demanda la autoría de los materiales utilizados.¹⁴⁰

¹³⁹ Arnau (2000: 26-27) insisteix en aquest punt fent notar com Rodoreda, emmirallant-se en Mansfield, recorre a una escriptura amb un registre col·loquial i que suposa la mimesi d'un únic personatge, bandejant la figura del narrador i la descripció.

¹⁴⁰ *L'amor em fa fàstic*, tot i ser una proposta amateur, sembla que es va construir amb sensibilitat i que el resultat va ser ben rebut des de platea: «La direcció ens ha ofert un conjunt de coses molt equilibrat. L'atapeïda presència de públic en les quatre sessions no impedí que el silenci dels espectadors fos remarcable en tot moment. Més encara que els mateixos aplaudiments, és el valor d'aquest silenci acollidor el que dóna –em sembla a mi– la mesura d'un èxit teatral» (Correig 1985).

I reblava el clau advertint: «Joan Abellán —en este caso alquimista dramaturgo— y el director Calixto Bieito cierran el paso a cualquier equívoco funesto y hablan de situaciones y personajes “inspirados en” o “a partir de” cuentos de la escritora» (Benach 1988: 52). De fet, el *dramatis personae* que apareix al programa de mà de l'espectacle ve encapçalat significativament pel títol «Personatges inspirats en els contes» (*L'estació de les dàlies* 1988).

En relació amb aquesta operació dramàtica que respecta l'original però planteja un nou text, una nova *història*, com ja s'ha comentat, però apuntant a la teatralitat de les obres rodores, resulta especialment interessant l'apreciació de Benach (1988: 52):

Joan Abellán se ha mostrado un manipulador diestro, reconvirtiendo relatos y descripciones en primera persona a la estructura coloquial, imprescindible que pide la escena. Justamente, cuando el monólogo surge intocable e intocado, es cuando la pieza resulta menos creíble y se nota más la alquimia.

Aquesta anotació es podria explicar, precisament, per la intervenció decidida d'Abellan, en el sentit que, en manipular alguns dels contes de Rodoreda per a l'escena i, en canvi, mantenir-ne d'altres com figuraven en l'original, hauria pogut provocar una decalatge: potser els primers s'haurien adequat al fet escènic millor que els segons.

Tipologies de narrador

Més modestament, al subtítol dels espectacles *Mercè a 2* i *L'amor em fa fàstic* es posa de manifest que es tracta de dues *escenificacions* de contes (cartell de *Mercè a 2* i programa de mà de *L'amor em fa fàstic*). L'espectacle de dansa clàssica ja ha estat comentat en aquest sentit.

Sobre la proposta de La Vitxeta, així es confirma en l'escrit de Correig (1985), que a cavall de la crítica literària i la teatral, comenta cada conte adaptat per a l'escena i constata que «la línia de la narració [...] no s'enfila ni segueix cap recta discursiva».

Arran d'aquestes anotacions, es pot constatar que la dramaturgia, pel que fa a *Aloma*, inclouria el fragment del primer capítol de la novel·la que fa referència als gats del jardí de la casa de la protagonista (Rodoreda 2008: 8-9).¹⁴¹ Aquest passatge de la novel·la, amb un narrador heterodiegètic i de caire psicologista, va obrir un espectacle que es va bastir també sobre uns contes que presenten una gran diversitat formal. Seguint l'ordre establert per Ramon Tàpias, la següent peça era «La sang», que presenta una estructura complexa, com ja s'ha comentat unes pàgines enrere, amb un narrador homodiegètic. A continuació, s'exposava «Carnaval», «a truly enchanting story» amb narrador omniscient, fins al punt que la fiabilitat del narrador es posa en qüestió (McNerney 1993: 72-75). Tot seguit, s'adaptava per a l'escena «Ada Liz» i després, «La mainadera»: un es presenta en tercera persona, mentre que l'altre es podria considerar un monòleg teatral «líric i tendre» (Molas 1967: 10). Tancava l'espectacle «Viure al dia» i «El parc de les magnòlies», les dues de gènere dramàtic, per bé que la primera ha generat cert debat científic, com ja s'ha posat de manifest en el capítol anterior (Gallén & Guerra 2019: 13-18). La comèdia metateatral i negra que representa «Viure al dia» precedeix una obra que «ofereix un nou vessant de la trajectòria teatral de Rodoreda, ben distint de «Viure al dia» [entre d'altres]» perquè:

es tracta d'una peça lírica, sense acció, depurada estilísticament, que presenta homes i dones enderiats a trobar un sentit a la vida absurda que arrossegueu tot esperant gaudir d'un amor

¹⁴¹ Sembla plausible que, en plantejar la dramaturgia relativa a aquesta novel·la, es comencés amb l'exclamació que dona títol a l'espectacle del principi del primer capítol i la frase immediatament posterior: «havia pensat tota la tarda en aquell pobre gat, i sense pensar, va tancar el reixat d'una revolada» (Rodoreda 2008: 5). I, en algun moment determinat, enllaçar amb el fragment relatiu a l'episodi del gats (Rodoreda 2008: 8-9).

veritable que, encara que no hi acabin de creure, els salvi de la misèria moral en què es mouen.

(Gallén & Guerra 2019: 46)

Sobre aquest espectacle, caldria anotar com varia l'extensió de cada obra escollida: més enllà del fragment d'*Aloma*, «La mainadera» no arriba a ocupar tres pàgines completes, mentre que «El parc de les magnòlies» en requereix dinou (Rodoreda 2008: 227-229; Rodoreda 2008: 428-447). I es pot concloure que el criteri per escollir i ordenar les peces rodoredianes seria imprecís –si no és que respon als gustos personals de Ramon Tàpias–, ja que ni pel que fa a la temàtica –com s'ha comentat en l'apartat anterior– ni formalment, es pot parlar d'una dramaturgia cohesionada.

Aquesta circumstància podria estar en correlació amb el fet que la companyia de teatre que impulsa i posa en escena el projecte és de naturalesa amateur. Aquesta característica i el fet que la iniciativa es dugués a terme en el món comarcal són dos trets propis de les dècades dels anys 1970 i 1980, moment en el qual s'estava gestant i començant a implementar tot un model de sistema cultural per part de les institucions, alhora que les dinàmiques de l'associacionisme i el voluntariat presentaven una forta activitat, com ja s'ha comentat.

De tots els textos que conformaven *L'amor em fa fàstic*, tan sol esdevindrien monòlegs el fragment d'*Aloma*, «La sang» i «La mainadera»; en canvi, «Carnaval» i «Ada Liz» es presenten tot aprofitant la forma dialogada que sovint adopten els originals.¹⁴² En la resta de propostes escèniques estrenades entre 1984 i 1988, en canvi, totes les peces rodoredianes serien posades en escena literalment, és a dir, llegides, a *Mercè a 2* i *Viatges i flors*, o en forma de monòleg, amb l'excepció, si de cas, de la dramaturgia que acoblava els parlaments dels

¹⁴² Sobre aquesta qüestió, al programa de mà, s'hi fa constar que el personatge que interpreta el fragment d'*Aloma* no és Aloma, sinó la narradora, fet que podria indicar que es va conservar la tercera persona en la dramaturgia d'aquesta novel·la. Aquest distanciament, tanmateix, no permetria parlar de teatre postdramàtic o rapsòdic, en el sentit de Sarrazac (1981).

personatges escollits per a *L'estació de les dàlies* (programa de mà d'*Identitats* 1987; Sabrafín 1989: p. 64).

Una mica més ben travada formalment era la dramaturgia d'Aina Compte per a *Enamorades de la mar*, si es recorda que les tres peces triades utilitzen el jo narratiu per a desenvolupar el relat, tot i les diferències d'edat de les protagonistes, de condició social i d'ubicació de cada narració –urbà «versus» rural. I cal advertir la diferència que presenta «Una carta» en relació amb «Aquella paret, aquella mimosa» i «Elegia per una dama que enyorava la mar» pel fet de ser plantejada des del subgènere epistolar, un escull que hauria dut algun maldecap a Araceli Bruch, com ja s'ha vist en el capítol anterior.¹⁴³

A partir dels condicionants de Fagot, els tres contes que va poder escollir Sociás per a *Mercè a 2* van ser: «El gelat rosa», «Tarda al cinema» i «La salamandra», peça que tancava el muntatge «per l'alt sentit dramàtic i de força emocional, que reforçàvem amb eloqüència els ballarins» (Sociás 2014). La selecció, d'altra banda, no va venir condicionada per factors externs als textos: dels tres contes, els dos primers pertanyen a *Vint-i-dos contes* (1958) i el darrer, a *La meva Cristina i altres contes* (1967). La coreògrafa no considera que els premis obtinguts pels reculls als quals pertanyen l'influïssin, ni tan sols els més recents del segon llibre de contes. No es té notícia que cap responsable dels altres projectes opinés diferent que la coreògrafa.¹⁴⁴

A «El gelat rosa» i «Tarda al cinema» es tracta de dues dones joves, mentre que la protagonista de «La salamandra» se situaria en un moment vital indeterminat, entre la joventut i la maduresa.¹⁴⁵ *Les dues primeres narracions* comparteixen un context urbà de postguerra,

¹⁴³ *Te deix, amor, la mar com a penyora* ja va ser adaptat al teatre el 1983 pel Grup de Teatre Mayer, dirigit per Isidoro Quiñonero, a la Casa de la Caritat, en el marc del festival Grec de Barcelona (Boix 2002: 180).

¹⁴⁴ Sobre *Enamorades de la mar, Te deix, amor, la mar com a penyora*, el recull de contes de Carme Riera al qual pertany la peça escollida per Compte havia estat guardonat amb el Premi Recull de Blanes de 1973, i que, l'any 1980, *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) guanyà el premi Prudenci Bertrana.

¹⁴⁵ Carme Arnau (2000: 17) subratlla els antecedents ocults de la protagonista d'«El gelat rosa» per argumentar, juntament amb «El mirall» i «Pluja», que la prosa rodorediana supera en tragèdia a la de Katherine Mansfield, l'escriptora neozelandesa tan admirada per l'escriptora catalana.

sobretot el segon, amb elements costumistes, mentre que a «La salamandra» l'escriptora recorre a un entorn rural ahistòric.

En un altre ordre de coses, el relat de «Tarda al cinema» es presenta mitjançant el recurs del diari personal. Aquesta opció formal anivella veu i mode, i seria un exercici assimilable al del monòleg interior, fins al punt que hauria pogut permetre a Rodoreda trobar un to fresc i espontani, col·loquial, més que no pas literari, fet que li proporciona ambigüitat, i un component poètic (Arnau 1979: 112-113). Aquestes característiques, en fi, juntament amb les consideracions anteriors sobre aquesta peça, podrien haver suposat el punt de partida de *La plaça del Diamant* (1962) pel que fa a la veu narrativa i al seu punt de vista (Arnau 2000: 27). Carme Arnau (1976: 14) apunta que «Tarda al cinema» (*Mercè a 2*) es podria qualificar d'assaig d'escriptura parlada, pel fet que la narració s'emmarca en el format del diari personal, encara que posteriorment considera aquesta narració una mostra plena d'aquest recurs (Arnau 2000: 19).

Si amb aquestes solucions el lector s'endinsa en la interioritat de la protagonista de «Tarda al cinema», a «El gelat rosa», en canvi, es combina l'ús d'un narrador heterodiegètic amb l'omniscient, que facilita fer-se una idea força objectiva de les accions que s'inclouen en el relat, amb una mostra de monòleg interior basat en l'associació d'idees que segueix una lògica no accessible per al lector. A «La salamandra», tan sols existeix una veu en primera persona que descriu amb detall una realitat fantàstica i carregada d'un simbolisme ara preindustrial de gran intensitat.

Bona part dels contes ja comentats en aquest capítol –o en l'anterior– es troben també a *Identitats*.¹⁴⁶ Destaquen com a novetats «Semblava de seda» i «Abans de morir», amb un narrador homodiegètic –encara que el segon inclou fragments del dietari de la protagonista–,

¹⁴⁶ Colomer (2015), preguntat sobre el motiu per no escollir una novel·la de Rodoreda, advertí: «fugíem de *La plaça del Diamant*».

com el d'«Una carta» –en format epistolar–, «La salamandra» i «Record de Caux» –una mostra d'escriptura parlada–, mentre que recorre al narrador heterodiegètic «Pluja».¹⁴⁷

De fet, de la quarantena de textos no dramàtics de Rodoreda que formen part de les propostes escèniques estudiades en aquest període –juntament amb dues peces teatrals–, vint-i-dos no s'havien escollit per als espectacles de capítols anteriors –més una obra dramàtica de l'escriptora i tres d'altres autors. I és que el conjunt de textos triats en les iniciatives escèniques estrenades entre 1984 i 1988, pràcticament dobla el total de peces que conformen els quatre espectacles del període precedent.

En termes quantitius, els textos que suposen una novetat en l'adaptació per al fet escènic són vint-i-un: *Aloma*, set de *Vint-i-dos contes*, dos de *La meva Cristina i altres contes*, quatre que pertanyen a *Semblava de seda i altres contes*, els set que formen part de *Viatges i flors*, i d'*Un cafè i altres narracions*, «L'estació». Així doncs, en el període que ara s'estudia s'amplia el ventall de reculls de narrativa breu de Rodoreda, sobretot amb *Viatges i flors* i *Un cafè i altres narracions*, les peces dels quals fins al 1983 no havien estat objecte de cap dramaturgia –cal recordar que aquest darrer recull es publica pòstumament, i que «L'estació» apareix el 1982.¹⁴⁸ Així es posa de manifest en la taula següent:

<i>Comparativa entre els contes triats anteriorment i els que suposen una novetat d'entre els que formen part dels espectacles estudiats en aquest període (1984-1988)</i>		
<i>Reculls de contes</i>	<i>de Contes ja escollits anteriorment</i>	<i>Contes incorporats de nou</i>

¹⁴⁷ «Pluja» (també recollit a *L'estació de les dàlies*) presentaria un passat ocult dramàtic (Arnau 2000: 17).

¹⁴⁸ Araceli Bruch formularia només una citació del principi de «Nit i boira» a *La sala de les nines*, del 1979. Per la seva banda, «L'estació» no havia estat publicat en volum en vida de Rodoreda. Es va donar a conèixer al número 8 de la revista *Crònica*, l'octubre de 1982, i posteriorment es va editar a *Una campana de vidre: antologia de contes*, de 1984.

<i>Vint-i-dos contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «La sang» 	<ul style="list-style-type: none"> • «Tarda al cinema» • «La brusa vermella» • «El gelat rosa» • «Carnaval» • «Promesos» • «Darrers moments» • «Abans de morir»
<i>La meva Cristina i altres contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «La mainadera» • «Aquella paret, aquella mimosa» • «Record de Caux» • «Una carta» • «Amor» • «La salamandra» 	<ul style="list-style-type: none"> • «El mar» • «La meva Cristina»
<i>Semblava de seda i altres contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «Pluja» • «El bitllet de mil» 	<ul style="list-style-type: none"> • «Ada Liz» • «Nit i boira» • «Paràlisi» • «Semblava de seda»
<i>Viatges i flors</i>		<ul style="list-style-type: none"> • «Viatge al poble de tota la pena» • «Viatge al poble de la bruixeria» • «Viatge al poble dels morts» • «Flor Fantasma» • «Flor Llaminera» • «Flor Ombra» • «Flor Vermella»
«L'estació» [conte]		<ul style="list-style-type: none"> • «L'estació»

TOTAL	9	21
-------	---	----

La teatralitat rodorediana

Complementant les informacions que s'han anat apuntant sobre els textos escollits, caldria anotar alguns aspectes vinculats a la seva teatralitat, com ara la presència dels diàlegs, l'ús de l'escriptura parlada i les traces d'oralitat en les narracions homodiegètiques i el behaviorisme en les que el narrador és heterodiegètic. Són elements que ja han estat analitzats en la segona part i que ara reapareixen, atès que bona part dels contes escollits en aquells espectacles formen part dels que ara s'han estudiat.

Sobre les estructures dialògiques, si bé són presents en alguns dels contes escollits –no en el fragment d'*Aloma* que es coneix que es va incloure a *L'amor em fa fàstic*–, no resultarien centrals per a la confecció de la dramaturgia completa de cap dels espectacles estudiats, donat que el gruix de les propostes es construeixen a partir de monòlegs que es presenten de manera successiva.¹⁴⁹ L'excepció de *L'estació de les dàlies*, que, com ja s'ha comentat, es va dissenyar a partir dels personatges i combinant diversos fragments que es presentaven en forma de monòleg amb alguns diàlegs *circumstancials*.

El diàleg seria una mostra més de la voluntat de Rodoreda d'objectivar la realitat, perquè comporta marcar un distanciament entre autora i personatges, que s'assoleix, en termes genèrics, mitjançant el *showing* per damunt del *telling*, en la línia de la *generació perduda*

¹⁴⁹ Al repartiment de *L'amor em fa fàstic* el personatge que s'encarregava del fragment d'*Aloma* era «Narradora», no «Aloma» (*L'amor em fa fàstic* 1985). L'encadenament de textos, d'altra banda, es troba implícit en una crítica a aquest espectacle: «La línia de la narració, que no s'enfila ni segueix cap recta discursiva, és sinuosa cedint al batec de records llunyans, o a momentànies associacions d'idees unides per la sensibilitat artística d'una autora humaníssima, tendrament morbosa» (Correig 1985).

nord-americana, amb John Ernst Steinbeck, William Cuthbert Faulkner i Ernest Miller Hemingway, entre d'altres, en la qual es desestima el narrador omniscient, es rebutja la causalitat explícita en les accions que es descriuen i el temps del relat es condensa (Balaguer 1995: 30-31). Aquesta prioritització del *showing* i el rebuig del narrador omniscient serien trets que, sens dubte, apropen el text narratiu al dramàtic. Ara bé, sembla interessant posar de manifest que en ben poques ocasions el diàleg resulta un procediment estructural significatiu en les narracions rodoresianes escollides per als espectacles que ara s'analitzen, ja que dels trenta contes escollits, en vint-i-dos els diàlegs són inexistents o poc rellevants:

<i>Rellevància dels diàlegs en els contes que formen part dels espectacles estudiats en aquest període (1984-1988)</i>			
<i>Reculls de contes</i>	<i>Inexistent o poc rellevant</i>	<i>Grau mig de rellevància</i>	<i>Molt rellevant</i>
<i>Vint-i-dos contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «La sang» • «Tarda al cinema» • «La brusa vermella» 	<ul style="list-style-type: none"> • «El gelat rosa» • «Abans de morir» 	<ul style="list-style-type: none"> • «Carnaval» • «Promesos» • «Darrers moments»
<i>La meva Cristina i altres contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «La mainadera» • «Aquella paret, aquella mimosa» • «Record de Caux» • «Una carta» • «Amor» • «La salamandra» • «La meva Cristina» 		<ul style="list-style-type: none"> • «El mar»

<i>Semblava de seda i altres contes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «Nit i boira» • «Pluja» • «Paràlisi» • «Semblava de seda» 		<ul style="list-style-type: none"> • «Ada Liz» • «El bitllet de mil»
<i>Viatges i flors</i>	<ul style="list-style-type: none"> • «Viatge al poble de tota la pena» • «Viatge al poble de la bruixeria» • «Viatge al poble dels morts» • «Flor Fantasma» • «Flor Llaminera» • «Flor Ombra» • «Flor Vermella» 		
«L'estació» [conte]	<ul style="list-style-type: none"> • «L'estació» 		
TOTAL	22	2	6

Aquesta constatació quantitativa comporta prendre consciència que, almenys en les propostes escèniques compreses en el període 1984-1988, l'estructura dialògica resultaria secundària a l'hora d'escollir els textos per a la confecció d'una dramaturgia, mentre que els personatges, l'estil i la temàtica de fons sí que esdevindrien criteris decisius per a la seva tria. No seria així, precisament, en les adaptacions dels contes de Rodoreda en els quals el diàleg és un procediment rellevant, com succeeix a *L'amor em fa fàstic*, proposta en la qual es presenten

mitjançant el diàleg i no el monòleg «Carnaval» i «Ada Liz».¹⁵⁰ També a *L'estació de les dàlies* s'opta pel diàleg.

En les narracions triades per a la resta d'espectacles, però, hi predomina el monòleg tècnic-relator, això sí, amb una forta dosi de lirisme, més que no pas l'escriptura parlada. O bé el narrador heterodiegètic, procediment que afavoreix, igualment, plantejar l'adaptació per a l'escena mitjançant un únic personatge –amb l'escriptura parlada podria figurar un segon personatge en escena, però en principi sense parlaments. Si de cas, «El gelat rosa» (present a *Mercè a 2*) i «Abans de morir» (recollit a *Identitats*) serien els dos contes que presentarien una estructura híbrida, en la qual narració i diàleg tenen una presència rellevant, per bé que en cap dels dos casos això impossibilitaria la traducció per a l'escena en forma monologada.

Segons Arnau (1979: 112-114), d'altra banda, a «La sang» (que formava part de *L'amor em fa fàstic* i de *L'estació de les dàlies*) s'equipara veu i mode, com a «Tarda al cinema» (triat per a *Mercè a 2*) –ja comentat– i «En el tren», de manera que no es pot considerar monòleg interior, sinó una mostra d'escriptura parlada; i també els tres contes comparteixen un to col·loquial significatiu.¹⁵¹ Ara bé, el començament de «La sang» desmentiria aquesta classificació: «Veu? –em va dir– en aquesta panera sense res, el meu marit cada any hi plantava les dàlies» (Rodoreda 2008: 5). L'expressió entre guions posa de manifest una estructura en tres nivells: la vivència de la muller de l'home enderiat en les dàlies, l'exposició de la seva vida a una tercera persona –presumiblement, una dona– i l'elocució del relat escoltat a una quarta persona, de manera que el conte en el seu conjunt ha de ser entès com un monòleg en el qual es reporta, si de cas, el fragment d'una conversa. Sense la construcció «em va dir», en canvi, sí que seria apropiat incloure la peça en la categoria d'escriptura parlada.

¹⁵⁰ «La mainadera» a *L'amor em fa fàstic* es va presentar amb una protagonista i una «Figura» (*L'amor em fa fàstic* 1985).

¹⁵¹ Arnau (2000a: 27) insisteix en la qüestió per a «Tarda al cinema», associant la seva protagonista als personatges de William Faulkner per la modèstia que comparteixen, mentre que en un altre estudi, Arnau (2000b: 19) veu en l'escriptura parlada d'aquest conte la referència de Katherine Mansfield. D'altra banda, la narració «En el tren» no formaria part de cap de les propostes escèniques estudiades en aquest capítol.

En general, a *La meva Cristina i altres contes*, Rodoreda opta per un plantejament, que ja havia iniciat a *Vint-i-dos contes*, consistent en què un únic personatge exposa oralment un esdeveniment sovint singular de la seva existència (Arnau 2000: 30).¹⁵² En aquest recull preval el «receptor passiu», ja que, a banda d'«El mar», el lector *percep* la resta com a quinze monòlegs amb apel·lacions al receptor que «no garanteixen que vegi o senti el mateix», i més si es té en compte que «allò narrat raneja la inversemblança i no es pot contrastar» (Gustà 1998: 241 i 248).¹⁵³

Gustà (1998: 245-251) es planteja el monòleg en tant que «situació de comunicació i qualitat escènica de les representacions verbals que aquests texts constitueixen» i n'estableix una gradació segons el text narratiu. En primer lloc, el monòleg impossible per la situació que es planteja. En segon lloc, el monòleg en el qual l'espai-temps són evocats des de la situació concreta en què la paraula s'exterioritza; serien els casos més teatrals, en un sentit extern, és a dir, quan es donen una història i un caràcter, perquè no hi ha ruptura entre situació, emoció, evocació i comunicació. En darrer lloc, com s'escau en alguns contes de *La meva Cristina i altres contes* i que se situaria entre els dos casos anteriors, es planteja un discurs oblic o correlat objectiu eliotià, en el sentit que seria una tipologia de monòleg en el qual no consta que «es digui», però sí que seria «pensat», en el sentit que «s'està fent», ja anotat anteriorment en referència a alguna narració en particular i que seria pertinent també per a *La meva Cristina* (Gustà 1998: 250-251).

¹⁵² Per l'ús de monòlegs interiors en els textos que Rodoreda hauria escrit a la dècada de 1960, la crítica considera l'autora com a postjoyciana (Palau 1997: 74).

¹⁵³ «El mar» (*L'estació de les dàlies*), conte que obre *La meva Cristina i altres contes*, d'altra banda, presenta unes particularitats respecte a les altres narracions del recull, ja que, si bé el lector es pot considerar un confident i mostra paral·lelismes amb *La meva Cristina (L'estació de les dàlies)*, fet que donaria cohesió a la proposta d'Abellan, és l'únic que parla de «les tristeses dels altres», és a dir, que no es presenta a partir de jo: el distanciament del narrador en tercera persona contrasta amb els diàlegs, explícits. Seria l'únic cas d'aquesta estructura comunicativa del recull i s'hi entreveuen registres propers a la ironia i la paròdia (Gustà 1998: 245-247). D'altra banda, Balaguer (1995: 27) associa «El mar» amb «At the bay», de Mansfield.

En alguns casos, però, més que tractar-se de monòlegs, els contes de Rodoreda s'han considerat mostres d'escriptura parlada, com diu Arnau (1979: 114 i 233), una estratègia que dona «una forta impressió de vida», perquè comporta oracions en les quals preval la coordinació per damunt de la subordinació, els punts suspensius, les frases explicatives –que resumeixen allò que s'ha exposat– amb una presència d'adjectius més que no pas de substantius; en definitiva, denoten un estil planer, perquè el narrador es voldria fer entendre davant del seu interlocutor mut. Tots aquests elements apropiarien l'escriptura parlada al text dramàtic.¹⁵⁴

La teatralitat de «La mainadera» (que es va recollir per a *L'amor em fa fàstic*) ja ha estat examinada en el capítol anterior, com també les particularitats estilístiques d'«Una carta» (que apareixia de nou a *Identitats i Enamorades de la mar*). Així mateix, s'han comentat anteriorment «Aquella paret, aquella mimosa» (també inclòs a *Enamorades de la mar*), «Record de Caux» (que conformarien *L'estació de les dàlies i Identitats*), «Amor» (*Mercè a 2*), «La salamandra» (*Mercè a 2 i Identitats*) i «El bitllet de mil» (*L'estació de les dàlies*). Igualment, «Viure al dia» ja ha estat analitzat al capítol precedent i en aquest, mentre que «El parc de les magnòlies» també s'ha estudiat en diversos moments d'aquest capítol. «Paràlisi» (*L'estació de les dàlies*), en canvi, fins ara no havia estat escollit en cap espectacle dels que s'estudien en aquesta recerca. Es tracta d'una narració particular dins la producció rodorediana perquè, com «El bany», té un marcat caràcter autobiogràfic; en qualsevol cas, es tracta d'un conte amb narrador homodiegètic i referències específiques a la ciutat de Barcelona.

Ara bé, descartades les fórmules no estrictament fictivals, com alerta Colomer (2015), «això sí sempre intentant no fer allò que tradicionalment es coneix com Recital o Lectura de

¹⁵⁴ D'altra banda, el to del diari de «Tarda al cinema» seria més col·loquial que literari (Arnau 1979: 113). També «Nit i boira» (*L'estació de les dàlies*) forma part del cicle de contes de guerra, sovint plantejats en forma de cartes i diaris, en els quals prevaldria aquest estil, més flexible, més actual (Arnau 2000: 18).

poemes», sembla que no tothom tenia notícia del fet que portar a escena contes diversos de Rodoreda ja s'havia dut a terme amb anterioritat, a jutjar per l'arrencada de la crítica de l'espectacle al *Setmanari Reus*: «Fer el trasllat d'uns contes de Mercè Rodoreda a l'escena suposa un muntatge que no crec que s'hagués provat mai» (Correig 1985).¹⁵⁵ És més, al programa de mà, en el qual s'argumenten els motius de la tria de peces no teatrals, es destaca que no existeix cap producció teatral signada per Rodoreda: «dur a l'escena un espectacle basat en textos de Mercè Rodoreda, la nostra gran narradora, és, sens dubte, un atreviment molt considerable» (Amorós 1985). I ho argumentava en aquests termes:

És evident també que els textos genuïnament teatrals escassegen arreu i que els grups actuant no poden escollir llibret amb lleugeresa per evitar que el teatre no acabi de trobar girat d'esquena a la totalitat d'un públic que, en la seva majoria, està perdent l'hàbit de constituir-se en espectador. En aquesta recerca de textos que garanteixin una autèntica suggestió, els components del grup «La Vitxeta» s'alzinen per a aproximar-se a l'obra de Mercè Rodoreda i ens ofereixen generosament el risc d'intentar donar-nos una visió dramàtica, feta espectacle, provinent d'una obra tan rica, tan viva i tan corprenedora com és la de la nostra gran novel·lista; una obra, cal dir-ho, feta per a ser relatada a través de l'estructura i del llenguatge de la novel·la, del conte o, bastant singularment, del poema, però mai imaginada per a propiciar «l'altra realitat» que és el teatre, per a ser expressada des de l'escenari. (Amorós, 1985)

D'aquesta citació, a banda, d'altres qüestions, se'n desprèn que l'obra de Rodoreda semblaria atractiva per al públic, en oposició a bona part dels textos teatrals del moment.

¹⁵⁵ Tot amb tot, caldria recordar com algunes d'aquestes iniciatives van ser recollides a la premsa generalista o en revistes culturals. Igualment, l'estrena de *L'hostal de les tres Camèlies* al Festival Internacional de Teatre de Sitges va donar lloc a una quantitat important de literatura en què sovint es recordava l'espectacle *La sala de nines*, de 1979, per estar basats tots dos en textos de Rodoreda i per haver estat dirigits per Araceli Bruch el 1979. De fet, aquesta primera proposta de Bruch, que partia de diversos contes, es va poder veure ni més ni menys que a Reus, entre el 1979 i els anys immediatament posteriors, com ja s'ha fet constar en l'anàlisi de l'espectacle d'aquest treball (Bruch 2016/2020).

Aquesta resulta una de les causes principals a l'hora d'escollir textos d'aquesta autora per a ser duts a escena, tot i la necessitat d'haver de salvar l'obstacle que suposa el canvi de codificació, que en el cas de *L'amor em fa fàstic*, Amorós (1985) subratlla que es va superar amb èxit. La reflexió seria vàlida també per a *Enamorades de la mar*, als ulls de la crítica de Caubet (1989: 36), que en el lied ja anunciava «original montaje teatral», mentre que al cos de la notícia apuntava: «esta, en cierto modo, insólita representación teatral». Sobre aquesta qüestió, Abellan (2015), en rebre l'encàrrec, assumia que la seva narrativa «m'inspirava dramàticament». I hi afegia:

Curiosament recordo que vaig tenir la impressió que el seu –poc– teatre era més literari que la narrativa, on les passions sortien molt més vívides del paper. Crec que per això em va sorgir la idea una mica pirandelliana de donar vida a personatges en lloc de dramatitzar històries.

Usos i abusos de l'obra rodorediana

Si s'atén l'autoria dels textos, la cantata de Pablo, *Viatges i flors*, va tenir un tractament uniformitzant a Europalia per part del govern espanyol. Precisament, l'encàrrec que Carme Juárez va traslladar a Abellan i Bieito duia una forta càrrega ideològica, en una línia oposada a l'anterior, amb la voluntat de posar en valor la literatura catalana, fet que es podria assolir mitjançant el fet teatral, en tant que acte comunicatiu no individual, sinó col·lectiu i en definitiva, social:

en plantejar-nos fer un altre muntatge teatral hem sospesat la necessitat de muntar obres o donar vida teatral a texts d'escriptors de la nostra llengua. Creiem que cal superar el complex

d'inferioritat que tenim en relació amb la literatura d'altres cultures, i cercar en la nostra uns valors dignes de donar a conèixer el nostre propi entorn. (CAP d'O 1986)¹⁵⁶

I, en un altre ordre de coses, un esment particular mereix *Enamorades de la mar* per dos motius. Primerament, per haver combinat dos contes rodererians amb una narració de Carme Riera. La coherència poètica, però també formal –com ja s'ha comentat–, entre les obres de les dues escriptores seria notable, en virtut de les paraules d'Isidor Cònsul (2003) referides al conjunt de *Te deix, amor, la mar com a penyora*, recull en el qual hi troba «registres poètics i vivencials» i que qualifica, més concretament «Elegia per una dama que enyorava la mar», de «bella, suggestiva i misteriosa prosa poètica». Però, en segon lloc, Aina Compte va considerar oportú adaptar «Aquella paret, aquella mimosa» i «Una carta», del dialecte central al balear-mallorquí (Sabrafín 1986):

por una pura ilusión personal –según confesaba ella misma– los ha adaptado a nuestro dialecto, cuidando de adecuar más de un vocablo y suprimir el artículo literario convirtiéndolo en «salat». Bien está el cambio si responde a una ilusión personal y hasta se agradece aunque ocasionara más de una duda en el recitado.

L'operació és del tot insòlita i sembla difícil de justificar per criteris estètics, com ara la cohesió del conjunt, ja que la peça de Riera ja es va publicar en el dialecte de la seva autora, i, en canvi, no es té notícia que es realitzés el procediment invers per a l'estrena al Teatre

¹⁵⁶ Cal recordar que Juárez havia format part de La Gàbia, companyia que, en la seva llarga trajectòria, havia dut a escena textos teatrals però també d'altres de no dramàtics; sobretot, poemes. Es podria dir, doncs, que en aquest sentit, Juárez segueix la línia de Lluís Solà, no només pel que fa a la possibilitat de treballar des del teatre textos no dramàtics, sinó també per l'interès per promoure la literatura catalana. D'altra banda, Carme Juárez va encarregar la dramaturgia de l'espectacle a Jaume Melendres, inicialment, però la va oferir a Joan Abellan per un excés de feina (Abellan 2015).

Regina de Barcelona. De fet, modificar el dialecte de les veus dels dos relats comporta suposar que la protagonista d'«Aquella paret, aquella mimosa», és una serventa que prové de les Illes Balears i viu a Barcelona, i que l'autora de la carta que constitueix l'altre text, és una pagesa de l'interior de Tossa de Mar amb orígens també balears.¹⁵⁷ És a dir, aquesta iniciativa distorsiona els textos originals i no presenta beneficis, tampoc en el sentit d'assegurar l'acte comunicatiu, amb el ben entès que el parlant d'un dialecte pot comprendre —i, fet i fet, comprèn— un relat oral en un altre dialecte de la mateixa llengua.

Pel que fa a l'estil, també es poden constatar certes proximitats entre els tres contes, com ara l'explotació del poder suggestiu del llenguatge, en uns enfocaments subjectivistes i amb gran detall, amb poca acció i molta exposició del món interior de les seves heroïnes, que opten per un to de confidència o confessió (Arnau 1979: 234-235). Marina Gustà (1998: 241) precisa aquest apunt advertint que a *La meva Cristina i altres contes* es donen situacions de «confessió, confidència, conjectura o simple comentari».¹⁵⁸ No en va, «Una carta» està redactada amb les claus del subgènere epistolar. Aquesta peça, precisament, difereix també de les altres dues en obrir la porta al fantàstic, tot plantejant la possibilitat d'una transformació de la pròpia identitat de la protagonista, com seria esdevenir una bruixa. «Una carta», que apareix a *Enamorades de la mar*, però també a *Identitats*, il·lustraria el primer estadi del procés de metamorfosi de certs personatges dels contes rodoredians, ja que «en aquest relat la natura circumdant dona signes de vida i es confon amb els personatges», però la metamorfosi no arriba a esdevenir-se (Arnau 1976: 33).¹⁵⁹

¹⁵⁷ Les referències a la ciutat de Barcelona d'aquest conte no són evidents, però es deixa entreveure en remarcar que a la ciutat disposa de tramvies, per exemple (Rodoreda 2008: 238). D'altra banda, Tossa de Mar apareix en el conte, però es dona a entendre que la protagonista no viu a la costa, sinó a l'interior (Rodoreda 2008: 234).

¹⁵⁸ Guillem Frontera (1975: 7), a «Després de llegir aquestes narracions», el pròleg a la primera edició del recull de Riera, descriu l'estil de l'autora com «la veu secreta que ens compon escenes amb la delicadesa dels preraphaelites».

¹⁵⁹ Per a l'espectacle *Una carta* de 1993, Compte mantindria la versió balear del conte de Rodoreda (Díaz 1993: 59). El text es combinaria amb cançons populars mallorquines (aportades per Biel Cerdà), cantades *a capella* o amb acompanyament musical de Jaume Compte, que tocaria l'harmònica o un instrument musical d'arrel africana

Sabrafin (1986: 64) destaca la qualitat vocal de Compte, amb la seva capacitat per imprimir matisos al text, i el seu «claro dominio de los espacios y los silencios» per acabar la crítica subratllant que aquest espectacle seria una bona mostra de «como hablar en un escenario». Potser encara més que en altres casos, la proposta de Compte aniria en la línia no només textocèntrica, sinó en favor de prestigiar la literatura no dramàtica, un plantejament que, anys més tard, des de *L'Avenç*, reivindicaria tot sovint Núria Santamaria (2009: 67-69; 2012: 72-74). En aquesta sentit, si de cas, caldria situar també *Viatges i flors*, ja que el format de cantata contribuiria a donar un lloc preeminent a la paraula:

L'obra de Pablo mostra la solidesa del músic a servir convençudament el text. Dins de la fredor de la textura sonora de l'obra, el compositor sap crear moments d'una autèntica tensió dramàtica, sempre però al voltant de la paraula; i sobretot al voltant de la paraula parlada. (Comellas 1986: 29)

Aquest interès, en fi, comporta l'assumpció de Rodoreda com una narradora de gran vàlua, una visió que abraça des del teatre amateur fins a persones que participaren en algun dels projectes analitzats amb un perfil professional o més interessades en les novetats teòriques i estètiques, com Pablo, Socías i Abellan i Bieito, que capitanejen les tres propostes escèniques que responen a encàrrecs, i en tots tres casos, la demanda té un rerefons ideològic, per bé que en sentits divergents —i sense oblidar que Pablo comença el projecte abans de rebre l'encàrrec. Els responsables de *L'estació de les dàlies*, però, són els únics que presenten una relació ambivalent amb l'obra de l'escriptora. La recepció de l'obra de Rodoreda, en general, estaria associada a l'assumpció de la seva qualitat i interès, tant pel que fa als projectes nascuts per un

i elements de percussió (Rotger 1993: 90; Díaz 1993: 59). En aquella ocasió, hi veu una proposta «intimista», mentre que Compte adverteix que és un relat de «suspense y terror» (Rotger 1993: 90).

desig personal o com pels que responen a encàrrecs; en el cas d'Abellan i Bieito, si de cas, la relació ambivalent descrita no desacreditaria aquest reconeixement.

En el període estudiat, es tria una quantitat més gran de contes que en els espectacles precedents i també s'amplien les referències, ja que si bé, amb anterioritat, tan sols una narració pertanyia a *Vint-i-dos contes*, ara en serien vuit i s'han doblat, de quatre a vuit, les peces de *Semblava de seda i altres contes*, mentre que de *La meva Cristina i altres contes*, s'amplia de set a vuit la nòmina de textos publicats en aquest recull. Aquesta ampliació en quantitat i diversitat d'estils i temàtiques respondria a una visió més global de l'obra rodorediana i, segurament, a la participació de professionals en els espectacles.

L'estructura global de les propostes escèniques respondria a la lògica d'encadenar textos rodoredians, tal com ja s'ha anat descrivint en el capítol anterior. Resulta l'estructura dramaturgic més senzilla, la menys intervencionista, de manera que és la que presenta una fidelitat més alta als originals, des d'aquesta òptica; caldria conèixer amb detall la posada en escena dels espectacles –la interpretació i tots els llenguatges escènics– per acabar de confirmar que el conjunt segueix aquesta línia respectuosa amb les peces escollides per a cada proposta. S'exclouen d'aquest procediment dues propostes que, juntament amb la de Pablo, es poden considerar les més ambiciosos en la seva concepció: *Mercè a 2*, que planteja una doble interpretació dels contes, i *L'estació de les dàlies*, que allunyant-se de la fidelitat textual a l'original i cercant, en canvi, copsar el to rodoredià en coherència, però, amb l'experiència privada de la lectura, opta per una dramaturgia molt intervencionista, que desemboca en el format de muntatge, una solució més complexa que la de *La sala de les nines*, però que Bruch ja apuntava.

L'interès per Rodoreda rau en la seva capacitat de facilitar l'accés al món de la intimitat –femenina, però ara sense lectures feministes– que es posa de manifest sobretot en els contes que opten pel monòleg interior o, en menor mesura, l'escriptura parlada (sobretot en les

narracions de *La meva Cristina i altres contes* i «Flors de debò»), encara que es troba algun cas de narrador en tercera persona i amb un enfocament behaviorista (en especial, algunes peces de *Vint-i-dos contes*). Per aquest motiu, l'estructura dialògica esdevé poc rellevant com a criteri per a la tria, per bé que en els casos en què Rodoreda fa ús d'aquest recurs, els dramaturgs el recullen per a la seva operació textual (en narracions dels tres reculls). Igualment, es constata la presència dels subgèneres dietari i epístola, que permeten aquesta exposició del món íntim («Una carta» i «Tarda al cinema»).

En tots els muntatges, es constata una voluntat textocèntrica, fet que denota la importància que es dona a Rodoreda, i que faciliten el procés de patrimonialització, perquè s'associen les seves obres a aquesta autora. I dos dels espectacles estudiats, d'altra banda, presenten els textos rodoredians mitjançant la seva lectura, *L'amor em fa fàstic* i *Mercè a 2*. Com a apunt final, cal recordar que més espectacles que els analitzats en el segon capítol poden fer gira, per bé que breu, fins al punt que s'arriba a exhibir un espectacle produït a Catalunya a les Illes Balears, *Enamorades de la mar*, que inclou una narració de Carme Riera.

5. Conclusions: gestos patrimonialitzadors i instrumentalitzacions polítiques

Amb la defunció de Mercè Rodoreda, es duen a terme un gran nombre d'actes en favor de la seva memòria i reconeixement, en especial a Catalunya, que provenen del sector públic i també

del privat, sobretot, mentre que a l'Estat espanyol la desaparició de l'escriptura gairebé no desperta interès. Aquí, alguns d'aquests actes promouen una visió de la seva obra amb un determinat perfil ideològic –en l'eix nacional, sobretot *Viatges i flors* i *L'estació de les dàlies*–, mentre d'altres malden per ampliar la lectura que fins al moment s'havia fet de la producció rodorediana, especialment superficial, motivada per l'estil sovint accessible de la seva narrativa, un tret que, d'altra banda, hauria facilitat la popularització de les obres de l'escriptora.

D'altra banda, la progressiva implementació d'un model de política teatral erràtic, amb quatre consellers en cinc anys i centrat sobretot en la concessió de subvencions i ajuts i la rehabilitació de sales d'exhibició, comporten la possibilitat que es generin espectacles de molt diversa naturalesa en la pràctica de la producció, la creació i l'execució, així com en relació amb la seva recepció.

D'aquesta manera, si en aquest període de només cinc anys, els immediatament posteriors a la defunció de Rodoreda, la principal iniciativa espectacular produïda amb finançament públic directe és la cantata de Luis de Pablo, cal destacar que els recursos provenen de l'Estat espanyol i no de les institucions catalanes; encara que també cal fer constar l'interès d'Araceli Bruch per incloure una lectura dramatitzada de *Maniquí I* de l'escriptora en un programa propi de la seu de Barcelona de l'SGAE. En el marc de la cultura catalana, en canvi, no es dona una situació similar a la de *Viatges i flors*, ben al contrari, les propostes es financen sovint des de la iniciativa privada, amb ben pocs mitjans, ja sigui individual o col·lectiva: en són una mostra de cada cas la iniciativa de CAP d'O, la del Col·lectiu teatral La Vitxeta o la d'Aina Compte, un tret que es manté respecte al període anterior. Aquesta situació es contraposa, i és una novetat, amb la intervenció d'una institució pública com seria l'Institut del Teatre –la seu de Vic i la de Barcelona. Fet i fet, l'interès per confeccionar dramatúrgies a partir

de textos rodoredians per part de l'àmbit de l'ensenyament del sector del teatre serà un fenomen que reapareixerà en diversos moments d'aquest estudi.

En coherència amb els esdeveniments i iniciatives deslligades dels espectacles basats en textos no dramàtics, es poden distingir, doncs, dues línies d'actuació segons les propostes de Munmany (2015: 42-43): les que provenen dels programadors, d'una banda, i les promogudes des de les institucions o l'acadèmia. Sobre les primeres es podria fer referència a *Mercè a 2*, *L'amor em fa fàstic* i *Enamorades de la mar*, mentre que, pel que fa a les segones, caldria anotar *Identitats* i *Viatges i flors*, encara que també caldria recordar la rellevància per a aquest estudi de l'homenatge que l'IEC va preparar als cinc anys de la mort de l'escriptora, per ser un esdeveniment clarament dissenyat des de l'acadèmia per posar en valor i, sobretot, diversificar les òptiques a través de les quals es realitzaven aproximacions a Rodoreda. En un terreny híbrid se situaria l'espectacle *L'estació de les dàlies*, per venir motivat inicialment per l'actriu Carme Juárez, però en el qual persones vinculades a l'IT van tenir un paper significatiu en la seva concepció i exhibició.

Aquest doble impuls, públic i privat, es pot entendre també en termes socials com descendent i ascendent, respectivament, ja que si el primer cerca difondre a la ciutadania determinats valors associats a l'escriptora poc prodigats, el segon igualment vol reivindicar Rodoreda i la seva obra en la població en general, però en algun cas també interpel·la a les institucions, com seria la demanda d'Abellan de subvencions –frustrada. Sense aquesta participació, es fa més difícil difondre el discurs que proposa l'espectacle i, per tant, el gest patrimonialitzador perd força (Prats 2000: 124). Un altra mostra de les iniciatives amb direccionalitat ascendent, seria *Mercè a 2*, per la imatge que CiU va voler donar en campanya electoral sobre el seu compromís amb la cultura si entrava a les institucions. Amb aquesta proposta s'il·lustra, de fet, el component instrumentals dels elements que conformen o estan en vies de conformar el patrimoni constituït des del camp de la política, des de la qual se'n

formulen versions diverses segons els valors que un col·lectiu té la voluntat de promoure en benefici de les seves finalitats polítiques (Prats 2000: 123).

Igualment, en aquesta línia instrumentalitzadora caldria observar *Viatges i flors*: sembla producte d'un estratagema hàbil per part del Ministerio de Cultura de promoure l'adaptació del text d'una escriptora catalana a un dramaturg basc, per ser exhibit en un festival estranger que convidava la cultura espanyola, per promoure una imatge de diversitat sota l'empara d'un mateix estat. També s'ha de llegir en aquesta òptica la gira que va protagonitzar la cantata per Madrid i Barcelona; el fet que en tots els casos el text es respectés la llengua original del text, el català, també posa de manifest la intencionalitat política del projecte, hereva de la transició, segons la qual a l'Estat espanyol hi hauria una diversitat de llengües i cultures que conviurien en normalitat i equitat, però en el marc d'una sola denominació, l'espanyola.

Altres motivacions per a la confecció d'aquests espectacles es derivarien de la construcció, per part de Rodoreda, de peces narratives de tall modern, i, per tant, capaces de sotmetre's a una operació dramàtica des de la llibertat creativa i de discurs, i els components de teatralitat en serien alguns dels motius. Dit això, l'atractiu dels seus personatges esdevé el principal element que desperta l'interès sobre l'obra rodorediana, però també cal ressenyar el seu estil poètic i les seves temàtiques de fons, entre les quals destaca l'accés a la intimitat, sobretot femenina, i al món de les emocions. En aquesta línia, es recorre a textos en els quals majoritàriament es presenta un jo líric des d'un narrador homodiegètic, en la línia del monòleg interior o l'escriptura parlada, excepcionals, mentre que l'estructura dialògica no sembla un procediment que determini la tria d'un text determinat, encara que, si en la narració –escollida per altres motius– l'estructura dialògica hi té un paper rellevant, la seva adaptació dramàtica manté aquesta característica. En algunes ocasions, en canvi, el conte triat fa ús del narrador en tercera persona i amb un enfocament behaviorista, fet que també facilita la seva traducció per a l'escena perquè en l'original es descriuen accions dels personatges implicats. En la majoria

de casos, el transvasament textual converteix el conte en un monòleg de tipus tècnic-relator, sobretot, per bé que empeltat de la càrrega lírica de l'original. I l'estructura habitual consisteix en l'encadenament de monòlegs. Destaca l'originalitat de la proposta, amb un enfocament didàctic, de *Mercè a dos*, i en especial la dramaturgia complexa de *L'estació de les dàlies*, que s'allunya de l'estructura interna de cada conte i, a partir dels personatges, sobretot, construeix una *història rodorediana* amb nous criteris.

Més concretament, pel que fa ara als textos triats, predominen clarament els contes per damunt de les novel·les i, també, de les peces dramàtiques. En el primer cas, segurament, per la complexitat que suposa preparar una dramaturgia a partir d'un material a la força extens, encara que aquesta situació es contraposa amb el gavadal de propostes i contrapropostes que es varen formular des de ben aviat a Rodoreda amb la intenció de portar alguna de les grans novel·les de l'autora al cinema o a la televisió des de ben aviat. En el segon, en canvi, pel desconeixement que es tenia de les peces escrites per al teatre de Rodoreda; aleshores, tan sols s'havien publicat «Viure al dia» i «El parc de les magnòlies» i, sens dubte, l'experiència de *L'Hostal de les tres camèlies*, el 1979, no hi deuria haver ajudat, sinó tot el contrari, hauria afermat la idea segons la qual les peces dramàtiques de l'autora no serien de gaire qualitat. Dels contes que han pujat a l'escenari, cal destacar la incorporació d'un nombre significatiu de narracions de *Vint-i-dos contes* (7), l'interès per *Viatges i flors* (7) i la peça «L'estació», mentre que es manté i augmenta en *La meva Cristina i altres contes* i *Semblava de seda i altres contes*, amb la inclusió en aquest cas d'alguna narració del cicle relatiu a l'exili, com la mostra de literatura concentracionària «Nit i boira» o el text de caire autobiogràfic «Paràlisi». Ampliar la nòmina de textos escollits suposa exposar noves temàtiques i poètiques rodoredianes, reivindicar-ne la seva qualitat i interès en el moment en què s'estrenen els espectacles i, si de cas, defugir d'una determinada lectura reduccionista de l'obra de l'autora.

El tractament dels textos escollits orbita a l'entorn d'un enfocament realista, però sense desestimar els elements simbòlics, i textocèntric en tots els casos –tot i que l'aspecte visual en la proposta de Bieito tenia un pes específic–, varia significativament pel que fa a la fidelitat als originals, amb *L'amor em fa fàstic* i *Enamorades de la mar* més properes a l'obra de Rodoreda, mentre que a l'altre extrem es pot trobar *L'estació de les dàlies*, que opta per una línia més postmoderna. Si davant d'aquesta diversitat es tenen en consideració també la cantata de Pablo i l'espectacle de Socías, en els quals la música, el cant o la dansa hi tenen un paper significatiu, una novetat respecte a propostes anteriors, es pot concloure que els textos rodoredians presenten una gran plasticitat, una característica que reapareixerà en l'anàlisi d'espectacles creats posteriorment. A banda de les propostes de Pablo i d'Abellan i Bieito, la d'Aina Compte demostra gran cohesió, sobretot en l'àmbit ideològic, en fer conviure una peça de Carme Riera amb dues de rodoredianes, i amb la característica d'adaptar per al dialecte mallorquí els textos de Rodoreda. En qualsevol cas, les iniciatives analitzades en aquest capítol salvarien el perill, precisament, d'encasellar la producció de l'escriptora en la categoria d'obra fàcil i superficial que alguns reivindicaren aleshores.

Ara bé, un dels esculls principals a salvar per part dels dramaturgs i directors d'aquestes propostes consisteix a traduir al fet teatral l'estil rodoredià, ben sovint líric: la solució que es troba majoritàriament consisteix a generar una atmosfera escènica afí a aquesta sensibilitat, mitjançant l'ús de la luminotècnia i la música, sobretot.

Com sigui, en totes les ocasions, qui capitaneja el projecte coneix l'obra de Rodoreda i se'n destaca la qualitat i, en definitiva, l'autoritat; la relació ambivalent d'Abellan i Bieito amb l'obra i l'escriptora no fa més que justificar aquesta assumpció de la seva significació en el camp de les lletres catalanes. D'altra banda, caldria remarcar com tres de les propostes que no neixen a Barcelona, provenen de poblacions catalanes amb una llarga tradició teatral i que s'han

significat com a focus culturals almenys en les darreres dècades, com ara Vic, amb *L'estació de les Dàlies i Identitats*, i Reus, amb *L'amor em fa fàstic*.

L'execució d'aquestes iniciatives, segurament, va ser força irregular: en alguns casos, com en el de La Vitxeta, es va dur a terme per actors i actrius amateurs, o bé, estudiants d'art dramàtic, o bé de perfil professional, un element decisiu en les propostes escèniques que s'han analitzat en aquest període i que suposa una diferència significativa en relació amb el període anterior, ja que comporta una major amplitud de referents teòrics, de llenguatges i, en algun cas, una elaboració més complexa dels materials originals.

Lligat amb les consideracions anteriors i pel que fa ara a la recepció, cal anotar el gruix de les sales on es programen aquests espectacles, que presenten també ja condicions professionals de gran nivell o raonables: el Palais des Beaux-Arts (Brussel·les), el Teatro Real (Madrid), el Palau de la Música Catalana (Barcelona), el Teatre Bartrina (Reus), el Teatre L'Atlàntida (Vic), les sales d'exhibició de l'IT (Vic i Barcelona), el Teatre Regina (Barcelona) i la Sala Mozart del Teatre Auditòrium (Palma). Seria el cas de totes les propostes escèniques estudiades amb l'excepció, si de cas, de *Mercè a 2*, que es va acabar exhibint al teatre del Club Helena. També cal ressenyar la dinàmica centrípeta de la ciutat de Barcelona, que importa els dos espectacles produïts a Vic, en la lògica coordinació existent entre les diverses seus de l'Institut del Teatre. Encara que Barcelona acull igualment l'exhibició de la proposta de Pablo –en el marc del Festival Internacional de Música i no en la programació regular– i *Enamorades de la mar* s'estrena a Barcelona però també es pot veure a Palma, primera notícia que es té d'un espectacle amb textos de Rodoreda als Països Catalans fora de Catalunya. Amb *Viatges i flors* i la proposta d'Aina Compte, en fi, es pot dir que la narrativa de l'escriptora augmenta la seva difusió territorial. En contrast amb altres experiències, però, *Viatges i flors* s'exhibeix sempre en espais històrics i emblemàtics de l'alta cultura. I, a manca de conèixer l'ocupació de les sales

de la majoria d'estrenes, es té coneixement que, en el cas de la cantata de Pablo, la sala estava mig plena (*La Vanguardia* 1985: 31).

Barcelona, en aquest període, té un paper poc rellevant en la producció d'aquestes propostes. La plaça del Diamant com a ubicació original per a l'exhibició de l'espectacle de *Socias* sembla del tot coherent i encertada, i la productora Fagot, amb seu a la ciutat, sembla que en aquells anys començava a prendre embranzida, tot i la joventut dels seus integrants, mentre que el Teatre Regina acull l'estrena d'*Enamorades de la mar*. Com a focus cultural, Barcelona en aquestes experiències té, doncs, poc lideratge: l'herència del dinamisme comarcal de la dècada de 1970 i la voluntat del govern de la Generalitat de Catalunya de potenciar aquest ric teixit associatiu de segur que hi van contribuir, mentre que a l'ajuntament de la ciutat, regit per Pasqual Maragall, hi havia com a responsable de Cultura Maria Aurèlia Capmany.

CAPÍTOL 4: Institucionalització i internacionalització de Mercè Rodoreda i la seva obra (1989-1994)

1. Debats i esdeveniments culturals relatius a Mercè Rodoreda (1989-1994)

Entre 1989 i 1994, s'incrementen i diversifiquen els aspectes relatius al procés de patrimonialització de la figura i l'obra de Rodoreda. Amb les institucions públiques catalanes ja assentades i desplegant les seves polítiques culturals respectives, així com amb la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona el 1992, el llegat personal de l'escriptora i la seva producció literària es difonen amb major intensitat que en el període anterior; s'estudien des de noves perspectives, que van sorgint en aquests anys o darrerament, en general, i arriben a públics nous i més diversos.

Les tesis doctorals, que acostumen a aportar plantejaments poc transitats o inèdits sobre la bibliografia científica relativa a Mercè Rodoreda o la seva obra, ara continuen obrint nous horitzons en l'exegesi de textos de l'autora, prenent com a mostra, fins i tot aquells textos que no haurien esdevingut les seves grans obres de referència, com per exemple *Quanta, quanta guerra...* i *La mort i la primavera* (Cortés 1992) o posant de costat l'obra de l'escriptora i la de Rosa Chacel per desentrellar-ne les estructures corporals (Scarlett 1992). Esmert a part requereix la tesi de Maria Campillo (1993) sobre la implicació i els usos de la cultura en el context de la Guerra d'Espanya per part d'institucions públiques i entitats, amb una atenció especial a la literatura catalana, que seria notable: com a correctora de català al Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya des del 1937; vinculada al PEN Català, amb el viatge en representació d'aquesta entitat a Praga amb Francesc Trabal el 1938, entre altres activitats.

Amb aquestes tesis doctorals, doncs, s'obren noves perspectives en relació amb la poètica rodorediana, i amb les tècniques que utilitza, i guanya força l'enfocament lligat al jo i a les seves emocions –vinculats al psicologisme, per exemple–, i en oposició a la tendència general de finals dels anys 1970 i principis de la dècada següent, com s'ha vist anteriorment. Ideològicament, s'aprofundeix en certs posicionaments a l'entorn de Rodoreda i els seus textos, com ara el feminisme, o s'analitzen des de la crítica feminista, com també es comença a

plantejar la seva trajectòria literària enmig del conflicte bèl·lic espanyol, decididament republicana, per bé que aquesta línia d'investigació encara haurà d'esperar uns anys perquè agafi més força, com també les que fan referència als anys anteriors, els temps de la Segona República, i als posteriors, l'exili. I, com es veurà en aquest apartat, des de diversos punts de l'Estat espanyol, es plantegen comparacions entre alguns aspectes de l'obra rodorediana i la de certes escriptores d'expressió castellana, sovint emmarcant la catalana en el context de les lletres hispàniques; serà posteriorment que la producció de Rodoreda es posarà de costat amb textos d'autoria estrangera.

Observant aquesta relació d'estudis doctorals, d'altra banda, destaca la recerca realitzada fora de les fronteres catalanes i espanyoles: es publiquen, respectivament, a la Universitat de París IV, Universitat de Wisconsin-Madison, Universitat de Heidelberg i Universitat de Harvard (Gamisans 1983; Martínez 1985; Sevillano 1989; Scarlett 1992). Resulta d'interès la notícia en dues ocasions d'estudis d'aquesta naturalesa realitzats al País Valencià, una a la Universitat de València i l'altra a la Universitat d'Alacant (Paulo 1986; Cortés 1992). L'aportació, en aquest sentit, des de Catalunya es redueix a una sola tesi doctoral, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona (Campillo 1993).

L'aprofundiment en les temàtiques estudiades a l'entorn de l'escriptora i la seva obra, però sobretot l'aparició de nous focus d'interès, serà una tendència creixent amb el pas del temps i que experimentarà un salt significatiu amb la publicació de tres biografies sobre Rodoreda en tan sols dos anys (Giró 1991: 26; Casacuberta 1993: 24-25). Serien: *Mercè Rodoreda*, de Mercè Ibarz (1991), *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura*, de Montserrat Casals (1991) i *Mercè Rodoreda, una biografia*, de Carme Arnau (1992), per bé que en aquesta ocasió vindria motivada per l'encàrrec que li formulà Edicions 62. Cap dels tres treballs, però, donaria una resposta completa a la demanda que Saladrigas (1991: 1) formularia pocs mesos

abans d'aparèixer a la llum aquestes biografies, segons la qual calien treballs d'aquesta naturalesa elaborats i rigorosos dels grans noms de la literatura catalana i castellana.

Les biografies, menys ambiciosos del que desitjava Saladrigas, desvetllen un gran interès; les d'Ibarz i Casals obtenen bones vendes en els mesos immediatament posteriors a la seva aparició pública (respectivament, *Avui* 1991: 18; Aragay 1991: 29) i *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura* arriba a la segona edició el desembre del mateix 1991 (Frisach 1991: 38), mentre que una i altra són objecte de reconeixement per part d'alguns guardons literaris: l'obra d'Ibarz obté el Premi Crítica Juvenil en Coneixements (*Avui* 1992: 38) i la de Casals se situa al tercer lloc del Premi de Lectors d'*El Temps* (MFC 1992: 35). Al seu torn, Xavier Moret (1991: 35) comentaria les dues primeres biografies advertint que «desvelan el misterio de un personaje enigmático». Efectivament, l'èxit de tots dos projectes es deu, segurament, al fet que descriuen episodis desconeguts per la majoria del públic lector d'una autora gelosa de la seva intimitat, però també perquè ofereixen lectures diverses sobre la vida de l'escriptora i, atesa la voluntat de les tres biògrafes d'estendre ponts entre experiència vital i obra per a facilitar claus per a la interpretació de la seva producció literària, plantegen anàlisis fins i tot divergents.

La biografia de Casals es basava, entre altres fonts, en la documentació personal custodiada per la família, fins aleshores, no consultada per part de cap especialista, fet que suposa aportar informació inèdita (Piñol 1991: 47). Casals, *grosso modo*, donava a entendre que l'escriptura hauria suposat per a Rodoreda la taula de salvació d'una vida marcada per la desgràcia i la incapacitat de mantenir relacions personals satisfactòries. Si aquesta coincidència editorial, en especial la de les dues primeres biografies, va comportar sorpresa, l'enfocament de Casals va causar un enrenou considerable, que no es va circumscriure a l'àmbit dels estudiosos rodoredians, sinó que es va estendre al món de la literatura catalana i a l'acadèmia, i que va arribar a l'opinió pública a través dels mitjans de comunicació: a banda de les nombroses opinions i reflexions publicades en la premsa catalana, Casals i Ibarz debatrien

sobre la qüestió a Catalunya Ràdio (*Avui* 1991: 42) i totes dues, juntament amb Arnau, es tornarien a trobar al Canal 33 amb pocs mesos de diferència (*Avui* 1991: 29).

Aquell mateix any, en el marc del IV Encontre d'Escriptors en Llengua Catalana i l'acte de lliurament dels Premis Octubre, promoguts per l'Editorial 3 i 4, que es van celebrar a València es va programar la taula rodona *Mercè Rodoreda, la perspectiva humana* amb les tres biògrafes. Carme Arnau, en la seva ponència, va descriure una Mercè Rodoreda amable i riallera que «tenia molt poc a veure amb els seus personatges»; per Casals, en canvi, «el paral·lelisme entre Mercè Rodoreda i els seus homes i dones de ficció es manté inalterable al llarg de la seva obra»; Ibarz va considerar que «les seves guerres interiors van ser molt productives, malgrat el cost psíquic i de relació amb els altres», perquè «la imaginació de Rodoreda va saber treure el màxim profit de les seves guerres, les pròpies i les que van fer contra ella» (Frisach 1991: 32).¹⁶⁰ Dies abans, Anna Maria Saludes (1991: 136-146) ja hauria lamentat la imprecisió dels plantejaments i la lectura pejorativa que es desprèn d'alguns passatges d'una i altra biografia. De tota aquesta situació, se'n faria ressò Montserrat Palau (1991: IX), que recordaria que el paper del biògraf és, per definició, subjectiu, com el «jardiner voyeur» de *Jardí vora el mar* i tot advertint que en les dues primeres biografies:

hi prevalen les actituds bel·licoses i d'enfrontament, tal com van poder comprovar els assistents a la taula rodona sobre l'autora en l'esmentat Encontre d'Escriptors, o els lectors de l'article d'Anna Maria Saludes i Amat («Pobra Mercè... Dues biografies de Mercè Rodoreda») a la *Revista de Catalunya*.

Però la polèmica tenia també una altra derivada, ben rellevant per al cas rodoredià, i que, fet i fet, seria consubstancial al subgènere biogràfic: el perill que esdevingui un espai

¹⁶⁰ Carme Arnau, però, defensaria en un altre moment que, en el conjunt de l'obra rodorediana, un tema constant des d'*Aloma* seria el de la vida associada al concepte de fracàs (Bonada 1991: 58).

d'enraonies sobre aspectes personals de la vida privada, fins a l'extrem que les informacions que s'hi exposin no facilitin aproximacions rellevants a l'exegesi de l'obra –sinó que, en ocasions, fins i tot, comportin precisament l'efecte contrari– i, en aquest sentit, que el mètode d'extracció de dades, la seva elaboració o les conclusions esdevinguin imprecises o errònies, en un contínuum que abraçaria des de lectures amb voluntat hagiogràfica a d'altres que acabin assumint pressupòsits lapidaris.¹⁶¹

En aquesta línia, la biografia d'Ibarz seria criticada pel poc rigor científic i per amplificar certs episodis de la vida de Rodoreda amb el propòsit de justificar algunes tesis entusiastes amb l'escriptora, tot i que aportaria informacions rellevants a l'entorn de l'activitat periodística de preguerra (Piñol 1991: 47). La de Casals (1991: 337), també irregular, però menys periodística que l'anterior, acabava amb aquestes paraules: «i tal vegada, de tot el que he explicat fins ara, només pugui deduir-se'n precisament que, en el terreny personal, la vida de Mercè Rodoreda és precisament la història d'un autèntic naufragi». Efectivament, *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura* permetria:

el descubrimiento de una Mercè Rodoreda vitalista, polémica e imprevisible, alejada de la imagen más comúnmente difundida de la escritora como una persona apacible, tranquila y amante de las flores [...]. Según la autora de la investigación, basta con leer sus libros «sin orejeras políticas, patrióticas o moralistas», para descubrir que el aspecto dulce y apacible de Mercè Rodoreda escondía una vida interior a menudo tormentosa y conflictiva. (Piñol 1991: 47)

¹⁶¹ La publicació de les biografies segurament comportaria o afermaria una de les versions de Rodoreda en tant que «escalfabraguetes», fet que combatria explícitament, per exemple, Montserrat Roig (1990: 48).

Ara bé, Casals va rebre nombroses crítiques, per «l'òptica crispada i l'acumulació d'errades poden avergonyir fins i tot els més optimistes» (Cònsul 1992: II). La periodista respondria en aquests termes en una entrevista:

Això no només és un problema que estiguem en un país petit [...]. Però aquí passa el mateix que quan ets en una casa petita. Per viure millor necessites tenir les coses més ben ordenades, dins de capsetes. Això és el que passa amb Mercè Rodoreda, un dels personatges més importants d'aquest segle per a Catalunya, que estava massa ben classificada. I, en general, es prefereix deixar les coses tal com estan, en lloc de considerar que una nova aportació pot ser una bona eina de transformació, d'enriquiment cultural, un avenç, en definitiva [...] Per què fa mal que es digui això de Rodoreda? Perquè de vegades fan més mal les punxades d'agulla que els cops de punyal. En la vida de Rodoreda no hi ha grans heroïcitats ni tampoc grans escàndols. Altres no volen reconèixer que l'obra de Rodoreda no és ni de bon tros cursi ni femenina. Són els que no han llegit atentament els seus llibres. [...]. La possible placidesa de l'obra rodolediana és falsa des de tots els punts de vista. (Frisach 1991: 38)

Després de la lectura de la seva biografia, Triadú (1991: IX) extrauria una conclusió, mesurada, segons la qual la vida de Rodoreda hauria esdevingut el canemàs de la seva obra. El plantejament, de fet, seria compartit amb Ibarz i Arnau, les quals escruten la correspondència vida-obra amb gran determinació. Arnau, l'única de les tres biògrafes acadèmica, que significativament duia per subtítol, «una biografia», donant a entendre que la seva aportació no volia erigir-se com a veritat absoluta, advertia:

he intentado dar una visión global de la vida y la obra –explica la estudiosa–, mostrando como los aspectos vitales se van reflejando en sus escritos. La de Mercè Rodoreda es una obra muy biográfica: siempre parte de vivencias personales y al trabajarlas literariamente las va ironizando

o mitificando. Esta base real da a su narrativa la sensación de verdad que gusta a tanta gente.

(Piñol 1992: 40)

Tot i la voluntat de ponderar el debat, la intenció d'Arnau de bastir ponts –i relacions de causa-conseqüència– entre vida i obra seria contestada, també en diversos estudis, que sovint alertaven de la distància entre la pròpia biografia i els escrits de ficció, fins i tot considerant la possibilitat que els aspectes més rellevants de la vida de Rodoreda n'haguessin quedat conscientment al marge (Morreres 1992: 27).

Abans de la publicació de les tres biografies, però, Isidor Cònsul (1990: X) ja havia advertit del pes excessiu que s'atorgava a les xafarderies relatives, en especial, a les vides de Josep Vicenç Foix, la mateixa Rodoreda o Jacint Verdaguer, en detriment de la seva obra. Les biografies publicades no contribuirien a rebaixar aquests rumors, més aviat tot el contrari; una bona mostra en seria la relació entre l'escriptora i Andreu Nin: en un reportatge sobre les biografies publicades es destacava de tota la seva trajectòria vital aquest episodi a *La Vanguardia* i el capítol de Casals sobre aquesta relació es publicaria al mitjà de premsa, en detriment d'altres aspectes més fonamentats i significatius per comprendre de manera holística l'autora i la seva obra (Piñol 1991: 47; *La Vanguardia* 1991: 6).¹⁶² Igualment, una altra de les veus que s'alcen per assenyalar els perills de vincular l'obra rodorediana a la seva vida seria Margarida Casacuberta (1993: 24), que començaria la seva advertència demanant-se què tenia Rodoreda per ser objecte de tres biografies, «i, sobretot, com s'explica tota aquesta allau de

¹⁶² Des de la secció «El verano rosa», Josep Sandoval (1993: 11) també contribuiria a donar una lectura groga de l'obra *La plaza del Diamant*, arran dels treballs audiovisuals de Betriu sobre la novel·la. Un article de Jordi Pla (1993: 54-59) intitulat «Bibliografia sobre Mercè Rodoreda», se centra bàsicament en comentar les principals aportacions de Carme Arnau, i l'edició que l'estudiosa féu d'*Isabel i Maria*, així com les biografies de Mercè Ibarz i de Montserrat Casals, i l'aproximació a l'autora per part de Josep Maria Castellet a *Els escenaris de la memòria*. Així doncs, deixa de banda estudis amb caràcter més científic i se centren en aspectes particulars.

literatura biogràfica tot i que la seva obra narrativa resta encara en gran manera òrfena dels estudis especialitzats que es mereix?». Casacuberta (1993: 24-25), tot seguit, alertava del:

procés de monopolització que ha experimentat la novel·lista com a objecte d'estudi, monopolització que s'ha afegit al problema, ja endèmic, de l'accés a la documentació personal. Tot plegat ha afectat seriosament la comprensió global de l'obra de Rodoreda, ja que ha abonat l'existència d'una sola línia historiogràfica que fonamenta els estudis *rodoredians* sobre una base en ella mateixa poc ferma, la vida, en detriment fins i tot de la literatura.

Casacuberta justifica la distància entre vida i obra en el cas de Rodoreda recuperant el pròleg de *Mirall trencat*, en el qual apareix una de les sentències més conegudes de l'escriptora, «una novel·la són paraules», que l'estudiosa interpreta en el sentit que el fet d'escriure significa moure's dins els marges de la convenció (Casacuberta 1993: 25). En la mateixa línia, però amb més subtilitat, es manifestaven Sílvia Adela (1991: 15), com Oriol Pi de Cabanyes (1991: 17) quan tancava una semblança de Rodoreda amb aquestes paraules: «lo que ha quedado, más allá de las anécdotas, es una compleja obra imponente, que va creciendo a medida que pasa el tiempo. Su vida pudo estar metida de lleno en el conflicto, pero lo que está escrito, está escrito», i també preferia l'obra literària als fets vitals Soler (1991: 5) tancant la seva crítica amb la citació de la màxima CCV de Charles-Augustin Sainte-Beuve:

Il n'existe pas proprement de biographie pour un home de lettres, tant qu'il n'a pas proprement de biographie pour un homme de lettres, tant qu'il n'a pas été un homme public: sa biographie n'est guère que la bibliographie complète de ses ouvrages, et c'est ensuite l'affaire du critique-peintre d'y retrouver l'âme, la personne morale.

Davant d'aquest enrenou, Dolors Oller (1991: 4) decidiria fer pública l'entrevista que Arnau i ella mateixa realitzaren a Rodoreda el maig de 1980, amb motiu del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes en considerar-la d'interès en aquells moments, per l'exposició de la seva obra plàstica, així com per les tres biografies aparegudes recentment, i amb la intenció de donar a conèixer l'opinió de l'escriptora sobre temes diversos «sense mediacions». S'hi tracta, també, l'humor en les obres rodoredianes, un aspecte relativament nou, l'estil literari i el feminisme, sempre controvertit, que Rodoreda considerà un «xarampió», entre altres temes (Oller 1991: 4).¹⁶³

En qualsevol cas, si l'aparició d'una biografia comportaria, lògicament, despertar l'interès per la personalitat estudiada, incrementar la coneixença sobre la seva vida, i en certa mesura, l'obra, també contribueix a consolidar una determinada interpretació dels valors que podria aportar a la societat, o que la societat podria reconèixer-li i que podrien ser rellevants per a la col·lectivitat. És a dir, amb les publicacions de les biografies rodoredianes, el procés patrimonialitzador experimenta un salt qualitatiu, que en el cas de l'escriptora s'accentua no només per la seva personalitat *secretiva* –omplen buits que l'opinió pública podia tenir a l'entorn de la seva figura–, sinó també per la polèmica generada en plantejar-se lectures tan dispars, perquè «c'est le regard porté par celui qui détient l'objet de patrimoine sur l'action située à l'origine de cet objet qui est déterminant» (Davallon 2006: 26). Cadascuna d'aquestes mirades aporta determinats valors que conviden a escollir la versió de Rodoreda i la seva obra que es consideri més pertinent, la cara, la màscara, més fidel a la real, la més actual, la que s'adiu amb més concreció a una determinada ideologia majoritària o que s'oposa a la que està establerta.¹⁶⁴

¹⁶³ Sobre l'humor en l'activitat literària de preguerra de Rodoreda, es pot consultar Roser Porta (2008).

¹⁶⁴ En una mostra de la seva aproximació a la psicologia de Rodoreda, Montserrat Casals afirmaria que l'escriptora tenia una «voluntat secretiva, confonent de manera exagerada els secrets amb els misteris» (Casals 1993: 9).

Una de les aportacions remarcables d'Arnau seria la detecció de consonàncies entre diversos aspectes de l'obra rodorediana i el moviment Rosacreus, que algun crític qüestiona perquè «merece una formulación teórica mucho más fundamentada y no basada en simples anécdotas que mueven al equívoco» alhora que destaca l'interès per la figura d'Obiols a l'hora d'influir en les creacions de Rodoreda, un extrem sobre el qual Ibarz i Arnau discreparien (Soler 1992: 4). Aquestes qüestions, juntament amb l'episodi relacionat amb Nin, serien alguns dels nous aspectes de les biografies que despertarien l'interès, per bé que amb conseqüències –val a dir-ho– gens significatives per a l'exegesi de l'obra rodorediana.¹⁶⁵ En qualsevol cas, anys més endavant, Joaquim Espinós (2013: 105-119) analitzaria totes les biografies aparegudes fins al 2013 segons el seu grau de rigor; la gran quantitat d'estudis sobre la vida de Rodoreda seria qualificat d'excepcional i l'autor advocaria per aplicar aquest model a altres escriptors amb el fi de normalitzar els treballs d'aquesta naturalesa en la literatura catalana. En aquest procés de replantejament de la imatge que es tenia d'ella, es fa palesa l'activitat determinant de l'acadèmia per resituar determinades preses de posició i treballs no sempre rigorosos (Munmany 2015: 42-43).

Pocs mesos abans de la publicació de la primera biografia, una exposició de bona part de les pintures que l'escriptora havia realitzat a Ginebra entre els anys 1950 i principis del 1960 obria la porta a una faceta expressiva de Rodoreda pràcticament desconeguda que, tot i la mostra del 1983 a Molins de Rei, les cròniques del moment la tracten com a inèdita (Giró 1991: 41; Piñol 1991: 35; Oliver 1991: III). Les teles, majorment entre el cubisme i el surrealisme, recorden diversos trets de l'estètica de Pablo Picasso, Joan Miró o Wassily Kandiski, com també de Josep Maria de Sucre; però potser l'artista que més hauria esdevingut una referència

¹⁶⁵ El cognom d'Andreu Nin, d'altra banda, seria la resposta correcta a una de les definicions que caldria desxifrar per resoldre correctament uns mots encruats de l'*Avui* de 1991, un cop publicades les biografies d'Ibarz i de Casals (Serra & Sesé 1991: 11). Fet i fet, sovintaja la presència de Rodoreda i les seves obres en els passatempes d'aquest mitjà de la premsa i de *La Vanguardia*, amb tretze referències, entre 1990 i 1992, a diverses obres de l'escriptora, però també alguna relativa al seu editor, Joan Sales, per exemple, una mostra més de la repercussió social de les biografies publicades sobre Rodoreda.

per a Rodoreda seria Paul Klee, per la seva aposta per l'expressionisme i l'art brut, en els quals es rebutja l'estil per cercar de plasmar amb la màxima puresa la interioritat psíquica de les figures representades (Oliver 1991: III; Balasch 1993: 85). La constatació de l'existència d'una Rodoreda-pintora contribuiria a formar una imatge encara més polièdrica com a creadora, alhora que podria haver atret nous lectors a la seva obra; en aquest sentit, el format d'exposició plàstica permetria situar Rodoreda en circuits i col·lectius fins al moment no vinculats a l'escriptora o a la producció literària. Igualment, els referents que hauria tingut en compte a l'hora de practicar la pintura resulten ser artistes de gran vàlua internacional, una circumstància que dota les seves obres plàstiques de cert interès, mentre que no s'esdevé quelcom semblant, per exemple, amb els seus textos dramàtics, com s'anirà desgranant en aquest estudi. Sobre aquesta qüestió, Isabel Saludes (1991: 43-48) comenta l'obra plàstica de Rodoreda vinculant-la a Klee, Miró i Dubuffet i destacant-ne el seu fons emotiu. En subratlla el dramatisme, aconseguit mitjançant «uns recursos mínims basats en la simplicitat de les formes i en la monocromia», conseqüència de les experiències viscudes arran dels conflictes bèl·lics; també destaca alguna aquarel·la, el dos únics perfils, *Jeune homme à l'oeil rouge* i «l'altre amb la boca oberta en un gran crit», per la qualitat atmosfèrica aconseguida, «de tonalitats fredes que envolten una forma cromàticament càlida i contrastada» (Saludes 1991: 48).

L'obra plàstica de Rodoreda va atènyer una repercussió considerable també pel fet que la família de l'escriptora va fer pública la voluntat de posar-ne a subhasta la major part de les teles de l'escriptora, mentre l'IEC estudiava si se'n feia càrrec. La qüestió relativa a la custòdia del llegat de Rodoreda va suposar un altre motiu de polèmica des del moment de la seva mort, el 1983.

Noves publicacions de Rodoreda i estudis a l'entorn de la seva obra

Com es veurà a continuació, i a banda de les aportacions sobre la vida de l'autora, en aquests anys, o bé es donen a conèixer textos inèdits de l'escriptora, o bé se'n recuperen d'altres que fins al moment havien passat força desapercebuts o que havien caigut en l'oblit. La gestió de l'herència de Mercè Rodoreda comporta que ben pocs estudiosos tinguin accés a la seva documentació fins al 1994. Així, el 1991, l'Editorial 3 i 4 publica *Isabel i Maria*, una novel·la inèdita i inacabada a cura, novament, de Carme Arnau. El president de l'Institut d'Estudis Catalans, Emili Giralt, es va mostrar molt satisfet pel fet que aquesta empresa edités la novel·la: «És molt important que una editorial valenciana editi un clàssic català» (Giró 1991: 29). De fet, en aquests anys, escassegen les notícies referides a Mercè Rodoreda provinents del País Valencià, al marge si de cas de publicacions com *El Temps* o alguna altra referència, i aquest esdeveniment seria una bona mostra de la voluntat de transcendir l'atomització que els territoris de parla catalana havien patit amb l'establiment de l'estat de les autonomies. El llibre inaugura la Col·lecció Mercè Rodoreda d'aquesta editorial, que seguiria *El torrent de les flors*, i seria motiu de portada al diari *Avui* i motiu de debat al programa *Mil paraules* del Canal 33 en dues avinenteses l'any següent (*Avui* 1991: 1; *Avui* 1992: 36; *Avui* 1992: 52). En la mateixa línia, obtindria unes bones vendes a La Setmana del Llibre en Català i aquell mateix any seria traduït, juntament amb *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, a l'italià (López 1992: 20; Canals 1992: 37).

Arnau vincularia *Isabel i Maria* amb les principals obres de Rodoreda. Assenyala, per exemple, que la primera part, més intimista, podria ser un esbós de *La plaça del Diamant*, mentre que la segona, en la qual l'autora assaja un punt de vista més coral, hauria pogut ser el punt de partida de *Mirall trencat* (Bonada 1991: 56).¹⁶⁶ Altres motius esgrimits per Arnau per

¹⁶⁶ Ara bé, dos anys més tard, Casals (1993: 23) consideraria que els lectors estarien dividits entre els que preferien *La plaça del Diamant* i els que s'inclinaven per *Mirall trencat*.

interessar-se per *Isabel i Maria* serien constatar, d'una banda, que presenta elements propis de la poètica rodorediana, com ara les flors i les joies, i, de l'altra, que presentava un component de misteri (Giró 1991: 29). Amb més profunditat, l'estudiosa introduiria un aspecte d'interès creixent a l'entorn de Rodoreda i que s'entreveia en aquesta novel·la, el que fa referència a l'experiència de l'exili en començar-ne la redacció, per bé que després l'abandonés (Merino 1991: 38). Montserrat Palau (1991: IX) coincidiria *grosso modo* en aquesta lectura, recordant que el personatge de Maria, en els darrers passatges, es planteja el retorn, compra una maleta gairebé per obligació i l'obra conclou: «I aleshores va començar la por». Palau (1991: IX) observaria també aspectes tècnics de la novel·la, elements que presenten una gran concordança amb el gruix de la seva producció i que, en altres obres, permeten la transposició a l'escenari de textos no dramàtics, per estar confeccionada, la primera part, mitjançant diversos monòlegs interiors i, la segona, a partir del diari personal del personatge Maria.

Ara bé, novament, la publicació va generar una certa polèmica. No només per la constatació que ben pocs estudiosos podien accedir als fons documentals de l'escriptora, sinó també pel tractament que Arnau va fer de l'original. Així, mentre que Xavier Pericay (1992: 141-146) advertia de la manipulació del text, Jordi Castellanos (1992: 126) apuntava que la publicació d'*Isabel i Maria* no s'havia plantejat com a una edició crítica per interessos comercials: amb aquesta decisió s'allunyava la imatge de Rodoreda en tant que escriptora, «un nom amb una obra ja acreditada», «perquè sembla que amb tants d'amics/amigues (!) i parents/parentes (!) que s'han lliurat a escampar als quatre vents les confidències que l'autora els va fer en vida ens trobem més a la vora de les revistes del cor (o de la panxa) que de la literatura».

L'any següent, Montserrat Casals torna a publicar un llibre a l'entorn de Rodoreda. En aquesta ocasió es tracta d'*El torrent de les flors*, un recull de l'obra dramàtica de l'escriptora que no havia estat publicada anteriorment: «Un dia», «L'hostal de les tres Camèlies», «El

maniquí» i «La senyora Florentina i el seu amor Homer».¹⁶⁷ L'absència d'«El parc de les magnòlies», publicat a *Els Marges* el 1976 seria un dels motius de queixa de Francesc Massip (1994: 80) i d'Enric Gallén (1993: 82-83), que adverteix que l'edició de les peces dramàtiques s'ha realitzat amb poc rigor i de manera incompleta.¹⁶⁸ En qualsevol cas, Casals considera que la publicació d'*El torrent de les flors* «representa l'oficialització de Rodoreda com a autora teatral» (Galangau 1993: 78). El volum suposa el segon número de la Col·lecció Mercè Rodoreda d'Edicions 3 i 4 i és celebrat, per exemple, per Joan Josep Isern (1993: 33), que valora molt positivament que surtin a la llum els textos dramàtics de Rodoreda i serà guardonat amb el Premi Crítica Serra d'Or de 1994. Francesc Massip i Montserrat Palau (2002: 265-266) també consideraren positiva l'aparició del recull de peces teatrals, tot i fer constar que hi manca «El parc de les magnòlies» i les peces inacabades, un pròleg amb informacions «erràtiques», però, en general, «ponderades», notes al peu de pàgina que qüestionen obertament i altres paratextos «prescindibles». El volum seria objecte d'atenció al programa *Mil Paraules* del Canal 33, l'any següent de la seva publicació (*Diari de Girona* 1994: 49).

Segons Casals, les obres dramàtiques presentarien espontaneïtat, tot i que trairien un estil imprecís, però de tall clàssic, emmarcat en la tradició catalana de finals del segle XIX i principis del XX (Frisach 1993: 33). Una de les seves tesis faria referència a la pertinència de conèixer les obres dramàtiques de Rodoreda per «desmitificar la producció literària i mostrar de quina manera s'ha construït», atès que existeix una simbiosi significativa entre la narrativa i les obres pensades per al teatre de l'escriptora (Merino 1993: 28). Per aquest motiu, la curadora recorda que l'escriptora no havia explicat a ningú l'existència d'«Un dia», fet que hauria desmentit les tesis sobre el procés creatiu que va permetre a Rodoreda escriure *Mirall trencat*, exposades al pròleg d'aquesta novel·la per la pròpia autora (Frisach 1993: 33).

¹⁶⁷ Elisa Galangau (1993: 77) entrevista Montserrat Casals amb motiu de la publicació d'*El torrent de les flors*; al·ludint contribueix a mantenir el misteri que s'ha associat sovint a l'escriptora en anotar: «Després de 10 anys de la seva mort, Mercè Rodoreda continua sent una capsa plena de sorpreses».

¹⁶⁸ Gallén & Guerra (2019) també esmenarien la globalitat del volum, anys més tard.

Aquesta concepció segons la qual, a l'hora de redactar una novel·la, Rodoreda hauria procedit sovint escrivint inicialment un text teatral suposa una novetat, en aquells anys, en relació amb la metodologia creativa que utilitzava l'escriptora; caldria recordar, per exemple, que «Zerafina» seria una de les bases de «La senyora Florentina i el seu amor Homer», però la mostra més completa seria *Mirall trencat*, en tant que novel·la deutora d'«Un dia»; aquesta interrelació, d'altra banda, ja seria anunciada per Anna Maria Saludes (1994: 495-498) al V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, celebrat a Venècia el 1992. L'any següent, Anna Maria Saludes (1993: 121-130) ampliaria el focus d'aquesta manera de procedir de Rodoreda a bona part de la seva producció dramàtica. Massip (1994: 80) exposaria amb detall aquests vincles, comentant, precisament *El torrent de les flors*:

La majoria de les seves narracions són ben dramàtiques: Rodoreda defuig el relat panoràmic i contínuament dóna veu als personatges, perquè l'autor «no pot saber què passa per dintre de les seves criatures». Potser el teatre li servia de tub d'assaig per destil·lar amb versemblança els herois que anaven habitant el seu imaginari: «el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no», afirmava al pròleg de *Mirall trencat*.

En aquest sentit, cal fer notar que Massip (1994: 80) ja es refereix del teatre com a «tub d'assaig» de la narrativa rodorediana, abans de *Mercè Rodoreda: una poètica de la memòria* (2002), d'Anna Maria Saludes, traduït al català com a *El «laboratori» teatral de Mercè Rodoreda*. En qualsevol cas, Massip (1994: 80) ja recorda que l'experiència de traslladar a l'escena en forma de monòlegs peces de narrativa breu de l'escriptora ja s'ha donat en diverses ocasions, com ara *La casa de les nines*, d'Araceli Bruch, de 1979, i *En veu baixa*, d'Ever Martín, de 1993, un dels espectacles que s'estudiarà en aquest capítol. Amb el recull de peces teatrals, Massip (1994: 80) reivindica l'obra dramàtica de Rodoreda, així com la «Zerafina» teatral, que:

amb la seva natura d'ànima de càntir i l'humor inconscient que brolla de les seves ingenuïtats, contrabalança el drama contingut de la seva senyora Florentina i converteix el desencís en horitzó de benestar. Serafina, amb la seva humanitat contagiosa, omple de sentit la despoblada vida de la seva mestressa i la comèdia, amb el seu concurs, cristal·litza en una autèntica reivindicació feminista, un dels aspectes que, amb l'aclaparadora veracitat dels personatges, atorguen a la peça una vigència i una actualitat insospitades.

I sobre aquesta peça dramàtica, Massip (1994: 80) conclou que «si s'hagués estrenat a l'època, hauria estat, sens dubte, tot un revulsiu». *L'Hostal de les Tres Camèlies* i *Maniquí 1*, *maniquí 2*, d'altra banda, «representen el primer teatre de veu, contingut i sensibilitat femenines en català» (Massip 1994: 80). A més, a *Maniquí 1*, *maniquí 2* hi hauria referències a *El Càntic dels Càntics*, un tret que hauria passat inadvertit per la compiladora (Massip 1994: 80).

Pel que fa ara a les obres rodooredianes amb més difusió, cal constatar que entre el 1989 i el 1994 les vendes de les principals obres de l'escriptora mantenen un bon ritme, així, Club Editor Jove reedita l'obra *Mirall trencat* i, el 1992, *Aloma* esdevé el segon llibre més venut en tota la història d'Edicions 62 (T. 1992: 41). També del 1984 al 1990, el Ministerio de Cultura y Deportes dota de set ajudes a la traducció obres rodooredianes a diverses llengües (Masoliver 1990: 3), mentre que amb Jorge Semprún amb aquesta cartera, entre 1988 i 1991, es treballa en aquesta mateixa línia, tot i el seu biaix espanyolista (Sanmartí 1989: 32; Manent 1990: 18). D'altra banda, les traduccions mantindrien un ritme creixent: Rodoreda seria l'escriptor en llengua catalana més traduït; el 1994 arribaria a 19 llengües (*La Vanguardia* 1994: 45). Igualment, afloren noves perspectives d'estudi o s'aprofundeix en plantejaments que s'havien iniciat amb anterioritat sobre les obres rodooredianes amb més difusió i, pràcticament, s'estrena l'estudi de les darreres publicacions de l'escriptora, aquelles que Carme Arnau situa *a l'altre*

costat del mirall, en el seu llibre *Els miralls màgics, aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990).

I encara que no pertanyin a la pràctica literària, cal recordar la publicació de *Cartas a Rosa Chacel*, a cura d'Ana Rodríguez-Fischer, també el 1993, amb epístoles de Rodoreda, per bé que la principal aportació d'aquest gènere havia estat, com ja s'ha fet constar, la publicació de *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)* per part del segell La Sal el 1985. El 1992, però, Edicions de l'Eixample en faria una edició revisada i amb un pròleg de Murià, que al·ludiria a la vida íntima i a les relacions sentimentals i sexuals de Rodoreda. També contribuiria a afermar l'interès per la situació dels primers anys d'exili al castell de Roissy-en-brie, i especialment la seva «atmosfera eròtica» (Giró 1992: 39). Sobre aquestes paraules, Arnau l'any següent es plantejaria: «És curiós aquest interès per la sexualitat de Mercè Rodoreda. Em pregunto si hi hauria el mateix interès si parléssim d'un home» (Merino 1993: 28). D'altra banda, Murià, en el seu moment, sembla que dubtà sobre si publicar les cartes de Rodoreda, però finalment les donaria a conèixer en coherència amb d'un comentari de Joan Triadú a propòsit de la biografia d'Ibarz: «Però l'obra d'un escriptor és un patrimoni col·lectiu i amb ella ho són els seus records escrits i tot allò que pertany al context històric i a la seva memòria» (Merino 1992: 18).

Sobre els textos de l'autora ja coneguts, però que havien estat objecte de poca atenció darrerament, caldria tenir presents alguns estudis rellevants perquè recuperen l'interès per aquestes obres, com també alguna publicació que les recupera, en el ben entès que es consideren d'interès. Així, Pere Gamisans (1989) analitza la novel·la rodorediana que havia suscitat menys interès *Jardí vora el mar* i Maryellen Bieder (1991: 93-110) analitza els contes «Paràlisi» i «Pluja». Fet i fet, es publiquen antologies de contes o contes solts de l'escriptora, com ara *La Brusa vermella i altres contes*, de 1990, i d'altres destinats a públic infantil, per exemple, *Gallines de Guinea*, de 1989. De la mateixa manera, es donen a conèixer algunes composicions poètiques de Rodoreda. En aquest sentit, el 1993, la *Revista de Girona* dedica

un monogràfic a l'escriptora amb motiu dels 10 anys de la seva mort que inclou diversos poemes del recull *Bestioles*, així com una anàlisi de les dues versions d'*Aloma* i una estudi lingüístic de la versemblança de *La plaça del Diamant*, entre altres articles.

D'entre aquestes obres, destaca la voluntat de conèixer o recuperar mostres de l'activitat literària de Rodoreda de preguerra. En aquest sentit, Pere Marcet (1989: III) repassa les quatre obres de joventut que Rodoreda acabaria desestimant i també s'estudien les entrevistes de la Rodoreda periodista a *Clarisme* (Muñoz 1992-1993: 495-573); la seva actitud en aquest rol seria comparada amb la que va desenvolupar Irene Polo, per l'energia juvenil que una i altra autora haurien demostrat (Tarín 1990: 20). També a l'entorn als anys anteriors a l'exili, Maria Campillo (1994: 53-61) publica les dues conferències radiades de l'escriptora durant la Guerra d'Espanya. Es tracta de *La dona i la revolució*, que facilita informació rellevant sobre la seva visió del paper de la dona en aquells moments –allunyat del feminisme– i comporta una prova palpable del seu posicionament ideològic, i de *Jardins*, que presenta un interès relatiu, més proper al psicologisme i el sentimentalisme.

En un altre ordre de coses, i com ja s'ha fet constar, el 1990, Carme Arnau presenta *Miralls màgics, aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, un estudi sobre *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, ambdós de 1980, i *La mort i la primavera*, publicada el 1986.¹⁶⁹ A banda de tractar obres que havien quedat al marge de la seva tesi doctoral per motius cronològics, Arnau obre la porta a plantejar concomitàncies entre la poètica d'aquests textos i l'esoterisme i altres línies de pensament no convencionals, com ara la filosofia Rosa-Creu, que hauria professat Carme Manrúbia. En aquest sentit, l'estudiosa entreveu referències de Plató, Dante i la *Divina Comèdia*, Baudelaire, Novalis, Mircea Eliade, Young, Artaud o Bachelard, Borges o Poe (Singla 1989: 37), i, en un sentit més ampli, també de Jon Potocki, Kafka o

¹⁶⁹ Cal recordar que, amb la voluntat d'esmenar l'edició de Núria Folch, la mateixa Carme Arnau publicaria una nova versió de *La mort i la primavera* el 1997.

Baudelaire (Juárez 1992: 325). L'obra plantejava, en fi, una nova perspectiva d'estudi i va rebre diverses crítiques entusiastes, com ara la de Josep Faulí (1990: 6). Va guanyar el VI Premi d'assaig Josep Vallerdú, de l'Ajuntament de Lleida, el jurat del qual «ha estimado que la obra “rompe con la prudencia y descarga a Rodoreda de la literatura lacrimógena y sentimentaloides”, según ha comentado Josep Murgadas, uno de sus miembros» (Piñol 1989: 62). Ara bé, tot i aquesta reflexió, Arnau declararia que no pensava que el seu treball canviés la imatge popular de Rodoreda com d'una escriptora lacrimògena per l'adaptació per a la televisió de *La plaça del Diamant* de Betriu, de 1982, i per no haver-se valorat prou l'anomenada literatura de dones (Singla 1989: 37). En qualsevol cas, Montserrat Palau (1990: X) faria notar la novetat que suposava aquesta publicació pel que fa a l'objecte d'estudi, ja que fins al moment, pràcticament no s'havien analitzat aquestes obres. Sobre les peces que Arnau situaria a *l'altre costat del mirall*, Joan Triadú va afirmar que «el seu públic de *La plaça del Diamant* o de *Jardí vora el mar* es van trobar decebuts amb un seguit de novel·les que ella va fer més endavant i que deia que eren allò que a ella realment li agradava» (Bouso 1990: 27). L'interès per la poètica que surt a la llum en els darrers anys de la seva vida o amb posterioritat es faria evident amb diversos estudis.

En aquest context, s'afina en l'anàlisi d'aspectes concrets d'aquestes obres. Carme Arnau assegura que «Mercè Rodoreda juga amb una llengua que té l'expressivitat, el vigor de ser una llengua parlada. Aquesta és la riquesa de molts personatges seus. Els veus viure a través de la forma que tenen de parlar. Perquè parlar és una manera de viure» (Bonada 1991: 58). En el cas de Pere Gamisans (1991: 353-358), s'interessa pel component col·loquial de la llengua literària de l'escriptora, mentre que Maria Assumpció Roca (1994: 499-502) analitza les correspondències en el camp de la simbologia entre la narrativa de Rodoreda i l'obra de Novalis. En canvi, Lluís Alpera (1992: 37) consideraria Rodoreda com un dels grans autors de narrativa històrica. En aquest sentit, Maria del Carmen Porrúa (1989: 45-57) observa, entre

d'altres, *La plaça del Diamant* en el marc històric del conflicte bèl·lic a *Cuadernos Hispánicos*, mentre que Pessarrodona (1992: 13) assenyalaria també el component històric en *La plaça del Diamant*. Neus Carbonell (1994) estudiaria en profunditat la mateixa novel·la, sobretot, però, des d'un altre enfocament, que seria doble: el del feminisme i el de la psicoanàlisi. I mentre que Bernal i Rúbio (1992: 303-350) comparen les dues versions d'*Aloma*, Anna Dodas (1993: 289-302) s'interessa pel procés de poetització que estructura *Mirall trencat*, i que situa a l'entorn del concepte de la mort. D'altra banda, Saludes (1994: 495-498) adverteix de les concomitàncies entre «Un dia» i *Mirall trencat*.

Dos estudis sobre l'activitat teatral relacionada amb textos rodoredians entre 1989 i 1994 realitzats més endavant serien, d'una banda, *L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda*, ponència presentada al Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes i que abordaria la qüestió de l'obra dramàtica de l'escriptora i, en fi, de les seves relacions amb el fet teatral. En aquest estudi s'hi planteja una relació, incompleta, de les adaptacions per a l'escena de textos no dramàtics rodoredians fins al moment, ja que no s'hi inclouen, per exemple, la cantata de Luis de Pablo *Viatges i flors*, ja comentada, o *Aquí no hi ha cap àngel*, de Ramon Oller, l'espectacle més rellevant per a aquest estudi del període que ara s'analitza (Massip & Palau 1996: 131).¹⁷⁰ La proposta es comentarà a bastament en aquest capítol.

De l'altra, i molt posteriorment, Cristina Santolaria (2009) estudia les posades en escena de textos dramàtics d'autors exiliats espanyols per part de les institucions públiques, però deixa de banda les adaptacions de textos no dramàtics i assimila escriptors amb posicionaments estètics i ideològics diferents.¹⁷¹ Pel que fa al període que abraça aquest capítol, Santolaria

¹⁷⁰ Les informacions relatives als espectacles d'aquesta naturalesa apareixien en nota a peu de pàgina (pàgina 131, nota 10). En qualsevol cas, cal destacar l'agilitat de reflexos en incloure una referència a la recent segona versió de *Paraula de dona, Palavra de mulher*.

¹⁷¹ Per a l'ecosistema teatral català, Santolaria (2019) seria assessorada per Mercè Saumell.

(2009) fa constar que aquests projectes, en tot el territori espanyol, no es materialitzen en els anys immediatament posteriors a la fi de la dictadura:

lo que se explicaría [...] en el hecho de que muchas instituciones públicas intentaron «pasar de puntillas» sobre todo aquello que pudiera provocar resquemor e inquietud en los poderes fácticos y en la ciudadanía [...] lo que justificaría el que la década con mayor número de estrenos (casi la mitad de los revisados) de autores exiliados es la que se extiende entre 1987 y 1996, periodo, en que los directores de estas emergentes instituciones «se sintieron en la obligación» de recuperar unos autores postergados por causas políticas.

La investigadora es fa ressò d'*Un dia*, de Calixto Bieito (1993) i de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1993), dues experiències escèniques de gran interès per a aquesta recerca, tot i tractar-se de textos dramàtics, en aquests casos. Es comentaran en aquest apartat, sobretot.

I, encara que sigui a tall d'anècdota, seria bo recordar que la revista *L'Home Invisible* va fer una tria de les grans obres de la literatura catalana i universal el 1989, i de cadascuna d'elles demana a un escriptor que la sintetitzi, sovint amb grans dosis d'humor. Per a conformar aquest cànon particular, *La plaça del Diamant* seria presentada per Joan Brossa, que posant l'accent en el sentimentalisme de la novel·la, la descriu amb sarcasme com «*Lo que el viento se llevó, pero en plan barrio*» (Moix 1989: 51). En qualsevol cas, cal ressenyar que l'obra hauria estat considerada pertinent per conformar el cànon d'aquesta revista. En aquest sentit, el 1994, Harold Bloom també inclouria aquesta novel·la en el seu polèmic *El cànon occidental*, que l'editorial Columna traduiria l'any següent. En relació amb aquesta obra i amb *Mirall trencat*, també caldria consignar un altre fet; serien il·lustrades per Albert Ràfols-Casamada en una edició Cercle de Lectors «amb el desig de captar els ambients i les atmosferes de les novel·les» (Castillo & Romà 1990: I). La citació coincideix amb la voluntat de molts directors

d'espectacles basats en textos rodoredians de traslladar l'estil, el to, rodoredià a l'escena mitjançant l'*ambient* i l'*atmosfera*. L'edició de *La plaça del Diamant* seria guardonada amb el Premi Nacional del llibre 1990 (*Avui* 1990: 38). Per la seva banda, Loreto Busquets (1990: 211-236) analitza *Quanta, quanta guerra...* a *Cuadernos Hispánicos*. L'any anterior, però en la mateixa revista, l'estudiosa s'aproximaria a *La mort i la primavera* (Busquets 1989: 117-122). Sobre aquesta novel·la, també hi treballà Janet Pérez (1991: 179-196), que assajà una interpretació simbòlica de *La mort i la primavera*. Rosa Cabré (1994: 481-490), d'altra banda, resseguí les referències bíbliques que es poden trobar a *Quanta, quanta guerra...*

Però un dels aspectes d'estudi transversals –en el sentit que abraça la novel·lística i la narrativa breu– que més força pren en el terreny estrictament literari seria el de les tècniques narratològiques vinculades a la naturalesa del narrador. Així, el 1991, de la mà d'Albert Canelles i Francesc Vernet, La Magrana publica *Contologia, antologia del conte literari*, que classifica les narracions triades segons el tipus de narrador; inclou algunes peces de Rodoreda. Aquell mateix any, Jane W. Albrecht i Patricia V. Lunn (1991: 9-22), observen la tècnica narrativa homodiegètica de *La plaça del Diamant*, i Oriol Giralt (1991: 29-31) examina *Mirall trencat* des de l'òptica de la tècnica narrativa, concretament, el monòleg interior, mentre que en l'antologia d'Alfred Sargatal, *Iniciació al conte literari*, també del 1991, se situa la narrativa breu de Rodoreda en relació amb el psicologisme i es considera que no desestima la tradició. D'altra banda, amb un enfocament més particular, Isabel Amparo Paulo (1992: 215-229) observa els animals com a motiu en l'obra de l'escriptora.

El mestratge de Rodoreda entre els escriptors

En aquests anys, els escriptors del moment assumeixen ben sovint l'ascendent rodoredià en la seva prosa de ficció i els crítics també acostumen a reivindicar l'obra de l'escriptora com un referent de qualitat. Aquestes manifestacions de filiació s'emmarquen de vegades en la situació d'«orfenesa» que van comportar les defuncions de grans figures de la literatura catalana en la dècada de 1980 en el terreny de l'escriptura; Josep Maria Fonalleras (1989: 3) ho exposava en aquests termes: «Amb la mort d'en Foix, d'en Pla, de l'Espriu, de la Rodoreda, de l'Oliver, d'en Vinyoli hem assistit al trencament del fil que ens lligava a la tradició», tot i que acte seguit formulava una crida a mirar endavant amb optimisme. Tanmateix, el debat sobre l'estat de la novel·la que es va donar a les acaballes d'aquells anys i principis dels 1990 és deutor del buit que deixarien els referents de la narrativa desapareguts, entre els quals destaca Rodoreda (Piñol 1989: 43-44).¹⁷²

Així, Àlex Broch (1989: 10), davant les noves generacions de narradors –i Jaume Subirana en particular– recordava que «la literatura catalana és Foix, Espriu, Riba, Villalonga, Calders o Rodoreda», mentre que Xavier Folch (Blay & Castillo 1991: III) situa Rodoreda entre els grans escriptors de la literatura catalana. Com Isidor Cònsul, que la consideraria una mostra d'alta cultura i d'interès general, i adequada per a exportar (*Diari de Girona* 1991: 28). Per la seva banda, Josep Faulí (1992: 6) assumia la sensació de desemparança que va comportar la pèrdua de grans referents de la cultura i, en especial, de la literatura catalana, en segons quins col·lectius, però adoptava una actitud positiva en relació amb els novel·listes del moment. En aquesta mateixa línia, i davant d'una visió pessimista de la novel·la coetània per part de Pere Gimferrer, Rosa Maria Piñol (1992: 35) recollia l'opinió d'alguns dels principals crítics d'aleshores i reblava el seu article recordant la vigència de Rodoreda.¹⁷³ No en va, la polèmica

¹⁷² Sobre la sensació d'«orfenesa» que deixà la pèrdua d'escriptors i artistes plàstics de primera línia al llarg de la dècada de 1980, es pot consultar Pairoli (1989: 62).

¹⁷³ Tot i la visió general negativa de Gimferrer, en presentar *Leonard o el sexe dels àngels*, de Terenci Moix, va considerar que la novel·la seria equiparable a *Mirall trencat*, entre altres obres senyeres de la generació d'escriptors que van néixer abans de la Guerra d'Espanya (Roig 1992: 25).

edició del 1992 del Premi Prudenci Bertrana reconeixeria Mercè Rodoreda entre els autors més votats (Planas 1992: 20). També, Josep Maria Espinàs (1993: 52) la considerava un català il·lustre i Agustí Alcoberro la situaria entre grans figures de la literatura catalana (Piñol 1993: 34).¹⁷⁴

Al marge de les reivindicacions de la generació més jove, Maria Barbal seria una autora que amb *Pedra de tartera*, de 1985, assoliria un èxit notable. Tot i escriure en clau femenina, rebutjaria la influència de la poètica rodorediana a *Càmfora*, tot i assumir que Palmira, la seva protagonista, seria un perfil molt freqüent en la narrativa per tractar-se d'una dona corrent, però amb la seva voluntat de sobreposar-se a les circumstàncies (Giró 1992: 38). Igualment, Carme Riera hauria negat reiteradament l'ascendent rodoredià de la seva poètica, en les seves primeres obres, perquè no coneixia la seva producció, després la valoraria positivament, per bé que afirmaria que si la tornés a llegir la trobaria «carrinclona» (Calzada 1989: 43). I en una línia similar es manifestava Isabel-Clara Simó, que admirava Rodoreda, encara que no en reconeixia la filiació, almenys de caràcter conscient, tot i celebrar la seva aposta pel monòleg interior (Vayreda 1992: 41). Anys més tard, Simó aprofundiria en aquestes valoracions subratllant el domini que tenia de l'exposició de les emocions de les seves heroïnes (Merino 1994: 27). La reflexió sobre el pòsit que autors com Rodoreda haurien deixat en la cultura i, més concretament, en l'acte creatiu remet al concepte de *background*, difícil de conceptualitzar, de mesurar, de descriure els canals pels quals transita i, en definitiva, d'estudiar, però que sembla ben pertinent tenir en compte en analitzar la recepció de l'obra rodorediana.

Entre les autores joves i no tan joves, però, s'hi comptaven nombroses fervents defensores de l'obra de l'autora, com ara Assumpció Cantalozella, que declarava: «és evident que com a la majoria dels autors actuals, ha estat la Mercè Rodoreda la que ha obert finestres»

¹⁷⁴ Des d'un enfocament més sociològic, sembla interessant destacar com, en una enquesta realitzada a la comunitat científica catalana, Rodoreda seria el segon autor més llegit, després de Josep Pla, mentre que un estudi sobre les preferències literàries entre els joves, *Mirall Trençat* seria una de les novel·les més ben considerades (*La Vanguardia* 1992: 27; Adela 1991: 16, respectivament).

(Gil 1993: 24); o Natàlia Molero, que, com Montserrat Roig, es veia amb la necessitat de *matar* Rodoreda (Merino 1993: 25; Merino 1991: 29). De fet, Roig sempre mostrà una admiració aclaparant per l'escriptora i cercà en aquesta estratègia d'arrel psicoanalítica la solució per superar l'atzucac (Pairolí 1989: 7). Una explicació de matís feminista d'aquesta reacció giraria a l'entorn de l'assignació de mare literària a Rodoreda, tot i que se'n declararia distanciada en relació amb la seva ideologia pel que fa al gènere i perquè «la seva literatura no ajuda a viure» (Merino 1991: 29).¹⁷⁵ Arran d'aquestes consideracions, Arnau es preguntaria: «Per què ho deia? Pel seu nihilisme? Jo crec que, malgrat la tristesa i la infelicitat que reflecteixen els llibres de Mercè Rodoreda, ella sempre buscava alguna cosa que els embellís. Sempre hi ha elements bells i plaents en les seves obres» (Merino 1993: 28). La relació entre les dues autores, al capdavant, seria una constant en les entrevistes a Roig i també en els articles de remembrança i reivindicació de la jove escriptora desapareguda prematurament (Merino 1991: 16; *Diari de Girona* 1991: 26; Arnau 1991: 6). Altres autors que també se situaren sota el paraigua de Rodoreda serien Miquel de Palol, atret per «alguna Rodoreda» (Escur 1989: 17); Biel Mesquida, que reivindica sobretot *La mort i la primavera* (Blay & Castillo 1990: IV); Lluís Maria Todó, professor de filologia romànica de la Universitat de Barcelona (JC----- 1991: 42); Maria Mercè Roca, que assumeix que començà llegint Rodoreda i Carme Riera (Roig 1993: 53); Ramon Solsona, reiteradament, es declararia *hereu* de Rodoreda, entre d'altres, de la qual valoraria, en especial, *Mirall trencat* (Bonada 1989: 16; Merino 1994: 24); i Joaquim Molas, d'altra banda, consideraria *hereu* de l'escriptora a Baltasar Porcel (Piñol 1992: 46), escriptor que valoraria Rodoreda com una mostra de l'autèntica capacitat creadora de la llengua catalana,

¹⁷⁵ L'escultor Josep Maria Subirachs (1991: 11) formularia una relació de dones insignes del segle XX, d'altra banda, amb Rodoreda i Margarida Xirgu com a úniques catalanes: «Coco Chanel és una d'aquelles dones que han tingut un paper destacat, amb una aparença de frivolitat, en la història dels darrers cent anys, com són Lou Salomé, Alma Mahler, Mísia Godebska, Tamara de Lempicka o Gala Dianaroff. Naturalment, en un altre nivell es troben Virginia Woolf, Marie Curie, Marguerite Yourcenar, Barbara Hepworth, Eva Duarte, Mercè Rodoreda, Colette, Frida Kahlo... I en un Olimp especial, una llarga llista d'estrelles de l'escena i de la pantalla com Sara Bernhardt, Margarida Xirgu, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Maria Callas...».

encara que també relativitzaria la qualitat del conjunt de la seva obra (Porcel 1993: 27; Porcel 1993: 23). En aquests darrers casos, la nomenclatura resulta significativa, perquè al cap i a la fi, el debat sobre l'*herència* que llega un determinat referent cultural, com ara Rodoreda, suposa un relleu generacional amb connotacions ideològiques, en aquest cas, en favor de la catalanitat, per bé que Porcel formularia en diverses ocasions algunes declaracions divergents a l'opinió majoritària sobre la qüestió en relació amb l'escriptora, tal com es posarà de manifest en uns paràgrafs més avall.

Ara per ara, cal anotar com diversos escriptors haurien valorat certes obres rodoredianes, de manera no coincident, tot i que sempre citessin novel·les. Per a l'objecte d'estudi d'aquest treball, però, en el període que ara s'examina, els espectacles que s'estrenen basats en textos no dramàtics recorren, sobretot, a la narrativa breu de l'autora. Això no obstant, es té notícia de dos escriptors que en aquests anys reivindiquen *La meva Cristina i altres contes*. Serien, d'una banda, Pau Faner, per la imaginació que desprenen aquestes narracions (Puig 1993: 20). I, de l'altra, Sandra Cisneros, l'escriptora estatunidenca d'arrels mexicanes, en relació amb el darrer llibre *Érase un hombre, érase una mujer* (Blay 1992: 25). Un altre autor estranger, Guillermo Cabrera-Infante també posaria de manifest la qualitat de Rodoreda (Mir 1993: 59; *La Vanguardia* 1994: 30). Igualment, Joan Lipman (1990: 413-415) comentaria la vida i obra de Rodoreda, en tant que «The Most Significant Writer in Catalan». I també Francesca Duranti i David Leavitt, per bé que en aquests casos, motivats per la Institució de les Lletres Catalanes, que en ser convidats a terres catalanes, la primera s'endugué entre altres obsequis un exemplar en italià de *La plaça del Diamant* (MFC1990: 30), mentre que el segon declarà en acabar la seva estada: «he après moltes coses i ara ja sé el que és el catalanisme: els torrons, els toreros, Gaudí, Pedro Almodóvar, Mercè Rodoreda i la "Lambada"» (Montferrer 1990: 33). Més enllà de valorar la concepció de Leavitt sobre el catalanisme, sempre espinós, seria destacable l'operació de donar a conèixer l'obra de Mercè Rodoreda als escriptors

convidats, perquè demostra que aquest ens públic en reconeix la qualitat, equiparable a autors de rang internacional. Entre els escriptors espanyols, en aquells anys, es té notícia del coneixement i la valoració positiva de la producció rodorediana per part de Pedro Laín, filòleg, exrector de la Universitat Complutense de Madrid i catedràtic d'història de la medicina (Cantavella 1990: 4-5).

Amb totes aquestes informacions, s'entreu, de fons, la qüestió del sentit i l'abast de les lletres i la cultura catalanes, i, en definitiva, determinats plantejaments ideològics en relació amb la catalanitat, i que tenen com a derivada un debat sobre la llengua literària. Així, arran de l'espectacle basat en textos no dramàtics de Josep Pla *Ara que els ametllers ja estan batuts*, de Josep Maria Flotats, estrenat el 1990, el periodista Jaume Serrats (1990: 20) reflexionava —en un sentit ben rellevant per a aquest estudi— sobre la pertinència d'aquesta operació dramaturgica, els beneficis que comportava pel que fa a la difusió de la literatura i la cultura catalanes a casa i a l'estranger, i la contribució que suposava per a la construcció de la identitat catalana l'existència d'obres com les que va signar Pla o d'altres, com les de Rodoreda:

Cuando el soporte cultural se basa en el idioma, literatura y teatro, parece que funcione a modo de barrera para los extraños. Lo que haría concluir que la lengua propia es un inconveniente para la proyección internacional de un país y, por tanto, daría la razón al espectador de Flotats. Pero un análisis más serio da otro resultado. Pues plantea que precisamente reside en esta diferencia, la de la lengua, una de las claves que explican la identidad de Cataluña. Y la de tantos otros países. Así, textos como los de Pla, de Sagarra, de Rodoreda, de Carner, de Espriu, de Foix o de Pedrolo, por citar autores contemporáneos desaparecidos, han diseñado también la nación. Y selecciones de textos como la de Flotats, que los extrae de su marco natural, el libro, para incorporarlos a un espectáculo llamado a sumar nuevos destinatarios, son una operación encomiable, que ofrece mayor proyección al autor y ayuda con sus referencias históricas a que se nos conozca mejor.

La creació literària, a més, estimularia nous escriptors, que a partir dels models de generacions anteriors –i també coetànies– generarien un estil i una cosmovisió pròpies. Així, en l’homenatge a Montserrat Roig després de la seva mort, es prodigarien les referències a Rodoreda, una filiació que ja s’ha apuntat anteriorment.¹⁷⁶ En aquest acte, Jordi Castellanos i Dolores Oller posarien l’accent en l’atenció que va posar sobre la tradició literària, Mercè Rodoreda inclosa (Merino 1992: 18).

Així mateix, Enric Vila Casas hauria reconegut que «*La plaça del Diamant* va ser com un cop de maça que em va desvetllar les possibilitats de la llengua literària catalana» (Bonada 1989: 16). I, amb motiu del decés de Xavier Benguerel, es va valorar també la seva tasca per afaïçonar la llengua per adequar-la a la novel·la, juntament amb altres autors coetanis, com ara Mercè Rodoreda o Tísner (*Avui* 1990: 35). Fet i fet, Gimferrer destaca l’estil col·loquial de Rodoreda i Josep Pla a l’hora de valorar l’autobiografia *La memòria és un gran cementiri*, de Manuel Ibáñez Escofet (*La Vanguardia* 1990: 51), i, lligat amb la mort de grans escriptors, el mateix poeta i crític recordaria que Mercè Rodoreda, entre altres, «donaven prestigi a l’idioma» (*Diari de Girona* 1991: 35). Ricard Fité (1991: IV) proposaria Rodoreda com a model per a un bon tractament de la llengua, i fins i tot Joan Solà (1992a: 31; 1992b: 31) a la seva secció «Parlem-ne», mostraria la seva quotidianitat fent llegir als seus alumnes obres de Rodoreda i la consideraria un referent en matèria lingüística. Ramon Solsona (1991: 44), al seu torn, en substituir Roig a les pàgines de l’*Avui*, recorda la referència a la llengua literària del pròleg de Rodoreda a *Quanta, quanta guerra...* que l’autor formula amb aquestes paraules, i que aplica a Roig:

¹⁷⁶ Per exemple, Montserrat Roig (1990: 44), prenent com a referència el fenomen de l’apronòmia, havia associat la llengua literària de Rodoreda, entre altres autors, amb la correcció lingüística.

Mercè Rodoreda ret un homenatge a Ruyra, Verdaguer i Carner, dels quals diu que «van picar pedra a la pedrera de l'idioma i van descobrir-hi vetes d'or». Comparteixo aquest sentiment de gratitud envers aquells que han aixecat l'edifici de la llengua, tots som hereus de la fecunditat dels altres, dels antics i d'aquells que ens acaben de deixar. El seu llegat brilla amb les millors vetes.

Ara bé, Manuel Cuyàs (1990: 5) assumeix l'autoritat de Rodoreda en matèria de llengua literària, però es posiciona en favor de certa laxitud de la norma, perquè «hi ha amors que maten». Aquesta apreciació venia a tomb per la publicació per part de Ferran Tutain i Xavier Pericay, el 1986, de *Verinosa llengua*, un manifest en pro del que es va anomenar català *light*, en oposició del català normatiu, el que determinava l'IEC d'aleshores, considerat *heavy*. El dos autors, juntament amb altres correctors lingüístics formarien posteriorment el Grup d'Estudis Catalans (GEC). En una trobada a Girona, Tutain argumentà el seu posicionament donant a entendre que: «la seva intenció no és castellanitzar la llengua sinó oferir un model funcional per als mitjans de comunicació i proposar la recuperació d'un model de llengua literària, com ara el de Josep Pla o Mercè Rodoreda, que convida a la identificació per part dels catalanoparlants i a la vegada és útil per a la literatura» (Merino 1991: 20). Finalment, el GEC, després de la publicació d'*El barco fantasma*, el 1992, aconseguiria que l'IEC incorporés a la normativa diverses mostres de lèxic de l'anomenat català *light*, emparant-se en autors de prestigi:

Los cuatro puntos de referencia literarios del modelo de prosa que propugna el Grup d'Estudis Catalans son Josep Pla, Mercè Rodoreda, Joan Sales y Salvador Espriu, autores a los que se remiten en la justificación de cada término que propugnan.

Però es posarien en dubte les tesis del GEC prenent com a mostra les expressions que aquest col·lectiu extreia, precisament, de la prosa de Rodoreda. August Rafanell (1993: 61-62) recordaria que la sensació de «naturalitat» que es podria derivar de l'estil de qualsevol obra literària estaria determinat per uns condicionants històrics.

Quan els subscriptors d'*El barco fantasma* (1992) utilitzen Rodoreda com a credencial per introduir noves formes al diccionari, em penso que s'equivoquen. Primer, perquè tinc la impressió que minimitzen la línia imposada pel senyor Joan Sales des de la seva editorial. Una línia que actuava amb contundència, o sigui amb criteri (vegeu el pròleg de Sales a *El Crist de nou crucificat*, de Nikos Kazantzaki (1959)). I segon, perquè moltes de les llicències rodoredianes en matèria lèxica i morfo-sintàctica no són, precisament, *noves*. (Rafanell 1993: 62)

Rafanell (1993: 63) tancava l'article amb una defensa rotunda de la poètica rodorediana, per la fluïdesa d'un català «extremadament normal», en constatar que Rodoreda podia parar l'orella al carrer per captar expressions que després introduïa a les seves obres, perquè la llengua col·loquial d'aleshores tenia més qualitat que en èpoques posteriors. En aquest debat, Joaquim Molas (Piñol 1993: 49) consideraria que la llengua literària de Rodoreda, com la de Pere Quart, seria alhora culta i versemblant. I Pere Gimferrer clarificaria el procediment rodoredià sobre la llengua, anotant que treballava estilitzant el català parlat (Piñol 1993: 52).

En el costat dels que discrepen de l'apreciació de Rodoreda en tant que model rellevant i vàlid per a la llengua literària que utilitza, es troba Carme Riera (1989: 45), que es queixa, utilitzant la tercera persona del plural, de no tenir el mateix tracte que altres escriptors d'un perfil determinat, consistent en una filiació a la catalanitat que ridiculitza per folklòrica. Riera (1989: 45) continuaria carregant contra la rigidesa de la normativa fabriana, de la qual l'IEC seria hereva, per encarcerada, i que ni tan sols Rodoreda hauria pogut esquivar amb solvència:

Con dos o tres, no muchos más (mejor lo tienen los poetas que cuentan con una rica tradición) antecedentes válidos a la hora de novelar, Trabal, Villalonga, Rodoreda... Aunque ni los personajes de Villalonga o Rodoreda, pongamos por caso, por muy bien contruidos que estén hablan como lo harían en realidad, sino teniendo en cuenta los criterios de corrección lingüística, lo que constituye, claro, una cierta voz impostada que sirve poco como modelo.

L'escriptora mallorquina obviaria, així, el gruix de la crítica que valora, precisament, el *tour de force* que Rodoreda, en el seu moment, hauria realitzat amb la llengua en novel·les sobretot en primera persona, com ara *La plaça del Diamant*, per fer versemblant l'expressió de la Natàlia-Colometa, i aniria tancant la seva crítica a institucions i bona part del sector literari català amb una reflexió: la voluntat de crear una obra de qualitat com a reivindicació de la llengua catalana, més que no pas de la cultura catalana, en el ben entès que, segons es desprèn de les seves consideracions, una i altra no serien vasos comunicants:

Saben también y por supuesto, de sus propias limitaciones y se esfuerzan por crear una obra bien hecha en la que consolidándose consoliden sobre todo su lengua dentro y fuera del país. Y se sienten en este empeño, mal que les pese a unos y a otros, absolutamente felices. (Riera 1989: 45)

En sintonia amb aquestes valoracions, es podria situar l'opinió de Baltasar Porcel. *Presència* intitularia una entrevista a aquest escriptor «La provocació contradictòria» i destacaria al subtítol «Un provocador que analitza la realitat pensant només en la voluntat de les majories» (Planas 1992: 1 i 6). Preguntat sobre la independència de Catalunya, rebutja aquesta possibilitat per no ser majoritària i denuncia que mitjançant la llengua es dugui a terme un «imperialisme catalanesc», mentre que considera:

és molt més important per a Catalunya la meua obra que el discurs polític independentista. Quan dic la meua obra, vull dir la de Pla, la de Verdaguer, la de Maragall, la de Riba, la de Villalonga. que era anticatalanista, la d'Alcover, la de Rodoreda, la de Sebastià Pons... (Planas 1992: 9)

Les paraules de Porcel, com les de Riera, il·lustren el plantejament segons el qual l'escriptor hauria d'allunyar-se de l'acció política i, si de cas, treballar per a la seva cultura des de la pràctica de l'escriptura, tot i que aquesta declaració evidencia també un marcat posicionament ideològic, tal com consta en aquest fragment d'un altre article, en el qual posa com a exemple Mercè Rodoreda: «obsérvese que acaso ninguno de los grandes escritores catalanes del siglo XX, los que han construido uno de los monumentos lingüísticos y literarios europeos, han sido radicales o anticastellanos» (Porcel 1994: 19). I si bé és cert que, segurament pels temps històrics que havia viscut, Rodoreda rebutjà donar la seva opinió sobre l'actualitat política i es mantindria al marge de col·lectius amb una marcada càrrega política –com de col·lectius amb qualsevol altra finalitat–, avui es coneix la seva tenaç catalanitat, sobretot per l'epistolari amb Joan Sales, que certament es vehicularia a través de l'escriptura.

D'altra banda, Mario Vargas Llosa, en aquells anys, així com en els posteriors, es va significar com un dels escriptors d'expressió castellana més bel·ligerant amb la cultura i el nacionalisme català. El 1993 va fer diverses declaracions polèmiques en aquesta línia i, més concretament, sobre la mediocritat de la literatura catalana. Un article de Joan Alcáraz (1993: 11) podria ser representatiu, en el fons més que no pas en les formes, de les reaccions contràries a les seves paraules que es van formular des de la cultura catalana:

Cal partir d'un mínim de bona voluntat. La mateixa que hauria de tenir Mario Vargas per no barrejar massa Catalunya en el concepte «fonamentalment negatiu» que ell té del

nacionalisme, de tot nacionalisme possible, i per no insinuar que una cultura catalana òbviament monolingüe no pot donar «*espíritus universales*», com si no haguessin existit Riba, Foix, Espriu, Rodoreda o, fins i tot, Porcel o Tomàs Garcés.

Creu Varguïtas –i la citació la manllevo ara d'un diari en català– que «un escriptor pot contribuir més a la política si es dedica al que sap fer, que és escriure».

Una resposta més matisada a una nova declaració polèmica de Vargas Llosa –i també a les de Luis Goytisolo, en la mateixa línia ideològica– seria la que plantejaria Baltasar Porcel (1994: 15), que demostraria l'error d'acusar la cultura catalana de localista citant Rodoreda entre diversos escriptors i reclamant equilibri entre les dues cultures, per acabar sintetitzant el seu pensament en l'expressió final: «*somos hermanos*». I anys enrere, Santi Tomás (1989: 48) escrivia ja en aquesta línia i advertia que els joves narradors del moment en català i castellà no tenien l'obra de Rodoreda com a referència, sinó que la seva «única pàtria» seria la literatura occidental.

Els plantejaments de germanor i igualtat entre llengües –i cultures–, però, es podrien contraposar a algunes realitats, com ara la publicació a Portugal d'*A praça do Diamante* dins la col·lecció Letras Españolas de l'editorial Publicaçoes D. Quixote, que va comportar la presentació de Rafael Conte, a Lisboa, de la figura i obra de Rodoreda, «prácticamente desconocida en Portugal» (Guardiola 1989: -----). El segell ja havia traduït dues obres d'Eduardo Mendoza i diversos llibres de la saga Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, amb bones vendes, però els editors feien notar que els criteris que marcaven la tria d'autors no responien a criteris ideològics o lingüístics, per bé que reflexionaven a l'entorn de les reticències –injustificades– que la societat portuguesa tenia envers la literatura espanyola (Guardiola 1989). Qui sap si aquesta circumstància va provocar que el Ministerio de Cultura i la Generalitat de Catalunya organitzessin, en paral·lel, un «desembarcament cultural» i un *Outono catalão em Portugal*, realitzat «amb modèstia», respectivament, fet que va comportar

«aparadors de llibreries lisboetes amb Montserrat Roig, Mercè Rodoreda en el mateix sac que la resta d'autors espanyols» (Baulenas 1990: XIII).

L'any següent, Sergio Vila-San-Juan (1990: 31) critica l'antologia, subvencionada per l'Estat espanyol, *Cent ans de littérature espagnole*, de l'escriptor Gérard de Cortanze, perquè no s'hi inclou cap referència a Rodoreda ni a altres autors catalans. En canvi, Juan Ramón Masoliver (1991: 3) contextualitzava la publicació *Écrivains d'Espagne*, un recull amb informacions divulgatives d'autors d'expressió castellana, catalana, gallega i euskera que tinguessin almenys una obra traduïda a la llengua francesa i fragments d'algunes de les seves obres –Rodoreda inclosa–, en una onada hispanista al país gal, mentre que, al marge de lectures espanyolistes, Itàlia viuria en aquells anys una febre rodorediana (Piñol 1992: 6).

Encara sobre la llengua literària, però en bona mesura al marge de la polèmica generada en aquests anys, cal recordar que Patricia Hart (1990: 34), des de la Universitat d'Indiana, i a l'entorn de la literatura de gènere policíac en català, reivindicava una de les novel·les de Rodoreda –que l'autora rebutjaria posteriorment– pel tractament que l'escriptora havia donat a la llengua:

a més a més, figures tan destacades com la Maria-Aurèlia Capmany (*El jaqué de la democràcia*) i Mercè Rodoreda (*Crim*) han sucumbit a la temptació del gènere policíac. Totes aquestes obres plegades, amb la seva enorme diversitat lingüística, responen al desig de Rafael Tasis expressat en el pròleg a *Un crim al Paralelo*: «Que els lectors catalans no hagin d'anar a cercar en altres literatures allò que no els dona la pròpia.»

L'apreciació del treball amb la llengua que Rodoreda havia dut a terme amb obres com ara *La plaça del Diamant* ja s'havia palesat en estudis anteriors, però la de Hart seria una de les primeres valoracions d'aquest aspecte sobre una de les quatre novel·les descartades per la

seva autora, *Sóc una dona honrada?*, de 1932, *Del que hom no pot fugir*, de 1934, *Un dia en la vida d'un home*, de 1934, i *Crim*, de 1936, l'última de les quals, certament, Rodoreda havia escrit seguint l'estela enlluernadora de Tasis; s'obria, en fi, un nou camp per explorar a *chez* Rodoreda.

Un altre aspecte que guanya força en el període que ara s'analitza seria el que fa referència a l'obra de l'escriptora en tant que literatura urbana i, més concretament, vinculada a la ciutat de Barcelona i a les seves lectures i significacions de passat, present i futur. És un plantejament creixent en aquells temps i que ve determinat en bona mesura per la nominació, el 1986, de la capital catalana com a seu dels Jocs Olímpics de 1992, fet que va comportar un replantejament de la ciutat, tant en el pla conceptual com en l'urbanisme, i també el cultural o literari. Així, Agustí Alcoverro (1989: 19) descriu Barcelona com una mostra de pluralitat, de la qual Mercè Rodoreda n'hauria captat l'activitat menestral, mentre que altres autors haurien posat èmfasi en altres realitats de la ciutat, i afirma que encara no s'ha fet la *gran novel·la* sobre Barcelona, com ja havia avançat Rafael Tasis (1935).

Lligat amb aquest enfocament sobre la diversitat, però traslladant-lo a una realitat més física, aquell mateix 1989, es va celebrar un seminari a la Universitat Menéndez y Pelayo, al Palau de Pedralbes, anomenat *Cataluña y Barcelona como espacio literario*. Va ser dirigit per José Agustín Goytisolo i Joaquim Marco, per estudiar, en paraules del catedràtic de la Universitat de Barcelona, «cómo esta literatura entiende Barcelona, que no es una unidad sino que tiene múltiples facetas, hasta el punto de que cada barrio puede llegar a convertirse en un símbolo; y cómo a través de ella se desprende una imagen de Cataluña» (*La Vanguardia* 1989: 55). I va recordar que tant *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, com *La plaça del Diamant*, confirmen que més que el tema, allò que donaria a l'obra la dimensió universal seria el tractament (Quiles 1989: 16). Marco també va marcar l'espai i el temps com els dos elements fonamentals a l'hora d'aproximar-se a la literatura urbana. Ignasi Riera, el ponent encarregat

de Mercè Rodoreda sobre aquesta qüestió, associaria aquests dos moments històrics amb els dos companys sentimentals de Colometa, respectivament, i fent notar que la situació sociopolítica de la postguerra –com Antoni– simbòlicament estaria *capada* (Quiles 1989: 16). En aquesta línia, l'any següent, va tenir lloc al Col·legi Major Universitari Bonaigua de Barcelona una taula rodona sobre el tema «La ciutat de Barcelona: motiu literari», en què Arnau dissertà sobre la Barcelona que es descriu a les novel·les de Rodoreda (*Diari de Girona* 1990: 38).¹⁷⁷ I posaria el focus en els barris, associant Rodoreda a Gràcia (González 1990: 4).

La referència històrica, juntament amb la identitat barcelonina i catalana que es desprèn de la lectura d'aquestes novel·les, en fi, esdevenen el centre neuràlgic del debat. En aquesta línia, una de les aportacions més elaborades i amb una base teòrica més sòlida, la signa Àlex Broch (1991: 2), que obria una secció anomenada «Las Barcelonas literarias» a *La Vanguardia* amb un article extens i detallat que resseguia la novel·la urbana sobre la ciutat des de la Renaixença fins a l'actualitat, reprenent els debats que ja s'havien fet als anys vint i en la postguerra –com, per exemple, amb les reflexions de Rafael Tasis (1935)– sobre el paper de Barcelona en la literatura catalana. Començava la seva anàlisi posant les bases de la temàtica, contextualitzant-la amb un seguit de reflexions sobre la cultura catalana i la seva particular història, i el tractament dels mitjans de comunicació sobre aquest debat, més interessats cap a les obres sobre Barcelona escrites en castellà i obviant les d'expressió catalana:

Desde hace unos pocos años, la cultura catalana vive una etapa de construcción de su saber histórico, es decir, de articular un saber que fije o establezca su historia cultural. Otras culturas lo han tenido más fácil. La catalana menos. Con el tan traído y debatido tema de la novela de o sobre Barcelona escrita en catalán sucede lo mismo. Existe pero nadie —o casi nadie— sabe

¹⁷⁷ S'hi refereixen, per exemple, Joan Josep Isern (1992: 13-14) i Marta Marín (1993: 57-69), que descriu les vinculacions entre les protagonistes d'*El carrer de les Camèlies* i *Feliçment, jo sóc una dona*, de Maria Aurèlia Capmany, amb la capital catalana.

dónde. Simplemente porque muchas novelas escritas de, desde o sobre Barcelona se han leído simplemente como novelas y no como novelas urbanas de una ciudad concreta. O de una ciudad industrial sin ninguna necesidad específica de identificación porque muchos de nuestros narradores cuando hablan de la ciudad hablan de Barcelona aunque no la nombren. Luego existe esa presión real y constante de los medios de comunicación que nos recuerdan —un día sí y otro también— que la única novela escrita sobre Barcelona es y ha sido en castellano. No voy a negar —soy uno de sus lectores— que esa novela existe y en algunos casos de alta calidad literaria y narrativa, pero quisiera romper una lanza contra ese complejo de inferioridad que atenaza a la literatura catalana cuando se habla de la novela de Barcelona.

A continuació, Broch (1991: 2) repassa els autors en llengua castellana de la postguerra i la transició vinculats al tema per contraposar-los «al desierto en catalán» i recorda que, més enllà de *La plaza del Diamant*, també fan referència a la ciutat de Barcelona *Aloma*, *El carrer de les Camèlies* o *Mirall trencat*, novel·la de Sant Gervasi. També, remarcaria que, si bé anteriorment el nom de Rodoreda s'havia associat amb insistència a Barcelona, darrerament aquesta atribució havia quedat en l'oblit (Broch 1991: 2). A partir d'aquest moment, Broch (1991: 2) discuteix els principals aspectes teòrics relatius a la novel·la urbana, dels quals destaca com a principal i aglutinador dels altres la temporalitat històrica, que es concretaria amb l'anàlisi de la interioritat dels personatges en un context urbà:

Narrativamente suele ser una novela de base psicológica y ambientación urbana, es decir, de psicología urbana. Lo importante no es tanto la identificación de la ciudad sino el mundo interior de ese personaje que desarrolla su evolución entre, digamos, los límites de una ciudad. Lo importante es el personaje y no la ciudad, pero ésta condiciona, indudablemente, la psicología y el comportamiento del ciudadano. Con ello se abre el camino de análisis del personaje narrativo urbano. Barcelona, la ciudad, es el espacio narrativo, el personaje, el eje de exploración.

Formulades aquestes reflexions, Broch (1991: 3-5) ressenya una gran quantitat d'autors i obres de la literatura catalana que fan referència a la ciutat de Barcelona.¹⁷⁸ Així doncs, el debat que genera l'associació entre Barcelona i Catalunya, la catalanitat i, en definitiva, la llengua catalana, esdevindria una constant en aquells anys. Es concretaria, especialment, en l'aspecte idiomàtic que utilitza un determinat autor, i en l'entorn editorial i mediàtic de cada opció, la castellana i la catalana, com palesa també la citació d'Ignasi Riera que Pere Calders (1991: 57) introduïa en un article aquell any reconeixent que, amb anterioritat, només havia nomenat autors en llengua castellana que plasmaven en les seves pàgines la ciutat de Barcelona, i cap de la literatura catalana. El debat, però, trenca fronteres amb el número 7 de *Catalan Writing*, una revista que, editada per la Institució de les Lletres Catalanes, tenia la intenció de difondre en l'àmbit internacional la literatura catalana: en aquella edició sobre Barcelona, Arnau repassa l'obra de Rodoreda, però també la de Josep Maria de Sagarra i la de Carles Soldevila, mentre que Enric Bou analitza les relacions de la poesia de diversos autors amb la ciutat. En un àmbit també acadèmic, l'estatunidenca Modern Language Association estudia en unes jornades la Renaixença l'obra de Mercè Rodoreda –sobre la Barcelona de *Mirall trencat*–

¹⁷⁸ Broch (1991: 3 i 4) esmenta i comenta breument una gran quantitat d'obres narratives: de Narcís Oller, *La febre d'or* (1892); de Dolores Monserdà, *La fabricant* (1904); de Santiago Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve* (1907); de Josep Maria de Sagarra, *Vida privada* (1924); de Miquel Llor, *Història grisa* (1925); de Joan Puig i Ferrater, *Servitud* (1926); de Pere Coromines, *Pigmalió* (1928); de Joan Oller i Rabassa, *Quan mataven pels carrers* (1930); de Caries Soldevila, la trilogia *Fanny* (1929), *Eva* (1931) i *Valentina* (1931), o la d'*Els anys tèrbols*, que comprèn *Moment musical* (1937), *Bob és a París* (1952) i *Papers de família* (1960), com la seva obra contística; de Rafael Tasis, *Tres* (1962), *La Bíblia valenciana* (1955) i *Un crim al Paralelo* (1960); de Xavier Benguerel, *Suburbi* (1935), *Gorra de plat* (1967) i *Icària, Icària* (1974); de Teresa Pàmies *Quan érem capitans* (1974); l'antologia de contes de Maria Campillo *Contes de guerra i revolució I i II* (1982); de Vicenç Riera Llorca, *Canvi de via* (1976) i *Això aviat farà figa* (1984); de Víctor Mora, *Els plàtans de Barcelona* (1966/1976) i *El tramvia blau* (1985); de Maria Aurèlia Capmany, *Un lloc entre els morts* (1967); de Jaume Cabré, *Senyoria* (1991); com també l'obra en el seu conjunt de Manuel de Pedrolo i Josep Maria Espinàs; de Terenci Moix, *La torre dels vicis capitals* (1968) i *El dia que va morir Marilyn* (1969); de Montserrat Roig, *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1976) i *L'hora violeta* (1980); de Robert Saladrigas, *Aquell gust agre de l'estel* (1977); de Jaume Fuster, *Abans del foc* (1971); de Jordi Coca, *Els Lluïsos* (1971); de Manuel de Seabra, *Els exèrcits de Paluzie* (1982), d'Antoni Munné-Jordà, *Demà serà una altre dia* (1987); la narrativa de Quim Monzó; la novel·la pòstuma de Maurici Serrahima *La frontissa* (1982); de Núria Pompeia, *Inventari de l'últim dia* (1986); i de Vicenç Villatoro, *País d'Itàlia* (1984).

i el cinema, i també celebra un debat a l'entorn de la llengua catalana (Corbalán 1992/1993: 42).

Els esforços d'Arnau i altres especialistes per obrir el focus sobre les vinculacions de l'obra urbana de Rodoreda més enllà de la referència de *La plaça del Diamant* amb *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat*, fonamentalment, podrien tenir el seu correlat en alguns autors que rebutgen el tòpic de l'enclavament de Natàlia-Colometa: Ramon Solsona (1992: 56) negaria que la novel·la fos gracienc, fet que la dotaria d'un valor universal, i Miquel Àngel Riera (1992: 4), desvincularia aquesta obra de l'espai urbà que li dona títol. En un altre sentit, Baltasar Porcel (1993: 15) qüestionaria la distinció entre novel·la urbana i rural, per distingir el fons de l'obra de l'emplaçament en el qual transcorre, i entre altres exemples, assenyala el cas de Rodoreda, les novel·les de la qual «producen poca “impresión” de “ciudad”, son mundos aislados».

Aquell mateix any, Jaime Arias, a la secció de *La Vanguardia* sobre la realitat catalana traduïda a l'anglès per fer-se accessible als estrangers vinguts amb motiu dels Jocs Olímpics de Barcelona, publicava un article intítulat «Grandes nombres de un pequeño país», en el qual afirmava tendenciosament:

Con la recuperación de Ramon Lluïl, «patriarca de las letras catalanas», éstas conocen ahora una irrupción en el campo internacional debido a las recientes traducciones de la novelística de Eduardo Mendoza, Goytisolo, Porcel, Vázquez Montalbán, González Ledesma, Marsé..., pero incluso de autores en catalán, más localistas, cual Mercè Rodoreda o el más importante prosista, Josep Pla, recién descubierto a los lectores de lengua francesa. (Arias 1992: 2-3)

En una línia ideològica propera, Piñol (1992: 2) signa un llarg article a *La Vanguardia* que porta per títol «Una lengua que creció con la libertad». Presenta la realitat sociolingüística de la llengua catalana amb grans dosis d'optimisme, donant a entendre que la recuperació de

la llengua és un procés deutor de la transició i ja, pràcticament, finalitzat; i posa com a exemple les nombroses traduccions a l'estranger de les obres de Rodoreda. En descriure l'evolució històrica de Barcelona, d'altra banda, recorda que escriptors com Rodoreda van contribuir a donar identitat a diversos barris de la ciutat. Com l'escrit d'Arias, l'article de Piñol (1992: 2) està traduït a l'anglès, de cara als estrangers que visitaren Barcelona i Catalunya pels Jocs Olímpics de Barcelona, inaugurats quatre dies abans.

Uns quants mesos abans, i en el marc de la campanya «Barcelona, posa't guapa», l'Ajuntament de Barcelona inaugurava un mural gegantí a la paret d'un edifici de la plaça de la Hispanitat –una porció de la plaça Pablo Neruda– amb retrats de personalitats vinculades a la història de la ciutat, entre les quals hi havia Rodoreda. Es tractava d'un *trompe l'oeil* de la Cité de la Création que tindria una notable exposició, pel seu enclavament, però també perquè els mitjans se'n van fer ressò (Cerrillo 1992: 13). És, per tant, una altra via, per part del consistori municipal, de patrimonialització de l'escriptora, posant-la de costat amb altres figures de referència de les ciències i les arts i fent-la present en un espai urbà concorregut, sobretot per vehicles i turistes que s'apropen al Temple de la Sagrada Família i pocs mesos abans de la inauguració dels Jocs Olímpics. I, al llarg de tot el 1992, TVE2 comença el cicle «La estrella es... Barcelona» amb la versió cinematogràfica –no la televisiva– de *La plaça del Diamant*, de Betriu: Àngel Comas recorda que la ciutat tot sovint esdevé només l'escenari de l'acció i que la capital catalana encara no té una *gran pel·lícula* que la descriu, mentre que Riambau (1992: 30) adverteix que la Colometa de *La plaça del Diamant* de Betriu tindria quatre vides (en català o castellà; en format televisiu o cinematogràfic), de les quals la versió televisiva en castellà seria la menys afortunada i, en el marc de *La estrella es...*, suposaria una caricatura de la novel·la i de Barcelona (Comas 1992: 7-8).¹⁷⁹

¹⁷⁹ La crítica del film recorda que, tot i el finançament de TVE, va ser produïda amb importants limitacions de pressupost, que es fan paleses en el producte final, que és valorat amb una sola estrella, que significa *regular* (Comas 1992: 8). D'altra banda, la pel·lícula es va emetre el 16 d'agost de 1993 a TV3 (Quinto 1993: 9). I, tot i

Sense deixar l'enfocament geogràfic, i mantenint el criteri històric, guanya força en aquests anys la imatge de Rodoreda en tant que escriptora exiliada, un aspecte que, evidentment, té connotacions ideològiques, no només per la seva adscripció als ideals catalanistes i republicans, sinó també com a oposició a qualsevol situació bèl·lica i, en definitiva, en favor del pacifisme. Així, mentre l'escriptora i traductora Monika Zgustová (1990: 10) assaja una reflexió sobre l'exili segons la qual escriptors com Rodoreda, entre d'altres d'origen i destí diversos, viuen en positiu haver d'abandonar la seva terra, si de cas, després d'un període d'adaptació: «Se sienten satisfechos con sus nuevas condiciones vitales, que para ellos significan, antes que nada, la libertad política y creadora». En canvi, l'escriptora Sílvia Adela (1990: 34) considera que aquells autors que es van establir a l'exili sovint van lluitar pel seu país, tot incloent l'experiència de desarrelament en les seves obres, com seria el cas de Rodoreda o de Pere Calders. I amb motiu de l'aparició de *Cartes a l'Anna Murià*, Kathleen McNerney (1992: 279-286) analitza la situació de l'exili de les dues escriptores i com afecta a la seva activitat literària, sense entrar tan a fons en la qüestió política. La reivindicació pacifista vindria de la mà de Mònica Montoriol (1994: 28), que comenta diverses obres literàries d'autors balcànics en relació amb la guerra que va assolir aquells territoris entre el 1991 i el 1995, i apunta algunes consideracions sobre aquest subgènere en autors catalans, com ara Rodoreda, de qui exposa breument l'argument de *La plaça del Diamant* i de *Mirall trencat*, i recorda que en el pròleg d'aquesta novel·la, l'escriptora, va advertir «el meu temps històric m'interessa d'una manera molt relativa. L'he viscut massa».

La qüestió de gènere i la crítica feminista

que el director de TVE, Ramon Colom, assegurà el 1990 que l'espectador mitjà de TVE2 ja coneixia Rodoreda, el 20 de juny de 1994 es va poder veure a TVE2 (Montferrer 1990: 35; Batlle 1994: 9).

Mercè Rodoreda, doncs, es va configurant com una figura cada cop més polièdrica, més complexa i sovint amb lectures divergents de la seva vida i obra. La qüestió relativa al gènere de l'autor, la literatura amb veu de dona i la literatura feminista tornarien a generar debat en aquest període. Així, en el marc del Seminari celebrat a la Universidad Menéndez Pelayo el 1989, Marta Pessarrodona va aprofitar l'ocasió per donar un enfocament de gènere, recordant que Rodoreda, en publicar les seves obres, havia estat objecte de l'acusació de no reflectir-hi els fets històrics i comentaris relatius a la hipòtesi segons la qual les escriptores no sabien dibuixar personatges masculins, només femenins; dues crítiques prototípiques, segons Pessarrodona, del masclisme (Quiles 1989: 16).

Uns anys abans, el 1987 es va publicar a França la tesi doctoral d'Anne Charlon. La versió catalana d'aquest estudi, de 1990, s'intitulava *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* i suposa una aportació significativa en el panorama de la literatura catalana per tractar la qüestió de gènere, però, especialment, perquè arribava de l'estranger, fet que donava la idea d'una certa notorietat a les lletres catalanes i que se li pressuposava una bona dosi d'objectivitat. L'estructura d'aquest treball posava de manifest un enfocament general de caràcter històric, ja que es dividia en tres blocs: els primers vint-i-cinc anys del segle XX, la dècada de 1930 i el període que abraça del 1947 i al 1983, però presentaria un mateix continu temàtic, segons Lluïsa Julià (2008: 11).¹⁸⁰ Charlon faria referència a les obres rodoredianes en la segona i tercera etapa i, sobre aquesta darrera, afirmà que la generació de literats següent a la de la Guerra d'Espanya comptaria també amb autores destacades, que mitjançant l'escriptura podrien manifestar la seva disconformitat amb la realitat sociopolítica (Piñol 1990: 14). En reflexionar posteriorment sobre algunes de les conclusions de la seva

¹⁸⁰ Lluïsa Julià (2008: 11) alertaria que fins al 2008 no s'hauria realitzat cap altre estudi d'aquestes característiques.

investigació, l'autora apuntà dues idees rellevants. D'una banda, considerant que tota una generació de novel·listes compromeses amb les tesis del feminisme s'haurien identificat com a dones no per motius biològics, sinó a partir de criteris històrics, socials i educatius. De l'altra, advertint que la crítica –masculina– havia parat atenció a Rodoreda, però no a les autores anteriors, només amb mostres incompletes sobre Caterina Albert (Blay 1990: III).

Charlon tampoc esquivava la qüestió identitària, ja sigui lligada a la història política o a la realitat lingüística, i posa de manifest diferències significatives amb la literatura espanyola, en el sentit que, sobre la literatura femenina, no hi veu tanta vitalitat com a la catalana (Blay 1990: III). La crítica feminista ha denunciat sovint el tractament de la literatura signada per dones per part de la universitat. Lluïsa Julià (2008:11) la relaciona, de nou, amb el fet identitàri en comentar la *Història de la literatura catalana* que entre els anys 1984 i 1986 a cura de Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas, en fer evident no només la voluntat de donar una visió historicista en aquells anys de la literatura catalana, sinó també «de la necessària construcció nacional» que motivaren el magne projecte. Joaquim Molas i el seu equip, responsables dels cinc volums que historiaven des de la Renaixença en endavant, tan sols hi inclourien amb un pes significatiu Caterina Albert i Mercè Rodoreda. La situació seria anàloga a la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Catalana» (MOLC), que des del 1978 al 1995 va editar 100 volums, i va incorporar, d'entre totes les autores, només títols de les dues mateixes escriptores (Julià 2008: 17).

Un i altre cas serien dues bones mostres del concepte *token woman*, consistent a escollir un –o ben pocs– referent femení com a representant de tot el col·lectiu de dones que es dediquen a una determinada professió o activitat, tal com explicava Pessarrodona (1990:14), que el va associar subtilment al cas de Rodoreda, en un article en el qual s'oposava als escriptors i intel·lectuals que demanaven la publicació de més prosa en detriment d'obres de poetes i dramaturgs amb la intenció d'assolir una suposada normalització cultural basada en el gènere

de la novel·la.¹⁸¹ D'altra banda, Biruté Cipliauskaitė (1991) estudia la novel·la femenina escrita entre 1970 i 1985 amb narradors homodiegètics a Espanya, França, Alemanya, Anglaterra, Itàlia i Portugal, hi inclou l'obra de Rodoreda.

Aquest plantejament, però, no era majoritari.¹⁸² Una opinió molt més optimista sobre la posició de la dona en tant que autora vindria representada, per exemple, per Sílvia Adela (1990: 24), que negava el concepte «literatura femenina», però que, en canvi, valorava l'aportació de les autores tant pel que fa a temàtiques, com pel que representaria l'ús de nous punts de vista; en aquest sentit, es qüestionava la rellevància del gènere de l'autor d'una obra, si aquesta era de qualitat, per acabar afirmant «ha acabado, evidentemente, la larga exclusión, social y universal, del quehacer literario: ya no es un privilegio masculino ni de clase» (Adela 1990: 24).¹⁸³ Dos anys més tard, però, Adela (1992: 15) matisaria la seva posició: «En els últims anys l'univers femení s'ha convertit en un vertader “boom” en tots els camps literaris» i caracteritzaria Rodoreda, com Virginia Wolf, d'innovadores, «cada una a la seva manera».

Ara bé, en aquells anys, cal ressenyar entre diverses reflexions aprofundides a l'entorn d'aquesta qüestió la publicació, el 1991, de *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, de Montserrat Roig. L'escriptora s'esmerça a cercar *mares literàries* i, en arribar a Rodoreda – amb qui havia conversat diversos cops – conclou: «érem de dues èpoques diferents i les nostres eleccions no lligaven» (Roig 1991: 73).¹⁸⁴ Ho confirmava Lluïsa Julià (2008: 16). Amb motiu

¹⁸¹ Una mostra d'una iniciativa amb un marcat posicionament de gènere, seria el que va presentar l'editorial Salvat el 1994, que trauria una col·lecció de llibres de butxaca en castellà anomenada «Grandes éxitos/grandes escritoras», amb obres d'autores espanyoles i catalanes, com ara *La plaza del Diamant* (Sánchez 1994: 44).

¹⁸² De fet, un dels pocs articles en favor del feminisme que s'han trobat en aquests anys escrits per homes seria el de Robert Vergés (1991: 18), en el qual assaja un seguit de referències i figures històriques, Rodoreda inclosa, que valora positivament, de manera que considera la situació catalana del moment assimilable a la d'altres estats europeus.

¹⁸³ Biel Mesquida, d'altra banda, faria una valoració positiva de la literatura amb veu femenina, per la seva originalitat temàtica i les seves aportacions a la llengua literària, que concretaria en Rodoreda, de qui reconeixeria el seu mestratge indirecte (Frau 1990: 30). I Monika Zgustová (1989: 58) ja el 1989 faria notar la influència de Txèkhov en Rodoreda.

¹⁸⁴ Més enllà de converses personals, es van publicar dos entrevius a Rodoreda per part de Roig (1972: 26-28; 1973: 35-39). Aquestes i totes les altres entrevistes realitzades a l'escriptora es van publicar conjuntament amb posterioritat (Mohino 2013).

de la mort de Montserrat Roig, Xavier Vidal-Folch (1991) assajava una semblança d'aquesta escriptora, però també de Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany i, lligant identitat i feminitat, conclouia:

Rodoreda, Capmany y Roig son tres barcelonesas de distinto talante, filiación y valores literarios, pero las tres se agavillan en la idea común de una Cataluña civil, abierta y avanzada. Una Cataluña refractaria a las cursiladas del romanticismo historicista tan en boga, a la abusiva tendencia al monocultivo poético y al esclerótico deporte de la autocomplacencia nacional. Las tres dibujan un abigarrado friso de la mujer contemporánea, muy lejos de esa patraña de la *literatura femenina*, el gueto de la mediocridad. Ellas nos ofrecen aquello con lo que las grandes mujeres contribuyen a la construcción de una cultura: compromiso y ternura, el olor del pan y el sabor del sueño.

La necessitat de conèixer, revisar i reivindicar la tradició literària femenina entronca amb el procés associacionista iniciat en l'època de la dictadura i fructifica en la creació del Comitè d'Escriptors, sota l'aixopluc del Centre Català del PEN Club l'any 1994. Però aquesta institucionalització s'emmarca en una tendència molt més general, que en el cas de la situació del sexe i gènere femení es concretaria cinc anys abans amb la fundació de l'Institut Català de la Dona.¹⁸⁵ L'assumpció pel sector públic i del privat de la perspectiva de gènere comportaria, en múltiples ocasions, programes i accions per reivindicar les escriptores, com ara Rodoreda, i les seves obres. Per exemple, el 1993, el Centre d'Informació i Recursos de la Dona va organitzar un acte d'homenatge a Mercè Rodoreda amb motiu del desè aniversari de la seva mort al Pati Llimona de Barcelona, que duia per nom *Rodoreda viva*. L'acte seria presidit per Eulàlia Vintró i, sota la coordinació de Mercè Ibarz, hi van participar Enric Casasses, Arnau

¹⁸⁵ La seva creació és conseqüència de l'aprovació de la Llei 11/1989, de 10 de juliol, de creació de l'Institut Català de la Dona. L'ens publicaria el 1994 un calendari amb 12 escriptores, Rodoreda entre elles (Desclot 1994: 2).

Pons, Agustí Villaronga, Rosa Novell i Tona Coromina (*Avui* 1993: 39; *Avui* 1993: 16; Piñol 1993: 40). I el número 6 de *Catalan Writing* es faria ressò de la qüestió –amb articles de Charlton i Roig, entre d’altres– en una nova iniciativa per donar a conèixer internacionalment la realitat d’autoria femenina a la literatura catalana (*Avui* 1991: 31).

El procés d’institucionalització de la persona i obra de Mercè Rodoreda s’acaba d’afermar amb la creació de la Fundació Mercè Rodoreda el 1992, en el si de l’Institut d’Estudis Catalans, amb la finalitat d’estudiar i donar a conèixer l’escriptora i la seva obra, així com promoure la investigació a l’entorn de la narrativa catalana (*Avui* 1992: 34). Cal tenir en compte que el seu testament establí que els drets d’autor de la seva obra anirien a parar a l’IEC (Giró 1991: 29). L’accés al fons de l’arxiu, però, no es va obrir als investigadors fins al juny de 1994 (Piñol 1994: 53). També aquest procés dona fruits en l’àmbit internacional; tal és el cas de *Catalan Review*, la revista de la NACS, que el 1989 edita un número especial sobre Mercè Rodoreda, mentre que l’Associació d’Editors en Llengua Catalana exhibeix al Festival del Llibre de Frankfurt de 1990 l’exposició de la Institució de les Lletres Catalanes (ILC) *Mercè Rodoreda* (Farrés 1990: 33). Anys més tard, el Centre Pompidou va acollir l’exposició *Vuit-Cents anys de literatura catalana*, amb traduccions d’obres de l’escriptora (*La Vanguardia* 1993: 36).¹⁸⁶

Iniciatives escèniques i audiovisuals a l’entorn de Rodoreda

¹⁸⁶ El 1993, el president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, d’altra banda, envià una rosa i un llibre de Rodoreda a diverses personalitats de Madrid, «per tal que coneguin la significació que té per a nosaltres Sant Jordi» (Planas & Grau 1993: 37). I, com a exemple de la institucionalització en l’àmbit local, es podria ressenyar el Concurs Literari Mercè Rodoreda celebrat el 1993, en record als deu anys de la mort de l’escriptora, a Santa Cristina d’Aro, i que ja s’havia celebrat el 1985 i el 1987 (Forns 1993: 50).

Un altre element clau per a aquest estudi en relació amb el procés d'institucionalització de la figura i l'obra de Mercè Rodoreda serà l'estrena d'espectacles basats en textos dramàtics de l'autora en festivals o sales d'exhibició de caràcter públic, com ara *Un dia* (1993), dirigida per Calixto Bieito, i *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1993), amb direcció de Mario Gas. Abans, però, caldrà ressenyar altres experiències d'interès.

Menú Teatral, un espectacle que suposava una mostra dels estudis en interpretació actoral de l'escola d'arts escèniques La Tarima–Centre Teatral de l'Anoia, ubicat a Igualada, incloïa *El bitllet de banc*, una representació realista del conte «El bitllet de mil». Al capdavant de l'entitat i de l'espectacle hi havia el mim Anton Font, alumne de Marcel Marceau, Étienne Decroux, Italo Riccardi i Jeaninne Grillon, cofundador d'Els Joglars i pedagog. La proposta es va estrenar el 2 de març de 1991, al Teatre Mercantil de la capital de L'Anoia.¹⁸⁷ L'espectacle es composava de cinc números, tal com recull el programa de mà.

¹⁸⁷ La data de l'estrena que consta al programa de mà seria el 2 de març de 1991, però també se n'hauria fet una funció prèvia, almenys, el 9 de febrer d'aquell any a la mateixa sala (*La Vanguardia* 1991: 9).



Il·lustració 8: Programa de mà de *Menú teatral*.

Font: MAE-IT

Un espectacle totalment diferent seria *Naranjas & citrons*, una proposta de dansa contemporània de Ramon Oller i Jean-Christophe Maillot, de 1991, en la qual apareixien fragments d'«El parc de les magnòlies». En la dècada de 1980, la situació de la dansa a Catalunya, que en els anys anteriors ja presentava un dinamisme notable, va fructificar en l'aparició de diverses companyies, com ara *Metros* (1985), capitanejada per Ramon Oller. En aquella dècada, el coreògraf combina diverses estrenes amb èxit amb formació a l'estranger, però cap al 1988, després de presentar *¿Qué pasó con las magdalenas?*, necessita distanciar-se de certs sectors crítics amb la seva poètica –que s'havia assimilat a la del cineasta Pedro Almodóvar– i cercar nous estímuls fora de les nostres fronteres en un context en el qual la

dansa no s'afavoria com ell considerava des de les institucions públiques (Pérez de Olaguer 1991: 66).

Amb aquesta iniciativa per obtenir nous estímuls, és convidat per Jean-Christophe Maillot, director del Centre Chorégraphique National de Tours. Arran d'aquesta col·laboració neix *Naranjas & citrons*, un espectacle de dansa contemporània que s'estrena a la sala Le Phoenix (Mulhouse-França) el 1991. L'espectacle es podria veure també al Teatre del Prado, en el marc del Sitges Teatre Internacional d'aquell mateix any; seria l'acte de cloenda del festival, despertaria gran expectació i exhauriria les entrades disponibles (Busquets 1991: 15; Van der Meer 1991: 57; Pérez de Olaguer 1991: 66).¹⁸⁸ La recepció en seria força positiva: «El montaje de un espectáculo resultante de la labor de dos grupos de bailarines de estilos tan dispares no era tarea fácil. Y aunque el resultado no fue del gusto de todos, nadie se aburrió» (Van der Meer 1991: 57).¹⁸⁹ La proposta va traslladar la cohabitació de les dues companyies, amb els seus estils corresponents, a l'escena, presentant l'arribada d'una família catalano-espanyola –abillada amb colors vius, seguint l'estètica dels anys 1960– a un edifici on viu una família francesa –amb un vestuari en la gama de blancs. El contrast visual entre tots dos clans es fa evident en aquestes imatges:

¹⁸⁸ En contrast amb la situació general del sector i de l'atenció insuficient que, segons el seu criteri, les institucions públiques dedicaven a la dansa, Oller agrairia l'interès del comissari de l'edició de 1991 del Sitges Teatre Internacional, Joan Castells: «Apostó desde el primer momento por el espectáculo y entró abiertamente en su producción» (Pérez de Olaguer 1991: 66).

¹⁸⁹ A la roda de premsa de la presentació d'aquest espectacle a Sitges, d'altra banda, Oller va fer constar que la Generalitat de Catalunya devia encara la subvenció de l'any anterior a Metros, fet que pel coreògraf il·lustrava que la companyia no tenia un tracte privilegiat per tenir entre les seves ballarines a una de les filles del president Pujol (Busquets 1991: 15; Pérez de Olaguer 1991: 66).



Il·lustració 9: fotografia de *Naranjas et citrons*

Font: MAE-IT Josep Aznar



Il·lustració 10: fotografia de *Naranjas et citrons*

Font: MAE-IT Josep Aznar

Les diferències entre la família francesa, més civilitzada i delicada, i la catalano-espanyola, anàrquica i extravertida, es materialitzarien també en el ventall de recursos coreogràfics que es posarien en joc en escena d'aquest «cocktail franco-hispanique, fruité, vitaminé» (Van der Meer 1991: 57; programa de mà Mulhose 1991).¹⁹⁰ Les atribucions a cada família recorrien a algun tòpic i «el tema de la peça de dansa, força alimentada de teatralitat, no pot ser més sucós» (Busquets 1991: 15). En un context en el qual l'Estat espanyol havia ingressat a l'OTAN el 1982 i que el 1986 s'havia convocat un controvertit referèndum sobre la seva permanència, i, especialment, que aquell mateix any l'Estat espanyol entra a formar part de la Comunitat Econòmica Europea, els plantejaments lligats a la identitat europea i la seva diversitat cultural comencen a guanyar força, i aquest espectacle en seria una bona mostra.¹⁹¹ Així es posa de manifest en les presentacions del mateixos coreògrafs, els quals acaben elaborant la seva aportació en la línia següent:

L'idée naît de pousser plus avant ce rapport de proximité-dissemblance, d'engager la partie jusqu'au bout [...]. L'œuvre produite sera le résultat de cette combinatoire. Une œuvre métisse qui souhaite contribuer à la réflexion sur les modes de rejet ou d'assimilation des cultures entre elles (programa de mà Mulhose 1991).

Naranjas & citrons posa en escena l'ambivalència i no l'antagonisme. El plural i no el singular. Més enllà de l'afirmació de la seva identitat, de la simple recitació, els coreògrafs volen plantejar la qüestió de la comunicació. Del caràcter intercultural de les seves propostes o formes de creació (programa de mà Tours 1991). No s'escapa de l'anàlisi d'aquest espectacle

¹⁹⁰ Amb escenografia de Jérôme Kaplan, la família francesa ballaria acompanyada de composicions de Dimitri Txostakovitx, mentre que la catalano-espanyola, amb obres musicals espanyoles de la dècada de 1960.

¹⁹¹ Aquesta tendència seria creixent amb el pas dels anys i el procés d'unificació europea. En aquest sentit cal recordar, per exemple, com el 1993 se celebra la signatura del Tractat de la Unió Europea (l'anomenat Tractat de Maastricht).

la concepció de la família migrant en tant que *catalano-espanyola*, en el marc de les tensions entre la identitat catalana i l'espanyola, i les voluntats de distingir la primera de la segona, per una banda, i, de l'altra, de minimitzar els trets diferencials de la catalana respecte a l'espanyola. La lectura de les propostes escèniques des d'aquesta òptica, en aquests anys, reapareixerà en el present capítol. Sigui com es vulgui, d'aquest plantejament general sobre la identitat i la diversitat cultural es desprèn també una reflexió sobre el fet creatiu. I, tot i que afirmaria que «hace tiempo que la danza por la danza no me interesa», ell i Maillot advertirien que «la peça esdevé un discurs de cadascuna de les famílies espirituals sobre les seves pròpies formes d'expressió. Una metacoreografia» (Pérez de Olaguer 1991: 66; programa de mà Tours 1991, respectivament).

Oller (2015), que va poder tractar personalment Rodoreda els anys 1979-1980, es declararia un fervent lector de les seves obres, sobretot per la complexitat humana que es desprèn de molts dels seus personatges. Per a aquest espectacle, el coreògraf va projectar que Lola Lizaran, la matriarca de la família catalano-espanyola, presentés uns passatges dels parlaments de Marta a l'obra dramàtica *El parc de les magnòlies*. Al programa de mà de l'estrena, per la part francesa constava un fragment de *Le Tiers-Instruit*, de Michel Serres, que fa referència a l'experiència del migrant:

Le corps qui traverse apprend certes un monde, celui vers lequel il se dirige, où l'on parle une autre langue, mais il s'initie surtout à un troisième, par où il transite...

L'étrange vivant qui entra un jour dans ce fleuve blanc qui coule dans le fleuve visible et qui dut s'adapter sous peine de mort à ses eaux extravagantes laissa toute appartenance. Par cette nouvelle naissance, le voici vraiment exilé. Privé de maison. Feu sans lieu. Intermédiaire. Ange Messenger.

Tiret. A jamais en dehors de toute communauté, mais un peu et très légèrement dans toutes. Arlequin déjà (Programa de mà - Tours 1991).

Excepte alguna supressió i afegits menors, el text rodoredià de l'espectacle comença amb un dels principals monòlegs de Marta, la seva protagonista, el que fa referència als seus antecedents, després recull un fragment anterior, relatiu a la marca feta al banc que representa dos caps «ben junts», que ella va ratllant cada dia una mica, i acaba amb la metàfora del naufrag per referir-se a la seva vida, i a la necessitat de trobar una fusta de salvació (Programa de mà - Tours 1991; Rodoreda 2008: 439; Rodoreda 2008: 438; Rodoreda 2008: 446, respectivament). Així, tot i triar fragments que no segueixen l'ordre que estableix el text original, Oller respecta la identitat i circumstàncies estructurals de Marta.

Aquest, però no seria, ni molt menys, l'únic espectacle que es nodria de textos rodoredians d'aquest coreògraf. Oller (2015), que confessava que des de ben petit va començar a llegir Rodoreda i que sempre que viatjava s'enduia algun llibre de l'escriptora, va presentar *Aquí no hi ha cap àngel*, de 1992, un espectacle amb gran valor per a aquest estudi, a causa de ser una proposta de dansa i a causa del fet que esdevindria el primer projecte basat en textos no dramàtics amb participació pública catalana, que va dur a terme una important gira a l'estranger.

Després de la funció, el 1991, de *Naranjas & citrons* al Sitges Teatre Internacional, fruit de la seva estada al Centre Chorégraphique National de Tours, el coreògraf Ramon Oller seria convidat a preparar *Aquí no hi ha cap àngel*, que inauguraria l'Espai de la Dansa i de la Música, la nova sala gestionada per la Generalitat de Catalunya ubicada als locals que fins aleshores havia ocupat la Filmoteca de Catalunya, després d'una funció prèvia al Teatre Fortuny de Reus (Avui 1992: 39). De fet, l'esdeveniment suposava també l'obertura del cicle promocional de la dansa *Endansa* (Vilà 1992: 93). L'estrena en aquest espai seria el 4 de juny

de 1992.¹⁹² Unes setmanes abans, però, es podria veure a la Sala Olimpia de Madrid, en el marc del festival *Madrid en danza* i, posteriorment, s'exhibiria al Teatre Fortuny, de Reus, al Festival Internacional Danse à Aix, a la Biennale Internationale de Danse de Lyon, així com al Festival d'Automne de París, concretament, al Centre Pompidou, i en algunes ciutats alemanyes. També es podria veure a Esparreguera, municipi natal d'Oller (2015), que considera que aquesta població –de gran tradició teatral, especialment per *La Passió*–, més que un poble, era com una «comunitat»; per aquest motiu el coreògraf sovint treballa amb persones vinculades a aquesta població; per a *Aquí no hi ha cap àngel*, per exemple, el coreògraf va comptar amb la col·laboració de l'actriu Lola Lizarán i el director teatral Joan Castells, que exerciria funcions de dramaturg en aquest projecte i que acabaria realitzant una tasca ambiciosa, perquè combinava textos de naturalesa diferent de l'escriptora, que alhora dialogaven amb la dansa, com es veurà més endavant.

Aquí no hi ha cap àngel presentava, per aquest ordre, els textos de Mercè Rodoreda següents: el començament del conte «En una nit obscura» (Rodoreda 2008: 338), l'acabament del relat «Nit i boira» (Rodoreda 2008: 354), «Abans de morir» (Rodoreda 2008: 190), diversos fragments del principi d'«El senyor i la lluna» (Rodoreda 2008: 387, 290-291), alguns passatges de *La plaça del Diamant* (Rodoreda 2008: 153-154), algunes frases del principi i les darreres del conte «La sang» (Rodoreda 2008: 5, 10-11 i 19), algunes consideracions de l'escriptora extretes de l'apartat «Àngels en els meus llibres» del pròleg a *Mirall trencat* (Rodoreda 2008: 711) i fragments diversos de la narració «Semblava de seda» (Rodoreda 2008: 419, 120, 421, 425, 426, 427, 428). La decisió d'incloure textos de Rodoreda seria del mateix Oller (2015).

Només per ressenyar els premis que va rebre en els anys immediatament posteriors a l'espectacle, Oller obtindria el Premio de l'Asociación de Directores de Escena en España, el

¹⁹² A la cronologia del dossier d'*Aloma* (TNC 2009: 14), basada en una cronologia d'Andreu Sotorra, consta que *Aquí no hi ha cap àngel* es va estrenar a L'Espai de la Dansa i de la Música el 1982, és a dir, una dècada anterior a la data real; l'errata s'ha reproduït en documents posteriors.

1993, el Premio Nacional de Danza el 1994, atorgat pel Ministerio de Cultura i Deportes, mentre que dos a anys més tard, el Premi Nacional de Dansa, concedit per la Generalitat de Catalunya.

A més, es té notícia d'un altre espectacle d'Oller amb textos rodoredians, pràcticament desconegut. Es tracta de *Jardín de noche*, que es va estrenar en funció única al Centro Cultural Matadero d'Osca el 12 d'abril de 2013. Després de superar una llarga malaltia, el coreògraf projectà una antologia dels seus treballs coreogràfics anteriors, realitzada en solitari, només amb la col·laboració puntual de la ballarina Bibiana Solías i la veu de Roger Pera (*De blanco y verde* 2013; *Diario del Alto Aragón* 2013; Oller 2015). El conte «El senyor i la lluna» serviria de canemàs de la proposta, «un cuento fantástico, lleno de imaginación, pero también basado en muchas cosas reales», segons apuntava el mateix Oller (*Diario del Alto Aragón* 2013).¹⁹³

Un altre espectacle estrenat entre el 1989 i el 1994 amb textos no dramàtics de Rodoreda seria *Plaer de dona*. Fundada el 1990 a Prats de Lluçanès, el Grup d'Actors del Lluçanès (GALL) va ser una companyia amateur que va dur a terme actes culturals vinculats amb la poesia, la música, la dansa i el teatre (Font 1993). En els seus projectes dramàtics, cercava col·laborar amb professionals del sector teatral i des de bon començament es va interessar per la dramaturgia de textos no dramàtics (Freixa 2015).

Tres anys més tard de la seva fundació, el GALL va concebre l'espectacle *Plaer de dona*, que recollia textos de Maria Aurèlia Capmany, Maria Mercè Marçal, Maria Mercè Roca, Montserrat Roig, Isabel Clara-Simó i Mercè Rodoreda, de la qual es va triar el conte «Zerafina» (Parereda 2020). Es va estrenar el 30 de març de 1993 als Estudis Universitaris de Vic (Reixach 1993: 29). Entre les funcions que se'n van fer, destaca la realitzada a la presó de dones de Wad-Ras, però se'n feu una preestrena a Manlleu amb motiu de la celebració del Dia de la Dona, el

¹⁹³ Oller (2015) també ressenya que va utilitzar textos de Rodoreda en un espectacle de dansa a Puerto Rico, en un context formatiu. Sense més informacions sobre aquesta experiència, com ara la data en la qual es va dur a terme aquesta proposta, no es podrà comentar en aquest estudi.

8 de març de 1993. És interessant destacar com un grup amateur i de comarques, deu anys després de la mort de Rodoreda, recupera un text de l'escriptora, en clau feminista; tots aquests factors han anat apareixent al llarg d'aquest estudi i es mantindran en les pàgines següents.¹⁹⁴

En la lògica estrictament privada, també, però ara des de la professionalitat, caldria referenciar dues experiències basades en textos rodoredians no dramàtics del director, dramaturg i formador en interpretació Ever Martín a començament de la dècada de 1990. La primera s'anomenà *En veu baixa* i va comportar una gira notable per poblacions catalanes i Palma; l'estrena es podria situar a Granollers el 1993 i també es va mostrar al Teatre Tantarantana de Barcelona. Formaven part del projecte les obres «En veu baixa», «El mar», «La mainadera», «La gallina» i «Viure al dia».

Per a la segona, *Palavra de mulher*, que es va estrenar el 8 d'agost de 1994 al Consulat del Brasil a Barcelona, es va decidir recórrer a quatre dels monòlegs que Martín havia dirigit anteriorment: *Paraula de dona* i *En veu baixa*, basats en textos de Víctor Català i Mercè Rodoreda, respectivament (Escarré 1994: 41). La nova proposta estava composta per «La infanticida» i «Les cartes», d'Albert, i «La Mainadera» i «Una carta», de Rodoreda. La iniciativa va sorgir del contacte entre Martín i l'actriu brasilera Andréia Garavello. Sens dubte, el principal interès d'aquest espectacle seria la gira que va realitzar per Portugal i, especialment, pel Brasil.

En el cas de les propostes escèniques que tenien com a punt de partida espectacles dramàtics originals de Rodoreda, caldria tenir en compte els dos espectacles ja citats: *Un dia* i *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, tots dos estrenats el 1993. Sobre el primer, el Festival Grec de Barcelona va voler homenatjar Mercè Rodoreda en el desè aniversari de la

¹⁹⁴ El dramaturg i director Josep Maria Miró declararia que la seva primera experiència teatral estaria relacionada amb aquest espectacle, cal suposar que com a espectador, ja que tot l'elenc de *Plaer de dona* era femení (Isaac Peraire).

seva mort programant l'estrena absoluta d'aquesta peça al Teatre Grec, el 27 de juliol de 1993, a càrrec de Calixt Bieito i que es reposaria, modificada al Mercat de les Flors el 3 de març 1994.¹⁹⁵ Es dona la circumstància que aquest director ja havia dirigit, com hem apuntat, l'afinada dramaturgia de Joan Abellan *L'estació de les dàlies* el 1986. Tot constatant que aquesta seria la primera ocasió en la qual una institució pública presentava una obra dramàtica de l'escriptora, Xavier Pérez (1993: 47) escriuria: «cal felicitar la direcció del Grec per la valenta iniciativa de recuperar i posar damunt l'escena aquesta obra inèdita de Mercè Rodoreda». En aquest sentit, el mateix Bieito no sabia explicar-se els motius del «desconeixement de Rodoreda com a dramaturga de teatre. [...] Mercè Rodoreda inventa ficcions, mentides, històries, per amagar circumstàncies d'ella mateixa. Això, tan propi en els autors, en el cas de Rodoreda s'aguditza encara més. Els sentiments i els fracassos hi són molt marcats» (*Avui* 1993: 45).

Cal recordar que, en paral·lel a l'espectacle, i amb la col·laboració de l'IEC, el festival va programar un cicle de xerrades i debats amb un títol que no afavoria rebaixar l'hàlit de misteri que encara bufava en relació amb l'escriptora i la seva obra –deu anys després de la seva mort–, *Preguntes a l'entorn de Mercè Rodoreda*. Es té constància que es van celebrar, almenys, tres actes: Montserrat Casals pronunciaria una conferència sobre *El teatre de Mercè Rodoreda*; Carme Arnau, una altra intitolada *D'Un dia a Mirall trencat*; i una taula rodona sobre «el tema genèric *La realitat d'un mite*, un debat sobre la figura de Mercè Rodoreda amb la presència de biògrafs, editors i altres personalitats vinculades a l'autora» (*Avui* 1993: 12; *Avui* 1993: 45; *Avui* 1993: 45).

Tornant al muntatge, Bieito formulà tres afirmacions al programa de mà de la versió de 1994 que Massip i Palau (2002: 283) desmenteixen de manera contrastada, en primer lloc,

¹⁹⁵ A l'article d'Escarré (1993: 34) es cau reiteradament en l'error de considerar que *Un dia* suposa la primera ocasió que es porta a escena un text dramàtic de Rodoreda, obviant, almenys, *L'hostal de les tres Camèlies* d'Araceli Bruch, el 1979, si es desatenen les nombroses vegades que «El parc de les magnòlies» i «Viure al dia» s'han presentat juntament amb textos narratius.

considera que «Un dia» «és una obra inacabada»; en segon lloc, apunta que «Rodoreda no inventa res, ni aporta res de nou al teatre, però la *carpinteria* de moltes de les seves escenes és impecable»; i en tercer lloc, assegura que el 1959, any que apareix en uns dels originals mecanoscrits, el teatre era «un art desconegut per ella» i es conclouen: «és clar que amb uns plantejaments tan perdedors i esbiaixats, no sorprèn que l'experiència no fos del tot satisfactòria». Irònicament, Imma Merino (1993: 20) posaria per títol a la seva crítica «Un dubtós homenatge a Mercè Rodoreda», i reflexionaria en defensa de l'autoria per damunt de la llibertat de les figures del programador, del director i del dramaturg en aquest sentit, perquè no s'havia respectat la decisió de l'escriptora de no fer-la pública, per bé que valorava l'interès que podia tenir per a l'estudi de la seva manera de treballar.

El text dramàtic d'«Un dia» presentaria, en qualsevol cas, ressonàncies ibsenianes (Benach 1993: 32), d'Eugene Gladstone O'Neill (De Sagarra 1993; Pérez de Olaguer 1993) i txekhovianes (Benach 1993: 32; Pérez de Olaguer 1993; Saumell 1993: 55; Massip 1994: 44). Ara bé, si hi hauria unanimitat en relació amb l'original, seria sobre la vinculació d'«Un dia» amb *Mirall trencat*, que ha estat assumida en diversos estudis, eminentment, sempre en la mateixa línia, segons la qual la peça dramàtica seria l'origen, el canemàs, de la novel·la (Saludes 1994: 495-498; Massip & Palau 2002: 38-47; Gallén & Guerra 2019: 28-29). Com amb *Isabel i Maria* i amb *El torrent de les flors*, l'espectacle es va donar a conèixer, més que per les qualitats que podia aportar per ell mateix, en relació amb la seva narrativa o, si més no, un dels atractius de la proposta escènica seria, segons els seus responsables, la d'apel·lar el receptor a acarar totes dues referències per descobrir-ne els punts divergents i els que tenien en comú, tal com apuntaria ja Saludes (2002), citant el programa de mà de l'espectacle: «“Un dia” és un text de gran qualitat i una clau indispensable per comprendre l'obra literària de l'escriptora».

Ara bé, més enllà d'assumir només algun retoc en aspectes relacionats amb el llenguatge del text dramàtic (Avui 1993: 45), aquesta relació d'intertextualitat va obligar a plantejar-se com es relacionava el projecte escènic amb *Mirall trencat*. Es va optar per prescindir-ne absolutament, i consultar-la només per construir subtextos o generar imatges en els actors (Escarré 1993: 34). Carme Arnau advertiria, però: «precisament, la subtileza, el gust pel detall tan propi de Mercè Rodoreda és pràcticament inexistent a *Un dia*, l'obra de teatre que es revela com a embrió de *Mirall trencat* [...] és una provatura que no li va acabar de sortir» i es referia a l'original dramàtic confirmant l'esquematisme dels personatges i contraposant el realisme d'«Un dia» a la poèticitat de *Mirall trencat* (Merino 1993: 28). L'obra, que es va considerar «entre el folletón o el melodrama» (Pérez de Olaguer 1993) o un «folletín» (De Sagarra 1993), tindria una lectura de caire social, ja que atacava directament la burgesia catalana, segons l'actor Jordi Dauder (Escarré 1993: 34). D'altra banda, la seva estructura, tal com afirmava el director de la proposta, tenia una naturalesa molt cinematogràfica, pels flaixbacks, fet que l'induïa a pensar que Rodoreda, més que dramaturga o espectadora de teatre, era una assídua de les sales de cinema (Escarré 1993: 34).

Joan de Sagarra (1993), un dels crítics més bel·ligerants amb l'original parlaria de la «innocència, inexperiència teatral de Rodoreda», mentre que Joan Anton Benach (1993: 32) advertiria del «dudoso dominio de las reglas escénicas» i també detectaria aquest procediment propi del cinema, que Bieito consideraria un dels «cavalls de batalla» a l'hora d'encarar l'espectacle (Avui 1993: 45). Ara bé, en contra de l'opinió general, Xavier Pérez (1993: 47), especialista en el llenguatge audiovisual, no assimilaria l'obra a la lògica cinematogràfica: «En aquest sentit, parlar de *flash-back* és dir ben poc: no hi ha cap pel·lícula del món que pugui posar-nos al davant dels ulls aquesta densitat espacio-temporal de naturalesa eminentment teatral». En no apostar per una dramaturgia decidida, el resultat va ser un espectacle fragmentat, que no recollia el to intimista i melancòlic que predominava a l'original: «els tons vacil·len,

són ara expressionistes, ara costumistes, ara obertament melodramàtics, sense unitat final» (Pérez 1993: 47), perquè, tenint en compte la «qualitat d'esbós que té «Un dia», [...] feia falta, per tant, un acurat treball dramaturgic (inexistent) o bé una posada en escena més flexible i oberta, i no de tipus *grand opera*» (Saumell 1993: 55). Certament, per Pérez (1993: 47) aquesta seria una mancança rellevant de la proposta, però seria una mica més benèvol:

Un dia és una posada en escena de gran aparat, amb 28 actors i una escenografia grandiloqüent [d'Eduard Bucar] [...] tanmateix, allò essencial en l'obra de la Rodoreda, el pas del temps i la nostàlgia que comporta, no es materialitza en aquest muntatge [...] si bé conté moments brillants, de detall.

En qualsevol cas, «la crítica va ser demolidora» (Massip & Palau 2002: 283). Joan Anton Benach (1992: 32), per exemple, apuntava que «la cosa empieza francamente mal y prosigue fatalmente peor». En aquest sentit, és interessant destacar el comentari que Imma Merino (1993: 20) hauria sentit a la platea en veure la funció: «algú va murmurar: “Esta no es mi Rodoreda, me la han *cambiao*”», com també la pregunta que es formulava després de presenciar la posada en escena: «resta el dubte sobre com pot ser rebuda l'obra pels que no han llegit *Mirall trencat*». Una i altra citacions posen en valor la funció que les arts escèniques poden exercir a l'hora de difondre l'obra dramàtica, però no només, de determinats autors, així com la lectura que en poden donar. Fet i fet, sobre el tractament escènic del text en el seu conjunt, Saumell (1993: 55) advertia:¹⁹⁶

¹⁹⁶ En sintonia amb aquests comentaris, Merino (1993: 20) es preguntava sobre dos trets que formarien part de la marca de direcció de Bieito amb el pas dels anys: «per què criden tant els actors? [...] per què gairebé tothom tenia tanta pressa per abandonar l'escenari?».

La direcció ha apostat pel crit i els estats extrems, tot i que el dramatisme del text no ho demana explícitament. La veritable tragèdia d'aquesta nissaga és soterrada i hipòcrita: odis, enveges i incompressions, fins i tot després de la mort.

Aquest plantejament estètic afavoriria que el resultat resultés «sense densitat [...] hi manca misteri» (Pérez 1993: 47) i seria una opció, en fi, que remetria a una qüestió de gran rellevància per a aquest estudi, la relativa al clima que es genera dalt de l'escenari a l'entorn d'un text rodoredià. L'espectacle, en aquesta ocasió:

no aconsegueix transmetre a l'espectador l'atmosfera que embolcalla la història tràgica d'una família burgesa de Sant Gervasi. Potser perquè el seu ascens i declivi estan tractats en clau melodramàtica, o millor dit, superficialment melodramàtica, estil *culebrón*. Calixto Bieito, el director, ha insistit més en els efectes puntuals (a vegades ratllant l'histerisme) que en la sensació, gairebé txekhoviana, que té el pas del temps sobre els personatges d'*Un dia*. (Saumell 1993: 55)

En la mateixa línia, Benach (1993: 32), com Pérez de Olaguer (1993) valoraria la qualitat literària del diàleg, que reclamaria:

un naturalismo más ajustado al misterio, a la atmósfera de secretos y medias verdades que se citan en el espejo roto de la autora, que una dicción tributaria, como aquí ocurre, del supuesto costumbrismo, llano y lineal de la pieza.

Al seu torn, Joaquim Vilà (1993: 60) recordaria la importància de la luminotècnia per a aquesta escomesa:

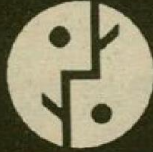
Els ritmes interpretatius personals no s'acoblaven a un ritme general –absent– i les atmosferes dels diversos quadres s'escolaven per un tractament de llums més pendent de donar brillants efectes escenogràfics que no pas un profund treball de situacions.

En la mateixa direcció anaven les paraules de Saumell (1993: 55), que acabava la seva crítica amb un plany per la lectura superficial de la poètica rodorediana, sense subtileza i amb interpretacions sobreactuades. El sentiment final de Saumell seria proper al de Xavier Pérez (1993:47), que assumiria una «decepció inevitable» en relació amb l'espectacle, més que no pas amb el text dramàtic. Precisament, aquest crític assessoraria Bieito de cara a la reposició, revisada, que es va exhibir al Mercat de les Flors l'any següent (Massip i Palau 2002: 285), perquè «el muntatge, programat ara sense data, va sortir del Grec tocat de mort per la crítica» (Avui 1993: 41). Efectivament, el seu director ja havia previst abans de l'estrena una reposició en una altra sala, com havia fet en algun projecte anterior, com ara amb *Somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare, que es va estrenar també al Teatre Grec, el 1991 (Avui 1993: 45). En aquesta ocasió, però, l'IMBE, amb Miquel Lumbierres al capdavant, intentaria desfer-se del compromís argüint motius de finançament, encara que finalment es va respectar el contracte (Avui 1993: 41; Massip & Palau 2002: 286). En qualsevol cas, la publicitat que anunciava la nova versió de l'espectacle, novament, apel·lava a *Mirall trencat* i al conjunt de l'obra rodorediana, tal com es pot comprovar en aquesta imatge:

UN DIA Mirall trencat
 direcció **Calixto Bieito**

Un dia és l'antecedent directe de *Mirall trencat*. Un drama amb una galeria de personatges d'extraordinària riquesa. És l'univers de ficció més fastuós i esplèndid dels creats per l'autora. Un dia és un text de gran qualitat i és una clau indispensable per comprendre l'obra literària de l'escriptora.

del 3 al 27 de març



MERCAT DE LES FLORS

VENDA ANTICIPADA DE LOCALITATS:
 PER TELÈFON, AMB TARGETA DE CRÈDIT
 318 85 99 i 310 12 12 (24 hores)

Il·lustració 11: Anunci de premsa

Font: *Avui*, 17 de març de 1994, p. 41

Massip i Palau (2002: 287-288) exposen com alguns dels canvis més determinants per a la millora de la proposta respecte a l'experiència del Teatre Grec: tenir «molt» en compte *Mirall trencat*; representar-se no en un espai obert, sinó en una sala, que «consideren més escaient per a l'obra» i «concentrar la intervenció dels descarregadors a l'inici i al final» de l'espectacle, per no trencar reiteradament el clima que es genera en viatjar al passat:

però, d'altra banda, amb aquest recurs perdien sentit les evocacions, perdia protagonisme la casa, es perdia el sentit del títol de l'obra i, sobretot, es perdia l'element ordenador d'unes escenes que se'ns oferien no com una història contínua, sinó com a impressions.

Davant d'aquesta reformulació, Massip (1994: 44) considera que es cerca «fer teatralment més eficaç un text impressionant», mentre que Benach (1994: 47) confirmaria que en el text original «tan vapuleado cuando su estreno, hay un material dramático consistente, más, incluso, que en *La senyora Florentina [i el seu amor Homer]*, que tuvo en otoño una franca acogida en el Remea». Com a reflexió final, és interessant recordar les paraules de Xavier Pérez (1993: 47), que d'altra banda seria vàlida per altres experiències sobre el teatre rodoredià i sobre la producció dramàtica d'altres autors menystinguda:

era, en definitiva, imprescindible córrer el risc d'afrontar una escenificació, i treure'n, en vista dels resultats, algunes conseqüències. Però també es fa inevitable recordar que el muntatge signat per Calixto Bieito suposa sols una determinada lectura —i no l'única, ni necessàriament la més ortodoxa (no hi ha ortodòxia possible davant un text inèdit) d'«Un dia».

L'altra proposta escènica basada en un text dramàtic original, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, suposa un contrast important amb *Un dia* pel que fa al concepte general, la seva interpretació i també a la recepció de la qual va ser objecte, fet que repercutiria en el procés de patrimonialització de Rodoreda i la seva obra. La iniciativa té el seu origen en una de les actrius habituals en projectes a l'entorn de Mercè Rodoreda, Rosa Novell. L'actriu i directora va descobrir a París aquest text de la mà de Montserrat Casals, que estava preparant el recull de peces dramàtiques de l'autora, *El torrent de les flors*: després de desestimar emprendre la posada en escena amb la seva companyia per considerar-la massa costosa econòmicament, Novell en va fer la proposta d'escenificació al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i el seu director, Domènec Reixach, hi va veure una oportunitat idònia per celebrar els deus anys de la mort de Rodoreda (Giramé & Muñoz 1999: 84). El projecte es

va proposar a Mario Gas, que en va assumir la direcció, i va fructificar amb l'estrena el 21 d'octubre de 1993, al teatre Romea, i amb l'actriu interpretant la Senyora Florentina.

L'encàrrec, d'altra banda, va suposar per a Gas el primer text original en català que dirigia, que a més es tractava d'una obra inèdita.¹⁹⁷ Preguntat per aquesta circumstància, afirmaria: «però moltes vegades això no vol dir res. De fet, tinc quatre o cinc projectes que també són d'autors anomenats clàssics catalans» (Crivillé 1993: 7). L'oferiment de la proposta, i la seva assumpció, fet i fet, comporten estendre complicitats de professionals no habituats en la literatura dramàtica catalana i, en definitiva, contribuir a difondre'n les obres. I, sobre el fet que l'autora en fos Mercè Rodoreda, Giramé i Muñoz (1999: 85) reflexionarien en aquesta línia:

És innegable que un dels principals al·licients de l'espectacle que avui analitzem ha estat el fet que l'autora del text fos Mercè Rodoreda. Fins fa molt poc, el públic en general desconeixia la faceta teatral d'una escriptora, de popularitat i estimació generalitzades, però que era coneguda, majoritàriament només com a novel·lista i contista. Aquest «descobriment» d'una Rodoreda, també escriptora de teatre, ha creat una notable expectació encara que el més apropiat seria parlar de «redescobriment» d'aquest vessant.

Giramé i Muñoz (1999: 85) en acabar aquestes afirmacions també farien referència a *Un dia*, la proposta dirigida per Bieito d'aquell mateix 1993.¹⁹⁸ De fet, alertat per la mala

¹⁹⁷ En rebre l'encàrrec, Gas declararia: «no és que conegués en profunditat l'obra de Rodoreda, però sí el suficient per fer-me una idea força exacta del seu món. Havia llegit *El carrer de les Camèlies*, que és una novel·la que m'agrada moltíssim, *La plaça del Diamant*, bastants contes, i després les dues biografies sobre ella i alguns articles. Però el món de Rodoreda que és a les novel·les hi és molt en aquesta obra i les lectures no em van fer variar la meva visió» (Giramé & Muñoz 1999: 73).

¹⁹⁸ Cal fer constar que un dels treballs més complets a l'entorn de la proposta recorda que més enllà de *L'hostal de les tres Camèlies*, d'Araceli Bruch, que es va estrenar a Festival Internacional de Teatre de Sitges el 1979, «aquesta experiència és l'única que es coneix de posada en escena d'una obra teatral de Rodoreda, abans de les dues d'aquest any 1993» (Giramé & Muñoz 1999: 85). S'obvien, així, tots els espectacles que incloïen «El parc

acollida d'aquest espectacle, i abans d'esgotar les funcions previstes al Teatre Grec, Reixach va voler deixar clar que *La senyora Florentina i el seu amor Homer* era un projecte del tot diferent al d'*Un dia* (Avui 1993: 42). Ara bé, si la recepció de l'espectacle de Gas va resultar ben positiva, el text dramàtic no va ser tan celebrat, tot i les declaracions de Reixach, segons el qual Rodoreda tenia un «enorme instinto teatral» o del mateix director, per a qui l'escriptora en aquesta obra «parteix d'una anècdota aparentment senzilla, però té un gran domini de la construcció teatral». (Fondevila 1993a: 39; Crivillé 1993: 7). D'aquesta anècdota, tan barcelonina, a saber, la relació d'adulteri entre persones benestants, que es presenta en començar el text, a parer de Gas, el director va voler fer aflorar aspectes més subtils i, alhora universals (Giramé & Muñoz 1999: 64-65). De fet, la crítica de Joaquim Vilà (1993: 76) valorava els criteris de decisió adoptats per la direcció en aquesta línia: «aquest és un text perillós que podia caure en un muntatge que s'escapés per la via de la caricatura i del sainet o que podia ser menyspreat per més de quatre directors per la seva poca "ambició" teatral».¹⁹⁹

Benach (1993: 47) subratllaria la versemblança dels personatges que Rodoreda va construir per a aquest text, així com els diàlegs, «de una vivacidad y autenticidad incontestable», encara que, ras i curt, «aporta pocas cosas a nuestra dramaturgia contemporánea».²⁰⁰ La impressió que Rodoreda construïa personatges de gran interès i complexitat ja s'ha comentat amb anterioritat en relació amb diverses peces narratives de l'autora. Sobre aquest text, Gas en destacaria especialment els personatges, verços i allunyats, en essència, dels arquetips i recordaria que Rodoreda no es podia considerar una dramaturga

de les magnòlies», encara que només fossin en relació amb algun fragment, i «Viure al dia», ja comentades anteriorment. Una i altra obra, tot i ser publicades en el recull de narrativa breu *Semblava de seda i altres contes*, tindrien prou elements per a ser considerades peces dramàtiques, com també ja s'ha anotat. I, si bé en aquest treball es citarien *La casa de les nines*, *L'estació de les dàlies* i *En veu baixa* en tant que propostes basades en contes, no es tindrien en compte altres espectacles de major envergadura i difusió, com tampoc els casos en els quals hi convivia peces dramàtiques amb d'altres de no dramàtiques (Giramé & Muñoz 1999: 85-86).

¹⁹⁹ Qui sap si Vilà pensava, concretament, en Calixto Bieito, per la seva posada en escena d'*Un dia*, aquell mateix estiu.

²⁰⁰ Precisament, Lluís Busquets (1993: 35) trobaria manca de versemblança al text dramàtic.

reconeguda (Giramé & Muñoz 1999: 65 i 67). Una mostra que es derivaria d'aquesta inseguretat tindria a veure amb el personatge d'Homer: es va plantejar prescindir de la primera escena –de Florentina amb Homer– i, fins i tot, eliminar totalment la presència d'aquest personatge masculí, amb la intenció que l'espectador es construís la seva imatge, però finalment ho va descartar i es va mantenir fidel a l'estructura i la concepció originals (Giramé & Muñoz 1999: 65-66).

Encara que una decisió que sí que va prendre i que afecta novament als personatges seria la relativa a la llengua que utilitzaria el personatge de la Senyora Rosa. La *petita llicència* va consistir a fer-la parlar en castellà, identificant-la amb un perfil social de classe alta barceloní per fer més divertida l'escena, una escena en la qual, al seu parer, aquesta figura no afavoria el desenvolupament del text dramàtic (Giramé & Muñoz 1999: 74). El que sí que Gas va voler *traduir* del text dramàtic a l'escena seria el clima, a més de reconèixer i respectar el tempo de l'original i el seu sentit de suspens (Giramé & Muñoz 1999: 65). Per aconseguir-ho, el director tindria cura de tots els detalls, també de la interpretació, i recorreria especialment a la música i a la il·luminació (Giramé & Muñoz 1999: 66 i 70).²⁰¹ Als ulls dels crítics i estudiosos, en fi, assolí l'objectiu de crear un *clima rodoredià* (Pérez de Olaguer 1993; Benach 1993: 47; Massip & Palau 2002: 288-289).

D'altra banda, Rosa Novell definia l'obra com una «història d'amors i desamors», i matisava: «és la història que ens han explicat milers de vegades, però la gràcia és que aquesta vegada ens ho explica una dona, una cosa que la fa molt estranya als homes, enigmàtica, inquietant» (Bussé 1993: 89). Per l'actriu, Mario Gas «ha sabut entrar en aquest món terriblement femení amb la delicadesa dels grans homes» (programa de mà de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*). I, si bé per a Xavier Pérez (1993) el text traspuava una lectura

²⁰¹ D'entre les obres musicals escollides per a la representació, la més sorprenent seria *Son la mujeres de Babilonia las más ardientes*, una sarsuela del compositor valencià Vicent Lleó (Giramé & Muñoz 1999: 119).

feminista, el mateix Gas negaria la possible filiació de la peça, recordant declaracions de la pròpia Rodoreda (Fondevila 1993: 50).²⁰² El que sí que veuria Gas entorn al fet femení en aquest text dramàtic és el gruix d'aquests personatges i les seves emocions en un món que els gira l'esquena (Fondevila 1993: 39; Fondevila 1993: 50). La descripció de Jordi Sarsanedas, en aquest sentit, lligava el fet femení i les seves circumstàncies a l'actualitat, encara que lamentava que la comèdia, lluny de ser innovadora, seria deutora del teatre dels anys 1920 i que es tanca amb un final de caire sarcàstic (Programa de mà de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* 1993).²⁰³ De fet, Gas encara ampliaria més aquest component del text dramàtic, tot advertint-ne «la ironia, l'agudeses, la mordacitat», trets d'altra banda poc estudiats i que apareixeran en aquest capítol (Fondevila 1993: 50). Tot amb tot, Gas assumia que «hay soluciones de situaciones y diálogos magistralmente resueltas, frente a otras que adolecen de la falta de práctica en la escritura teatral» (Fondevila 1993: 50). Però les crítiques entusiastes de l'espectacle, com ara el comentari final de Vilà (1993: 76), que asseverava que «aquest muntatge és un exemple clar de com una bona direcció i una bona interpretació poden justificar un text. O establir-hi una bona sintonia, potenciant-ne tots els encerts», convidarien a suposar la potencialitat de l'obra dramàtica que hauria pogut escriure Rodoreda si hagués tingut la possibilitat de comprovar els resultats dels seus escrits per al teatre en el públic (Massip & Palau 2002: 292). En termes similars, però ara referit també a *Un dia*, de Bieito, es manifestarien Massip i Palau (2002: 282).

La senyora Florentina i el seu amor Homer es va reposar, la mateixa temporada, al Teatre Goya, el 8 de gener de 1994; va fer una gira important per diverses poblacions de Catalunya –Girona, Figueres, Vic, Reus, Sabadell i Tarragona, entre altres municipis– i es va

²⁰² Sobre aquesta qüestió, es podria ressenyar que Kathleen M. Glenn (1994: 193-201) analitzaria els personatges femenins de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, cercant concomitàncies amb la biografia de l'autora, en la línia de les biografies que ja s'han estudiat amb deteniment.

²⁰³ La peça, d'altra banda, seria comparada amb George Bernard Shaw o Eduardo de Filippo (Fondevila 1993: 50; Programa de mà de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* 1993).

exhibir també a Palma. I és que va suposar un èxit pràcticament unànime de públic i crítica (Pérez de Olaguer 1993: ---; Benach 1993: 47; Pérez 1993: ---; De Sagarra 1993: 41; Ordóñez 1994: 46; Puig 1994: 25).²⁰⁴

Si aquestes són les propostes teatrals vinculades a l'obra de Mercè Rodoreda que es van exhibir entre 1989 i 1994, es té coneixement d'altres iniciatives de figures sovint rellevants de les arts escèniques i audiovisuals que, malauradament, no van acabar de quallar perquè van aparèixer altres projectes. Així, a principis de la dècada de 1990, l'actor, dramaturg i director Pep Tosar (2016) tindria la intenció de concebre un espectacle teatral a l'entorn de poètica de Rodoreda. En la mateixa línia, l'actriu i directora Imma Colomer es plantejaria un projecte similar (2016).

El 1992, i en el context de l'acord institucional per obrir la seu del Palau d'Agricultura, a Montjuïc, del Teatre Lliure, el 1992, aquesta institució va presentar el projecte escènic fins a la temporada 1996-1997. Un dels textos que es va preveure que s'exhibiria seria una obra inèdita de Mercè Rodoreda (Sotorra 1992: 38); no se n'han pogut conèixer més dades. També Sílvia Munt, uns quants anys més tard de la seva lloada interpretació de la Natàlia/Colometa a l'adaptació audiovisual de Betriu, hauria pogut presentar un monòleg a partir d'*El carrer de les Camèlies* (Piñol 1993: 40). Tampoc se'n coneixen els motius. I, sense més informació, tampoc va arribar a bon port el projecte teatral, basat en la biografia de Casals, d'Eduardo Mendoza i Rosa Novell, *ànima mater* de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* que va dirigir Mario Gas i que ja s'ha comentat anteriorment (IT-Fons Rosa Novell).

Igualment, el 1990, Enric Viciano tindria la intenció de rodar un serial televisiu a partir de *Mirall trencat*, que no s'arribaria a materialitzar (Sáez 1990: 32). Pel que fa al projecte, que ja estava plantejat anys enrere, de filmar una adaptació de *La mort i la primavera* per part

²⁰⁴ De fet, l'espectacle assoliria la tercera posició en la llista de les propostes escèniques amb més espectadors el 1993 (*Avui* 1994: 42).

d'Agustí Villaronga, a principis de la dècada de 1990 acabaria bandejant-se per diversos motius, tot i la implicació de Teresa Enrich, productora cinematogràfica, que entra en l'empresa de Villaronga i proposa a La Fura dels Baus intervenir en el projecte, perquè «el seu treball està molt en el registre del que vol fer Agustí Villaronga» (Sarrias 1990: 40). Per a l'adaptació, que Arnau veu «difícil» per tractar-se d'una obra «singular», però que Villaronga, tot i advertir que el material era molt bo, assegura que li ha arribat «amb facilitat, com un regal», el director rodaria en blanc i negre, per allunyar-la de l'estètica medieval, «de nans i gnoms», i es van cercar grans experts en el cos tècnic, com ara en les tasques de maquillatge o d'efectes especials, que en cap cas haurien de ser «a l'americana» (Flores 1990: 40; Hernández 1990: 39). La coproducció reuní uns 470 milions de pressupost entre productores de Catalunya (50%), Alemanya (30%) i França (20%), però amb dificultats per aconseguir el suport de les institucions públiques espanyola i catalana (Salvà 1991: 38).²⁰⁵ D'altra banda, el 1991, Lluís Pasqual declarava la seva voluntat de dur al cinema *Mirall trencat*, perquè era el mitjà ideal per adaptar aquesta novel·la, però que sempre apareixien altres projectes que endarrerien iniciar aquest desig (Sotorra 1991: 7). El director teatral hi insistiria, un any més tard (*El Punt* 1992: 18).

Encara en el terreny audiovisual, en aquests anys es produeixen diversos documentals sobre la figura i l'obra de l'escriptora. Així, Josep Oller, amb el suport d'Iniciatives Audiovisuales i la Fundació Videoteca dels Països Catalans, enllesteix el 1991 l'audiovisual *Mercè Rodoreda, miralls interiors*. Amb el suport de la Generalitat de Catalunya, guió de Carme Arnau i un tiratge de 10.000 exemplars, que surten a la venda en el desè aniversari de la mort de l'escriptora, es tracta, segons els editors, «d'un fet insòlit en la història de la cultura catalana i d'un pas significatiu en el procés de normalització lingüística i cultural» (Piñol 1993:

²⁰⁵ Finalment, el ministeri va concedir a Villaronga 50 milions de pessetes de subvenció i va rebre un ajut de 56 milions procedent d'Eurimages i el Fons Europeu de Suport a la Coproducció i Distribució de Llargmetratges i Documentals de Creació. Per la seva banda, la Generalitat de Catalunya es va comprometre amb el projecte aportant 32 milions i Televisió Espanyola, en concepte de drets d'antena, avançà 65 milions (Salvà 1991: 38).

40; *Avui* 1993: 34). La productora tindria la intenció de preparar-ne un altre sobre l'autora destinat al públic escolar (Bonaventura 1992: 40). Aquest tipus de projectes, però, no provenen únicament del sector privat, ja que el 1993 la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Montcada i Reixac presenta *Mercè Rodoreda, una dona enigmàtica*, i aquell mateix any l'Institut Català de la Dona dona a conèixer el *Memorial Mercè Rodoreda: ara fa deu anys*. En la mateixa línia, aquesta mateixa institució, el 17 de maig de 1993 a l'Ateneu Barcelonès, va celebrar un *Homenatge a Mercè Rodoreda* amb participació de Carme Arnau, Isabel-Clara Simó, Marta Pessarrodona, Anna Saludes i Joaquina Alemany (*Avui* 1993: 14).

Així doncs, i per sintetitzar aquesta contextualització, es pot afirmar que en el període que abraça els anys 1989 i 1994 s'experimenta un salt qualitatiu en el procés de patrimonialització de Mercè Rodoreda i la seva obra, i que es concreta en una major implicació de les institucions públiques en projectes diversos, i en una difusió superior als anys precedents de l'escriptora i la seva producció en l'àmbit internacional. També hi contribuirien amb un pes específic diversos esdeveniments i debats socials o literaris, així com la publicació de peces rodooredianes de ficció o de treballs a l'entorn de la seva figura o de les seves obres.

Un tret especialment rellevant en aquests anys seria la creació de la Fundació Mercè Rodoreda, que havia de custodiar, conservar i difondre el seu llegat. Emparada per l'IEC, promouria la difusió d'alguns textos inèdits de narrativa (*Isabel i Maria*) i de naturalesa dramàtica (*El torrent de les flors*), que sovint es presenten apel·lant a la qualitat de la seva obra ja coneguda i assumida com a constitutiva del cànon literari. Més concretament, amb l'aparició de bona part de l'obra teatral, fins aleshores, es planteja el grau d'interès del fons i de les seves formes. Les polèmiques derivades del poc rigor d'aquestes publicacions, entroncaria amb la controvertida circumstància derivada de les dificultats d'accés al fons per part dels investigadors; fets que generarien una polèmica que, en conseqüència, afavoriria donar visibilitat a l'autora.

En els mateixos termes caldria valorar l'aparició de tres biografies: *Mercè Rodoreda*, de Mercè Ibarz (1991), *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura*, de Montserrat Casals (1991) i *Mercè Rodoreda, una biografia*, de Carme Arnau (1992). En conjunt, van promoure una lectura invasiva de la seva vida privada o directament inclinada al safareig, i que tractaven de justificar vincles estrets entre vida i obra. En contrapartida, donarien a conèixer aspectes desconeguts pel gruix de la població i que haurien pogut estimular-ne l'estudi. Per exemple, s'analitza l'activitat periodística i literària de preguerra, s'observen les seves novel·les a l'entorn de les experiències bèl·liques i l'exili que visqué Rodoreda, i s'estudien les darreres obres, però també surten a la llum diverses composicions poètiques seves, així com alguns contes infantils, i es fan públiques les seves obres plàstiques i algunes cartes privades. En aquest sentit, les traduccions d'obres rodoredianes augmenten significativament, mentre algunes publicacions rellevants serien la reedició al Club Editor Jove de *Mirall trencat* (1992), l'aparició d'*Els miralls màgics, aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990), que analitza, per primer cop amb profunditat, *Viatges i flors, Quanta, quanta guerra...* (1980), i *La mort i la primavera* (1986). I es donen a conèixer *Cartes a Anna Murià (1939-1956)* (1992) i el recull de poesia infantil *Bestioles* (1993), mentre que Maria Campillo (1994) treu a la llum les dues conferències radiades de l'escriptora durant la Guerra d'Espanya; també, Teresa Muñoz (1992-1993) estudia les entrevistes de Rodoreda que es van publicar a *Clarisme*. I sobre l'obra més canònica de l'escriptora, destaquen sobretot les anàlisis des d'una perspectiva històrica i sobre el llenguatge literari. Tot plegat comporta ampliar la difusió de l'escriptora i la seva obra, obrir perspectives noves d'estudi i afavoreix conformar una concepció complexa, polièdrica, de l'escriptora. Més concretament, aquestes aportacions i noves dades afavoreixen una visió de conjunt que permet contextualitzar millor les seves obres, veure-hi concomitàncies o divergències, enllaçar la seva producció amb la d'altres autors i, en definitiva, atorgar-li nous valors, que l'actualitzen i n'asseguren la universalitat (Prats 2000: 123).

La lectura en clau de gènere i la crítica feminista sobre l'obra de l'escriptora guanya predicació i també genera debat –de fet, aquest moviment també s'institucionalitza. Però altres debats socials o literaris remetent sovint a Rodoreda, també, com ara la literatura urbana, segurament influïda per la preparació i celebració dels Jocs Olímpics a Barcelona, el 1992, o la qüestió identitària, en la qual s'entremesclen política i llengua, i que té una derivada en la llengua literària. Prova de la incidència de Rodoreda en la literatura coetània, d'altra banda, un gran nombre d'escriptors en aquests anys es declaren deutors de la poètica rodorediana.

En aquestes circumstàncies, i amb unes institucions catalanes en ple funcionament, la difusió de l'obra de l'escriptora mitjançant les arts escèniques es fa realitat en diverses ocasions, arribant a públics no necessàriament interessats en ella, una novetat respecte als anys anteriors, i a l'estranger, en consonància amb les traduccions que ja s'anaven realitzant a la dècada de 1980 i als estudis crítics o a les tesis doctorals. També, per vies diferents, Rodoreda arriba, puntualment, al País Valencià (*Isabel i Maria* i *El torrent de les flors* per Edicions 3 i 4) i les Illes Balears (*Enamorades de la mar*).

2. Llenguatges estètics innovadors: dansa i text

A principis de la dècada de 1990, Ramon Oller gaudeix d'una posició singular en el si de l'escena catalana, espanyola i europea, entre altres motius, perquè «ha sabut teixir complicitat amb l'espectador i es pot considerar un líder privilegiat de la dansa en el context polític català», tal com apunta Ester Vendrell (2008a: 362). Amb influències de Cesc Gelabert i Lídia Azzopardi, el coreògraf hauria anat desenvolupant amb el pas dels anys una personalitat pròpia: un «catalán inquieto y mordaz» que, des de la intuïció, «s'atreveix a ser ell mateix sense doblegar-se a cap estil en especial ni a cap llenguatge definitiu» (Sotorra 1992: 47; Salas 1992;

Oller 1992: 4). Operant amb llibertat i partint de la quotidianitat, les seves propostes, disfressades de frivolitat, requereixen una doble lectura, per això ha estat qualificat, sovint, de l'Almodóvar de la dansa, també perquè en les seves creacions hi tenen preferència les figures femenines (La Provençal – Le Méridional Oller 1992: 14).

En aquest mateix sentit, Van der Meer (1992: 43) assenyala que Oller, fidel a la seva sensibilitat, i al marge de la intel·lectualitat i del formalisme i el conceptualisme que es practicava sovint en l'avantguarda de la dansa, va sintonitzar amb l'espectador, no com una «concesión a la galería», sinó fruit del seu procés de maduració, aspecte que ell també assenyalaria (Oller 1992: 6). Igualment, el seu marcat sentit de l'humor el faria accessible a un públic ampli i divers (La Provençal – Le Méridional Oller 1992: 14). Les paraules més entusiastes sobre la poètica d'Oller referides a *Aquí no hi ha cap àngel*, en fi, arribarien de França:

Impulsive et passionnée, la danse de Ramon Oller chavire dans le bonheur [...]. D'une richesse absolue, son travail s'avère nettement mieux maîtrisé. [...]. Est un don total d'investissement, d'une énergie brillante et d'une créativité qui fera date dans les annales de la danse contemporaine (La Provençal – Le Méridional Oller 1992: 14).

L'espectacle seria, novament, assequible per al gran públic i d'alta qualitat i es confirmaria el reconeixement i l'admiració d'Oller, un coreògraf amb dots teatrals (Vendrell 2008a: 364). Amb aquesta llibertat i personalitat, Oller un cop més recorre a la convivència entre dansa i teatre com un dels trets fonamentals per articular la proposta. No es podria parlar, però, de teatre-dansa –terme que originalment prové d'alemany *Tanztheater*–, tot i concebre per a *Aquí no hi ha cap àngel* la dansa com un llenguatge proper al joc dramàtic i que obeiria a la dramaturgia per explicar una història, i fer ús de textos literaris, trets propis d'aquest

llenguatge que tindria en Pina Bausch un dels màxims exponents històrics (Pavis 1998: 113-114). Així es constata en aquesta descripció de la proposta (Programa Pompidou 1992):

Aquí no hi ha cap àngel est un spectacle de danse et théâtre (et non de danse-théâtre, comme le souligne Ramon Oller) autour du monde sensible de cette grande figure de la littérature catalane qu'est Mercé Rodoreda. Plutôt que le mélange de deux langages, Ramon Oller s'intéresse donc à l'addition du théâtre et de la danse, chacun conservant son identité mais reliés par le thème et le rythme.

Sobre aquestes advertències del coreògraf, Santiago Fondevila (1992: 45) recordaria que un element que podria cohesionar els dos llenguatges seria la sensibilitat, un tret que també destacaria Joaquim Vilà (1992: 92). Aquesta teatralitat es concretaria, sobretot, en la figura més aviat estàtica de Lola, interpretada per Lola Lizaran, l'únic personatge que fa ús de la veu, mentre que la dansa es reserva al cos de ballarines i ballarins i al mateix Oller, que representa un àngel negre (Van der Meer 1992: 43). Aquest àngel tindria la funció d'executar un doble joc, combinant els dos llenguatges, enllaçant-los i contraposant-los (Fondevila 1992: 45). I, si Lola representa una dona ja gran, que torna de l'estranger i rememora la seva vida, la topada amb l'àngel, negre, i segons el propi Oller, «embogit», com el que apareix al conte «Semblava de seda», suposa la mort de la figura femenina (Pérez 1992: 44; Fondevila 1992: 45; Oller 2015).

L'«empaquetado poderoso, denso y, teatralmente hablando, equilibrado» de l'espectacle estaria en sintonia amb la «diàfana teatralitat que respiren» (Salas 1992:----; Vilà 1992: 93). Precisament sobre aquest equilibri, Joaquim Vilà (1992: 93) valoraria la tasca de Joan Castells, però advertiria que «hi falta un tractament més decidit de la dramaturgia que engalzi d'una manera més efectiva les parts coreogràfica i teatral», tot i valorar positivament la voluntat de

conjuminar aquests dos llenguatges. Oller, però, declararia que «hasta ahora he explotado a fondo la parte teatral de mis espectáculos, reforzados con textos, con una dramaturgia, y eso se cierra, se acaba» (Fondevila 1992: 45).

Aquest equilibri entre dansa i teatralitat tindria el seu correlat plàstic i, especialment des del punt de vista cromàtic, sobretot si es contraposa als espectacles anteriors –només cal recordar el xoc de referents en el vestuari de les dues famílies de *Naranjas et citrons*–, ja que, per a aquesta ocasió, l'espectacle seria concebut sense colors i amb unes composicions musicals d'Étienne Scharoz que caracteritzaven l'espectacle en termes d'«austeritat» o remarcar el seu tarannà «suau» (Fondevila 1992: 45; Del Val 1992: ----). Vendrell (2008a: 363), per la seva banda, parlaria de «blanca fredor», «seny», «contenció» i «estilització». Aquesta presentació neta es llegiria fins i tot amb un component idealitzant, tot enllaçant-la amb diversos moviments estètics històrics:

Espectáculo sugestivamente poético y de una cuidadosísima presencia plástica, que roza el romanticismo y el simbolismo decimonónicos, y también el modernismo de grupos escultóricos de trajes vaporosos y telas enrevesadas [...] de ángeles bellísimos, frialdad marmórea y gesto próximo a la danza clásica. (Ley 1992: X)²⁰⁶

A conseqüència de les operacions dramaturgiques operades en els originals rodoredians escollits per a l'espectacle, en el discurs resultant hi sovintegen, d'altra banda, referències de caràcter cromàtic que basculen entre el blanc i el negre, afins al concepte general que es va implantar en relació amb el vestuari i l'escenografia, els textos de l'escriptora, tal com apunta, per exemple, Van der Meer (1992: 43). Fet i fet, en els fragments escollits, aquest dos colors,

²⁰⁶ Potser centrant-se en el component popular de l'estètica d'Oller, o potser fixant-se especialment en la figura de l'àngel, Xavier Pérez (1992: 44) en fa una altra lectura: «la proposta de Metros es mou amb valentia en la perillosa frontera del *kitsch* —el motiu de l'àngel no és precisament causal— reelaborat des d'una necessària perspectiva crítica».

així com mots que connoten aquests dos extrems cromàtics, es poden sintetitzar en la graella següent:

	<i>Blanc</i>	<i>Negre</i>
«En una nit obscura»	---	«em van fer néixer perquè visqués només a la nit ombres» (Rodoreda 2008: 338)
«Abans de morir»	«han vingut a emprovar-me el vestit de núvia [...] m'he vist en el mirall voltada de tuls i blondes i he pensat: “un fantasma blanc em mira”» (Rodoreda 2008: 190)	
«El senyor i la lluna»	«sóc blanc de cara i de cos, tota la pell [...] passar de la nit al dia» (Rodoreda 2008: 387) <i>Diverses referències a la lluna i la seva llum.</i>	«passar del dia a la nit» (Rodoreda 2008: 387)
<i>La plaça del Diamant</i>	«anava blanca de dalt a baix: el vestit i els enagos emmidonats, les sabates com un glop de llet, les arracades de pasta blanca, tres braçalets rotllana que feien joc amb les arracades i un portamonedes blanc» (Rodoreda 2008: 153)	
«Semblava de seda»		«a terra, ben encastada a la pedra, una cosa negra, llarga i estreta com el meu braç, brillava una mica: era una ploma» (Rodoreda 2008: 426) «L'àngel era allí, negre i alt damunt de la tomba. Les branques, les fulles, el cel amb tres estrelles ja eren d'un altre món» (Rodoreda 2008: 426) «era mitjanit o somiava que era mitjanit?» (Rodoreda 2008: 427)

		«empresonada» (Rodoreda 2008: 428)
--	--	---------------------------------------

Ara bé, en aquest marc gairebé harmònic, es constatarien nombrosos «clar-obscur, que el compacte grup de ballarins de Metros viu en pròpia pell a través d'un seguit de quadres governats per la tensió (Pérez 1992: 44). No en va, Oller assegurava que «para mí es como un melodrama “culebrón”, en el buen sentido de la palabra» (Fondevila 1992: 45). També Roger Salas (1992) advertia: «Ramon Oller tiene un estilo propio en ebullición. No le tiene miedo a melodrama y entra a saco en él poniéndole sexo al querube y lágrimas a las bailarinas». El plantejament dialèctic de l'espectacle es veuria accentuat per la combinació de dansa contemporània i referents populars:

La tradició secular del ball d'esbart —que dóna alguns dels moments més vibrants i emotius de la proposta—, es contraposa a violents motius de ruptura i tensió, quan el plaer del moviment ha de donar pas a la severitat i l'exigència d'un joc disciplinat i sense concessions, proper a la confusió i l'horror. (Pérez 1992: 44)

L'accent més negre de l'espectacle, d'altra banda, vindria donat pels textos de Rodoreda, que es consideren, fins i tot, mostres de crueltat (Fondevila 1992: 45). Amb més detall, Salas (1992) apunta que «los textos de Mercè Rodoreda, tras el verbo que parece fácil y directo, esconden amargura de cocina que se relaciona directamente con el baile personal de Oller, refinado, de amplio registro y sugerencias». Però, òbviament, les peces rodoredianes que interpretava Lizaran no tan sols tindrien les seves ressonàncies en l'àngel negre representat per Oller. Van der Meer (1992: 43) destacaria les «textualidades que se conjugan para crear una perfecta ambientación», en coherència amb declaracions del mateix Oller, segons les quals «lo que hay de la escritora sobre el escenario es “sobre todo el ambiente. El texto es muy importante

pero lo es más su mundo”» (Fondevila 1992: 45). A l'hora de portar a escena textos no dramàtics de l'escriptora, reapareix, doncs, la voluntat dels creadors de *traduir* el to poètic rodoredià a l'escena mitjançant un concepte tan esmunyedís com el d'*ambient*.

En aquest punt, és necessari constatar com *Aquí no hi ha cap àngel* contribueix a donar una lectura de l'obra de l'escriptora allunyada dels tòpics mel·liflus que s'havien generat a l'entorn, sobretot de *La plaça del Diamant*, amb una protagonista que el mateix Joan Sales, en una carta a l'autora, va anomenar «ànim de càntir», comentari que Rodoreda va rebutjar amb vehemència en respondre la missiva; i després s'encarregaria de desmentir plantejaments d'aquesta naturalesa a l'entorn de la novel·la al pròleg de *Mirall trencat* (Rodoreda 1982). Tot i els esforços d'alguns crítics, als començaments de la dècada de 1990, planava encara en certs sectors la visió inofensiva de la literatura rodorediàna, encara que ja es començaven a conèixer i valorar les darreres obres publicades en vida i s'havia editat, no sense polèmica, com s'ha vist, *La mort i la primavera*, el 1986.

Sobre els referents de la tradició popular catalana, Oller (2015) justifica la presència a l'espectacle de *La dama de Mallorca* i la dansa *Galop de panderetes*, com un recurs per representar el punt de bogeria de Rodoreda. I, si bé, sobre aquesta coreografia, «el coreògraf no fuerza la maquinaria de lo técnico y lo virtuoso, siendo éstos quizá la sal y pimienta de su controvertida estética», sinó que, simplement, ballen aquesta peça sense intenció de modernitzar-la (Salas 1992; Fondevila 1992: 45). La crítica sobre el conjunt de la proposta de Vilà (1992:93), i, en especial, sobre *Galop de panderetes*, no seria del tot positiva, per un «excés de moviments reiteratius, un tractament irregular i poc clar dels materials més tradicionals i una dificultat d'expressar-se en alguns moments».

Per a l'exercici de posar sobre les taules aquest joc de tensions, de referents i d'emocions, sembla pertinent, en fi, que l'espai escènic es concebés com «un espacio vacío, como si fuera una gran explanada», que s'omple per part del cos de ballarins reiteradament i

amb gran habilitat (La Provençal – Le Méridional Oller 1992: 14). Oller (1992: 4) el descrivia en aquests termes: «aquest espectacle es desenvolupa en un espai sense referències de temps ni d'època, entre la terra i el cel, en un món irreal convertit, per la seva normalitat, en real» (Oller 1992: 4).²⁰⁷ El tractament evocador dels textos de Rodoreda, així com el caràcter suggestiu intrínsec de la dansa, allunya la proposta d'Oller del realisme, una poètica que seria, d'altra banda, adequada per a referir-se a la resta de propostes, per bé que amb matisos diversos.

Realisme interpretatiu i austeritat

El bitllet de banc, un número de *Menú Teatral* que cercava reproduir la realitat del conte amb fidelitat, sense arribar a l'extrem naturalista, tant pel que fa a l'escenografia i vestuari, com en relació amb la tècnica interpretativa (Font 2015). El fet de formar part d'una mostra d'una escola de formació teatral, La Tarima, hi hauria pogut contribuir. També *Plaer de dona*, amb la seva voluntat de denúncia de la situació de la dona, apostaria per un llenguatge directe i sense artificis, bàsicament realista en la interpretació, encara que en aquest cas el tractament de l'espai escènic, fix per a tots els textos, seria de caràcter conceptual, tal com es pot comprovar a la imatge següent:

²⁰⁷ De fet, si se segueix el fil interpretatiu de Montse Prat (Oller 1992: 27), segons el qual l'espai inicial recordaria al d'*El parc de les magnòlies*, les diverses coreografies que van semantitzant i resemantitzant l'espai podrien donar una imatge polièdrica de la realitat de Lola, tal com succeeix amb els diversos personatges que entren i surten d'escena per interactuar amb Marta, la protagonista de la peça dramàtica.



Il·lustració 12: Fotografia de *Plaer de dona*

Font: Masferrer (1993: 18)

Ara bé, a les acotacions inicials d'una de les peces de *Palavra de mulher, La infanticida*, Caterina Albert (1984: 41) demana que es procedeixi amb total realisme, mentre que a *Les cartes* reclama naturalitat en la interpretació de la dona humil presumiblement convidada a explicar les seves experiències en el marc d'una mostra de teatre d'art explicitada per un suposat treballador de l'empresa que gestiona el teatre (Albert 1984: 61). Aquest recurs metateatral, però, no seria respectat per Martín, atès que *Palavra de mulher* tan sols comptava amb una actriu en el repartiment. Igualment, Madrona acabaria el seu parlament sense l'aparició d'Actor, que en el text d'Albert la fa fora de l'escena, aparentment, amb amabilitat, tot i la urgència que té, perquè la convidada no posi en evidència els veritables motius pels quals ha acceptat explicar davant d'un públic les seves misèries, tal com s'explicitarà en l'apartat següent.

En qualsevol cas, sí que seria bo fer notar algun aspecte propi del grotesc en els parlaments de Madrona, concretament aquells que fan referència a la imatge de Pepa, l'amant de Quel, la tarotista: habitualment duu perruca i té diverses dents d'or, però aquella i algunes d'aquestes dents seran arrencades per Madrona en la baralla que acaba al carrer, davant de tot el barri, i la perruca esdevindrà propietat d'un gos... (Albert 1984: 78-80). Xavier Pérez, en veure *En veu baixa*, comentaria que «trenca l'estereotip habitual que s'esperaria, recercant un treball de vegades farsesc, de vegades poètic, sempre una mica extravagant, que té moments molt brillants —el conte «Una carta», i d'altres encara per madurar» (1992: 37). Aquest espectacle, en general, tot sovint passava també pel sedàs de l'humor un fris de relacions humanes ben diverses:

L'humor sarcàstic, absurd, surreal, té bona expressió a «La mainadera» i a «El mar», mentre que «En veu baixa», que dóna títol a l'espectacle, ens fa sentir una de les veus més conegudes de Mercè Rodoreda, la de l'angoixa, en aquest cas expressada per un home gran que ha perdut la seva amant i després ha tingut una criatura: un conte inspirat, diu Rodoreda, en una de les cartes a Murià, en el cas d'un exiliat que les dues coneixien bé. (Ibarz 1992: III)

Segurament contribuiria a accentuar la ironia subjacent al text de *Viure al dia* la seva posada en escena, que ja que es va convertir en un monòleg que requeria un cert virtuosisme en la interpretació: «l'actriu de Versus Teatre fa els dos papers de senyora Areny i senyora Piferrer, i queda en el·lipsi el de la senyora Rovira, un diàleg estilitzadíssim, que posa en evidència fins quin punt Rodoreda és una literata corrosiva de la seva societat i dels models de dona imperants en la burgesia» (Ibarz 1992: III). Certament, destacar l'humor com un dels elements de la prosa rodorediana seria un enfocament poc explorat en aquells anys. Rodoreda, entrevistada per Dolors Oller i Carme Arnau el 1980, però l'interviu que no es va publicar fins

al 1991, ja apuntava a l'humor implícit sobretot a la primer part de *La plaça del Diamant*, així com a «Viatges a uns quants pobles», de *Viatges i flors* (Oller 1991: 5).

Encara avui, es troben ben pocs estudis monogràfics sobre aquest aspecte de la seva obra, més enllà de comentaris esparsos en treballs amb objectes d'estudi més amplis o generalistes, una qüestió que podria ser interessant analitzar amb més deteniment. Destaca, però, l'aproximació de Kathleen M. Gleen (1994: 193-201) sobre l'humor, precisament, en un text teatral de l'escriptora, «La senyora Florentina i el seu amor Homer», amb un enfocament proper a la crítica feminista i establint analogies amb la biografia de Rodoreda, i les diverses investigacions, totes posteriors als anys que abraça aquest capítol, de Roser Porta (2007), que abans de publicar un estudi sobre la seva activitat literària i periodística entre 1931 i 1936, ja havia analitzat l'humor en les seves col·laboracions a *Clarisme* i *El Be Negre* (Porta 1998: 53-54).

L'espectacle *En veu baixa*, en aquest sentit, contribuiria a eixamplar l'òptica des de la qual es llegia habitualment l'obra de Rodoreda, allunyant-la de les lectures innòcues, per exemple, i fent aflorar, en canvi, matisos que podrien despertar interès i apropar els textos a l'actualitat. Així ho expressava en relació amb l'espectacle Ibarz (1992: III): «tendresa i sarcasme, desampar i corrosió, modernitat radical. Tot això és inherent en el tot de la literatura de Rodoreda, en el seu to i en les seves formes expressives, en les seves històries». Encara que també *Plaer de dona* tractaria la qüestió de gènere de manera «sovint crítica i irònica» (GALL 1993). No en va, l'obra rodorediana escollida per a aquest espectacle seria el conte «Zerafina», que facilitava aquest to.²⁰⁸ Tot amb tot, a l'entrevista que s'acaba de citar, Rodoreda advertia que el recull de *La meva Cristina i altres contes* no contenia humor (Oller 1991: 5). L'afirmació, generalista, potser tindria l'excepció de «La mainadera», però no sembla que el

²⁰⁸ Margarida Casacuberta (1993: 24-25), ja el 1993, advertia en relació amb les novel·les de Rodoreda que «qualsevol intent de fer passar, com sovint s'ha fet, la literatura de Mercè Rodoreda com un producte melós i innocent suposa una lectura profundament tergiversada».

conte «La gallina» contingui aquest element, i es podria qüestionar en relació amb «El mar», tot i l'opinió, ja ressenyada, d'Ibarz (1992: III) en veure l'espectacle.

Igualment, *Palavra de mulher* tenia un «forte acento cômico», ja que, segons Garavello: «você faz [com] que a plateia ache graça» (Fernandez 2011: 129). Observant els textos que recollia la proposta, segurament aquest aspecte es posava de manifest a «Les cartes» i «La mainadera», d'Albert i Rodoreda, respectivament. Ara bé, Iara Fátima Fernandez (2011: 129) relacionava aquestes paraules amb unes consideracions de Constantin Stanislavski sobre el pas del text escrit i la interpretació:

Las palabras del papel, huecas hasta ese momento, gracias a la ficción artística, se han colmado de un contenido y de una visión en los que he podido «creer»; mejor dicho, he captado la esencia espiritual de la obra, que exigía la forma de su expresión.²⁰⁹

La referència a aquest actor, director i formador rus apareix també en altres moments d'aquest estudi en relació amb *Palavras de mulher*, com ara en relació amb el concepte de *visualització*, que forma part del mètode d'interpretació proposat per Stanislavski:

Quando o ator direciona-se, expressivamente, ao espectador por meio de sua fala, de sons produzidos, da música, criam-se imagens na mente deste. Assim, recursos, como a visualização, são caminhos para aumentar a força expressiva da cena. Andréia Garavello acrescenta a importância das referências pessoais obtidas por meio da observação para o processo de imaginação. Nesse caso, exemplifica a partir do espetáculo *Palavra de Mulher*: «a questão de ser portuguesa é uma adaptação nossa. Lá [na Espanha, onde ocorreu a estreia europeia do espetáculo], a personagem era catalã. A minha vivência em Portugal me ajudou muito, eu fui colocando na personagem, as coisas que eu tinha vivido. Eu fui construindo

²⁰⁹ La citació de Constantin Stanislavski es pot trobar a la pàgina 274 d'*El trabajo del actor sobre su papel*, editat a Buenos Aires per l'Editorial Quetzal, el 1993.

imagens [...] e acho isso muito importante. [Na cena] Quando eu falo [que meu marido] comprou um apartamento eu vejo a cor, o tanquinho, eu vejo!». (Fernandez 2011: 119)

Davant del canvi cultural que suposava traslladar els textos a la realitat brasilera, la tècnica de la visualització sembla pertinent, com l'aplicació del Mètode Stanislavki en el seu conjunt, perquè permetria acostar les obres d'Albert i de Rodoreda a aquells contextos mitjançant, no només la traducció textual, sinó també l'apropiació de l'actriu dels originals, vehicle principal de comunicació en el fet teatral. Fet i fet, a *En veu baixa*, Martín també hauria promogut l'ús d'aquest mètode de treball de cara a representar els personatges per part dels actors. Les obres escollides per a aquest espectacle, a més, tindrien un pròleg i un epíleg basats en la improvisació, tal com advertia Ibarz (1992: III). Una improvisació marcada, però, per la tècnica interpretativa del mètode stanislavski:

He volgut interpretar el després de la vida dels personatges i he arribat així a conclusions escèniques que han deixat lliure el treball d'improvisació d'Eles Alavedra i Maria Clausó. Tots dos han trobat en la seva memòria emotiva, ambients, personatges, paisatges, situacions i flors que desborden en les narracions de l'autora. (*El Punt* 1993: 23)

No endebades, el director s'hauria format de jove en aquest mètode i l'hauria aplicat en tant que formador en interpretació. Així ho posava de manifest per a aquest muntatge ell mateix: «hem fonamentat l'espectacle en la interpretació. Prescindint del realisme escenogràfic, de l'atrezzo i del vestuari d'època, fent servir una il·luminació elemental i eficaç [...] per donar protagonisme el text, la dramaturgia i la interpretació» (Programa de mà de la Campanya Teatre VERSUS Sida 1992). I així sembla que es rebria des de la platea, «una proposta de teatre de butxaca, senzill de mitjans i ambicions de plantejaments» (Ibarz 1992: III). Aquesta lògica es

podria aplicar igualment a *Palavra de mulher*. De fet, per a *Les cartes*, Caterina Albert (1984: 61-62) apuntava a les acotacions inicials que tan sols hi hauria a l'escenari una taula i una cadira. Sembla que Martín hauria optat per aplicar aquesta austeritat a les altres tres peces, que volia denotar, a *Les cartes*, un teatre «d'art al natural, d'art espontani, sense artifici», «una obra de regeneració», recollint les paraules de l'Actor de l'empresa teatral (Albert 1984: 62).

Al cap i a la fi, i al marge de posicionaments estètico-ideològics, és sabut que aconseguir materialitzar un projecte teatral des de l'àmbit privat no resulta una empresa fàcil, entre altres motius, pel finançament que requereix, de manera que mirar de reduir al mínim els elements d'escenografia i atrezzo, entre d'altres, de ben segur que facilitaria la viabilitat a les iniciatives de Martín, que se circumscriuen en l'àmbit estrictament professional, de manera que *Plaer de dona* i *Menú teatral*, des de l'amateurisme, la primera, i en el marc de la mostra d'una escola de formació actoral, la segona, també es veurien empeses a adoptar en bona mesura aquests principis. De fet, una i altra comparteixen un altre element que determinaria el resultat final. Com una etapa prèvia als assajos, totes dues tindrien el seu origen en un taller, en el cas de la proposta del GALL, i en unes classes d'interpretació i experimentació, més articulades, en la d'Anton Font (Parereda 2020; Font 2015). Al capdavant, la dinàmica habitual de la companyia del Lluçanès, que també va ser el *modus operandi* per a *Plaer de dona*, partia del «treball de tot el col·lectiu. Un cop formulada la proposta, s'ha buscat el director més adient, sovint professional, i aquest és l'encarregat de polir i teatralitzar l'obra» (Freixa 2015).

L'austeritat, en fi, comporta prioritzar el text –i la interpretació dels personatges que s'hi contempen, sota una direcció–, així que es pot parlar de totes les propostes estudiades en aquest capítol, amb l'excepció, només d'*Aquí no hi ha cap àngel*, d'espectacles textocèntrics, fet que no fa, sinó, prestigiar-ne l'autor, en aquests casos, Mercè Rodoreda, i per a *Palavra de mulher*, també Caterina Albert. De fet, en aquesta avinentesa, els textos de les dues escriptores tindrien el contrapunt de la música i el cant, segurament com a recurs per a les transicions entre

peces literàries (São Gonçalo do Rio Abaixo 2008). Ever Martín, a *En veu baixa*, també hauria recorregut a la música, aquesta vegada, sembla que sense el cant, amb peces de Bach, Mompou, Pascoal i Marino Rivero (*La Vanguardia* 1993: 37). En cas que la música fes aquesta funció en un i altre projecte, caldria remarcar que en la proposta d'Oller n'exerciria una altra d'equiparable als fragments de les obres literàries. Sigui com es vulgui, posar de costat textos literaris amb d'altres pensats per al cant també provoca un diàleg de referents que enriqueix ambdós llenguatges i, en definitiva, també, l'obra rodorediana.

Les poètiques que es poden trobar en els espectacles estudiats en aquest capítol, en fi, es poden classificar en dos grups, bàsicament. D'una banda, *Aquí no hi ha cap àngel* presentaria un enfocament suggestiu, que cercava l'equilibri i el diàleg entre dansa i teatre de text i que jugava amb les tensions en una proposta plàstica de gran harmonia; els materials de caire tradicional afavoririen la complexitat estètica de la proposta. Ramon Oller hauria aconseguit materialitzar la poètica rodorediana mitjançant la creació d'un ambient escènic de gran sensibilitat. D'altra banda, la resta d'espectacles comparteixen una interpretació realista –fins i tot, recorrent al Mètode Stanislavki en els d'Ever Martín– en un espai escènic amb pocs elements –de vegades amb algun element conceptual, com a *Plaer de dona*– per prioritzar el text i el seu sentit i conseqüència de la naturalesa privada d'aquestes companyies. Ara bé, l'humor, a voltes corrosiu, seria un tret comú en totes les propostes, que, en general, donarien a conèixer una Rodoreda allunyada de la visió més inofensiva.

3. Lectures sobre l'obra i la vida de Rodoreda

Després de les funcions de *Naranjas et citrons* a França i al Festival Internacional de Teatre de Sitges de 1991, la Generalitat de Catalunya proposa a Ramon Oller (2015) que prepari un espectacle per inaugurar l'Espai de la Dansa i de la Música de la Generalitat de Catalunya i és ell que decideix recórrer a textos de Mercè Rodoreda. Estrenat el 1992, *Aquí no hi ha cap àngel*, doncs, seria el resultat d'un encàrrec de la principal institució de Catalunya i, alhora, la primera vegada que s'exhibeix un espectacle basat en textos no dramàtics de l'escriptora en una sala de gestió pública. L'opció de recórrer a peces literàries rodoredianes per part d'Oller, com d'algun element propi de la música i la dansa tradicional catalana de l'espectacle, es pot considerar, doncs, una declaració d'intencions, tal com s'anirà desgranant en aquest apartat.

Ara bé, la col·laboració entre el sector públic i el privat en les propostes escèniques amb textos pensats per a l'escena també donaria els seus fruits en aquells anys. Es tracta, com s'ha vist, d'*Un dia*, que es presenta el 1993 i 1994 al Teatre Grec i al Mercat de les Flors, respectivament, i de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, estrenat al Teatre Romea (CDGC), el 1993. En un arc temporal tan reduït, la confluència d'aquests tres espectacles amb participació pública, juntament amb la creació de la Fundació Mercè Rodoreda, caracteritzen les propostes de principis de la dècada de 1990.

L'estrena d'*Aquí no hi ha cap àngel*, tanmateix, es veuria afectada per una manifestació «sorollosa» d'un considerable col·lectiu de professionals de la dansa que reclamava més implicació de les institucions públiques en el foment i difusió de la seva activitat, amb una gran pancarta que resava: «Polítics, no esteu fent res. La dansa no avança», i increparen el president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, i la seva dona, Marta Ferrusola (Del Val 1992; Vilà 1992: 93; Oller 1992: 25). També hi assistí Jaume Serrats, director general de Promoció Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. La politització de l'acte inaugural de L'Espai tenia en el seu epicentre la reivindicació de més suport i promoció de la dansa (Ley 1992: X). Aquesta qüestió ja va planar a la roda de premsa de presentació de l'espectacle d'Oller i del concert de Marina Rossell –programat en els dies posteriors a *Aquí no hi ha cap àngel*–, perquè Metros estava subvencionada per la Generalitat de Catalunya. Per al coreògraf, seria la primera ocasió que podria fer gira per l'Estat francès gràcies a la coproducció entre la Generalitat de Catalunya, el Mercat de les Flors i els representants d'Aix-en-Provence (Sotorra 1992: 47). La notícia resulta altament significativa per a aquest estudi, ja que comporta la primera avinentesa que un espectacle plantejat i estrenat en terres catalanes s'exhibeix fora de les fronteres estatals i lingüístiques. *Exportar* aquest espectacle seria una empresa oposada a la de *Viatges i flors*, de Juan de Pablo, que va estrenar la seva cantata a Bèlgica i després d'alguna funció en aquell país i a Madrid, el Festival de Música de Barcelona l'*importaria* per ser exhibit a la capital catalana, com ja s'ha descrit en el capítol anterior. Per a *Aquí no hi ha cap àngel*, l'experiència de fer gira per França amb participació pública suposa difondre la figura i obra de Rodoreda a l'estat veí, però també el reconeixement per part de la principal institució catalana a aquesta escriptora i a la seva producció literària.

Això no obstant, la lectura d'*Aquí no hi ha cap àngel* també seria condicionada per plantejaments ideològics en relació amb la dialèctica catalanitat-espanyolitat. Ley (1992: X), per exemple, assegura que l'espectacle tenia la voluntat inicial d'investigar a l'entorn de les

arrels de la cultura catalana, però que, allunyant-se, de la «Cataluña con barretina», Oller va més enllà d'aquest punt de partida. Tot i que en aquest espectacle «Ramon Oller retrouve ses racines» (Programa Pompidou 1992), el crític valoraria com un dels aspectes més *anecdòtics* de la proposta, precisament, la intervenció dels ballarins de l'Esbart Dansaire de Sabadell (Ley 1992: X), mentre que Luis Del Val (1992) aniria una mica més enllà:

Los protagonistas cambian la pasión por el amor resignado. Los sentimientos se reprimen. Los textos de Rodoreda –resucitados por Lola Lizarán– tienen lamentos, son adioses a la juventut, al amor, hablan del desarraigo del exilio, de la valentía del regreso... Atrás quedaron las canciones andaluzas; ahora oímos instrumentos tan catalanes como la tenora, canciones tradicionales e incluso cuatro *dansaires* de *esbart* bailan una pieza antigua del folklore catalán puro. Oller ha cambiado sus raíces por sus nostalgias.

Certament, tal com afirma Ester Vendrell (2008a: 362), amb aquest espectacle, Oller tancava la trilogia sobre la figura femenina, però en aquest cas, no recorrent a l'univers de referències de signe andalús, sinó que se circumscriu en la cultura catalana.²¹⁰ En aquesta línia i en contraposició a Del Val, Joaquim Vilà (1992: 93) considera el projecte «interessantíssim, no solament pels aspectes més decididament coreogràfics, sinó per aquells altres, de concepte, de sensibilitat, que el situen en una òrbita totalment catalana» i destaca que ben pocs espectacles de dansa tenen aquest plantejament identitari, ahora que reflexiona:

²¹⁰ Sobre la dona com a temàtica a *Aquí no hi ha cap àngel*, però també en d'altres anteriors del mateix coreògraf, Fondevila (1992: 45) afirmava: «hay también una toma de posición femenina, algo que aparece en sus otros espectáculos. A Oller le gusta hablar de las mujeres, “no puedo evitarlo, me gusta decir lo que quiero desde el punto de vista de las mujeres”».

no és el fet que el tema global i els textos que l'acompanyen –interpretats per una actriu– siguin de Mercè Rodoreda, o que en diversos moments la música sigui tradicional catalana, o que en el grup hi hagi diversos dansaires d'esbart –diferenciats i especificats així mateix el programa de mà– sinó que és aquest aire indefinible i no gens fàcil de concretar que ho envolta tot. O potser sí, potser tots aquests elements conflueixen en aquest punt de catalanitat –amb un cert aire nostàlgic per la mateixa tria dels textos de Rodoreda– que l'espectacle respira.

Tot amb tot, Michel Guy va voler fugir de la visió complaent que s'havia instal·lat a França en relació amb la creació i dotar d'un marcat cosmopolitisme *Le Festival d'Automne*, en el qual es va exhibir també la proposta d'Oller, per defugir mirar-se el melic i el provincianisme. Tot citant Guy Scarpetta a *Le Festival d'Automne de Michel Guy*, així ho recollia Fabienne Darge (2012):

Partout dominait un climat de médiocrité, de suffisance, de chauvinisme, y compris dans l'univers du spectacle. Le Festival d'automne, ce fut d'abord une réaction contre cela. La nécessité, violemment ressentie par Michel Guy, d'ouvrir les frontières. La volonté de redonner à Paris ce rôle de foyer international qui en avait fait tout le prestige dans les années 1920 et 1930, et que la capitale avait pratiquement perdue pendant la guerre.

I encara en la lògica cosmopolita, però també identitària, caldria ressenyar la participació d'*Aquí no hi ha cap àngel* i altres espectacles de la companyia Metros a la V Biennial de Dansa de Lió, que tindria lloc del 12 de setembre al 4 d'octubre de 1992, i que va presentar a Barcelona el seu director Guy Darnet, atès que el festival en aquella edició estava dedicat a Espanya (Sotorra 1992: 47).

Seguint amb aquesta anàlisi però ara reduint el focus als Països Catalans, seria bo fer notar que a l'espectacle es va presentar la cançó *La dama d'Aragó* en versió mallorquina. Això va significar canviar algun mot i, alhora, utilitzar el mallorquí, com es comentarà a l'apartat següent. Per la seva banda, *Galop de panderetes* tindria el seu origen al País Valencià, de manera que en la tria del material popular, Oller hauria contemplat tres dels principals territoris històrics de parla catalana. Ara bé, per a l'exhibició a la sala Harmonia del municipi natal d'alguns dels membres més rellevants de l'equip d'*Aquí no hi ha cap àngel*, Esparreguera, es van dissenyar dues versions de la targeta de presentació, una redactada en català i una altra en castellà, inclòs el títol de l'espectacle i una citació del conte «Semblava de seda», un fet sorprenent si es constata de l'abast local de la funció. A França, l'ús lingüístic seria un altre. La documentació relativa a l'espectacle s'acostuma a presentar en català i en francès. Fins i tot en alguns textos en aquesta darrera llengua, el títol apareix en llengua catalana (Programa Pompidou 1992). Les funcions al Centre Pomipou s'emmarcaven, tanmateix, en la Setmana Espanyola de Dansa; l'home fort d'aquests cicles, Michel Guy, així com la seva mà dreta, Alain Cromecque, declararen que pretenien que aquella fos «una cita de la creatividad universal i taller de alto nivel» (Caballero 1992: 41). A Madrid, en canvi, *Aquí no hi ha cap àngel* es va presentar amb el títol en castellà.

La interpretació de les idees de fons d'*Aquí no hi ha cap àngel* no és unívoca. Les diverses lectures que suscita la proposta se situen a l'entorn de temàtiques com ara l'exploració del món líric de la figura femenina, les relacions amoroses en tant que vivències conflictives, l'anàlisi de la realitat social, desproveïda de referències morals fermes, l'experiència del viatge o de l'exili, així com la naturalesa del record –i la de l'oblit. En general, les exegesis que s'operen sobre l'espectacle no són contradictòries, però cada crític ressalta algunes d'aquestes temàtiques en detriment d'altres. Aquest ventall d'interpretacions respon al procés creatiu d'Oller i Castells, ambicions, que s'apropa al muntatge si s'observa el tractament dels textos

rodoredians, «un espectacle que, en el fons, parla dels àngels, que deixa un tema molt obert i utilitza el joc de l'atracció personal» (Sotorra 1992: 47). El text de presentació del muntatge recorre a un plantejament suggeridor, gens tancat:

És la convivència d'uns éssers naufrags enmig d'una societat que trontolla i amenaça d'esfondrar-se. És el món dels àngels, aquests petits HEROIS, els nostres herois.

La soledat ens fa iniciar un diàleg. L'oblit ens fa confondre la realitat amb la imaginació.

La tendresa de morir, la por de la desesperació, la poesia de la tortura, la violència de l'amor i el dolor de la felicitat són els components que formen el nostre estrany plaer.

Cercant aquest equilibri inexistent, hi ha una lluita entre la llei de la gravetat que atreu els nostres cossos i l'atracció emocional entre nosaltres mateixos –que va modificant les nostres vides d'una manera casual i per atzar–.

La temptació de besar un àngel feu canviar el curs de les coses, tota l'atmosfera tingué quelcom de petit crepuscle de déus, on amor i mort s'uniren en una abraçada crepuscular, mitjançant la tendresa i la poesia.

És un homenatge a aquesta gent que sap dir adéu; és un adéu a aquesta gent que sempre renuncia; és una renúncia a totes les meves creences, és una creença en tantes coses importants per a mi, que avui dic adéu, per a dir alguna cosa, encara que només sigui adéu.

És l'adéu a un Déu... perquè... em costa tant d'oblidar-te! (Oller 1992: 4)

Després de veure l'espectacle, Del Val (1992) en feia una lectura que aprofundia en l'aspecte personal d'Oller, lligat a la seva experiència fora de la seva terra i en relació amb la incomprensió amb la qual era rebuda la seva figura i les seves coreografies en el si del sector, un *enfant terrible* de la dansa contemporània catalana que no s'autoqualificava d'àngel, però que volia deixar clar a través d'aquest espectacle que cap altre creador tampoc podia considerar-se'n. Tot i que es fa difícil de comparar l'experiència de l'exili de Rodoreda amb l'estada a

França d'Oller, l'associació de certs aspectes de la vida de l'escriptora amb la del dramaturg seria una novetat en la concepció d'espectacles basats en textos rodoledians i és coherent amb declaracions del mateix Oller, que comentava l'espectacle en tant que proposta vinculada al desarrelament que comporta l'exili, amb el qual el coreògraf s'identifica, i recorda que sovint en les obres de l'escriptora apareixen personatges que viatgen –una circumstància que caracteritzaria la figura que va interpretar Lola Lizaran (Fondevila 1992: 45).

Davant les dificultats per part de la crítica per articular una interpretació global i coherent, a continuació se n'assaja una d'aproximada, a partir de la visualització de l'enregistrament de l'espectacle i que ha trobat un cert sentit en el concepte del record que comporta realitzar un record dels fets més importants de la vida d'una persona; en tractar-se d'una operació íntima, la relació de situacions que es reporten esdevé subjectiva i carregada d'emocions, fet que determina que la lògica temporal no sigui sempre lineal:

<i>Aquí no hi ha cap àngel</i>	
<i>Materials utilitzats</i>	<i>Sentit dramàtic</i>
«En una nit obscura»	Introducció
«Nit i boira»	Introducció
«La dama de Mallorca»	Infància de Lola i, en mossegar una poma vermella, pas a l'adolescència de Lola
«Abans de morir»	Premonició del matrimoni
«El senyor i la lluna»	Accés a la fantasia o interioritat de Lola
«Galop de panderetes»	Fantasia o festeig juvenil de Lola
<i>La plaça del Diamant</i>	Joventut: enamorament i matrimoni de Lola
«La sang»	Vellesa de Lola i record negatiu del matrimoni
Fragment del pròleg a <i>Mirall trencat</i>	Record infantil de Lola de l'àngel de la guarda
«Semblava de seda»	Aparició de l'àngel de la mort i mort de Lola

Els fragments de vida que apareixen en aquesta remembrança, comptat i debatut, encaixen a la perfecció amb alguns tòpics de la literatura rodorediana, com ara el mite de la infantesa, que Arnau (1979) ha tractat reiteradament, el pas d'aquesta etapa a la joventut, amb els dotze anys com a edat clau –tal com apareix en diverses obres de l'escriptora–, l'amor i el matrimoni, viscut amb desencís, i la mort.

Un homenatge explícit a Rodoreda

Si tots els espectacles ressenyats en aquest capítol i, en termes genèrics, el conjunt de propostes escèniques que recull el present estudi tenen la intenció de reivindicar l'obra de Mercè Rodoreda, de recordar o demostrar la seva qualitat literària, la seva actualitat, la seva vàlua com a referent a tenir en compte per tractar temàtiques sobretot lligades a la feminitat, encara que també altres de caire social, a cops, però, les iniciatives estrenades en el període estudiat també pretenen prestigiar la seva figura. Tal és el cas d'*En veu baixa*, ja que, segons Martín, «la posada en escena no pretén ser estrictament fidel als textos rodoredians, sinó “a l'autora, a la percepció, a la sensibilitat de Mercè Rodoreda”» (*El Punt* 1993: 23). Però destaca, en particular, d'*Aquí no hi ha cap àngel*.

L'afecte i admiració d'Oller per l'escriptora seria declarat obertament per part del coreògraf, que la veu «como una íntima amiga. De tanto leerla, seguirla, comprenderla, llegó un momento en que me pareció como si la conociera muy bien» (Fondevila 1992: 45). També al dossier d'Aix-en-Provence es fa constar aquesta complicitat: «L'écriture théâtrale si particulière et si chère au chorégraphe soutient également cette oeuvre inspirée de nouvelles de l'écrivain Mercè Rodoreda dont un texte sera lu sur scène par l'actrice Lola Lizaran» (Oller

1992). Igualment, aquest aspecte íntim de la recepció de l'obra, però també de la persona de Rodoreda per part d'Oller, es veuria reflectit en aquesta proposta segons la interpretació que en va fer Pilar Llorens (Oller 1992: 25-27) que, més enllà de presentar una lectura psicologista de l'espectacle, en el sentit que destaca la capacitat de Lola, el personatge que presenta els textos rodoresians, de crear-se un món de ficció –tot i que no estaria del tot deslligat de la realitat–, considera com el jardí que es presenta a l'inici de la proposta es transformaria, simbòlicament, en acabar, en el cementiri on descansa Rodoreda, «y remató su homenaje con la ternura de un ser querido. El público captó su mensaje y lo premió con ovaciones merecidas». Aquesta associació s'explica per l'ús de «Semblava de seda» com a text final de l'espectacle, un conte en el qual la protagonista troba la mort en un àngel negre que «em va embolcallar amb les seves ales, sense estrènyer, i jo, més morta que viva, les vaig tocar per trobar la seda i em vaig quedar allí dins per sempre. Com si no fos enlloc. Empresonada...» (Rodoreda 2008: 428). A l'espectacle qui pronuncia aquestes paraules, com en tota la proposta, és el personatge de Lola, que experimenta «vivències», fins que arriba l'àngel, que representa la mort (Oller 2015). Assimilar Lola amb Rodoreda resulta senzill i el gest final d'Oller denotaria l'afecte sentit envers l'escriptora.

Al programa de l'espectacle al Centre Pompidou (1992), la referència a l'exili igualment es fa palesa: «les textes de Mercé Rodoreda sont lamentations, adieux à la jeunesse, à l'amour, ils parlent du déracinement de l'exil, du courage du retour».²¹¹ Ara bé, també es desprèn del text d'Oller l'empremta que deixen les relacions amoroses, que s'acostumen a viure amb tensió i, fins i tot, en un joc de contrastos. Així situa Ester Vendrell (2008b: 72) aquesta proposta, juntament amb *¿Qué pasó con las magdalenas?*, de 1990, i *Estem divinament* també presentada el 1992, de les quals destaca «la seva capacitat de síntesi entre el teatre, la dansa,

²¹¹ D'altra banda, la creació d'Oller no hauria obviat la situació de profunda crisi moral de la societat: «provocant, nerveux, détonnant mais, aussi, tendre et désespéré comme ses anges déchus naufragés d'une société qui vacille et décline» (Dossier *d'Aquí no hi ha cap àngel* Centre G. Pompidou 1992).

l'humor i una baixada als inferns del subconscient, tractant el psicologisme femení com a leitmotiv de les seves obres». Un dels elements tradicionals de l'espectacle, *Galop de panderetes*, de fet, seria una dansa potser d'origen pírric, i que remetria a les estudiantines (Àrias 2012 : 7). Podria tenir sentit en la proposta d'Oller, perquè marcaria un correlat amb les relacions afectives, ja que la peça folklòrica es compon de dos moments: el primer estaria protagonitzat exclusivament pel cos de ball femení, mentre que el segon s'executaria per part dels ballarins, menys contingut que l'anterior.

Van der Meer (1992: 43) advertia del conflicte intern que traspuava el conjunt de la proposta i, en especial, la que representava Oller, un àngel custodi que «tan pronto banaliza como conmueve, subleva como aterroriza». En aquesta línia, la referència al bes de l'àngel podria haver suposat la plenitud, com recorda el passatge de Psique i Eros, que recull *Les metamorfosis* d'Apuleu i que ha estat representat en diversos llenguatges al llarg dels segles. Al voltant del fet amorós, caldria esmentar la presència a l'escenari d'un banc –de fet, en són quatre–, una referència a la peça dramàtica *El parc de les magnòlies*, que per Montse Prat (Oller 1992: 27) representa el desig. Si s'assumeix aquesta línia d'interpretació, seria convenient també recordar la presència de la poma vermella en aquesta posada en escena, que el personatge de Lola mossega. En qualsevol cas, davant del fracàs d'aquest bes, i si s'atenen ara a les paraules d'Oller (1992: 4), es destaca l'interès que despertem per a l'espectacle l'exploració de la memòria i dels records: «records que són els meus, però que també poden ser els nostres, els de qualsevol». Així ho recull la crítica Sophie Lesort:

c'est l'histoire du «personnage qui revient de voyage» et qui s'interroge sur son parcours sur terre. Son ange gardien lui renvoie les images de sa propre vie. Comme toujours Ramon Oller unit théâtre et danse, souvenirs et actualité. Comme toujours, ce jeune créateur possède la vérité. (Oller 199---: 13)

Certament, amb *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller tanca la seva trilogia sobre la feminitat (Van der Meer 1992: 43). Damunt de l'escenari, qui viu aquest joc de contrastos provocats pel record és sobretot la figura femenina, després de la seva estada a l'estranger i amb l'experiència malastruga de l'amor, i comptant amb l'àngel negre, que representa Oller, com a catalitzador. És, doncs, una feminitat passada pel filtre del record i dels sentiments que provenen del passat. El punt de vista, d'altra banda, és plenament rodoredià, si pensem en contes com «La sang» o la novel·la *Mirall trencat*, en els quals una dona ja madura revisa la seva vida des d'una òptica femenina:

El periple vital de la dona sotmesa a determinades convencions i rituals seculars, la soledat i el pas del temps, la destrucció de les arquitectures de la història, els viatges obsessius de la imaginació cap a un món mòrbid, ple d'estranyes metamorfosis, o la intuïció de l'horror i del buit, banyada per una estranya fascinació de ressonàncies necròfiles. (Pérez 1992: 44)

D'aquest plantejament, se'n desprèn un sentiment de desolació, tal com assenyala Salas (1992), conseqüència de constatar la inoperància de tota mena de creences a l'hora d'interpretar la trajecte vital de cadascú.

És interessant destacar que la feminitat que es desprèn d'*Aquí no hi ha cap àngel* difereix significativament de la que es pot trobar als dos espectacles d'Ever Martín, que alhora no coincideixen amb la de *Plaer de dona*. En aquest sentit, Oller planteja una aproximació nostàlgica i intimista a la feminitat, bàsicament, mentre que *En veu baixa* no es tracta específicament la qüestió femenina i a *Palavra de mulher* els textos amb una marcada càrrega de gènere són precisament els d'Albert; un i altre espectacles són propostes que no denuncien en la seva globalitat els seus condicionants socioculturals i econòmics com a la proposta de GALL.

Així es posa de manifest si s'analitzen els textos escollits per a cada cas: a *En veu baixa*, tres de les cinc peces que el conformen, el conte que dona nom a l'espectacle, *Records de Caux* i *La gallina*, plantegen la realitat des d'un punt de vista masculí, amb protagonistes homes; *Viure al dia*, com ja s'ha analitzat en el capítol anterior, és una obra dramàtica breu que planteja una crítica a la feminitat burgesa mitjançant la ironia; *La mainadera*, en canvi, tot i ser presentada a través d'una veu femenina, no es podria qualificar de crítica amb el desequilibri entre gèneres; si de cas, *Una carta* sí que planteja la solitud d'una dona, per bé que les seves causes no responen en essència a la seva condició femenina. *Palavra de mulher*, tanmateix, presenta un component més marcadament de denúncia, sobretot, per les peces de Caterina Albert, «La infanticida» i «Les cartes», més que no pas per les Rodoreda, «La mainadera» i «Una carta».

Plaer de dona, en canvi, fa ús de «Zerafina», un conte amb un plantejament en clau femenina molt més compromès amb la situació social i econòmica d'una dona de baixa condició.²¹² La resta de textos també presenten una posició clara de denúncia: el poema «8 de març» de *Bruixa de dol*, de Maria Mercè Marçal; els relats «Plaer de dona» –que donava nom a l'espectacle–, d'«Alcoi-Nova York», «I el llop s'enfarinà la poteta», i la peça dramàtica «El naixement de Gorgona», de *Bresca*, tots dos d'Isabel-Clara Simó; els articles «Som una ganga!», «Prendre el te amb un violador» i «Dones mudes, dones de somni», recollits a *Un pensament de sal, un pessic de pebre* i el conte «De com una criada de l'Eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona», de *Molta roba i poc sabó*, ambdós de

²¹² De fet, Marta Pessarrodona (1983: 7-19) en un article publicat pocs mesos després de la mort de l'escriptora desmentia les qualificacions de Natàlia/Colometa en tant que ànima de càntir, beneïta o bleda, que formularien respectivament Joan Sales, Baltasar Porcel (Mohino 2013: 41) i Terenci Moix (1983), tot constatant el condicionant social que afecta a les heroïnes de les seves novel·les i, que, tanmateix, per vies diferents i en graus diversos aconseguen superar, assolint una posició especialment privilegiada a *Mirall trencat*. Pessarrodona es basa, sobretot, en les tesis de la comunicació «La novel·la femenina como autobiografía», de Biruté Ciplijaukaitė, de 1983, en la qual es posa de manifest la crítica social tàcita que traspua *El carrer de les Camèlies*. Aquest aspecte no ha estat assenyalat pels analistes com a central en els contes escollits, però seria un plantejament que sovint es podria aplicar a la seva narrativa breu.

Montserrat Roig; un fragment de la novel·la *Temporada baixa*, i el fragment «La noia de la boca vermella», inclòs a *El col·leccionista de somnis*, un i altre de Maria Mercè Roca; i un fragment de la dramaturgia *Ca, barret!*, de Maria Aurèlia Capmany. La tria de textos, al cap i a la fi, posa la dona al centre de la proposta, convidant a exposar la seva situació i vivència a través de perfils femenins de diversa condició social i circumstàncies personals. Jordi Freixa (2015) recordava, en aquest aspecte, les paraules de Carme Brugarola sobre les peces escollides per a aquest espectacle i el sentit de l'empresa: «Hi ha textos durs, divertits, irònics, poètics, amb un únic protagonista: la dona, i amb un únic objectiu: donar el missatge que vivim en un món de mascles». Tal com afirmaria el director de *Plaer de dona*, Climent Sensada, la proposta, en la qual es feien referència a experiències amoroses, però també situacions més delicades, com ara la violació o l'avortament, cercava denunciar els condicionants, tòpics i prejudicis que afectaven el dia a dia de la dona i configuraven la mentalitat del moment (Reixach 1993: 29).

Efectivament, aquest muntatge teatral «respon a l'objectiu d'oferir al públic un motiu de reflexió sobre la complexitat d'aspectes que configuren el món femení» a través d'uns textos que «contenen una denúncia implícita» (GALL 1993). Isabel-Clara Simó (1993) es va avenir a contribuir en el programa de mà amb un escrit en el qual recordava que «els patiments de les dones no provenen de naixença, sinó d'un món que no és fet a la nostra mida». La proposta es va presentar a Manlleu, en el Dia de la Dona, i va suposar l'acte central d'aquella celebració. La voluntat de contribuir en aquesta data assenyalada amb l'espectacle ja constava al programa de mà de *Plaer de dona* (GALL 1993). I en la funció que es va celebrar a Can Planes, d'Olost, hi hauria assistit una representació institucional de l'Institut Català de la Dona.

Per a l'escrit del programa de mà de *Plaer de dona*, Climent Sensada (1993), mostrava una incomoditat similar a la que manifestava Calixto Bieito (1986) per a *L'estació de les dàlies*, ja que el director osonenc arrencava preguntant-se: «Què hi pintes tu, enmig de tanta dona?», en constatar no només que l'elenc de l'espectacle estava format únicament per actrius, sinó

també que els textos escollits eren d'autoria femenina i que reflectien la condició de la dona en la societat; la proposta el va «espantar», però la va assumir en coherència amb la seva visió del «comediant = provocador» que ha de *revolucionar* la realitat (Sensada 1993).²¹³ I, també en una línia similar a la de Bieito, acabava la presentació disculpant-se per si en l'espectacle s'hi detectava algun «esquitx de masclisme», que assegurava que seria involuntari (Sensada 1993).²¹⁴

En canvi, un GALL renovat, el 2008, Any Rodoreda, va concebre l'espectacle *Flors Rodoreda*, un projecte dirigit per Elisa Crehuet que suposava una autèntica dramaturgia a partir de «Flors de debò», de *Viatges i flors*, de manera que l'enfocament femení perdria força en detriment d'una visió lírica de la vida, tot i que formalment suposaria un projecte de major complexitat que el que es va assumir amb *Plaer de dona*, en el qual l'estructura responia a la lògica seriada de monòlegs basats en els textos escollits. La primera proposta de GALL entroncaria ideològicament amb la línia d'Araceli Bruch i la seva companyia, Bruixes de dol, en el fons de l'espectacle, però també respecte a les decisions preses a l'entorn de la pràctica teatral. L'evolució de la directora de *La sala de les nines* i la de GALL, però, seria diferent amb els pas dels anys. Bruch, després de 1979 i de 1987, continuaria reivindicant el feminisme tot sovint mitjançant l'obra de Rodoreda, com ara amb la lectura dramatitzada al cicle *Al peu de l'escenari* de *Maniquí 1*, *Maniquí 2* a la Casa Elizalde de Barcelona, el 1999; o amb la lectura, el 2001, a l'Espai de la Dansa i la Música de la Generalitat de Catalunya, de *Nina Berbérova i Mercè Rodoreda*, en el marc de la primera edició de Cartografies del desig, iniciativa de les

²¹³ No només els textos i el repartiment eren totalment femenins a *Plaer de dona*, sinó que les composicions musicals que introduïen cada monòleg també estaven compostades per dones, concretament per Helene Karaindrou, grega, i Sofia Gubaidulina, russa (Reixach 1993: 29)

²¹⁴ En aquesta mateixa línia, Climent Sensada declarava: «Hi ha tantes subtiletes, tants racons amagats i una sensibilitat tan especial dins el món de la dona que nosaltres els homes, pallussos, desconeixem, que la responsabilitat de mostrar-los dramàticament em feia molt respecte» (Reixach 1993: 29).

arts escèniques declaradament feminista, com també amb les nombroses lectures dramatitzades del conte «La sang».²¹⁵

Igualment, l'any 1992, la companyia Versus Teatre va realitzar un cicle teatral per recaptar fons per l'Associació ACTUA (Associació de persones que viuen amb la SIDA). Van col·laborar amb l'Ateneu de Granollers, l'Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i Balears, Filial del Vallès Oriental, el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" i la Coordinadora per la Pau. Es van recaptar més d'un milió de pessetes amb una representació de tres dels últims espectacles dirigits per Martín. El cicle incloïa la primera versió de *Paraula de dona*, *El amor breve* i *En veu baixa* (Companyia Versus Teatre).²¹⁶

Al seu torn, *Palavras de mulher* tindria una finalitat social de denúncia en la seva difusió que cal assenyalar. Produït per Banco de Ideias, de Minas Gerais, en cooperació amb Versus Teatro, de Granollers, l'empresa brasilera organitzava actes culturals, però també treballava en projectes d'àmbit social, utilitzant el teatre com a mitjà per divulgar informacions sobre qüestions vigents en el moment, com ara la sida, les drogues o la convivència cívica (Avui 1994: 45). De fet, la voluntat de contribuir al canvi social es fa palesa a través d'aquest espectacle, perquè, tal com afirma Martín: «Andréia Garavello quedó fascinada por el contenido de las obras de las dos autoras catalanas, y consideró que lo que planteaban tenía incluso más vigencia y actualidad en Brasil que en Europa» (Escarré 1994: 41). En aquesta lògica, i anys després de la seva estrena, es té notícia que *Palavra de mulher* s'ha representat en diversos moments, almenys fins al 2009, ocasió promoguda pel Grupo da Mulher

²¹⁵ El 2003, Bruch va llegir «La sang» a Romanyà de la Selva, en un acte en record dels vint anys de la mort de Rodoreda. També, en va fer una lectura dramatitzada en diversos actes el 2008, l'any commemoratiu de l'escriptora, dels quals destaca el realitzat a Universitat de Kent (Canterbury, UK), en el Mercè Rodoreda Centenary Symposium en el marc del LIV Annual Anglo-Catalan Society Conference. Igualment, «Viure al dia» seria llegit per Bruch aquell mateix any al Casal Camprodoní, en motiu del Centenari Mercè Rodoreda i Simone de Beauvoir (Bruch 2015/2016).

²¹⁶ *El amor breve* va ser una dramatúrgia del propi Martín a l'entorn de l'obra de Federico García Lorca, Antonio Machado, Archipreste de Hita, Miguel Hernández, Lope de Vega i peces del cançoner popular castellà estrenada el 1987.

Contabilista Mineiro en el si de la VII Convenção de Contabilidade de Minas Gerais, una funció amb caràcter social, doncs, atès l'interès d'aquest grup de dones per una proposta escènica, netament, en clau femenina (Conselho Regional de Contabilidade de Minas Gerais 2009: 6). L'accent en la qüestió de gènere en aquest espectacle es posa de manifest en els escrits de difusió d'una altra funció, celebrada un any abans:

Na estória, a atriz se desdobra em diversas personagens, discutindo com humor questões referentes ao universo feminino. Estão presentes o amor, a maternidade, casamento, loucura, fidelidade. Um espetáculo feminino que não se esquece de se referir aos homens, deixando clara a sua participação e presença como companheiros na vida das mulheres. (São Gonçalo do Rio Abaixo 2008)

Segons els responsables del muntatge, els temes són tan universals que fan adonar de les semblances entre la dona catalana i la brasilera (Avui 1994: 45). Ever Martín aportava una visió històrica de la situació de la dona, en afirmar per a *Palavra de mulher*, que es composava de «cuatro monólogos que retratan el comportamiento de la mujer en la sociedad desde principios de siglo hasta nuestros días» (Escarré 1994: 41). I encara, sobre la primera versió de *Paraula de dona* –amb textos un primer text, *La nena*, del propi Martín, i *La infanticida* i *Les cartes*, d'Albert–, el dramaturg i director comentava el fons de la proposta, que no podia diferir de la segona versió de l'espectacle pel que fa al sentit que atorga a les peces d'Albert:

penso que aquests tres monòlegs són tres sentiments femenins radicalitzats en la narració de Víctor Català: la innocència, la culpa i la ingenuïtat.

A l'hora de llegir els textos vaig tenir la sensació que les passions femenines estaven filtrades de tal manera que el que s'hi narrava no podia succeir als homes.

Tant el sentiment tràgic com la ironia de l'autora pertanyen a personatges únicament femenins.

L'exercici d'escriure va passar per aquesta actitud radical de narrar alguna cosa que només succeeix a les dones. (Programa de mà de la Campanya Teatre VERSUS Sida 1992)

Es fa palès, doncs, que sovint el context en el qual es realitza la funció en condiona, en certa mesura, la seva recepció, un fet que comporta un mecanisme de patrimonialització de gran interès, perquè amplia el públic potencial de l'espectacle i, en definitiva, els receptors de certs textos literaris, però també perquè una determinada proposta pot tenir matisos significatius en la seva interpretació pels espectadors. Més enllà dels condicionants culturals catalans, portuguesos i brasilers, rellevants per a la recepció de *Palavras de mulher*, amb les funcions fora dels territoris lingüístics catalans, es confirma la universalitat, almenys de certes peces de la literatura rodorediana –així com la de Caterina Albert. Aquesta reflexió seria vàlida, és clar, per les funcions d'*Aquí no hi ha cap àngel* a França i Madrid. Pel que fa a l'altra proposta escènica a partir d'un text no dramàtic estudiada en aquest capítol, *El bitllet de banc*, basat en «El bitllet de mil», també es posicionaria en la línia de la denúncia contundent de la situació de la dona, amb un marcat condicionant social, si es recorda el conte, per bé que seria una peça de l'espectacle que conviuria amb d'altres que no tractaven aquestes temàtiques.

D'altra banda, les protagonistes de les quatre peces escollides a *Palavra de mulher* pertanyen a una realitat social humil: «La Infanticida» és la filla d'un masover; qui explica la seva vida a «Les cartes» resulta ser una treballadora de la llar; una cuidadora d'infants parla a «La mainadera»; i una pagesa amb pocs recursos seria l'autora d'«Una carta». Així doncs, més que la qüestió de gènere –patent gairebé exclusivament en les peces d'Albert–, en aquesta proposta la temàtica unitària giraria a l'entorn de les dificultats vitals derivades de la condició social. Ara bé, en el primer cas, la figura paterna amenaçadora afecta clarament el sentit de culpa de Nela, que es deriva de la relació afectiva i sexual *interclassista* amb Reiner, el fill de l'amo, un *senyor*, mentre que a la segona peça esmentada, Quel es perfila com un home egoista

pel que fa amb la relació amb Madrona; «La mainadera» no presenta característiques que la vinculin a la qüestió de gènere i el temor a esdevenir bruixa de la pagesa d'«Una carta» tindria el seu origen en la mort del seu marit.²¹⁷

Fet i fet, Caterina Albert (1984:42) en les anotacions prèvies a «La infanticida» fa constar les claus de la peça, en la qual l'infanticidi s'hauria d'entendre com un símptoma, dramàtic, del paper de víctima de Nela, mentre que en el text el condicionant social també es fa palès (Albert 1984: 46-48). Sobre la qüestió de gènere, seria bo recordar que Francesca Bartrina (1997: 46) fa constar la manca de solidaritat femenina a «La infanticida», que es concreta, en especial, en la mort de la mare de la protagonista, que es pregunta: «Com ho havia de fer, tota soleta / desemparada, sense tu ni mare» (Albert 1984: 51).²¹⁸ Encara que, en posar de costat la situació de Nela i la de Dora, de *Le portrait de Dora*, obra dramàtica signada per Hélène Cixous, del 1976 i que es fa ressò del feminisme d'aquells anys, Bartrina (1997: 47-48) estén aquesta inexistència de suports femenins de Nela més enllà de la seva orfenesa, destacant que no hi ha cap altra dona que li faci costat. «Les cartes» també combina les dues qüestions, per bé que la qüestió de gènere seria secundària, un element que ha contribuït a incrementar la delicada economia de Madrona, i que, de fet, l'ha empès a exposar la seva tortuosa experiència (Albert 1984: 84-88).

Com ja s'ha comentat unes pàgines enrere, la qüestió social té un cert pes a «La mainadera» i, en menor mesura, a «Una carta», els dos textos rodoredians de *Palavra de mulher*; en un cas, per la seva actitud enjogassada però crítica amb els progenitors de la criatura

²¹⁷ En relació amb la vivència de la protagonista d'«Una carta», per cert, per expressar la seva malfiança, el pare de Nela tracta de *bruixa* la seva filla, tal com ella mateixa reporta (Albert 1984: 43).

²¹⁸ Des d'un enfocament de gènere, Anne Charlon (2008: 77) ampliaria la tesi de Bartrina advertint que sovint les protagonistes d'obres signades per dones són orfes de mare, citant exemples d'Albert i de Rodoreda, entre d'altres, com a mostra, un recurs que contribuiria a dibuixar unes figures fràgils: «Si pensem en altres heroïnes com ara “la infanticida”, Mila (de *Solitud*), Aloma (de la novel·la epònima), Natàlia, la Colometa de *La plaça del Diamant*, la “salvatge” (també de la novel·la epònima d'Isabel-Clara Simó) o en la pròpia Georgina Desmoulins, és evident que la “fragilització” de la protagonista, necessària per a la construcció de la ficció, implica l'absència de la mare».

que cuida; en l'altre, el seu origen humil podria contribuir a la seva intuïció, per bé que seria una circumstància secundària. En espectacles com aquest, amb textos d'autoria diversa, és interessant observar els punts de trobada i les dissonàncies que es poden establir entre ells. En aquest sentit, Nela es pot considerar una dona jove enamorada de Reiner, que comet l'infanticidi empesa per la pressió social i moral, així com pel terror a les represàlies del seu pare –el degollament amb una falç– davant de la constatació de la relació amorosa, i de tot l'entorn social; aquesta situació opressiva que desemboca en folia podria recordar els passatges més obscurs de la protagonista de *La plaça del Diamant*, quan Natàlia sacseja els ous dels coloms i pensa a matar els seus fills amb sulfumant (Rodoreda 2008: 243-245; Rodoreda 2008: 272-277). Rodoreda, però, no traspasa aquesta línia vermella i planteja un final digne per al personatge, ben allunyat de la bogeria. Per la seva banda, Madrona de «Les cartes» és també benpensant, confiada, però s'enfronta amb l'adversitat, fins i tot físicament, en una baralla que, explicitant-se socialment, acaba al bell mig del carrer. És una actitud que no acostuma a ser habitual en la narrativa rodorediana. De fet, en un dels contes en els quals la dona pren la iniciativa per sortir del seu atzucac, com seria el cas d'«Un bitllet de mil», la decisió acaba humiliant-la encara més.

Pel que fa a les posades en escena de textos dramàtics de Rodoreda en aquells anys, a «Un dia» la qüestió de gènere queda, si de cas, en segon terme, en favor de la constatació del pas devastador del temps, per bé que, en aquesta obra coral, els personatges principals, Sofia, més que no pas Caterina –que a *Mirall trencat* esdevindria una figura de gran profunditat, Teresa Valldaura– i Armanda, siguin dones, mentre que destaca «La senyora Florentina i el seu amor Homer» per la decidida reivindicació de la feminitat al marge de les relacions amb els homes. Concretament, si s'analitza amb més detall aquesta obra, seria bo recordar que la seva gènesi ha de situar-se al 1973, segons Kathleen M. Glenn (1994: 194), una tesi que comparteixen Massip i Palau (2002: 126-127) i Gallén i Guerra (2019: 29). Aquesta datació

sembla plausible si s'observa el fons de la peça, que seria coherent amb les noves línies del pensament feminista del moment, no en va, es resol amb l'aposta per «solidaritat còmplice del gineceu» (Massip & Palau 2002: 121). Aquest plantejament es pot considerar una autèntica excepció en el conjunt de l'obra rodorediana, com ja s'ha anat comentant. Reforçaria aquesta concepció de comunitat femenina de suport mutu enclaustrada, que es va construir al llarg de l'obra, l'escena de Florentina amb Manyà, que acaba de canviar el pany del seu pis per por a possibles robatoris; és un començament que pertany a la versió de la peça intitulada *La casa dels gladiols*, que no recull el redactat més extens, considerat definitiu, però que sí que va formar part de l'espectacle de Gas (Casals 1993: 131-133; Massip & Palau 2002: 129).

El manuscrit *La casa dels gladiols*, d'altra banda, presenta, abans d'aquesta escena, un cor d'àngels al voltant del braser que bressolen cadascun d'ells un gladiol blanc, «com si fos una criatura» (Casals 1993: 131). La imatge «fa pensar en una escena tòpica i a la vegada kitsch dels musicals de Hollywood, més que no pas en els esperits fellinians» o potser en el querubí d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver, estrenada el 1936 (Massip & Palau 2002: 133). En qualsevol cas, podria reforçar la idea que les dones tenen un àngel de la guarda, i més en particular, que la criatura que espera Zerafina, una notícia que no apareix al conte homònim, estarà emparada per aquestes figures supraterrènals.

Florentina, en fi, que ha viscut tota la vida esperant, un tret propi de la feminitat, segons la pròpia Rodoreda, acaba decidint el seu present i el seu futur, de manera que passa d'objecte a subjecte de l'acció (Massip & Palau 2002: 137-147). Aquesta decisió inconformista sí que es podria considerar una mostra de la presa de consciència dels desitjos i necessitats d'una dona, a diferència de molts desenllaços de narracions i novel·les de l'escriptora, en les quals es posen de manifest situacions en les quals la figura femenina viu menystinguda o presa de certs condicionants socials, però que ben sovint no hi ha un reacció en contra.

Gires internacionals

Ester Vendrell (2008b: 72) considera la recepció d'*Aquí no hi ha cap àngel*, com la de *¿Qué pasó con las magdalenas?*, de 1990, i la d'*Estem divinament* també presentada el 1992, de molt positiva: «van seduir el públic, amb què es va guanyar la complicitat dels programadors». Ara bé, a les quatre funcions que es van realitzar a L'Espai de la Dansa i de la Música van assistir a l'espectacle un total 1.021 espectadors (*Memòria del Departament de Cultura* 1992: 361). La mitjana d'ocupació, doncs, seria de 255,25 espectadors per funció; un 67,18% d'ocupació, si es té en compte que l'aforament de la sala era de 380 espectadors.²¹⁹

També la resta de propostes basades en textos no dramàtics d'aquest període obtindrien una bona acollida. És el cas, per exemple, de *Plaer de dona*, que amb una difusió universitària en una sala «plena de gom a gom», la seva estrena va ser qualificada com una «nit de glòries» (Brugarola 1993: 36). D'altra banda, la bona rebuda de *Plaer de dona*, així com la potència del missatge que duia implícita es va posar de manifest, significativament, en la funció a la biblioteca de la presó de dones Wad-Ras, que va acabar amb una invasió de l'escenari per part de les recluses, motivada pel seu interès d'intercanviar impressions amb la companyia. Tal com relata una de les actrius, «en aquell moment vaig saber el que era la llibertat. En veure com creixia la seva efusivitat, les van fer fora de males maneres, i en uns minuts vam quedar soles, repartides per una sala buida que havia estat plena» (Freixa 2015; Parereda 2020).

²¹⁹ L'11 i el 17 de juliol de 1993, a més, s'emet l'enregistrament de l'espectacle al programa *Dansa* del Canal 33 (*Diari de Girona* 1993: 20; *Avui* 1993: 52).

Ara bé, si l'estrena a L'Espai despertaria interès, l'expectativa generada per la gira d'aquesta proposta d'Oller a França, arran de les seves col·laboracions anteriors a Tours i, en especial, de *Naranjas et citrons* –que contrasta amb la manca de referències en aquest sentit per a la presentació a Madrid en Danza–, queda reflectida en diversos articles, com ara: «L'un des temps forts de Danse à Aix est programme ce soir avec la venue tant attendue du catalan Ramon Oller» (La Provençal – Le Méridional Oller 1992: 14). La resposta del públic i de la crítica igualment seria positiva més enllà dels Pirineus (Oller 2015; Caballero 1992: 41).

En terres franceses, Rodoreda apareix referenciada –cal pensar per intermediació del mateix Oller– de manera reiterada i amb un cert reconeixement de la seva qualitat literària, tal com es fa palès al Programa Pompidou (1992), per exemple: «cette pièce est inspirée par les oeuvres de l'écrivain catalan Mercé Rodoreda (1909-1983)». També, Sophie Lesort la qualifica de «personnage notable de la littérature catalane» (Oller 1992: 13). Fet i fet, segons Oller (2015), a França, Rodoreda ja era coneguda a les acaballes de la dècada de 1980. I concreta que en un context altament acadèmic com la Universitat de la Sorbona, la seva obra estaria ben considerada, sense prejudicis, lluny de lectures «sensiblonas». Oller (2015) també declara que en la representació del Centre Pompidou hi va assistir bona part del sector teatral i una part important del sector literari.

Sobre les propostes d'Ever Martín, caldria distingir cada cas. No ha estat possible establir la gira que la segona versió de *Palavra de mulher* –que combinava textos d'Albert i de Rodoreda– va realitzar, més enllà de la funció, de caràcter institucional, al Consulat de Brasil a Barcelona, el 1994, i de l'estrena al Teatro Alterosa de la ciutat de Belo Horizonte (Brasil), aquell mateix any, tot i les referències a l'«extensa gira por las principales ciudades brasileñas»; sembla que, al 1994, a aquell país s'hauria exhibit almenys a São Paulo i Río de Janeiro, però també es va poder veure a Lisboa i al Festival de Teatre d'Oporto, de manera que *Palavra de*

mulher hauria estat presentat en tres països diferents (Escarré 1994: 41).²²⁰ Sigui com vulgui, sembla plausible afirmar que aquesta seria la primera vegada que es van presentar textos d'aquestes autores catalanes al Brasil (Avui 1994: 45; Escarré 1994: 41).

Pel que fa a *En veu baixa*, es programaria al Teatre Tantarantana (Barcelona) i, entre 1991 i 1994, arribaria a deu poblacions, sobretot de la província de Barcelona, amb només una funció a les comarques gironines i una altra a les lleidatanes, lluny de difondre's pels diversos territoris de parla catalana, doncs.²²¹ Cal fer notar que l'exhibició a la capital catalana s'emmarcaria en la celebració del *I Cicle d'Autors Catalans*, mentre que si es va poder veure a Tàrrrega va ser amb motiu de la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega en l'edició de 1992. Tot amb tot, la quantitat de funcions seria superior a la resta de propostes de naturalesa privada, i equiparable a les de *La sala de les nines*, l'espectacle que, amb el suport de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona, fins al moment havia assolit una major difusió pel territori. Aquesta dada suposa un mèrit considerable, perquè es tracta d'una empresa privada, però alhora es constata la manca de vertebració del sector teatral en relació amb els canals de difusió i exhibició de projectes de mitjà format com ara aquest.

En contrast amb aquesta situació, i amb la dinàmica d'exhibició de bona part dels espectacles anteriors, en els quals es constata la impossibilitat de realitzar gires o que les propostes es podien presentar en ben poques ocasions, en aquesta etapa la presència de textos rodoredians als escenaris catalans augmenta lleument, però esdevé una novetat pràcticament

²²⁰ Andréia Garavello havia actuat dos anys abans a Granollers, en sinergia amb Martín, en l'espectacle *Dos idiotas sentados cada cual en su barril* i hauria estat distingida amb els premis més importants en interpretació teatral a Brasil (Escarré 1994: 41).

²²¹ *En veu baixa* es va exhibir a les següents poblacions: el 1991, a Granollers; el 1992, a Centelles, Granollers, Santa Coloma de Gramenet, Tàrrrega i Sabadell; el 1993 a Ripoll, Granollers (2), Sabadell, Terrassa (2), L'Ametlla del Vallès, Teatre Tantarantana (Barcelona) i Vilanova i la Geltrú; i el 1994 a Sant Sadurní d'Anoia i Granollers. La primera versió de *Paraula de dona* –composada només amb obres d'Albert– tindria una difusió superior a aquest espectacle, incloses dues poblacions aragoneses, Ejea de Caballeros i Alhama de Aragón. *En veu baixa* no va consolidar la xarxa de programadors de l'espectacle anterior (Arxiu de la companyia Versus Teatre). En sortir d'una de les funcions, Ibarz (1992: III) recalcaria que «els textos i la representació escènica tenen tota l'entitat per a atreure i commoure una audiència gran, escolar i no escolar, no només els rodoredians» (Ibarz 1992: III).

absoluta la possibilitat de mostrar aquestes propostes en escenaris internacionals, que es fa palesa amb *Aquí no hi ha cap àngel*, a Madrid i França (inclosa la ciutat de París), i amb *Palavra de mulher*, amb una gira considerable per Brasil i l'exhibició en les dues ciutats principals de Portugal.

Per tal que aquestes operacions siguin viables, sovint cal el suport de festivals o formats similars, com el Festival de Teatro d'Oporto, per al projecte de Martín, o el d'Oller, encara que també seria altament positiva la implicació de personalitats de l'escena d'aquells països, com ara Andréia Garavello a l'àrea lusobrasilenya, o Jean-Christophe Maillot a França; l'estada d'Oller a aquest país uns anys abans d'*Aquí no hi ha cap àngel*, òbviament, seria igualment decisiva.

Per concloure aquest apartat, seria bo recordar que *Aquí no hi ha cap àngel* és un espectacle singular per a aquesta recerca, perquè esdevé una novetat en relació amb la participació pública de les institucions catalanes, encara que la decisió d'escollir textos de Rodoreda i materials tradicionals sigui assumida per Oller –igualment, suposa el primer espectacle que combina fragments de l'obra de l'escriptora i dansa contemporània, així com una coreografia de caire folklòric. Iniciatives més decidides en favor del reconeixement i la difusió de l'obra rodorediana encarregades per l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya serien la programació del Festival Grec d'*Un dia* i del CDGC de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, respectivament.

Per a Oller, aquest encàrrec, en col·laboració amb el festival d'Aix, permetria fer gira per diverses ciutats franceses, alemanyes i mostrar l'espectacle a Madrid, per bé que sovint en el marc d'actuacions com ara festivals o mostres –i cal recordar l'ús erràtic de les llengües per part d'Oller en aquestes experiències. *Palavra de mulher* també es valdria d'aquestes vies per mostrar la proposta a Oporto, però cal entendre el paper d'Andréia Garavello en la gira per Portugal i, sobretot, Brasil. De la mateixa manera, l'amistat d'Oller amb Jean-Christophe

Maillot i la seva estada a Tours anys enrere haurien afavorit, sens dubte, exhibir *Aquí no hi ha cap àngel* a França. L'exportació de projectes escènics amb textos rodoredians fora de les fronteres de parla catalana suposa una autèntica novetat per a la seva patrimonialització. Oller, amb Joan Castells, haurien plantejat un espectacle obert, de manera que el fons es pot interpretar en sentits diversos, no necessàriament contradictoris, sempre a l'entorn de la sensibilitat femenina, amb presència d'elements lligats a l'experiència amorosa i en relació amb el fet de l'exili, circumstància que en fomenta el tractament des de la dialèctica record – oblit. La proposta, d'altra banda, convidava a una certa reflexió sobre la catalanitat, un aspecte que tindria la seva controvèrsia entre els crítics. En qualsevol cas, en un altre nivell de lectura, la proposta volia decididament homenatjar Rodoreda i la seva poètica, un tret que seria compartit, en menor mesura, per Martín a *En veu baixa* i, si de cas, també a *Palavra de mulher*.

El tractament de la feminitat, però, diferiria lleument en les propostes d'Oller, més nostàlgica, de les de Martín, més evident, i en major mesura, de *Plaer de dona*, decididament de denúncia. Aquesta gradació dona una idea dels registres que pot sostenir l'obra de Rodoreda, però, en qualsevol cas, permet plantejar-se el grau de compromís amb el canvi de la situació de la dona. *El bitllet de banc*, a partir d'«El bitllet de mil», se cenyiria al text, un conte que posa de manifest els condicionants socials de la dona. Al capdavall, es constata l'estreta vinculació que existeix entre la situació de la dona i les dinàmiques i rols socials. En bona part dels textos de Rodoreda escollits en aquestes propostes no es recullen les demandes del feminisme de la dècada de 1970, amb l'excepció de «La senyora Florentina i el seu amor Homer», en el qual es pot parlar, amb els matisos que calgui, de sororitat i emancipació femenina.

I, si les funcions de GALL s'esdevenen en contextos, sovint, significatius per la seva connotació social en clau femenina –com la realitzada al centre penitenciari de dones de Wad-Ras–, l'exhibició de *Palavra de mulher* o la iniciativa de recaptar fons contra la sida amb *En*

veu baixa, entre altres espectacles de Martín, signifiquen una obertura a públics nous rellevants en relació amb l'obra de Rodoreda. Les gires a l'exterior i la participació en actes d'aquesta naturalesa no fa, sinó, confirmar la universalitat de l'obra de l'escriptora catalana.

4. Dramatúrgies complexes

A principis de la dècada de 1990 conflueixen diverses circumstàncies que comporten l'obertura d'alguns debats a l'entorn de l'obra de Mercè Rodoreda i, en especial, de la seva literatura dramàtica. En primer lloc, l'encàrrec del Festival Grec a Calixto Bieito de dirigir *Un dia*, que es materialitzaria al Teatre Grec el 1993 i que la crítica no acolliria gens bé, fins al punt que, a la temporada següent, seria reposat amb modificacions rellevants. En segon lloc, i motivada per Rosa Regàs, la posada en escena de *La senyora Florentina i els seu amor Homer*, d'aquell mateix any, amb direcció de Mario Gas al Teatre Romea, i que va tenir una rebuda molt positiva. El contrast entre totes dues propostes obligaria a reflexionar sobre el valor dels textos dramàtics rodoredians. Però el debat seria alimentat per la publicació, l'octubre d'aquell mateix 1993, d'*El torrent de les flors*, a cura de Montserrat Casals, encara que les propostes no dramàtiques també provocarien reflexions al voltant de l'obra rodorediana.²²²

²²² A l'entorn d'*En veu baixa*, Ibarz (1992: III) va voler «donar notícia d'un altre tipus de lectura de l'obra rodorediana. Una lectura de literatura dramàtica, teatral. No és pas la primera —al contrari: la lectura teatral de Rodoreda, no del seu teatre encara inèdit, sinó de la seva narrativa, és recurrent tot i que intermitent des de les primeres temptatives d'Araceli Bruch el 1979. [...] Les meves raons, que potser més d'un lector pot i vol compartir, provenen de l'emoció d'assistir a la representació, de veure l'abast que assoleixen les criatures de Rodoreda quan es fan de carn, veu i llum. De les coses que una persona lectora de Mercè Rodoreda pot trobar il·luminades —mai tan ben dit — en l'escenari quan la seva imaginació accepta l'intermediari teatral, i del poderiu expressiu que la veu de l'autora de *La mort i la primavera* té quan la seva lectura (teatral o no, però el teatre ho fa més evident) deixa de banda els tòpics tradicionals sobre Rodoreda». Ibarz (1992: III) posaria com a exemple el monòleg de «La gallina», del qual en el text no apareixen trets que caracteritzin qui parla. La solució de Martín va ser decidida: «un boxejador sonat, d'edat indefinida, mig noi-mig vell. Una solució teatral esplèndida, molt ben interpretada, que fa tot l'efecte d'un cop de puny a l'estómac».

Casals, polèmica per la seva biografia del 1991 sobre l'escriptora i que contrastava amb la d'Ibarz, del mateix any, difondria les seves tesis en promocionar el recull de textos teatrals de Rodoreda i no desaprofitaria l'avinentesa per entrar en la qüestió del model de llengua literària que s'havia plantejat darrerament –com s'ha fet constar a la *Introducció* d'aquest capítol–, recordant «la voluntat explícita de fer un llenguatge modern» i que l'autora «renova el llenguatge» (Galangau 1993: 79).²²³

Si amb l'aparició d'*Isabel i Maria*, el 1991, que Carme Arnau justificaria per donar a conèixer aspectes biogràfics de Rodoreda i per poder comprendre millor l'obra ja coneguda, com s'ha comentat anteriorment, amb *El torrent de les flors* es reproduiria el mateix discurs. Així, Casals (1993: 30) advertiria que «pel damunt de qualsevol altra cosa, el teatre de Rodoreda ens obre múltiples camins d'acostament a ella i a la seva obra. Camins molt literaris i, estranyament, diria que ben poc teatrals. D'influències dramàtiques i escèniques autèntiques i comprovables, útils en definitiva, personalment, n'he trobades ben poques». Segons la seva curadora, el nou volum permetria el descobriment, per part del lector, de la teatralitat de l'escriptura de Rodoreda, que es concretaria en un procés d'identificació, és a dir, en el reconeixement de situacions i el retrobament de personatges ja coneguts, de la seva narrativa; la seva obra dramàtica es podria considerar, doncs, «la germana petita de Rodoreda» (Casals 1993: 7). La literatura dramàtica de Rodoreda resultaria, en fi, «familiar» al lector, als ulls de Casals (Galangau 1993: 78), i aprofundiria en l'anàlisi en aquests termes:

fins ara Rodoreda era coneguda com la gran escriptora de la burgesia catalana o barcelonina [...] Però sobretot, la seva obra ha estat visitada en un intent de veure-la com un fet excepcional. Això, de vegades, ens l'ha fet un punt incomprensible i una mica allunyada. Per

²²³ Ramon Oller (2015) també valoraria la profunditat i l'estructura dels seus textos, així com el treball que fa amb el llenguatge.

això parlem de dos lectors rodoredians, un més avisat i l'altre més normal, quotidià. Personalment crec que amb aquestes obres de teatre arribem a una altra Mercè Rodoreda, que aproxima els dos lectors. (Galangau 1993: 79)

Els textos rodoredians pensats per a la representació, segons Casals, presenten una «imperfeció atractiva, plena de suggeriments» (Galangau 1993: 78), però recorda que els defectes que el lector podria detectar en l'obra dramàtica de Rodoreda serien «fruit de la mirada que proporciona l'evolució. Ens hem acostumat a veure els resultats de les coses, i ens interessa relativament poc de conèixer-ne l'origen» (Casals 1993: 9). A banda del pròleg de Casals (1991: 7-33) d'aquest llibre, els principals estudiosos que reivindicarien el teatre rodoredià serien Anna Maria Saludes (1993: 121-130), Francesc Massip i Montserrat Palau (1996: 129-141; 2002), Enric Gallén (2007: 88-89) o Enric Gallén i Gerard Guerra (2019: 9-59). Però menys optimista seria Jordi Coca (2002: 36), arran de la lectura de *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda* (Massip & Palau 2002), i recordant la sinopsi mordaç de Joan Brossa sobre *La plaça del Diamant* que s'ha comentat a la *Introducció* d'aquest capítol, conclouïa sobre el teatre rodoredià:

Tot queda en un món sentimental i certament dur i amarg, sovint ple de crueltats i injustícies (especialment per a les dones), que no s'acaba de resoldre escènicament. I no perquè a les seves provatures teatrals hi hagi molta o poca acció, sinó perquè el model de fons que sembla dominar l'autora ve marcat per l'empremta del pitjor model dramaturgic català de la preguerra, aquell que, potser sí, ho acabava reduint tot a una qüestió de barriada... [...] És una llàstima que Rodoreda no arribés a resoldre prou les seves provatures escèniques. En el seu món hi ha ingredients suficients per donar peu a textos d'entitat: la crueltat en primer lloc, i

després aquesta mena de dona sotmesa que manté la força interna fins al punt d'arribar a la bogeria, i els jardins, les cases envoltades de flors, poblades d'àngels i de records...

En qualsevol cas, aquest lament encaixaria amb Massip i Palau (2002: 265), que animarien a noves representacions per ampliar el ventall de lectures de l'obra dramàtica de Rodoreda, una idea que compartirien també Gallén i Guerra (2019: 56).

L'oralitat, un recurs cap a la versemblança

En el cas de «La mainadera» i «Una carta», que juntament amb «La infanticida» i «Les cartes» conformen *Palavra de mulher*, peces que va traduir al portuguès el mateix Martín –i operació de la qual va quedar molt satisfet– la versemblança vindria donada, des del punt de vista textual, per la immediatesa del relat formulat per un jo femení a un destinatari concret, que és sempre l'espectador.²²⁴ En el primer cas, una nena. En el segon, en canvi, cal recordar-ho, la tècnica utilitzada en l'original seria el gènere epistolar, fet que suposa un treball de dramaturgia i direcció interessant, en identificar l'espectador amb el metge, tal com s'ha apuntat anteriorment.

L'oralitat de «La mainadera» ha estat ja ressenyada, però difereix significativament de la que es posa de manifest de «Les cartes», que de tota la narrativa breu de Rodoreda, s'assimila, en especial, a la serventa papissota Zerafina, la protagonista del conte homònim i el

²²⁴ Sobre la traducció de les quatre peces, Martín, fill de mare portuguesa, afirmaria: «Me atrevo incluso a afirmar que ha quedado una versión mucho más divertida que la original, porque el lenguaje que se habla en Brasil te da mucho juego, sobre todo por la mezcla étnica que existe en ese país» (Escarré 1994: 41).

personatge de «La senyora Florentina i el seu amor Homer», que no seria escollida en cap dels dos projectes d'Ever Martín que ara s'estudien, però que sí que havia dut a escena el 1979.²²⁵

Els trets d'oralitat d'aquest monòleg de Caterina Albert són de naturalesa col·loquial; es justifiquen per la minsa formació de la protagonista, i es materialitzen en l'ús de diversos castellanismes, com utilitzar la construcció *la cuenta* en comptes d'*el compte* –propis, d'altra banda, del moment en el qual es va escriure el monòleg–, però també canvis de fonemes, sobretot en alguns termes cultes, per exemple, *retòlica* per a dir *retòrica*, i en d'altres de menys específics, com ara *treato* per *teatre/o* i la transcripció de formes pròpies de l'oralitat, com ara *vrítat* en lloc de *veritat* (Albert 1984: 65, 67, 64 i 66, respectivament).

L'ús de la puntuació a «La infanticida» resulta especialment significatiu. Amb aquest recurs, Albert, com amb el lèxic i la sintaxi, cerca caracteritzar Nela com a dona humil, sense formació acadèmica, tal com passa també amb Madrona, de «Les cartes», encara que en menor mesura. Més en concret, un tret propi de l'oralitat de Nela seria el fet de recórrer ben sovint als punts suspensius, fins i tot fragmentant l'oració, un procediment que s'accentua a mesura que avança el relat i s'acaba descrivint l'infanticidi, i que sembla encarat a posar de manifest la bogeria que amara el psicologisme de la protagonista (Albert 1984: 56).

El component de confidència es manté en un i altre text rodoredians, tot i les diferències en les tècniques utilitzades, ja que és un element implícit del gènere epistolar. La cuidadora de l'infant de «La mainadera», en diversos moments, comunica a la criatura informacions que amaga als seus progenitors, mentre que també és propi del monòleg «Les cartes» i «La

²²⁵ En relació amb «La mainadera», Fernandez (2011: 125) recolliria unes paraules de Garavello sobre el joc d'imitacions que la cuidadora executa sobre la mare de la criatura: «Em razão do grande número de tipos construídos em determinadas peças que interpretaram, os atores aqui entrevistados foram levados a buscar uma grande variação de *entonações*, *ritmos*, e de *acentuações* para suas falas. Exemplificando, Andréia Garavello recorda-se de que, “no *Palavra de Mulher*, na cena da babá [...] eu descobri o “bordão” da babá, aquele “*antipatiiiiiiiiiiia*”, [com o qual] ela [a empregada] imita a patroa. Eu ouvi isso há muitos anos e só agora que eu descobri”. Nesse caso, a entonação e o ritmo constituíram um «jogo dentro do jogo», ou seja, uma personagem citando, ironicamente, outra personagem».

infanticida», encara que aquest darrer estigui presentat en forma versificada, de manera que aquest seria un dels principals trets formals cohesionador de *Palavra de mulher*.²²⁶

Aquest aspecte també seria present en el conjunt dels textos de *Plaer de dona* i, en especial, en el text rodoredià escollit, el conte «Zerafina».²²⁷ Es té constància que l'espectacle, igualment, tenia l'oralitat com un dels seus principals elements cohesionadors i motor de teatralitat, per bé que no en seria l'únic, tal com testimonia Isabel Clara-Simó, en constatar el component cinematogràfic de la literatura del moment (programa de mà 1993).

També la confidència seria un tret propi d'*El bitllet de banc*, que formava part de *Menú teatral*, perquè, si bé l'original, el conte «El bitllet de mil», es construeix mitjançant un narrador heterodiegètic omniscient, la dramaturgia d'Anton Font el transformà en un monòleg interior de la protagonista i, alhora, va mantenir els passatges dialogats del text original. Al seu torn, «En veu baixa», el conte de Rodoreda inclòs a l'espectacle homònim de Martín és també una mostra de confidència sense destinatari, en aquest cas formulada per un home.²²⁸ També és un personatge masculí el narrador homodiegètic de «La gallina». Tot i ser menys líric, més descriptiu, també confessa aspectes centrals de la seva biografia a un destinatari elidit. En una i altra narració se citen en estil directe i indirecte algunes intervencions d'altres personatges. En canvi, l'estructura dialògica vertebrada «El mar»: la conversa, fonamentalment, entre dos homes amb sensibilitats diferents, que no acaben d'entendre's presenta pocs passatges amb una

²²⁶ El dossier de premsa devia posar especial èmfasi en descriure «La mainadera», de Rodoreda, i «Les cartes», d'Albert, perquè en diversos escrits a l'entorn de l'espectacle apareixen, *grosso modo*, aquestes sinopsis, fins i tot en presentar l'espectacle molts anys després de la seva estrena: «*Palavra de Mulher* é a estória de uma babá muito louca e tão criança quanto o bebê para o qual foi contratada para cuidar já que a mãe, apesar de muito rica, não encontra tempo em meio a tantos compromissos sociais de exercer sua função primordial, e uma portuguesa cheia de vida e esperança apesar de ter perdido o marido para uma vizinha brasileira, cartomante e cheia de falcruas que fogem com o digno gajo. Apesar disso, Manoela ainda faz um showzinho contando sua vida para angariar fundos e trazer o marido, agora velho e doente, de volta para Portugal. Coisas de mulheres, que fazem rir e emocionam» (São Gonçalo do Rio Abaixo 2008).

²²⁷ En comentar l'espectacle, Reixach (1993: 29) adverteix que «fins ara, tots aquests textos no havien estat mai escenificats». En el cas de Rodoreda, s'ha demostrat en aquest estudi que «Zerafina» s'ha portat a escena en diversos espectacles.

²²⁸ En una crítica d'*En veu baixa*, es fa constar que els contes escollits són «dramàticament inèdits» (Ibarz 1992: III). El cert, però, és que «El mar» ja es va escollir per a *L'estació de les dàlies*; i «La mainadera» i «Viure al dia» van formar part de *La casa de les nines* i de *L'amor em fa fàstic*.

narració descriptiva. El plantejament basat en diàlegs que a més són explícits seria una excepció a *La meva Cristina i altres contes*, un recull en què predomina el narrador homodiegètic (Arnau 1979: 233; 1998: 247). Al seu torn, «Viure al dia» es pot considerar una peça dramàtica protagonitzada exclusivament per dones, com «La Mainadera», peça narrativa també ja analitzada, en la qual es fa evident el destinatari mut dels parlaments de la narradora en primera persona: una nena.

L'oralitat, doncs, es fa evident a «El mar» i «Viure al dia», com també a «La Mainadera», com ja s'ha comentat, mentre que a «En veu baixa» i a «La gallina» aquest tret no seria especialment significatiu, tot i que en un s'identifiquen veu i mode –sense que es filtri tot el material narratiu–, mentre que en el segon es pot considerar que es recorre al discurs oblic o al correlat objectiu eliotià, perquè el text *no consta que es digui, però està pensat i s'està fent* (Arnau 1979: 112; Gustà 1998: 250-251). Els trets d'oralitat de «La gallina» es poden trobar, sobretot, en les citacions de frases que es posen en boca de personatges que no són el narrador, com ara: «quina broma, noi!» (Rodoreda 2008: 250).

L'estructura a Aquí no hi ha cap àngel

Oller (2015) assumiria que, per a la confecció de la dramaturgia de l'espectacle, va llegir l'article de Carme Arnau (1983: 20-23) en el qual es repassa la presència de la figura de l'àngel en la producció literària de Rodoreda i es defensa la tesi que les seves obres posteriors a *Mirall trencat* –amb aquesta novel·la com a frontissa– tenen una clara influència en el moviment Rosa-Creu i els romàntics alemanys –Novalis i Rilke–, amb especial pes a *Quanta, quanta, guerra....*, tot i que també cita, en aquest sentit, el conte «Semblava de seda». Justifica l'adscripció a aquesta filosofia religiosa citant *El iluminismo Rosacruz*, de Frances Alan Yates,

de 1972, en el qual s'indica que «aquest sentit d'estar en íntim contacte amb els àngels o amb éssers purament espirituals és la característica bàsica dels Rosa-Creus» (Arnau 1983: 21). El resultat d'Oller i Castells no es pot enquadrar en aquestes tesis; la seva proposta té un component més líric, intimista, que no pas místic.

Reflexionant a l'entorn d'*Aquí no hi ha cap àngel*, Oller (2015) també posaria èmfasi en les possibilitats monològiques de molts contes rodoredians. Fet i fet, Montserrat Casals, arran de l'aparició d'*El torrent de les flors*, recorda que Rodoreda sempre s'havia interessat pel cinema i la televisió, així com «per la literatura recitada, per la literatura dita» (Galangau 1993: 78). Però en la proposta d'Oller, més enllà dels fragments més extensos, com ara els que provenen del pròleg de *Mirall trencat* o del conte «Semblava de seda», el conjunt de la proposta es construeix mitjançant passatges textuais breus que s'intercalen o dialoguen amb la dansa.

Es planteja, doncs, la dificultat complexa de fer conviure un i altre llenguatges en una mateixa proposta escènica. L'estructura concebuda, però, seria un dels elements més ben valorats per part de la crítica, perquè «para remarcar el carácter homogéneo del espectáculo, Oller indica que la escritora también está en la danza “porque me he servido de sus textos para coreografiar, para sacar movimiento”» (Fondevila 1992: 45). Pablo Ley (1992: X), en sintonia amb el crític anterior, advertiria que, més que el fil argumental que es podia intuir, calia ressaltar la poieticitat i la combinació encertada entre text i dansa. I celebraria especialment aquest aspecte estructural de la proposta, observant que «el resultado es una estructura muy bien trazada y con contrastes inteligentes de espacio, luz, tempo y movimiento» (Ley 1992: X). Si es té en compte el tractament dels textos rodoredians, la dramaturgia de Castells, ambiciosa, així com la posada en escena i direcció d'Oller, s'apropen al *muntatge*, entès com a faula trencada en unitats autònomes, encara que, certament, no sempre es recorre a la ruptura i el contrast mitjançant la discontinuïtat, el ritme sincopat, els entrecocs, les distanciacions, sinó que més aviat es pot parlar de fragmentació, totes elles tipologies del muntatge dramàtic,

que estaria, segons Pavis (1998: 299-300), «organizado en función de un movimiento y de una dirección que deben ser imprimidos a la acción»; de fet, un dels exemples de muntatge seria el de crònica o biogràfic, perquè planteja etapes separades d'un itinerari, i que habitualment va referit a un fet o a una figura real, mentre que aquí la dramaturgia gira a l'entorn d'un personatge de ficció, Lola.

Un exemple de muntatge dramàtic seria el de crònica o biogràfic, com ara *Aquí no hi ha cap àngel*, més que *La casa de les nines* o *L'estació de les dàlies*, perquè en la proposta d'Oller l'espai és, conceptualment i escènica, indeterminat, fet que contribueix a la fragmentació, ja que la casa de l'espectacle de Bruch i la cantina de l'estació ferroviària d'Abellan i Bieito facilitaven un marc (*frame*) de referències comunes a tots els textos escollits. De la mateixa manera, en aquests dos espectacles anteriors, i en bona mesura, els actors i actrius mantenien el seu personatge a llarg de tota la proposta, mentre que a *Aquí no hi ha cap àngel* els ballarins i ballarines van modificant els seus rols segons els textos rodoredians, i només Lola i l'àngel negre suporten un únic personatge en tot l'espectacle. Així doncs, el pes dels textos de l'autora seria determinant, encara que no s'hauria pretès una lectura global de la seva obra, ben al contrari:

l'espectacle de la companyia Metros no demana un gran coneixement de la narrativa de Mercè Rodoreda per ser assaborit, perquè conserva afortunadament uns valors fonamentals en el camp estrictament coreogràfic. Però la Rodoreda n'és el motiu inspirador i el treball dramaturgic de Joan Castells té l'encert de no buscar impossibles globalitzacions, sinó d'explorar tan sols uns determinats registres, i avançar en unes poques i segures línies de significació que sí que tenen molt a veure amb l'autora de *Mirall trencat*. (Pérez 1992: 44)

Les consideracions de Gonzalo Pérez de Olaguer encaixen i amplien les informacions relatives al paper que va jugar a *Aquí no hi ha cap àngel* l'obra de Rodoreda de Marjolijn Van

der Meer (1992: 43), segons la qual «la actriz Lola Lizaran perfectamente identificada con unos textos que nos suministran el hilo conductor por el mundo íntimo de la escritora catalana». Andreu Sotorra (1992: 47) posava l'accent en els elements quotidians que apareixien a l'espectacle i d'«unes imatges molt interpretatives», d'aquí es podria extreure la «diàfana teatralitat», en la dansa i també en la interpretació de Lizaran, cal entendre, de la qual parlava Joaquim Vilà (1992: 92). Aquests trets facilitaven la recepció de l'espectacle, una marca pròpia de les creacions d'Oller, com ja s'ha comentat en pàgines anteriors. L'eficàcia de l'acte comunicatiu es podria concretar en «intensitat, credibilitat i comunicabilitat», tot i considerar «densa» la proposta (Van der Meer 1992: 43).

Com a mostra de la complicitat que es va generar entre text i dansa, es pot assenyalar la posada en escena dels fragments relatius a «Semblava de seda», el conte que Oller considerava que tenia més pes dins l'espectacle (Sotorra 1992: 47). En aquests darrers moments de la proposta:

el passeig pel cementiri de «Sembava de seda» no és de cap manera una recreació melancòlica, sinó la construcció, davant dels ulls del públic, d'una dinàmica arquitectura laberíntica que alterna els cossos dels ballarins amb els elements escenogràfics en un ballet obsessiu similar al del conte. (Pérez 1992: 44)

També Pablo Ley (1992: X) celebraria els darrers instants de l'espectacle:

sencillamente emocionantes son los dos fragmentos finales en los que la presencia de la actriz y de este ángel de la guarda pícaro que interpreta el propio Ramon Oller [...] adquiere una profunda resonancia a través de los recuerdos de infancia de la escritora catalana.

Per contra, segons Salas (1992:----), Oller no hauria sabut trobar l'equilibri entre text i dansa: «El ritmo del monólogo literario se impone demasiado sobre los tiempos naturales de la danza, y se añora esa brillantez de sus otras piezas».

Els fragments escollits a *Aquí no hi ha cap àngel* pertanyen a obres que poden estar construïdes amb un narrador homodiegètic o heterodiegètic, però l'elocució del personatge Lola es formula habitualment en primera persona del singular, de manera que, en els casos en els quals el text original utilitza la tercera persona, s'opta o bé per triar els passatges redactats en impersonal, com en el cas de «Nit i boira», o bé escollint les intervencions presentades en estil directe, com ara, a «El senyor i la lluna», de les quals també se'n modifiquen les marques de gènere, de masculí a femení (Rodoreda 2008: 354; Rodoreda 2008: 387). Altres operacions dramàtiques farien referència a la parella del narratori del conte «En una nit obscura» (Rodoreda 2008: 338), que es dobla al plural i s'associa a les ballarines de l'espectacle, mentre que el personatge de Loki del mateix text esdevé el públic en la proposta escènica, però també el narratori de l'original quan es formula en segona persona del plural. En aquest cas, com en «Nit i boira», la dramàtica esquiva la temàtica concentracionària, tot evitant la referència directa i associant la duresa del text a qüestions relatives a les dificultats en la comunicació entre els individus, que, en ser exposada per una dona, podria tenir una càrrega de gènere significativa.

Altrament, sobre les últimes paraules de «La sang», l'adaptació d'Oller i Castells exclou la darrera expressió, «dispensi», estratègia que converteix el text en un que desarticula l'estructura comunicativa de la peça narrativa, especialment complexa, com ja s'ha vist en aquest estudi. Igualment, el passatges escollits d'aquest mateix conte es transformen en records formulant-se en passat, per bé que a l'original rodoredià es combinen moments amb aquest

temps verbal amb d'altres en present.²²⁹ Per mitjà d'aquestes operacions dramaturgiques s'obté un nou text més homogeni i coherent per a aquest personatge, fet que s'incrementa per la brevetat del personatge, ja que, al cap i a la fi, l'espectacle seria eminentment de dansa.

Tot i les referències del mateix Oller (2015) i d'algun crític, com Montse Prat (Oller 1992: 27) que assenyalen la pertinença d'*El parc de les magnòlies* a *Aquí no hi ha cap àngel*, l'anàlisi textual que s'ha realitzat a partir de l'enregistrament de l'espectacle ho desmenteix.²³⁰ Ara bé, és coneguda l'admiració d'Oller (2015) per aquesta peça teatral, no només per la manera com és dibuixat el personatge de Marta, sinó també perquè l'obra mostra la vivència de l'experiència amorosa des de les diverses etapes vitals per part d'una figura femenina, un tret que ja haurien posat de manifest Massip i Palau (2002: 113-115).

L'interès d'Oller per aquesta obra dramàtica es fa evident, per exemple, amb la inclusió de diversos fragments presentats com un únic monòleg al programa de mà de *Naranjas et citrons*, com ja s'ha apuntat, i també l'espai escenogràfic d'*Aquí no hi ha cap àngel*, que representaria un espai diàfan amb bancs i una escala, hi podria remetre, tot i que cal recordar que al final de la proposta, amb passatges de «Semblava de seda» en boca de Lizaran, l'escena recorda un cementiri. També, l'expressió de Lola «Marta, filla, vine, seu», podria associar la principal ballarina de l'espectacle amb la protagonista del text dramàtic rodoredià, en un emmirallament de Lola amb la dansaire –per bé que el substantiu *filla* posaria traves a aquesta hipòtesi; no en va la ballarina destinatària d'aquesta frase seria Marta Carrasco, un gest que podria suposar una aclucada d'ull als espectadors més ben informats.

²²⁹ Una altra de les estratègies utilitzades en acostar a l'escena els textos rodoredians a *Aquí no hi ha cap àngel*, seria la reiteració, com es fa palès amb l'afirmació «amagar la cara» d'«En una nit obscura», per exemple (Rodoreda 2008: 338).

²³⁰ Oller (2015) també anomenaria com a material constituent de l'espectacle el conte «Aquella paret, aquella mimosa»; tampoc no se n'han trobat traces en l'examen que s'ha realitzat. En tots dos casos, es podria deure a un error en l'exercici de recordar, de memòria, una proposta realitzada anys enrere. En aquest sentit, Oller (2015) també asseveraria que el relat «La sang» formava part dels darrers minuts d'*Aquí no hi ha cap àngel*, tot i que en realitat se situa en el primer terç de l'espectacle.

Un aspecte més particular d'*Aquí no hi ha cap àngel* seria la combinació dels textos rodoredians amb els referents de caràcter tradicional i, més en concret, la composició *La dama d'Aragó*, perquè *Galop de panderetes* és una coreografia sense lletra. El primer recull on apareixeria la cançó seria *Observaciones sobre la poesia popular: con muestras de romances catalanes*, de Manuel Milà i Fontanals, editat el 1853, i relata la bellesa d'una dama, que es concreta, sobretot, en el seus cabells, que són pentinats i abillats amb admiració per part de la seva família. Les paraules anteriors a aquests versos són «amagar la cara», provinents de «Nit i boira» (Rodoreda 2008: 354), un conte de temàtica concentracionista. Lizaran les proclama amb contundència i la tendresa i l'harmonia de la composició funciona per contrast, mentre l'àngel interpretat per Oller desenvolupa una gestualitat juganera que recorda l'acció de pentinar-se i que alterna amb l'acció d'acomiar-se amb el braç i la mà. Instants més tard, les paraules sobre una núvia vestida tota de blanc donen certa continuïtat a *La dama d'Aragó*. Per a l'espectacle, es va utilitzar una versió enregistrada d'aquesta composició, que ubica l'acció a les Illes Balears, de manera que canvia algun mot (*Aragó* per *Mallorca*, per exemple) i que fa ús del mallorquí. La inserció d'aquesta variant en relació amb la veu central rodorediana no suposa una disrupció, segurament pel fet que la cançó tradicional ja marca una naturalesa diferent del text, introduïda primerament per la música, també de tall folklòric, òbviament.

Pel que fa ara a les peces dramàtiques que es van portar a escena entre 1989 i 1994, Massip i Palau (2002: 47) descriuen «Un dia» en tant que el drama rodoredià més complex i ambiciós, tot i que no arriba a plasmar-se escènicament; germen de *Mirall trencat*, amb el qual comparteix situacions i personatges, no ateny la seva poèticitat. Confirmen l'alta probabilitat que «Un dia» sigui el punt de partida de *Mirall trencat* Gallén i Guerra (2019: 28), com també altres estudiosos, en primer lloc, Anna Maria Saludes (1994: 495-498). En aquest punt, cal tenir en compte una experiència que corrobora les correspondències entre tots dos textos: *Un dia. Mirall trencat*, l'espectacle estrenat al Teatre Borràs el 2008 que partia d'una complexa

dramatúrgia de Manuel Molins, en la qual també hi participà el director i ànima de la proposta, Ricard Salvat.²³¹

A la novel·la, però, es plantegen alguns elements que divergeixen de la peça dramàtica. *Mirall trencat*, per exemple, perd la coralitat d'«Un dia» en favor de fer despuntar Teresa Valldaura (Massip & Palau 2002: 53; Gallén & Guerra 2019: 25). I els personatges presenten una major entitat a la novel·la, i es manifesten amb major subtilitat que en el text dramàtic (Massip & Palau 2002: 43; Gallén & Guerra 2019: 27). En aquest sentit, la llengua literària resulta més depurada i poètica a *Mirall trencat* (Arnau 1992: 82; Massip & Palau 2002: 136; Gallén & Guerra 2019: 25). El text dramàtic s'ha associat a *Death of a Salesman* (1949), d'Arthur Miller, i de fet presenta una estructura que es val de recursos cinematogràfics, com ara els nombrosos *flashback* (Gallén & Guerra 2019: 26-27). Tal com va posar de manifest la proposta de Salvat/Molins, «Un dia» es pot considerar un material interessant per a una dramatúrgia decidida, que sense negar l'univers rodoredià, podria obrir noves vies a l'expressió dramàtica.

Al seu torn, l'estructura de «La senyora Florentina i el seu amor Homer» seria deutora de les comèdies sentimentals de les dècades de 1920 i 1930, amb els tres actes clàssics de plantejament, nus i desenllaç (Massip & Palau 2002: 136). Des del punt de vista formal, destaca especialment l'interès pel personatge de Zerafina, que en el conte es construeix mitjançant el diàleg mut, el monòleg o l'escriptura parlada (Massip & Palau 2002: 124). Aquesta tècnica va ser utilitzada, per exemple, per Katherine Mansfield en diverses narracions; una de les més

²³¹ L'absència endèmica als escenaris del Teatre Nacional de Catalunya de propostes dirigides per Ricard Salvat es va posar de manifest especialment amb aquest espectacle. Jordi Coca (2008: 86-88) va ser una de les veus que va formular una queixa sobre aquesta qüestió. El director d'aquesta institució d'aleshores, Sergi Belbel (2015), va afirmar que no va incorporar aquest projecte a la programació de la temporada 2008-2009 perquè tan sols s'acceptaven estrenes, mentre que *Un dia. Mirall trencat* ja s'havia presentat al Festival Grec, una dada que no s'ajusta a la realitat. Fet i fet, per a l'espectacle, Ricard Salvat va crear la productora El Corral de l'Olivera. El projecte va comportar un gran desgast emocional pel director i dramaturg, tal com va confirmar Toni Galmés (2015). D'altra banda, a l'espectacle hi va participar, com a actriu, Araceli Bruch, mentre que la coreografia anava a càrrec de Marta Carrasco, la ballarina més individualitzada d'*Aquí no hi ha cap àngel* i habitual de Metros fins al 1995.

properes al conte de Rodoreda seria *The Lady's Maid* (Balaguer 1995: 21-31; Palau 1997: 71-85).

Per acabar aquest apartat, seria bo recordar que la coincidència als escenaris, en menys d'un any natural, d'«Un dia» i de «La senyora Florentina i els seu amor Homer», juntament amb la publicació d'*El torrent de les flors* provoca l'aparició de nombrosos debats a l'entorn de la qualitat de l'obra dramàtica de Mercè Rodoreda, sobre l'actualitat del sentit de les seves peces, la necessitat de passar pel sedàs de dramaturgies ambicioses, la solvència de les estructures, els personatges i els diàlegs plantejats. Per primer vegada, s'implica en la reflexió a l'entorn de l'obra rodorediana el sector teatral –que fins al moment se n'havia mantingut al marge, majoritàriament–, ja que la presentació dels textos dramàtics sovint es posa de costat amb la biografia de la seva autora o amb la seva obra no dramàtica. Un dels pocs llocs de trobada de defensors i detractors seria la constatació que Rodoreda no va poder afinar la seva creativitat en aquest camp, en no poder comprovar l'eficàcia dels seus escrits dalt dels escenaris, –segurament per motius de gènere, entre molts d'altres.

Palavra de mulher, l'espectacle que es composava de textos de les dues escriptores, assoliria un alt grau de cohesió per la teatralitat que desprenen els textos, que al seu torn són producte dels trets d'oralitat que s'hi troben i de l'enfocament d'un personatge que formula confidències a un altre, mut. Són trets en favor de la versemblança que comparteixen, genèricament, totes les altres propostes escèniques, que en la seva majoria recorren a narradors homodiegètics, bàsicament dones, excepte a «En veu baixa».

Això no obstant, calen operacions dramaturgiques, que poden ser menors o més profundes, com ara modificar la flexió de gènere o de nombre, canviar el referent al que s'associa un determinat personatge o convertir en un monòleg amb moments dialogats un conte en primera persona. De totes elles, la intervenció de Joan Castells per a la proposta d'Oller, en canvi, seria molt més complexa. Crearia una estructura –especialment valorada per la crítica–

basada en els textos, però en diàleg amb la dansa i els materials tradicionals que es pot considerar, tècnicament, un muntatge dramàtic de crònica o biogràfic.

5. Conclusions: nous sentits i formes noves

Entre 1989 i 1994 es dona la confluència de dues dinàmiques complementàries. D'una banda, els debats i controvèrsies de caràcter social o literari, com ara el feminisme, la reflexió sobre la Barcelona literària –accentuat per la celebració dels Jocs Olímpics, el 1992–, la catalanitat o el model de llengua que recorren ben sovint a Mercè Rodoreda, en tant que autora de qualitat i abast universal. De l'altra, la coincidència en un arc temporal ben reduït d'un gran nombre de publicacions, també controvertides, a l'entorn de la seva figura i l'obra, sobretot, biografies i textos inèdits, dels quals destaca l'aparició de bona part de la seva obra dramàtica a *El torrent de les Flors*, presentada com una via per comprendre millor la seva producció no dramàtica i posada de costat amb la seva vida. En aquestes circumstàncies, els estudis acadèmics sobre la seva obra s'amplien i diversifiquen notablement: es prenen com a objecte d'estudi obres rodoredianes que no formen part del cànon i es guanya en perspectiva històrica: s'observen alguns aspectes de l'activitat de preguerra de l'escriptora, es vinculen les seves obres més populars als conflictes bèl·lics i a l'experiència de l'exili. Així mateix, s'analitzen aspectes fins ara més aviat desatesos, com ara qüestions de caire estilístic o lingüístic. Amb aquesta obertura de referències i amb l'adopció de punts de vista fins ara poc habituals, s'atorguen valors nous a la imatge que es té de la seva vida i obra, que s'entén de manera més robusta i complexa –per les relacions que es poden establir entre textos o pels vincles entre determinats textos i la seva

vida o diversos moments històrics. L'assignació de nous valors actualitza l'autora, permet dibuixar-la com a punt de referència d'una identitat compartida i la rellança cap al futur (Prats 2000: 123).

En aquest context, l'estrena de l'Espai de la Dansa i de la Música amb un espectacle de dansa amb textos de l'autora, com seria *Aquí no hi ha cap àngel*, el 1992, suposa una experiència significativa per a la seva patrimonialització, ja que compta amb la participació de la Generalitat de Catalunya, la principal institució del país (Munmany 2015: 42-43). Igualment, l'any següent la conjunció d'«Un dia» i «La senyora Florentina i el seu amor Homer» als escenaris demanda un seguit de reflexions a l'entorn de la seva obra dramàtica, la seva actualitat, i les característiques formals i de sentit, que no fan, sinó, amplificar-ne l'interès, sobretot pel contrast entre els resultats d'un i altre projecte. De fet, tots els espectacles basats en textos no dramàtics d'aquest període tenen una bona rebuda, tot i que, al marge de la proposta d'Oller –l'única amb finançament públic–, la resta es plantegen amb pocs recursos, fet que condiciona la seva concepció escènica, que prescindeix d'escenografies complexes i se centra en la interpretació i la qualitat dels textos escollits en cada cas.

D'una o altra manera, es constata la necessitat de traspasar a l'escena el to poètic rodoredià amb la creació d'atmosferes que denotin calidesa i sensibilitat per descriure o denunciar realitats socials en les quals, gairebé sempre la dona, n'és la víctima, per bé que només es pot parlar d'espectacle feminista en relació amb *Plaer de dona*, ja que *En veu baixa* els textos en clau femenina són ben pocs i que a *Palavra de mulher*, les peces literàries més contundents amb aquest enfocament són, precisament, les de Caterina Albert. De fet, de les experiències escèniques que s'han ressenyat en aquest capítol, tan sols es pot considerar que es posicioni netament en favor de la dona «La senyora Florentina i el seu amor Homer». En aquest sentit, la gradació en el tractament de la qüestió de gènere en el conjunt d'aquestes propostes demostra la diversitat de lectures de l'obra rodorediana i les seves possibilitats de sentit, però

cal recalcar el component social que afecta decididament els personatges femenins de l'escriptora, ja que ben sovint la situació delicada o compromesa de la dona ve condicionada per la seva situació socioeconòmica.

Ara bé, i com a novetat, el tractament dels textos rodoredians en aquest període respon en major o menor mesura a la lògica de l'humor, que sovint es manifesta més corrosiu que no amable, en coherència amb la poètica de les obres de l'autora, les quals acostumen a presentar-se mitjançant un narrador homodiegètic que comparteix les seves confidències, amb trets evidents d'oralitat, a un receptor mut, que habitualment s'associa a l'espectador en aquests espectacles. Aquestes característiques, que faciliten la teatralitat i, en definitiva, la versemblança, cohesionen les propostes, resultat de dramaturgies que poden ser especialment complexes, com en el cas d'*Aquí no hi ha cap àngel*, que equilibra text i dansa –i prou flexible per incloure material tradicional– que es pot considerar un muntatge dramàtic de crònica o biogràfic.

No endebades, *Aquí no hi ha cap àngel* i, en menor mesura, *En veu baixa*, suposa un homenatge consistent a Mercè Rodoreda. L'interès de la proposta per a aquest estudi s'incrementa, encara, si es recorda la notable gira que faria l'espectacle per França, el 1992, motivada, sobretot, per la col·laboració entre institucions catalanes i franceses, però també per l'experiència a aquell país del mateix coreògraf i els contactes que hi faria, de manera que la difusió de la seva figura i obra es materialitzaria a través d'un espectacle que la reivindicaria amb força claredat. Igualment, des de l'àmbit privat, *Palavra de mulher* (1994) arribaria a fer gira per Brasil i Portugal, sobretot, per la participació en el projecte d'Andréia Garavello. Aquestes dues experiències suposen una novetat absoluta: fins al moment, produccions catalanes no s'havien vist a l'estranger –fins al moment, *Viatges i flors* de Luis de Pablo és l'única proposta que s'havia vist fora de l'Estat espanyol. Tampoc seria bo menystenir la gira

d'*En veu baixa*, com caldria recordar la de l'espectacle de Mario Gas, que tots dos van arribar fins a Palma.

En aquests anys, en fi, les institucions públiques catalanes com la Generalitat de Catalunya –amb l'Espai i el CDGC– o l'Ajuntament de Barcelona –amb el Festival Grec– esdevenen decisives per a afermar el procés de patrimonialització de Rodoreda en alguns dels principals teatres barcelonins –la ciutat aleshores era el centre cultural del país– i, en el cas de Ramon Oller, la seva difusió en terres franceses. En els anys següents, algunes de les principals propostes basades en textos no dramàtics de Rodoreda provindran, precisament, de França.

CAPÍTOL 5. La consolidació de Rodoreda a escala catalana i internacional

1. Rigor i diversitat en les interpretacions de l'obra rodorediana

Amb l'important pas endavant en la institucionalització de la figura i l'obra de Mercè Rodoreda i l'avenç significatiu en la seva internacionalització entre els anys 1989 i 1994, en el quinquenni següent aquestes tendències s'intensifiquen. Igualment, des del món acadèmic, la percepció de la producció literària de Rodoreda esdevé més complexa i matisada, guanya en perspectiva històrica i es constaten complicitats amb la d'altres autors, catalans, espanyols i estrangers. Aquestes aportacions afectarien progressivament la recepció de l'escriptora i la seva obra per part del gruix de la població.

Com a mostra d'aquesta acceptació social, el 1997, *La Vanguardia* (1997: 9) organitzà una votació popular sobre la personalitat catalana més universal; entre els escriptors, l'autora ocuparia el segon lloc, després de Josep Pla.²³² Aquest reconeixement en el conjunt de la població presentaria el seu correlat, des del sector privat, el 1998, moment en el qual Òmnium i la Fundació Enciclopèdia Catalana creen el Premi Mercè Rodoreda, substituït del Víctor Català.

²³² És interessant fer constar, d'altra banda, que el suplement juvenil VANG de *La Vanguardia* en aquells anys va organitzar un recital en el qual Pau Riba va llegir textos de Rodoreda (Roglan 1996: 39). En un altre moment, l'enigma que es proposava en les seves pàgines feia referència al nom de la protagonista de *La plaça del Diamant* (*La Vanguardia* 1995: 3).

Bona part dels intel·lectuals i escriptors del moment també valoraren l'aportació de l'escriptora a les lletres catalanes. Així, Joaquim Molas triaria Rodoreda, a més d'autors estrangers, en ser preguntat pel seu novel·lista preferit (Planas 1995: 32). La qualitat de les obres d'aquesta escriptora també seria reconeguda per part de Joan Barnils (1995: 24), Miquel Àngel Riera (Cabeza 1995: B3), Vicenç Pagès (1996: 37), Lluís Maria Todó (Capdevila 1997: 52), Enric Casasses (1998: 7), Josep Faulí (1999: 22), David Castillo (Capdevila 1999: 41), Isabel Olesti (Albesa 1999: 38), Juan Goytisolo (*Diari de Girona* 1999: 46). En un sentit més genèric, també valoraria la seva poètica Cesare Segre (Tió 1995: 51), i àdhuc Antonio Tabucchi, que afirma: «conec una grandíssima escriptora catalana, meravellosa, a la qual vull aprofitar per enviar des d'aquí tota la meva passió i el meu homenatge: Mercè Rodoreda. Grandíssima» (Aragay 1998: 37).²³³

La inclusió d'autors de la literatura catalana, amb Mercè Rodoreda entre ells, a *El cànon occidental*, de Harold Bloom, el 1994, va comportar, en els anys immediatament posteriors a la seva publicació, algun escrit que s'alineava amb la seva presa de posició (Zgustová 1995: 52), però sobretot diverses reflexions i crítiques –com ja s'ha analitzat en el capítol anterior. D'una banda, les que es qüestionaven el significat i el sentit del concepte mateix de *cànon*, altament comentat (Catelli 1995a: 39; Catelli 1995b: 40; Pinto 1995: 42). De l'altra, l'assumpció que la literatura catalana s'havia guanyat un espai en un cànon que n'agrupava d'altres amb un pes històric notable, lligades a llengües considerades de prestigi, algunes amb un gran nombre de parlants i, en definitiva, protegides i promogudes per un estat, fet que condicionava el concepte mateix de *cànon* per a les lletres catalanes (Miralles 1996: 16-18). En cap de les ressenyes i crítiques consultades sobre el llistat de Bloom, però, es posaria en dubte la pertinença de Rodoreda, una constatació que, com es veurà tot seguit, es mantindria a

²³³ Per la seva banda, Maria Mercè Roca declarà que, de jove, llegia Rodoreda (Lacuesta 1995: 24). Al seu torn, Maria Barbal recordaria: «Mercè Rodoreda és una escriptora que havia llegit i estudiat molt abans d'escriure, m'agradava molt» (López 1999: 37). En sentit contrari, el músic Tete Montoliu valorà tota l'obra de Rodoreda, i de fet, va ser l'únic autor català que cità (Artigas 1996: XI).

l'entorn d'altres publicacions.

Efectivament, en aquells anys, sortirien a la llum altres treballs d'abast català o internacional que no deixarien de comportar l'establiment de nous canons literaris en els quals l'autora hi seria representada i, en definitiva, reconeguda. Així, el mateix 1995, Josep Faulí – un dels defensors habituals de Rodoreda en múltiples articles– publicaria el *Diccionari de catalans de ficció*, una obra basada en criteris personals, però en la qual «no faltan algunos personajes que considero imprescindibles: Tirant, Gentil, Manelic, Pilar Prim, Colometa, la Laura de Miquel Llor o los Toni de Bearn y Obdúlia Montcada, de Villalonga» (Piñol 1995: 42).

Una altra de les polèmiques d'aquests anys vindria motivada per la publicació, el 1996, d'*El malentès del Noucentisme*, de Ferran Toutain i Xavier Pericay, que plantejava, bàsicament, una crítica a un ús de la llengua literària que consideraven encarcerat, allunyat de les necessitats i la realitat del moment actual, en comparació amb la generació d'escriptors immediatament posteriors, com ara Josep Pla, Josep Maria de Sagarra, Gaziol (Agustí Calvet) i, més endavant, Mercè Rodoreda i en oposició a la «intoxicació orsiana» que hauria afectat Carles Riba, Manuel de Pedrolo o Pere Calders (Ciércoles 1997: IX; Pagès 1997: 29). Precisament, Jordi Llavina (1997: VII) destacaria del treball del treball de Toutain i Pericay el rigor en la tria dels autors escollits per a justificar les seves tesis, mentre que Joan Solà (1997: VII) celebraria les aproximacions a la llengua literària de l'escriptora, especialment.

També sortiria ben parada l'obra de Rodoreda en les respostes a diversos comentaris punyents formulats per Xavier Bru de Sala, en articles i conferències a l'entorn del sector editorial i la literatura catalana, i que agafaria cos amb l'assaig *El descrèdit de la literatura*, publicat el 1999. Així, un dels elements de debat que va posar sobre la taula seria la manca de correlació entre els èxits de venda d'algunes novel·les i la seva qualitat, dos conceptes que no havien de ser necessàriament antagònics, segons Agustí Pons (1998: 45), que posaria com a

exemple *La plaça del Diamant. Sobre Mirall trencat*, Miquel Pairoli (1999: 29) consideraria que Bru de Sala la valorava amb una «agressivitat injustificada», de manera que «la contundència el porta a la injustícia». També Jordi Llavina (1999: V) en criticaria el fons i les formes.

L'enfocament historicista sobre el passat recent en la literatura tindria un pes significatiu en el període que ara s'estudia. En aquest sentit, i arran de les novetats sobre diversos aspectes relatius a la vida de Rodoreda que van aportar les biografies aparegudes a principis de la dècada de 1990, la seva infància, joventut i exili esdevindrien objecte d'estudis nous o s'analitzarien amb major precisió a partir de 1994, amb estudis com ara *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, de Maria Campillo, una de les acadèmiques que ha estudiat amb més deteniment el període bèl·lic i revolucionari, es demostrava la implicació de les principals figures de la literatura catalana, en la lluita contra el feixisme.²³⁴ En coherència amb aquest plantejament es manifestaria Josep Palau i Fabre (1997: XIV), tot assegurant que «si no hagués estat per l'acció decidida de Trabal i Oliver, secundats per Xavier Benguerel, Lluís Montanyà i Mercè Rodoreda, la intel·lectualitat catalana hauria gairebé desaparegut o hauria fet un trist paper durant el daltabaix».

Difondre la seva activitat política d'aquells moments delicats i reconèixer el seu posicionament ideològic amplien la visió que es té de Rodoreda fins al moment, en el sentit que se li poden atribuir determinats valors, que ja havien començat a prendre cos amb la publicació de les biografies a principis de la dècada de 1990 (Prats 2000: 123). Igualment, hi podria afavorir l'aprofundiment en la seva tasca periodística en la preguerra, tal com faria Anna Maria Saludes (1995: 56-59), amb referències a la seva formació al Liceu Dalmau, les converses recollides a *Polèmica* i les seves col·laboracions a la revista *Clarisme*. Hi incidirien,

²³⁴ El volum seria el resultat de la seva tesi doctoral *Literatura catalana i guerra civil: front cultural i plataformes d'actuació*, de 1993. Igualment, Maria Campillo (1994: 53-61) va publicar les dues conferències radiades de l'escriptora.

més endavant, sobre les temàtiques tractades i els enfocaments utilitzats en la narrativa rodorediana d'aquells anys Carles Cortés (1998: 301-322), com també Roser Porta (1998: 53-54), en aquest darrer cas, sobre les col·laboracions de l'autora a *El Be Negre* i *Clarisme*, sobretot observant-ne el component satíric. I dos articles de premsa també farien referència a aquesta qüestió, un a partir de Maria Luz Morales, signat per Josep Maria Casasús (1998: 23), i l'altre a l'entorn de la figura de Just Cabot, a càrrec de Valentí Soler (1998: 38). Entorn al temps de l'exili, Lluís Busquets (1998: 15) constataria que als anys 1940 i 1950 ningú recordava l'obra de Mercè Rodoreda. Ho corroboraria Joan Triadú (1999: II):

quan el 1950 tanco una antologia d'un segle de contística, ho faig amb tres *Mites* de Sarsanedas, ben abans que n'aparegués el volum. Passava el mateix amb els antologats (malgrat que no havien publicat encara cap llibre) Mercè Rodoreda, Ferran de Pol i Pere Calders a càrrec dels quals anà en bona part la represa renovada de la contística, girant full respecte de la línia canònica que va de *Pinya de rosa* a *Ariadna al laberint grotesc*.

Aquestes consideracions a l'entorn de la situació posterior a la Guerra d'Espanya no es poden deslligar de la qüestió relativa a la idiomàtica, tant pel que fa a la necessitat de la seva pervivència del català, com a la llengua literària rodorediana, que seria un model per a nombrosos escriptors aleshores i posteriorment, però també, per exemple, del corrector lingüístic Joan Abril (1996: 13). L'anàlisi sobre l'estat de salut de la llengua catalana a les acaballes de segle trobava el seu correlat amb els anys del franquisme, moment en el qual, segons Rodoreda, la llengua catalana hauria perdut la centralitat històrica que tenia en les funcions i el seu ús social hauria perdut posicions de manera significativa en detriment de la castellana (Gibert 1998: 17).

D'altra banda, a l'hora de reconèixer la vàlua de l'obra de Rodoreda, ben sovint es recorda també la qualitat de Llorenç Villalonga, tots dos com a màxims exponents de la novel·lística de la literatura catalana en els anys de franquisme (Llavina 1997: VI). Joaquim Molas establí un paral·lelisme entre els dos casos:

Abans de 1939 havien tret dues novel·les emblemàtiques, *Mort de dama* (Villalonga) i *Aloma* (Rodoreda). Després van guardar silenci fins als anys 60, quan van reaparèixer amb textos escrits als 50 o abans gràcies a l'editor Joan Sales, que els va posar en contacte. Tots dos van introduir un nou model de novel·la que no conta històries, sinó que és un text que funciona per si mateix, un producte subjectiu concebut i executat com si fos un poema, una fabulació sobre experiències personals. Fan dues novel·les com a grans metàfores de la vida. Mentre Rodoreda encara conta històries, Villalonga és més pur: fa literatura sobre la vida, literatura sobre la literatura i literatura sobre la pròpia literatura (Aragay 1997: 42).²³⁵

Les obres d'una i altre, juntament amb Joan Sales, Francesc Trabal, Carles Soldevila i pocs més, suposen l'accés de la literatura catalana a la modernitat narrativa occidental (Alzamora 1997: 44). Per a Isidor Cònsul (1996: XIII):

la dècada dels seixanta, prodigiosa en tants aspectes, també es dibuixa com una de les més significatives de la literatura catalana del segle XX. Els primers anys,

²³⁵ Preguntat sobre Villalonga, Molas precisaria aquestes afirmacions en una altra ocasió: «crea un món de ficció molt personal, molt original, amb unes lleis que actuen pel seu compte. Villalonga, juntament amb Mercè Rodoreda, introdueix un nou model de novel·la. No conta històries com la novel·la tradicional, sinó que construeix un text vàlid per ell mateix, com un poema, amb tota la seva càrrega subjectiva. Aquest nou model no és sinó una fabulació d'experiències personals. El model de Villalonga encara és més pur, més literari, perquè el de Rodoreda encara conta una història» (Buxaderas 1997: 38).

desconcertats per l'embranchida de canvis i salts endavant que s'hi potenciaven, apuntalaren el braó d'un parell de narradors que venien dels anys trenta – Llorenç Vilallonga i Mercè Rodoreda– però amb un llançament operatiu que no havia estat, fins llavors, gaire creïble ni entusiasta. L'edició catalana de *Bearn* (1961) i la sortida de *La plaça del Diamant* (1962), passada la gresca d'aquell Sant Jordi no guanyat, els consolidaren com a gran escriptors i l'oportunitat de les dues novel·les enlairà la narrativa catalana fins a tocar el cel d'uns moments més brillants de la seva història.

Amb tot, Vicenç Pagès (1997: 31) recordaria que les obres que tenien com a protagonistes Natàlia i Don Toni de Bearn no van ser gaire ben rebudes pels crítics *engagés* del moment. En la mateixa línia es manifestaren Quim Aranda (1999: X), sobre Rodoreda, i Isabel-Clara Simó (1999: 3), que fent referència a «els noms més rellevants de la literatura moderna catalana», al seu judici, l'escriptora, juntament amb Verdaguer, Pla i Fuster, advertí que varen ser «els més blasmatats pels mandarins culturals: un mal fat que ens persegueix, en l'entortolligada xarxa de complexos que patim». La situació, segons el guanyador del Premi Josep Pla 1997, Miquel de Palol, no s'hauria revertit completament a finals del segle XX, perquè com a Villalonga o a Salvador Espriu, a Rodoreda no se la llegia bé, tot i la seva alta qualitat (Merino 1997: 13).

D'altra banda, la perspectiva històrica entraria en joc en l'interès que continuava despertant la literatura urbana. Així, el 1995, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) s'obria a la tendència, que s'havia anat consolidant en els anys anteriors –com ja es va comentar prèviament–, de vincular la ciutat amb la literatura, tot assumint que la narrativa del moment presentava un caràcter, sobretot, urbà, alhora que es concebia la ciutat en tant que novel·la de lectures múltiples (Puig 1996: 22). A la segona meitat de la dècada de 1990, apareixen, entre d'altres, dos articles que aborden la qüestió tenint en compte les obres de

Rodoreda.²³⁶ El primer, de Sabina Salat (1996: 13-15) explora les traces biogràfiques en la producció de l'escriptora, fet que comporta descriure la ciutat en diferents moments històrics. En el segon, de Jordi Castellanos (1997: 111-185) –i fruit de refondre tres treballs diferents–, es planteja una reflexió més àmplia i aprofundida sobre la relació entre aquestes dues realitats, la ciutat i la literatura catalana, que haurien viscut un procés de modernització simultani; després de tractar diversos escriptors, amb Rodoreda, com amb Carles Soldevila, es dibuixa la Barcelona en temps de guerra i postguerra. Fet i fet, Joaquim Molas ja havia advertit anteriorment que diverses novel·les de Rodoreda es podrien entendre, al cap i a la fi, com una elegia de Barcelona (Piñol 1995: 41).

Ara bé, caldria ressenyar també les publicacions d'obra rodorediana entre 1995 i 1999. Les dues principals apareixerien a la col·lecció «Arxiu Mercè Rodoreda» de la seva fundació, sota el paraigua de l'IEC, i vindrien de la mà de Carme Arnau, una de les expertes sobre la vida i obra d'aquesta escriptora, la qual també revisà el 1997 la biografia de l'autora de 1992. Entre els passatges que esdevindrà una novetat en relació amb la primera versió es trobarien informacions desconegudes de la seva infància, per haver pogut accedir a la correspondència familiar, i d'altres de relatives a *La mort i la primavera*, per bé que *La plaça del Diamant* hi continua ocupant el gruix del volum, pel que fa als comentaris referits a les seves obres (*La Vanguardia* 1997: 58). Arran d'aquest llibre, Joan Triadú (1997: VII) advertiria: «l'interès per Mercè Rodoreda és avui universal i sostingut. A veure si aquesta treballada i sòlida versió de la seva obra i de la seva vida contribueix a renovar-lo entre nosaltres». Pilar Arnau (1997: 120-126) ressenyaria les quatre biografies publicades fins al moment a la revista *Zeitschrift für Katalanistik*, assenyalant que es tractava de treballs més valoratius que objectius. I l'any següent, Mercè Ibarz (1998) publicaria *Mercè Rodoreda, un retrat*.

²³⁶ En un sentit allunyat d'aquests estudis i aprofundint en alguns tòpics a l'entorn de la poètica rodorediana, Joaquim Roglan (1996: 2) escriuria amb motiu de les Festes de Gràcia, de Barcelona: «Gracia tiene leyenda de nostalgia, sentimental y romántica. Puede que sea el espíritu de Mercè Rodoreda».

El primer projecte editorial amb textos de l'escriptora que va veure la llum va ser *La mort i la primavera*, el 1997, a cura de Carme Arnau, que, amb un tractament més acurat que el que havia donat als originals Núria Folch el 1986, en proposava una lectura totalment diferent. La primera versió, de caire comercial, plantejaria l'actitud disruptiva del protagonista en relació amb les lleis establertes al poble donant valor a la darrera versió del text, mentre que la segona, una edició crítica, prioritzava la versemblança psicològica del noi i la seva recerca per determinar qui és el seu pare (Penalba 2013: 293-302).

L'altre projecte editorial seria *Un cafè i altres narracions*, un recull de peces de prosa breus de Mercè Rodoreda, amb il·lustracions d'Avel·lí Artís-Gener, «Tísner». Es composava de tres seccions: «Ficció i compromís (1933-1938)», que inclou contes per a adults apareguts a *La Veu de Catalunya*, *La Humanitat* i *La Publicitat*; «Intermezzo per a infants (1935-1937)», amb textos de narrativa infantil, i «Memòria i ficció (1980-1982)», en la qual es troben escrits biogràfics de l'escriptora i dos contes, «Un cafè» i «L'estació».²³⁷ Sobre els textos que formen part de la segona secció, Arnau declararia que les rondalles de Rodoreda havien passat molt desapercebudes per dos motius: perquè no n'havia tornat a escriure després de la Guerra d'Espanya i perquè les antologies no les havien incorporat (Vila 1999: 37).

De menys transcendent es pot considerar l'exemplar de *Semblava de seda i altres contes* que l'*Avui* vendria amb el diari el 1995 –encara que cal destacar que no seria el recull més canònic de l'escriptora–, com el llibre de butxaca compost per «Orleans», «3 quilòmetres», «Pluja», «El bitllet de mil» i «Rom Negrita» sota el títol d'aquest darrer conte el 1995, una miscel·lània d'Edicions 62 que incloïa la peça teatral *Viure al dia*, també, o el llibre breu que el diari *El Punt* regalà als seus subscriptors l'estiu del 1998, *Aquella paret, aquella mimosa i altres contes*, que aplega «Una carta», «Zerafina», «Un ramat de bens de tots els colors», «La

²³⁷ És arran d'aquesta publicació que s'expliquen diversos espectacles per a infants basats en textos no dramàtics de Rodoreda que s'estrenarien a partir d'aleshores----- . També en algun cas, originals pensats per a infants de l'escriptora serien inclosos en espectacles per a adults:-----

meva Cristina» i el conte que dona nom al recull; *Diari de Girona* faria una operació similar amb *Mirall trencat* aquell any. D'altra banda, al llibre de fotografies *Catalunya, una mirada* d'Andoni Canela s'acompanyarien les imatges amb textos de Rodoreda, entre d'altres, segons la tria de Meritxell Margarit, també el 1998.

Al seu torn, Plaza i Janés publicà una col·lecció d'antologies aquell mateix any; el volum destinat a la literatura fantàstica inclou contes de Pere Calders, Rosa Chacel, Edgar Allan Poe i Rodoreda, encara que d'altres que sobre el món femení o que prenen el mar com a motiu, per exemple, també haurien pogut reunir peces de l'escriptora (*El Punt* 1995: 20). Així mateix, Ángeles Encinar (1996) antologa, en aquest cas, contes d'escriptores espanyoles a *Cuentos de este siglo*. Hi inclou textos de Rodoreda. El criteri per a la selecció, però, no seria de caràcter feminista, sinó atraure nous lectors a aquestes autores (Lacuesta 1996: 29). *Dones enamorades*, a cura de Maria Jaén, també inclouria una narració de Rodoreda, entre altres d'autors com ara Joyce, Txèkhov, Kundera, Mansfield, Mann, Hemingway, Tabucchi, Espriu, Carme Riera i Montserrat Roig, i el segon volum de l'*Antologia de contes catalans*, a càrrec de Joaquim Molas, a la MOLC, tots dos publicats per Edicions 62 el 1998, segell que l'any següent reeditaria *Viatges i flors*. Al seu torn, Emili Olcina publicaria *Antologia de narrativa fantàstica catalana*, el mateix any, que va incloure el conte «Una fulla de gerani blanc». Combinant obres d'autoria diversa en les antologies, s'apela, de fet, a la lògica que homologa textos, escriptors, amb graus de popularitat, però també d'autoritat diferent: els menys assentats en la tradició catalana o universal –per motius diversos– es veuen reconeguts pels altres. Si en algunes ocasions Rodoreda pertany al primer grup, en d'altres, forma part del segon; és una qüestió d'escales, en la qual l'escriptora va escalant posicions amb el pas dels anys, passant de situar-se habitualment entre els que surten afavorits per posar-los de costat amb referents reconeguts a jugar el paper contrari, és a dir, agombolant autors amb menys popularitat o reconeixement.

També el 1999 apareixeria *De foc i de seda: àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, de Marta Nadal, per l'IEC, una novetat en els treballs biogràfics perquè aportava gran quantitat de material gràfic inèdit, com ara fotografies de l'escriptora realitzades al llarg de tota la seva vida i reproduccions de cartes manuscrites, conseqüència de la consulta al fons personal de Rodoreda. L'obra és un pas endavant en la difusió de certs passatges de la seva biografia, però també en la fixació d'imatges que han esdevingut icòniques a l'entorn de la seva persona, com ara algunes instantànies de la joventut o d'altres realitzades a Romanyà de la Selva. Encara que la intenció d'aquest treball seria, precisament, obrir el ventall de referències sobre l'escriptora: la seva ideologia catalanista i el seu amor per la llengua catalana, la ironia que gastava –sobretot de la seva etapa periodística–, la tenacitat en la seva activitat d'escriptura i la seva sensibilitat, més coneguda.²³⁸ Segons Nadal, la intenció havia estat dibuixar una imatge global del «personatge» amb una mirada poètica, ja que la biografia es construïa només mitjançant textos escrits per ella mateixa (Piñol 1999: 71).

Pel que fa als estudis sobre la seva obra, es palpa la voluntat d'ampliar, igualment, les temàtiques i els enfocaments que s'estilaven. En aquesta línia, destaquen les anàlisis sobre l'objectivisme entre crítics i autors, com ara Rodoreda (Vall 1995: 139-154); la novel·la psicològica en Xavier Benguerel i l'escriptora (Berbis & Simó 1995: 105-113); la simbologia en el conjunt de la narrativa rodolediana d'acord amb la poètica de l'imaginari de Karl Jung o d'obres pertanyents al darrer cicle de l'escriptora, com ara *Quanta, quanta guerra... o La mort i la primavera* (Cortés 1995: 95-104; Cortés 1995).

²³⁸ De la mateixa manera, la publicació de *La Magrana* de diverses entrevistes de Joaquín Soler Serrano, inclosa la realitzada a Rodoreda, el 1998, també contribuiria a fixar un cert imaginari a l'entorn de l'escriptora (*La Vanguardia* 1998: 7). D'altra banda, a *Revista de Girona*, Anna Maria Saludes (Rodoreda 1996: 107-109) publicaria, traduït, un fragment de l'entrevista que realitzà a Rodoreda Carmen Alcalde i que havia aparegut ja a *Cuadernos para el diálogo* el 1976, en el qual l'escriptora declara el seu amor per la llengua catalana, que entén com a element fonamental de la creació literària, i la necessitat de preservar-la: «la llengua és l'ànima d'un país i mereix moltes atencions» (Rodoreda 1996: 108).

En altres aproximacions a l'obra d'aquesta autora es posa de costat amb la d'altres, tal com es constata en l'assaig que compara *Mirall trencat* i alguna altra obra de la literatura catalana del segle XX amb la poètica de Flaubert (Llorca 1995: 35), l'estudi de la intertextualitat, partint de les aportacions teòriques de Julia Kristeva, que es pot detectar entre Rodoreda i Katherine Mansfield, les dues deutores de la poètica de Txèkhov (Balaguer 1995: 21-31) o, més concretament, que s'amaga al conte «La meva Cristina», i en altres peces de l'escriptora, que també presenten traces de l'experiència de l'exili i elements del fantàstic (Carbonell 1995: 75-88; Carbonell 1998: 579-585). L'exili també seria objecte d'estudi, novament, per part de Maria Campillo (1998: 569-577), centrat en la situació viscuda pels intel·lectuals catalans a Roissy-en Brie en aquesta avinentesa.

En relació ara amb aspectes més procedimentals, s'haurien de tenir en compte alguns estudis, com per exemple el que fa referència a la combinació de text i de silencis, que comporta un joc d'insinuacions que constitueix un element propi de la narrativa rodorediana, en un treball que reflexiona, a més, sobre la recerca de sentit que protagonitza Adrià Guitart a *Quanta, quanta guerra...* (Balaguer 1995), el que se centra en el fet de mirar i les seves connotacions a *La meva Cristina i altres contes* (Mencos 1996: 167-174). També es van estudiar les vinculacions entre el film de Jan Potocki, estrenat el 1956, *El manuscrit trobat a Saragossa* i *Quanta, quanta guerra...* (Rosselló 1996: 118-132) i les afinitats entre les novel·les *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, i la seva obra pictòrica (Everly 1998: 21-35).

De manera panoràmica, destaquen, en fi, l'interès per la narrativa breu i les obres del darrer cicle. Arnau (1990) ho anomenaria *l'altra cara del mirall*. Des de l'òptica de gènere i feminista, però, aquestes tres obres no són objecte d'estudi habitual, potser, perquè el protagonistes són sempre masculins, fet que dificulta analitzar la psicologia femenina, però també perquè s'allunyen dels condicionants concrets i quotidians per situar-se en un context de

naturalesa mítica. D'altra banda, i allunyat d'aquests paràmetres, Josep M. Casasús (1996) inclouria un article de premsa de preguerra de Rodoreda a *Periodisme català que ha fet història*.

Un altre aspecte rellevant per a aquesta recerca serien les anàlisis de l'obra dramàtica de Rodoreda dutes a terme entre 1995 i 1999. Així, Francesca Bartrina (1995: 163-166) es faria ressò de la publicació d'*El torrent de les flors*, el 1993, però, sens dubte, la principal aportació d'aquests anys sobre el conjunt de les peces teatrals de l'escriptora seria l'estudi «L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda», de Francesc Massip i Montserrat Palau (1996: 129-141), en el qual es contextualitza la seva activitat dramàtica i es comenten diversos aspectes de les seves obres pensades per a ser representades, conseqüència d'haver pogut accedir al fons de l'arxiu de la FMR.

De tota l'activitat acadèmica a l'entorn de l'obra de Mercè Rodoreda duta a terme a la segona meitat de la dècada de 1990, destaca especialment el *Simposi Internacional de Narrativa Breu*, celebrat a València entre el 28 i el 30 d'abril de 1998, perquè es va proposar tenir en compte la narrativa breu de l'escriptora. En aquest marc es van presentar aportacions de gran interès per a aquest estudi, algunes de les quals ja han estat citades en aquesta recerca; fet i fet, i vist en el seu conjunt, va suposar un avenç significatiu en el coneixement de l'obra narrativa breu de Rodoreda. Així, sobre el conjunt de la producció contística de l'escriptora, Carme Arnau (1998: 215-239) dibuixa una panoràmica de la contística rodorediana en relació amb la psicologia dels personatges principals i les seves emocions, la construcció de la veu narrativa, el referent de Katherine Mansfield i la presència del fantàstic a *La meva Cristina i altres contes*, mentre Lluís Messeguer (1998: 417-437) analitza les funcions de la citació per a generar empatia o ironia, si és paratextual, i per a construir discurs i personatges. D'altra banda, es fa palesa la continuïtat narrativa en el conjunt de l'obra rodorediana fins a *Viatges i flors*, tot i la distorsió que presenta aquest darrer recull, segons Margarida Casacuberta (1998: 377-397). Per la seva banda, Maria Campillo (1998: 323-354) analitza els procediments que Rodoreda

posa en funcionament per confeccionar la seva veu narrativa des dels contes de preguerra fins a *Mirall trencat*. Al seu torn, Vicent Simbor (1998: 253-279) analitza la qüestió temporal i l'experiència de la memòria segons les tècniques de Genette. Seguint les tècniques proposades per aquest teòric literari sobre la perspectiva narrativa, Carles Cortés (1998: 301-322) se centra en les peces breus de preguerra per extreure'n conclusions vàlides per a tot conjunt de textos. En canvi, Assumpció Bernal (1998: 61-84) s'aproxima al mite associat a la narrativa breu de Rodoreda. Acotant l'estudi a determinats reculls de Rodoreda, Jaume Aulet (1998: 457-471) qüestiona Carme Arnau i apunta a una idea unitària del recull *Vint-i-dos contes*, obra de la qual Josepa Martínez (1998: 473-486) observa els recursos terminatius. Prenent com a referència principal *La sala de les nines*, Margarida Arizeta (1998: 105-128) combina la teoria dels mons possibles i la intertextualitat en estudiar els contes de Rodoreda. Carme Gregori (1998: 281-299), en canvi, es fixa en els processos de metamorfosi que pateixen personatges de diversos contes rodoredians en el marc de la literatura fantàstica i el sentit que Rodoreda els hauria donat, i Enric Balaguer (1998: 439-455) estudia el concepte de l'amor a «La salamandra». Especialment rellevants per a aquesta recerca serien les aportacions de Maria Josep Cuenca (1998: 399-416), que analitza els recursos conversacionals en els contes de Rodoreda i de Marina Gustà (1998: 241-252), que observa els aspectes monològics a *La meva Cristina i altres contes*.

Pel que fa, ara, a les referències a l'obra de l'autora a partir d'altres textos literaris, es posa de manifest que la crítica també té sovint com a referència la narrativa que Rodoreda va escriure a partir de 1980, *Viatges i flors*, *Quanta, quanta, guerra...* i la novel·la pòstuma *La mort i la primavera*, sobretot si es compara amb períodes estudiats anteriorment. Així, Andreu Sotorra (1997: XIV) veu a l'obra pensada per a joves lectors *Lúnia*, de Marta Barceló, de 1995, i a *La història del senyor Sommer*, de 1991, de Patrick Süskind, comparacions poètiques assimilables al recull de prosa poètica rodorediana. També, Sotorra (1999: XVII) associa pel

fons i la forma a *Viatges i flors* i *Quanta, quanta guerra...* el llibre infantil de Joan de Déu Prats *Recull de somnis* (1998), i afegeix: «que la referència sigui de primera línia literària és un fet força inusual en aquest àmbit». La *bildungsroman* rodorediana seria una clara referència, igualment, per a Josep Maria Fonalleras a l'hora d'escriure *La millor guerra del món* (1998), segons Ponç Puigdevall (1998:26), atès que no hi apareixen referències bèl·liques, tot i ser el marc de situacional de la ficció, i que el seu protagonista aprèn de les estranyes interaccions que estableix al llarg de l'obra. En la mateixa línia, Lluís Maria Todó (1998: 5) veuria grans similituds entre l'última Rodoreda i l'obra de Fonalleras, que associaria, també, a les proses de Foix i a la narrativa de Kafka.

La mort i la primavera, d'altra banda, esdevindria un text model inspirador per a dos escriptors de l'àrea lingüística catalana, en aquests anys: Biel Mesquida i Albert Roig. Publicat el 1995, *Excelsior o el temps escrit* parteix d'aquesta novel·la, així com d'*El quadern gris* i *Desenllaç a Montlleó*, de Josep Pla i Llorenç Villalonga, respectivament, tal com el propi autor afirmava (Giró 1995: B3; Cònsul 1996: 73). La seva obra tracta sobre un noi que cerca el seu pare en un context amb una forta càrrega antropològica, mitjançant un llenguatge altament poètic (Massot 1995: 40). Per la seva banda, Albert Roig publicaria un recull de poemes el 1999 intitulat *La vestidora i el dol*. Tot i tenir influències de Josep Carner i de Rainer Maria Rilke, l'assimilació d'aquesta obra amb la novel·la pòstuma de l'escriptora seria total, segons el poeta, perquè el món femení, tal com ella el veu, estaria inclòs en el nou llibre de Roig (Ciércoles 1999: IV). Però aquesta obra de Rodoreda també serviria a Lluís-Anton Baulenas (1999: IX) per exposar al lector la cruesa i la poesia continguda a *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*, de Kenzaburo Oé, publicada en castellà el 1999.

Sobre *Aloma*, en aquests anys, pràcticament no s'han trobat referències, per bé que, com advertí Oriol Castanys, responsable d'Edicions 62, seria una obra que, com *El mecanoscrit del segon origen*, de Manuel de Pedrolo, —no surten mai a les llistes, però a finals d'any se

n'han venut més que no pas d'altres que es consideren *best sellers*— (Capdevila 1998: 32). L'oblit de *Jardí vora el mar* és total, mentre que *La plaça del Diamant*, en canvi, és referenciada, però en menor mesura que en altres períodes. Per exemple, en el capítol que li dedica Josep Faulí (1999) a la segona part de *Novel·la catalana i guerra civil* (1999), un volum a cavall de l'assaig i l'antologia de textos de ficció; en aquesta novel·la, el conflicte bèl·lic seria el teló de fons de la vida de la seva protagonista. La situació és similar per a *El carrer de les Camèlies*, per bé que no s'hi troba cap influència explícita que hauria exercit sobre altres obres. En sentit invers, es pot recordar que *Alícia al país de les meravelles* i el conjunt de les obres de Lewis Carrol, haurien exercit de model d'escriptura per a Rodoreda, i que Cecília C s'emmiralli finalment en Alícia (Barba 1997: III).

De *Mirall trencat*, Guillamon (1995: VI) en recorda el final a *La rata*, d'Andrej Zanzewski, editada el 1994 en castellà. I en relació amb la narrativa breu de Rodoreda, en particular, Montserrat Palau (Ciércoles 1999: X) cita «Paràlisi» a la seva novel·la *En nom del pare*, en la qual exposa la seva visió agredolça de la vida íntima.

Genèricament, es formulen també nombroses referències a la poètica de Rodoreda per veus molt diverses. Marcos Ordóñez (1996: B4), per exemple, sobre *L'amant anglesa* de Marguerite Duras dirigida per Alfons Flores, el 1996, assegura que el personatge Claire Lannes recorda les «grans boges d'amor de la Rodoreda», mentre que David Castillo (1997: IX) associa *La dona discreta* (1997), de Maria Jaén, a la sensibilitat rodorediana. Aquell mateix any, es publicaria *La casa de les acàcies*, de Mercè Canela, en la qual Andreu Sotorra (1997: 12) percebria trets típicament propis de Rodoreda, com ara el motiu literari del jardí o sentiments com ara l'amor i la frustració. I el perfil dels personatges, i la seva manera d'expressar-se, de novel·les de Susana Tamaro com ara *Per una sola veu* o *El cap als núvols*, tots dos traduïts al català el 1997, recordarien a Lluís Quinquer (1997: 4) els procediments que posà en pràctica en aquest sentit Rodoreda. També es qualificaria el personatge de Vicenta,

d'*El gust amarg de la cervesa* (1999), d'Isabel-Clara Simó, de «velleta rodorediana», com una dona que viu en solitud per voluntat pròpia i que atresora secrets de la seva trajectòria vital (*Diari de Girona* 1999: 5). A un altre nivell, Núria Amat, a *El país del alma* (1999), introduiria com a personatge a Mercè Rodoreda en la Barcelona de la primera postguerra, mentre que la seva protagonista, Nena Rocamora, podria recordar Natàlia, de *La plaça del Diamant*, o Cecília C, d'*El carrer de les Camèlies*, per la seva innocència.

Derivat de la constitució de l'Arxiu Mercè Rodoreda en el si de la seva fundació, i sota l'aixopluc de l'IEC, així com de l'interès per posar llum a episodis històrics o personalitats diverses, en aquest període apareix una nombrosa correspondència vinculada amb Rodoreda que demostra els seus vincles i suports personals, en l'àmbit de la literatura i la política i, alhora, complementa la imatge més íntima de l'escriptora que es va donar a les biografies, que de fet no van ser unívokes sobre aquesta qüestió. A propòsit de les possibles connotacions de la publicació d'epistolaris, Julià Guillamon (1999: 2) encoratjava a revisar determinats conceptes i la història de la literatura catalana dels darrers temps, arran de l'edició de nous epistolaris. L'afirmació venia a tomb per la publicació de la correspondència entre Joan Oliver i Xavier Benguerel, en la qual es donaven a conèixer alguns tractaments burlescos cap a la parella Rodoreda-Obiols (Joan Prats).

Entre les cartes que implicaven directament Rodoreda, es posen de manifest els seus contactes amb Salvador Espriu o Xavier Benguerel (EVR 1995: 42; EVR 1995: 28). També s'intercanviaria lletres, per exemple, amb Joaquim Molas (1997: 99-112), tal com ell mateix recordaria en la cloenda del cicle *Lectures de Mercè Rodoreda*, que es va celebrar a la Universitat de Girona el 1995, per bé que en aquest cas motivada per diversos projectes editorials, com ara la publicació de la segona versió d'*Aloma*, el 1968. Però també es recuperarien cartes entre Rodoreda referents polítics de primer ordre: el president de la Generalitat de Catalunya republicana, Lluís Companys (Colomines & Ragner 1999: 67) i el

president d'aquesta institució en temps del franquisme i la transició, Josep Tarradellas (Gutiérrez 1995: 13). A cavall de la literatura i la ideologia política, Rodoreda també s'escriuria amb Josep Pous i Pagès, segons la recerca que va dur a terme M. Àngels Bosch per a la seva biografia (Piñol 1997: 58).

Al llarg de la segona meitat de la dècada de 1990, en un altre ordre de coses, el corrent d'anàlisi i crítica feminista aplicat a l'obra de Rodoreda manté l'interès per vincular l'obra d'autores diverses o, fins i tot, per establir complicitats amb altres plantejaments ideològics, una mica en la línia de l'anàlisi que es desenvolupà en aquells anys entre altres sectors, com ara l'acadèmic, tal com ja s'ha anat desgranant. Un dels estudis més rellevants sobre aquesta escriptora des d'aquest posicionament ideològic seria el *Memorial ICD 1997*, promogut per l'Institut Català de la Dona. Amb articles de Carme Arnau o Isabel-Clara Simó, Anna Maria Saludes recordava l'activitat periodística de Rodoreda, mentre que Marta Pessarrodona estudiava la seva producció literària en el marc de la literatura de dones: establia que fins a la Guerra d'Espanya l'escriptora escriu segons els paràmetres de protesta i interiorització de la condició de la dona, mentre que en la seva obra posterior no hi ha dubte que l'autora és una dona i escriu com a tal, segons la classificació que va establir a *A Literature of Their Own: British Women Novilists from Brönte to Lessing* Elaine Showalter el 1977 i les consideracions relatives a aquestes qüestions que va plasmar Anne Charlon a *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana 1909-1983* el 1990 (Mencos 2003: 86). Potser caldria plantejar-se com encaixen en el conjunt d'aquestes atribucions les darreres obres de Rodoreda, amb personatges masculins com a protagonistes en un entorn proper al mite.

També resulta rellevant l'estudi de *La plaça del Diamant* que realitza Neus Carbonell (1995) perquè discuteix la passivitat de Natàlia. Considera la seva actitud un acte de rebel·lia contra un entorn que li nega la possibilitat d'esdevenir una dona plenament; a més, també fa notar el rebuig que el personatge sent envers la maternitat com una experiència alienant i de

submissió.²³⁹ El plantejament feminista hereu dels anys 1970 d'aquest assaig estaria en sintonia amb l'article de Marta Círcoles (1998: X i XII), publicat la diada de Sant Jordi, en el qual recollia l'opinió d'un nombre ben significatiu d'escriptores per denunciar les dificultats que es trobaven a l'hora de dur a terme el seu ofici pel fet de ser dones i recordava precedents, com ara la Rodoreda periodista.

Dues aportacions més a l'entorn del fet femení, però que no es poden considerar amb un enfocament feminista, serien l'estudi, publicat a *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, de la prosa de Montserrat Roig, que, pel que fa a les referències a la ciutat de Barcelona, Carme Riera (1995: 7-17) associa a Rodoreda, entre altres autors, i una aproximació d'Irene Boada (1998: 9-21) a les realitats històriques, polítiques i lingüístiques irlandesa i catalana a partir de la narrativa breu escrita per dones en un i altre territori.

En un altre ordre de coses, l'exposició *Mercè Rodoreda, un viatge entre paraules i flors*, que es va exhibir entre el 4 i el 30 de juny de 1999 a La Fontana d'Or de Girona, comissariada per Carme Arnau, va ser la primera que s'obria a donar una panoràmica general de l'escriptora i no centrar-se només en la seva obra plàstica. És un salt significatiu en relació amb el procés patrimonialitzador de Rodoreda per dos motius: d'una banda, perquè el format expositiu es considera pertinent, no només per difondre la seva figura i obra, sinó també per investir-les de valor en convidar el visitant a realitzar la comparació del fons i les formes que es troben en cada camp creatiu que Rodoreda va practicar, per arribar a una idea holística, integradora, i per tant més rica i complexa. En aquest sentit, aquesta iniciativa mostrava primeres edicions i traduccions de les obres més celebrades de Rodoreda, les novel·les de joventut que posteriorment va rebutjar, un vídeo que descrivia el seu trajecte vital, fotografies de diversos moments de l'escriptora, alguns exemplars dels seus dibuixos i guaixos, i pintures basades en

²³⁹ Aquesta anàlisi, d'altra banda, seria ressenyada al butlletí *Escola Catalana* (Serrasolses 1995: 41).

els textos poètics «Flors de debò», de *Viatges i flors*, d'un altre artista, Paco Daranes; no en va, l'eix temàtic que es va escollir seria la seva passió per les flors, un plantejament que, fet i fet, contribuïa a afermar un dels llocs comuns que ja s'havien assignat a l'univers de l'escriptora (Bagué 1999: 19; López 1999: 41; Puig 1999: 49; Soler 1999: 7).

La mirada calidoscòpica sobre Rodoreda s'alimentaria també mitjançant un cicle de tres conferències: una sobre l'obra dramàtica, a càrrec de Montserrat Palau; una altra de Margarida Casacuberta referida a «Flors de debò», i una tercera de Carme Arnau, que analitzaria el component simbòlic de les flors en l'obra rodorediana. També cal ressenyar a l'entorn d'aquesta experiència que Llegendes de Girona oferiria una visita guiada amb el nom *El llenguatge de les flors, secrets i llegendes*, en la qual es llegirien textos de Rodoreda, juntament amb d'altres de gran prestigi per les seves obres, com ara Josep Carner i Oscar Wilde (Garcia 1996: 35).

Una altra exposició que es va poder veure a Barcelona entre 1995 i 1999 es nodriria dels treballs plàstics que Albert Ràfols-Casamada va realitzar a l'entorn de *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*, així com *Nada*, de Carmen Laforet, publicada el 1945, per a les edicions de Cercle de Lectors de 1990. Es va posposar la seva data final de tancament (*Avui* 1996: 60). La iniciativa volia recordar la figura d'aquesta escriptora, que va guanyar el Premi Nadal el 1994 i s'ambientava en la Barcelona de la dècada de 1940 –No-Do inclòs (Manzano 1996: 4). Aquesta contextualització, però, no s'avenia del tot amb la poètica d'aquestes dues obres rodoredianes, fet que les cròniques del moment no van fer constar. L'exposició, d'altra banda, viatjaria a València i seria visitada per Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona, però amb els exemplars de les novel·les de Rodoreda traduïdes al castellà (*Diari de Girona* 1996: 27).

En un sentit ben diferent, la mostra de petit format *De mà pròpia*, a la Biblioteca de Catalunya entre el 24 de desembre de 1996 i el 4 de gener de 1997, presentaria al públic

manuscrits de diversos autors, entre els qual també Rodoreda. Aquell mateix any es commemoraria també a la Biblioteca Popular Manuel Serra i Moret, de Pineda de Mar, la conferència de preguerra que Rodoreda va donar en aquella entitat, tal com es recolliria al volum *Biblioteca Popular Manuel Serra i Moret. 75 anys d'història (1922-1997)* i en una exposició al mateix centre (Tió 1997: 44).

Com en els anys precedents, la ràdio i la televisió també es farien ressò de diverses novetats a l'entorn de la vida i obra de Mercè Rodoreda, i molt especialment de l'estrena d'*El maniquí* al Teatre Nacional de Catalunya el 1999, estrena absoluta d'aquesta peça dramàtica i primera ocasió en la qual un text de Rodoreda es programa en aquesta sala pública. Aquesta proposta obtindria una àmplia difusió tant pel que fa als mitjans públics catalans, com els de l'Estat espanyol, en programes com ara *Bon dia, Catalunya* (TV3), *Avisa'ns quan arribi el 2000* (Canal 33) o *CONTINUARÀ...* (TV2) (*Diari de Girona* 1999: 50; *La Vanguardia* 1999: 8; *Avui* 1999: 71). Però aquesta estrena d'un text dramàtic a la principal sala d'exhibició pública de Catalunya afavoreix també la programació de continguts sobre l'escriptora que depassen l'espectacle. En serien exemple tres propostes culturals: *TV educativa: La aventura del saber*, amb el reportatge *La Barcelona de Mercè Rodoreda*, a TVE2, el 20 d'abril de 1999; el documental *Mercè Rodoreda* emès a *La nit de les lletres*, de BTV, el 21 d'abril de 1999, i *Aleph*, del Canal 33, el dia 16 de desembre de 1999, que presenta un interès especial perquè es fixa, entre altres aspectes, en la recepció de la seva obra i en els motius pels quals Rodoreda interessa a lectors amb perfils diversos (*La Vanguardia* 1999: 8; *Avui* 1999: 64; *La Vanguardia* 1999: 9). I a rebuf, també, d'aquesta proposta escènica, l'emissora cultural de Catalunya Ràdio, Catalunya Cultura, reposaria la radionovel·la *Mirall trencat* la setmana de l'1 al 8 de novembre de 1999 (*La Vanguardia* 1999: 12).

De la mateixa manera, uns mesos abans de l'estrena d'aquell espectacle, es va programar la reemissió de la versió per a televisió de *La plaça del Diamant* de Francesc Betriu

el 16 de juny de 1998 a La 2 i el 31 de març de 1999 al Canal 33 (Quintana 1998: 71; Escarré 1999: 10). El crític Àngel Quintana (1998: 71) comentaria la pel·lícula constatant que havia estat una de les poques obres cinematogràfiques catalanes que havien tingut una incidència social, tot i que la traeix la intenció de reconstruir el passat per cercar la identificació del públic sense els recursos suficients; així, la càrrega melodramàtica resulta excessiva i Colometa acaba esdevenint una «bleda», tot i que Rodoreda la dibuixaria com a símbol de la dona catalana capaç de sobreposar-se a les adversitats. Més enllà del tractament de Betriu de Natàlia/Colometa en tant que *ànima de càntir*, la difusió del film va ser, certament, considerable, tal com s'ha anat detallant en els capítols precedents, fet que no deixa de comportar la projecció d'una lectura d'una de les principals novel·les de Rodoreda amb un biaix que no fa, sinó, rebaixar-ne la profunditat. Abans de l'estrena d'*El maniquí*, aquest cinta també s'hauria emès el 19 de desembre de 1996, a TV1, de matinada, i el 12 de novembre de 1997, al Canal 33 (*La Vanguardia* 1996: 6; Comas 1997: 10).²⁴⁰

Espectacles que internacionalitzen l'obra de Rodoreda

Entre 1995 i 1999, es donen a conèixer propostes escèniques amb una gran diversitat formal i que destaquen aspectes diversos de la seva obra. Entre les que més interessin per a aquesta recerca cal apuntar aquelles que fan gira fora dels territoris on han estat concebudes i aquelles altres que s'han creat també a l'estranger, de manera que la tendència iniciada en els anys immediatament precedents, segons la qual les arts escèniques afavorien la internacionalització

²⁴⁰ Però la presència de Rodoreda als mitjans de comunicació també es trobaria en programes com ara *Busca'ns a la quatre*, de Ràdio 4, emès el 9 de març de 1997, en el qual es parlaria de la vida i obra de l'escriptora (*Avui* 1997: 87). També, el 5 de juny de 1998, *Temporada de dansa*, al Canal 33, emet l'enregistrament d'*Aquí no hi ha cap àngel*, de matinada (*La Vanguardia* 1998: 8).

de Rodoreda i la seva obra, ara s'aferma i s'obre encara a cultures on fins al moment aquesta escriptora només hi havia fet acte de presència mitjançant les traduccions de les seves obres.

En aquest sentit, la primera dramaturgia de la novel·la *La plaça del Diamant* que es va poder dur a escena prové de l'estranger, de Bruges (Bèlgica), i es va estrenar, concretament, al Theater de Korre el 14 de novembre de 1996. Respon a la dramaturgia de Danny Keuppens. Duia per títol *Colometa* i va ser dirigida per Bob de Moor; el personatge de Natàlia seria interpretat per Antje de Boeck. Faria gira pels Països Baixos.

Però les iniciatives per dur *La plaça del Diamant* a escena no s'acaben aquí. El 4 de novembre de 1997 es va estrenar una adaptació de Michel Cournot i Gilles Bouillon d'aquesta novel·la al Centre Dramatique Régional de Tours. Dirigida pel mateix Bouillon, Martine Pascal va interpretar el paper protagonista acompanyada de Gregor Daronian. *La place du Diamant* va fer una extensa gira, que la va portar al Teatre de Salt, en l'edició de 2001 del festival Temporada Alta. I pocs mesos més tard, el director Kristian Frédéric va estrenar *Le récit de colometa*, sobre la mateixa novel·la, el 7 de març de 1998 a la Salle Gérard Philipe de Villeurbanne (Lyon), amb Isabelle Sadoyan-Bouise com a Colometa i amb la col·laboració de Isabelle Le Nouvel.

El 19 d'abril de 1997 es va estrenar *Libro* al Teatro della Limonaia de Florència, un espectacle particular entre els que s'estudien en aquest capítol. Amb la dansa com a llenguatge principal i dirigit per Julyen Hamilton, especialista en improvisació, la proposta, que formava part del projecte *Carte blanche*, consistia en la interacció entre quatre ballarins en l'espai que adoptaven, cadascun d'ells, trets de la personalitat i obra d'un creador de la seva terra. Carme Renalias, membre de la companyia de Hamilton, va escollir Mercè Rodoreda; els altres autors triats serien Pierre Michon (França), Lawrence Durrell i John Berger (Anglaterra). A Catalunya es va poder veure al Teatre Municipal de Girona, el 21 de març de 1998, i es va exhibir també a diversos països europeus. No es coneixen estudis sobre aquesta experiència.

Així mateix, el 1997, el director Lluís Pasqual va rebre l'encàrrec de preparar la celebració de la reobertura del Teatre Bartrina, de Reus, després de setze anys d'obres de remodelació de l'espai, finalment de titularitat pública. El director dissenya un cicle inaugural amb deu espectacles o concerts d'estils diversos i que combinen grans noms del món teatral del moment amb la participació d'alguna entitat local històrica, com el Centre de Lectura de Reus.²⁴¹ L'espectacle que obria el cicle va ser concebut per Pasqual com la lectura dramatitzada d'una miscel·lània de textos sobre la Guerra d'Espanya i la dictadura franquista. Els autors escollits van ser dones, en la seva majoria, Frederica Montseny, Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Mercè Rodoreda, ja que s'enllaçaven els textos amb fragments de les memòries del també reusenc Xavier Amorós. Si la lectura dels textos anava a càrrec de les actrius Montse Guallar, Emma Vilarasau, Montserrat Salvadó i Dolors Juanpere, els d'Amorós varen ser llegits pel mateix Pasqual. Totes les autores tenien un vincle amb la capital del Baix Camp. En el cas de Mercè Rodoreda, en la seva biografia hi tingué una significació secundària i al marge totalment de la seva producció literària.²⁴² El fet que l'espectacle fos una lectura dramatitzada de textos i no la interpretació teatral, és coherent amb la voluntat de Pasqual d'estrenar el nou teatre amb un acte senzill i amb baix pressupost. I es podria també deixar entreveure en aquesta decisió el posicionament estètic en favor de la paraula dita, de reivindicar la literatura per damunt del component espectacular intrínsec al fet teatral.

Benvinguts, de missatge prou explícit en aquelles circumstàncies, és, doncs, un dels pocs casos en què l'espectacle basat en textos no dramàtics és una miscel·lània en la qual Rodoreda no és inclosa com a mostra de literatura femenina en un entorn de plomes masculines, sinó per la seva qualitat en l'escriptura i, és raonable pensar que molt especialment, per la seva trajectòria vital, que va ser fortament marcada pel contenciós espanyol, el franquisme i l'exili,

²⁴¹ El mateix Pasqual dirigeixi Núria Espert en l'estrena de *La oscura raíz*, de García Lorca, però també hi participen la companyia d'Antonio Canales, *Els Joglars* i l'*Orquestra de cambra del Teatre Lliure*, entre d'altres.

²⁴² Val a dir que als anys setanta, Rodoreda es veu obligada a ingressar en règim d'internat el seu fill Jordi (nascut el 1929) a l'Institut Psiquiàtric Pere Mata de Reus.

i també per la Segona Guerra Mundial. En aquesta línia, cal recordar que ja feia cinc anys de la publicació de les seves cartes a Anna Murià, en les quals Rodoreda sovint se sincera i li exposa cruament la seva vida diària a França i, amb major benestar, a Ginebra.

I si en aquest cas, totes les autores són dones, en cap cas es publicita com a espectacle feminista ni es reivindica en aquesta línia, de manera que es pot considerar un muntatge que explica des de l'òptica femenina fets històrics protagonitzats —i ben sovint també narrats— per homes. Però s'entreveu el perill de caure en la simplificació que suposa considerar a totes quatre autores feministes si es prenen com a referent M. Aurèlia Capmany o Montserrat Roig, netament feministes, ja que ni Frederica Montseny ni Mercè Rodoreda es posicionen en les tesis feministes. Rodoreda, com ja s'ha comentat, escriu en clau de dona però mai combrega amb els pressupòsits del feminisme, tal com declara en diverses entrevistes, ja citades en aquest estudi. L'experiència inevitable del franquisme/exili i la condició de ser dones serien els eixos aglutinadors de la proposta, juntament, si de cas, amb el posicionament de totes quatre en favor de la catalanitat i la solvència en la seva obra literària. Bàsicament, doncs, l'espectacle s'emmarca en l'enfocament relatiu a la recuperació de la memòria històrica.

Pel fet de ser una lectura dramatitzada, *Benvinguts* no serà analitzat en les pàgines següents. Com tampoc, pel mateix motiu, *Viatges i flors*, que va anar a càrrec de Tamzin Townsend. La directora anglesa es va posar al capdavant de la proposta en la qual hi van intervenir les actrius Nadala Batiste, Mercè Bruquetas i Montserrat Salvador. Es va programar els dies 13, 14 i 15 de febrer de 1997 a la Sala Cultural de Casa Madrid a Barcelona (*La Vanguardia* 1997: 47).

Al seu torn, *Cartografies del desig* va ser un cicle d'espectacles de petit format, interdisciplinars, capitanejat per Araceli Bruch i en el si del Comitè d'Escriutores del Comitè d'Escriutores del Centre Català del PEN Club. Se'n van fer tres edicions, al 1997, al 1998 i al 2001. Amb un marcat enfocament de gènere, posava de costat escriptores catalanes o d'altres

realitats culturals i lingüístiques. Per a la primera edició, es va concebre *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, a partir d'un text *ad hoc* plantejat en forma de conferència de Mercè Ibarz que cercava concomitàncies i diferències entre les dues autores, i que incloïa fragments de cartes i dos poemes de Rodoreda, així com escrits de Berberova, d'origen rus. Hi van intervenir també l'actriu Marta Martorell, que havia participat a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, de Mario Gas, el 1993, com també Montserrat Maseguer, pianista, i Maria Jesús Candau, soprano, interpretant composicions musicals d'Anna Bofill; l'escenografia va anar a càrrec de Marta Guerra i Lola Majoral es va encarregar de la direcció tècnica. Es va presentar a la Casa Elizalde de Barcelona l'11 de juny de 1997. En la tercera edició, es va tornar a incloure Rodoreda entre les seves propostes, a *Com ganivets als ulls lectors/ Wie messer auf die augen des lesers gerichtet*, emparellada amb la suïssa Adelheid Duvanel. Es va estrenar el 10 d'octubre de 2001 a L'Espai de la Dansa i de la Música i hi participaren Elisabeth Wandeler-Deck i Montserrat Palau, sota la direcció escènica de Bruch i de Lluïsa Julià, pel que fa les decisions de caràcter literari. Va suposar una aproximació a la interioritat de cadascuna sense èpica, a partir de la quotidianitat i enllaçant la seva realitat íntima amb el llenguatge, perquè les escriptores «sobretot, viuen amb la dificultat de les paraules, la seva impossibilitat, i al mateix temps la seva necessitat» (Programa de mà *Com ganivets als ulls lectors/ Wie messer auf die augen des lesers gerichtet* 2001).

Tota una altra proposta seria *Trilogia de minyones*, un espectacle unipersonal de Sílvia Servan que es va estrenar el 1995 a la Biblioteca de Sant Cugat del Vallès. Es composava dels contes «Aquella paret, aquella mimosa» i «Zerafina», de Rodoreda, i del monòleg «La minyona suïcida», de Santiago Rusiñol, estrenat el 4 de gener de 1919 per Amàlia d'Isaura al Teatre Novetats de Barcelona (Panyella 2011: 125). Llicenciada en interpretació a l'Institut del Teatre i professora d'interpretació al Teatre de La Unió, Servan va concebre aquesta proposta per a ser exhibida en espais no concebuts plenament com a sales teatrals. Així, es va poder veure als

bars BeBop i Habitual, d'aquell municipi, però sobretot es va representar a la xarxa de les biblioteques públiques. En aquest sentit destaca la funció en el marc de la IV Mostra de Teatre de Vallldoreix a la biblioteca d'aquesta població, el 18 i el 19 d'octubre de 1997, i resulta especialment rellevant recordar que va participar en la III Mostra de Teatre Breu, a la Sala Artenbrut de Barcelona, el 13 d'abril de 1998.²⁴³ Al cap de cinc anys, el 2013, una de les seves alumnes, Marta Uxan, i la mateixa Servan recuperarien l'espectacle perquè Uxan el representés novament, amb molt poques variacions. Després de la defunció de l'actriu i docent, Roger Casadellà n'assumiria les funcions de direcció, moment en el qual l'espectacle passaria a anomenar-se *Diàleg de minyones*. Aquesta segona versió es va estrenar el 17 de març del 2013 a la Casa de Cultura de Sant Cugat dins els actes de la Setmana de la Dona.

Amb data de 1999, concretament, el 9 de gener, s'estrena *Mujeres* al Teatro Bulevar de Torreldones (Madrid), que després es podria veure al Círculo de Bellas Artes de Madrid, la primera dramaturgia i direcció de Mercedes Lezcano, saragossana que va arribar a Barcelona als 9 anys i es va formar a l'Institut del Teatre entre 1969 i 1971. En acabar aquests estudis es va traslladar a Madrid, on va desenvolupar la seva carrera com a actriu a les ordres d'Adolfo Marsillach o de Gerardo Malla, per exemple. L'espectacle, amb els contes «Zerafina» (de *La meva Cristina i altres contes*), «La sang», «Tarda al cinema» i «Abans de morir» (tots tres de *Vint-i-dos contes*), va merèixer el premi del jurat al millor espectacle del II Certamen Internacional de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz, celebrat el mes de març del mateix any. Es va exhibir, també, el 6 d'abril d'aquell mateix any al Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid i, posteriorment, es va poder veure també al Teatro Victoria Eugenia (Donostia) i en el Teatro Ayala (Bilbao), entre altres funcions, i fins i tot es va

²⁴³ L'enregistrament d'aquesta proposta es va emetre el 29 d'agost de 1999 al programa *La nit de l'escena*, de BTV, a les 10 del vespre, en horari de màxima audiència (*La Vanguardia* 1998: 9).

representar a l'estranger, el 1999, al Teatro Juan Salazar, d'Asunción (Paraguai) i, el 2000, al Teatro de la Estación, a San José (Costa Rica).

Un espectacle, del qual pràcticament no se'n tenen referències, que també inclou textos de Rodoreda seria *Dona*. Exhibit a l'Auditori de les Corts de Barcelona, el 10 de març de 1999, en el marc de la Setmana de la Dona, també es composava de textos de María José Roig i Virginia Woolf. El va dirigir Maria Lluïsa Oliveda i va anar a càrrec de Teatre Experimental de Dones (*Avui* 1999: 58).

Tampoc no es té gaire informació d'*Invasió subtil* i *Un ramat de bens de tots colors*, basat en els contes homònims de Pere Calders i Mercè Rodoreda. Va ser dirigit per Jaume Alsina i interpretat per Josep Antoni Tudela i es va poder veure el 10 d'abril de 1999 a Llampaias, nucli pertanyent al municipi de Saus, Camallera i Llampaias, a l'Alt Empordà (*Empordà* 1999).

I per acabar la relació d'espectacles basats en textos no dramàtics de Mercè Rodoreda, caldria anotar encara *Viatges imaginaris* el 1999. Va ser una iniciativa de l'actor Ferran Frauca, membre de Dagoll Dagom. Juntament amb la seva germana, la mezzosoprano Titon Frauca, van demanar la col·laboració al músic Paco Vicianà, per dur a escena algunes narracions de *Viatges i flors*. L'espectacle es va concebre per poder-se mostrar en el circuit de les biblioteques públiques de Catalunya. La primera funció es va realitzar el 6 d'octubre de 1999 a la Biblioteca Fundació La Caixa de Torroella de Montgrí, en el cicle Temps de poetes.

Deixant de banda els espectacles basats en textos no dramàtics de Rodoreda, el 1998, es coneixen dues experiències similars sobre *Maniquí 1 i 2*. Es tracta de la lectura dramatitzada proposada i dirigida per Araceli Bruch al Centre Cultural Casa Elizalde en el marc del cicle *A peu d'escenari*, de manera que, sense els constrenyiments temporals que devia marcar l'SGAE, el 1987, aquesta vegada s'inclou la segona part de la peça dramàtica de Rodoreda. Un altre element divergent amb la iniciativa de 1987 és que, en aquesta segona ocasió, el text ja ha estat

publicat al llibre *El torrent de les flors*, de 1993; havia aparegut l'article de Francesc Massip i Montserrat Palau «L'Arqueta del secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda», publicat el 1996 al segon volum de les *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, i s'havien estrenat *Un dia* i *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, amb reaccions ben diferents per part de la crítica. Aquests fets determinen el discurs de fons de l'acte, ja que, si bé en l'anterior s'entreveia la voluntat de donar a conèixer aquesta obra dramàtica, ara, s'afegeix a aquest fet la intenció de reivindicar el seu teatre —i si s'escau, el d'arrel més clarament simbolista.

En una línia similar, i aquell mateix 1998, s'ha d'entendre la lectura de *Maniquí 1 i 2* per part de Muntsa Alcáñiz, promoguda per Montserrat Palau, celebrada a l'Aula de Teatre de la Universitat Rovira i Virgili el 25 de juny de 1998. Aquesta segona iniciativa va motivar l'encàrrec de Domènec Reixach a Pere Planella de posar en escena l'obra a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya el 1999. L'espectacle, que es va intitular *El maniquí* i no va arribar a fer gira, comptava amb l'assessorament literari de Francesc Massip i Montserrat Palau, dues de les persones amb més coneixement dels textos dramàtics de Rodoreda —fet i fet el 2002 publicaren l'estudi *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*— i, en el llibret de l'espectacle, també hi col·laborà Anna Maria Saludes, una altra experta en els textos teatrals de l'escriptora.²⁴⁴ Tanmateix, el muntatge no va ser gaire ben rebut per la crítica, fins al punt que es reobrí un debat sobre la qualitat dels textos dramàtics de l'autora, tal com s'anirà desgranant en els apartats següents.

En el capítol de projectes que no arribarien a quallar, destaca l'adaptació cinematogràfica d'Agustí Villaronga de *La mort i la primavera*, una iniciativa que arrenca a finals de la dècada de 1980 i que el director es resisteix a abandonar definitivament, tot i la

²⁴⁴ Massip i Palau (2002: 266-267) recorden que *El maniquí* seria considerat una «obra menor», així com alguna errata notable, en la publicació del Teatre Nacional de Catalunya, el 1999.

complexitat que comporta per diversos motius, entre els quals el del finançament (Fondevila 1995: 37; Merino 1997: 26). També en el camp audiovisual, Lluís Pasqual insistiria en la seva intenció de portar al cinema *Mirall trencat*: «no em moriré sense fer-la. Em sembla una de les maneres més maques d'explicar-ho gairebé tot. És una obsessió» (Vera 1996: 38).

Ara bé, sense cap mena de dubte, el projecte de l'empresa Focus, mitjançant la Fundació Teatre, d'estrenar el 1999 al Teatre Tívoli un musical a partir de *La plaça del Diamant*, amb dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet, seria el més rellevant per a aquest estudi entre els projectes frustrats (Fondevila 1998: 48; Monedero 1998: 41; Bel & Benet 2010: 197). Les primeres notícies sobre aquesta adaptació són de 1998, moment en el qual ja s'havia presentat la temporada 1998-1999 del Teatre Nacional de Catalunya, amb la programació d'*El Maniquí* i es tenia notícia de les posades en escena estrangeres d'aquesta novel·la en els anys precedents per part de Bob de Moor i de Gilles Bouillon, si es constata com la premsa va reportar aquestes iniciatives cronològicament anteriors a les intencions publicades per Focus. Segons el director general d'aquesta productora, Daniel Martínez, aquest seria el principal projecte de la productora per a la temporada següent, que s'hauria de materialitzar tot aprofitant el bon moment del teatre musical en aquells anys per plantejar-ne el primer, que sembla que havia de concebre's amb una estètica *autòctona*, no en l'estil de Broadway (Monedero 1998: 41). Ara bé, amb l'entrada en la direcció del Teatre Romea de Calixto Bieito el 1999, sembla que es donaria prioritat a altres espectacles (Fondevila 1999: 35; Porter 1999: 39).

Aquell mateix any, Benet i Jornet rebria l'encàrrec de TV3 d'adaptar per a la televisió l'altra gran novel·la de Rodoreda, *Mirall trencat*, que s'emetria el 2002, dirigida per Orestes Lara i amb música d'Albert Guinovart. En conèixer-se la notícia, el dramaturg recordava que ja havia treballat per al projecte televisiu d'aquesta obra per a *Novela*, de TVE, a finals de la dècada de 1970 i advertia que caldria trobar «l'estil i les paraules per aconseguir les maneres de dir de Mercè Rodoreda» (Pau 1999: 47). La *traducció* al llenguatge audiovisual de la

novel·la va comportar, en aquest sentit, utilitzar la música, la interpretació i els elements tècnics propis d'aquest art per tal de reproduir el to de *Mirall trencat*; igualment, es va passar d'una focalització interna múltiple a una altra d'externa fixa (la càmera), que sovint es combinava amb diàlegs que en l'original eren monòlegs interiors, un recurs que va alterar lleument el discurs, més que no pas la història (Santamaria 2013: 63-67).

Per anar tancant aquesta contextualització, es pot afirmar que entre 1995 i 1999, el procés de patrimonialització de la figura i l'obra de Rodoreda s'aferma no tant en la consideració positiva que la societat en té, que es manté inalterada, sinó pel fet d'obrir-se el ventall d'aproximacions a la seva biografia i poètica. La celebració del I Simposi Internacional de Narrativa Breu (1998), que parava especial atenció a la vessant contística de Rodoreda, la creació del premi literari que duia el seu nom (1998), l'exposició que depassava la seva obra plàstica per donar una imatge de conjunt de l'escriptora (1999) i les noves publicacions de la seva obra ho palesen, mentre que guanya dimensió la perspectiva històrica, que comporta aproximar-se als anys 1930 i les dues dècades posteriors, tant pel que fa a l'activitat literària de l'escriptora, notable abans del conflicte bèl·lic, exercint com a periodista i compromesa amb els valors republicans i pràcticament oblidada o menystinguda en els temps de l'exili, com a l'entorn de la seva vida privada. Igualment, l'exegesi de la seva producció narrativa es planteja des de marcs teòrics fins al moment poc fressats. És un avenç interessant de cara a conèixer i comprendre millor la persona i la seva obra, element indispensable perquè permet atribuir-li lectures i, al capdavall, valors, diferents (Prats 2000: 123).

En establir associacions de caràcter divers entre la seva obra i la d'altres autors, per exemple, en les antologies o en alguns espectacles, o bé Rodoreda s'homologa a escriptors de prestigi, o bé d'altres guanyen reconeixement en ser comparats amb ella. De fet, el seu reconeixement es veu inalterat o, fins i tot, incrementat en certes polèmiques d'aquest

quinquenni a l'entorn de la llengua literària i el seu paper en la història recent de la literatura catalana (el cànon de Bloom, Toutain-Pericay, Bru de Sala).

Entre els espectacles que s'estrenen aquests anys, destaca *El maniquí*, que s'estrena al principal teatre públic de Catalunya el 1999; una operació netament patrimonialitzadora que tanca l'etapa iniciada el 1992 amb la inauguració de L'Espai amb *Aquí no hi ha cap àngel*, de Ramon Oller i Joan Castells. Aquesta experiència ve motivada, bàsicament, per dues circumstàncies: la posada en escena d'aquest mateix text dramàtic a l'Aula de Teatre de la Universitat Rovira i Virgili el 25 de juny de 1998, i les tres dramatúrgies a l'entorn de *La plaça del Diamant* que es van dur a terme a l'estranger entre 1996 i 1998. La primera prové del món acadèmic, mentre que la segona del sector privat. Seria, en fi, una bona mostra del fet que les institucions públiques es veuen convidades, induïdes, a prendre en consideració l'obra de Rodoreda, i molt especialment la de caràcter dramàtic.

Les altres experiències esmentades (de Moor, Bouillon i Frédéric) parteixen de sengles traduccions al neerlandès i la llengua francesa i al marge de les dinàmiques institucionals i teatrals catalanes. i juntament amb *Libro* i *Mujeres* posen de manifest la consolidació de la internacionalització de la seva obra per la via de les arts escèniques i al marge de la seva producció dramàtica.

2. Poètiques de contenció

La diversitat de posicionaments estètics que denoten els espectacles estrenats en aquest període seria el principal tret a destacar en aquest apartat, perquè supera les poètiques descrites

anteriorment. Aquest tret s'explica no només per l'entitat de les produccions, sinó també per l'origen cultural de moltes de les propostes i el concepte mateix de l'acte performatiu. En aquest sentit, totes les experiències estudiades, ara, basades en textos no dramàtics pertanyen a l'òrbita privada, circumstància que comporta diferències significatives en les possibilitats materials de posar damunt de l'escenari determinades concepcions d'un text. En l'extrem dels espectacles concebuts amb clares limitacions de recursos es trobarien *Invasió subtil* i *Un ramat de bens de tots colors*, d'una banda; *Viatges imaginaris*, de l'altra, i també *Trilogia de minyones*. En tots tres s'optaria per reduir a la mínima expressió els elements d'escenografia i atrezzo, i per un vestuari de manufactura casolana. En aquest sentit, l'escenografia del primer seria mínima (*Empordà* 1999: ---). En el segon, senzilla: tres cadires i una font d'aigua (Titon Frauca 2021). I en la mateixa línia, es podria situar la proposta de Sílvia Servan, que «ho feia tot ella», només utilitzava una cadira de fusta dalt de l'escenari, per bé que canviava de vestuari per interpretar cada *minyona* (Uxan 2015; González 1997: 47). En el costat oposat, es poden anotar les propostes creades fora dels territoris de parla catalana, *Mujeres* i *Libro*, totes dues amb productores o companyies consistents al darrere.

I en una posició intermèdia, *Nina Berberova* i *Mercè Rodoreda al Louvre*, amb el suport d'una institució no enfocada al fet teatral, però amb recursos, com seria el PEN Club, per bé que «amb pressupost francament reduït», segons Araceli Bruch, directora de tot el cicle i motor de la iniciativa (Bruch 1998: 12). Per a la proposta que interessa per a aquest estudi, Marta Guerra, l'escenògrafa, va saber donar diversos usos a elements senzills, que esdevindrien simbòlics, com ara marcs de quadre buits, màquines d'escriure antigues, llibres i un maniquí despullat amb un cove ple de roba, rams de flors i un plànol de París, però també s'hi mostrarien algunes pintures de Rodoreda —tota una novetat—, mentre que el principal mobiliari escollit consistiria en «una taula de marbre i dues cadires “tonet”» per evocar la capital francesa en temps en l'exili de Berberova i Rodoreda (Bruch 1998: 12-13). En qualsevol cas, resulta

destacable apuntar la naturalesa professional de totes les propostes. Aquesta circumstància, és clar, seria un element que comportaria la concepció de poètiques diferents i més perfilades que en propostes semiprofessionals o amateurs, com ja s'ha exposat en capítols anteriors.

Pel que fa al condicionant cultural dels espectacles, cal destacar les propostes estrangeres, sobretot *Colometa*, de Bob de Moor. L'estètica general d'aquesta proposta de la companyia De Korre defuig el naturalisme tot vestint de negre la protagonista i amb una escenografia que evoca un colomar i remet directament a Antoni Gaudí: un sistema de pesos i contrapesos —sacs de sorra— que pengen d'una gran roda de ferro suspesa a l'aire i dibuixen arcs parabòlics, similar als que l'arquitecte utilitzava per a projectar els seus edificis (Buijs 1996; Montón 1996: 60; Bach 1998, 47-48).²⁴⁵

L'escenografia de *La place du diamant* també seria no naturalista. Minimalista i al·legòrica, evitava representar un espai concret, però, a diferència de *Colometa*, presentava una càrrega històrica i política més evident, alhora que recollia elements concrets de la novel·la: comptava amb una reproducció a petita escala de *Guernica*, de Pablo Picasso, de 1937, un colom dissecat i el suggeriment d'un colomar mitjançant «plomes penjades a una corda d'estendre i un munt de plomissol escampat per terra», i un vestit de núvia, blanc, penjat a mitja alçada, mentre que l'actriu duia un vestit negre (Martí 1997: ----; Capdevila 1997: 69; Massip 2001: 57). Així mateix, l'escenari es dividia en dos per distingir els espais del personatge de Natàlia i el de la figura masculina jove (Capdevila 1997: 69). Alguns d'aquests elements es poden veure en la imatge següent:

²⁴⁵ Ferran Bach (1998, 47-48) fa notar com el vestuari del personatge de Natàlia remetria a les peces teatrals de Federico García Lorca. També fan referència a l'espectacle Gallén (2007: 88-89) i Mallafré (Mallafré 2008, 20-23).



Il·lustració-----: imatge de *La place du
diamant*

Font: Bouquet (2019)

L'escenògraf Toni Cortés, a *Mujeres*, d'altra banda, proposava un tractament no expressionista ni basat en la metonímia, com la de Bouillon (Massip 2001: 57), sinó d'un estilitzat costumisme: a l'escenari es recreava el pis de classe mitjana de l'època de la Segona República, amb els mobles coberts de llençols (Vizcaíno 1999). La imatge remet a actuacions de manteniment (pintura) o al trasllat, com seria el cas de la situació de la peça dramàtica *Un dia*, i podria il·lustrar la situació d'excepcionalitat històrica que viu la societat en aquells anys de gran agitació política. Ara bé, aquesta decisió contrasta amb el cartell de l'espectacle, proper a l'expressionisme:



Il·lustració-----: cartell de *Mujeres*

Font: Lago (1999:---)

Nous formats i el pes de la veu

Sobre la conceptualització de l'acte performatiu, el conjunt d'experiències s'inscriuen en el teatre de text, excepte dos casos: *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre* i *Libro*. Les propostes escèniques de la primera edició de *Cartografies del desig*, el 1997, es van anomenar *conferències dramatitzades*, «una de les expressions que vam fer servir amb certa vacil·lació, per tal com al·ludíem a una proposta que sabíem nova i diferent i, per això, difícil de batejar», tal com recordava Maria Mercè Marçal (1998: 5). Amb el pas dels anys, per descriure aquestes experiències, es va adoptar un concepte tècnicament més concret i amb un rerefons històric determinat, *teatre de cambra* (Dossier 2001). Aquesta noció cerca oferir a un grup reduït d'espectadors un espectacle allunyat de la grandiloqüència i l'efectisme en les formes dramàtiques i les posades en escena del teatre burgès, així com del personalisme d'actors i

actrius, i reposa en les seves Kammerspiel, com també al Teatre íntim, d'August Strindberg, que va descriure, per exemple, el 1908 (Pavis 1998: 444). En el context català, se situaria en aquesta línia el Teatre Íntim d'Adrià Gual, que inicià la seva singladura el 1898 i que es clouria definitivament el 1927. Sembla del tot pertinent, doncs, anomenar *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre* teatre de cambra, perquè Araceli Bruch i la resta de l'equip pretenien fer una «aproximació al públic més càlida i directa» d'aspectes biogràfics —potser més que no pas literaris— de les escriptores escollides en cada proposta (Bruch 1998: 11).

Aquesta iniciativa seria considerada «innovadora, que s'emmarca dins les coordenades de les noves formes d'expressió cultural» (Dossier 2001). Si bé, ja s'ha fet constar, breument, l'origen històric del teatre de cambra, resulta interessant des de l'òptica dels processos de patrimonialització, perquè amb aquestes propostes es pretenia oferir un espai proper en el qual reivindicar determinades escriptores, que complementa o es contraposa altres relats i circuits de difusió. En aquest sentit, Araceli Bruch, sobre l'espai en què es va realitzar la primera edició del cicle, considerava que la sala d'actes de la Casa Elizalde «no era un teatre convencional, però funcionava perfectament com a espai alternatiu» (Bruch 1998: 12).

L'espectacle de Julyen Hamilton, en canvi, apostava per la dansa improvisada, en la qual podia declamar-se o llegir-se algun fragment literari, segons les interaccions que es donessin en el moment de l'actuació (Renalias 2021). Sigui com vulgui, els elements escenogràfics, aquí, serien, segons Renalias (2021), un «banc de cinc seients de teatre antic i una magnòlia sense test. La magnòlia corresponia al meu personatge, la Mercè sempre incloïa les flors en els seus escrits» (Renalias 2021). Pel component improvisat de la proposta de Hamilton, suposa una novetat en el tractament de la figura i obra de Rodoreda, que n'obre noves possibilitats de lectura i de difusió.

En qualsevol cas, tots els espectacles que abraça aquest capítol presenten una sobrietat escenogràfica i de vestuari notables, un fet que no fa sinó donar valor a la interpretació actoral

i, especialment, la paraula literària rodorediana i de Berberova o de Rusiñol, en els casos que va dirigir Araceli Bruch o Servan, respectivament. Així es posa de manifest per a *Colometa* (Montón 1996: 60), *La place du Diamant* (Massip 2001: 57), *Trilogia de minyones* (Uxan 2015), *Libro* (Renalias 2021), *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre* (1997), *Mujeres* (Vizcaíno 1999), *Invasió subtil i Un ramat de bens de tots colors* (Empordà 1999:----) i *Viatges imaginaris* (Viciàna 2021; Titon Frauca 2021).²⁴⁶ Perquè, al cap i a la fi, la tria d'un text no dramàtic per al fet escènic, ben sovint, comporta valorar-ne la seva qualitat, el seu interès temàtic o d'estil, i la voluntat de difondre'l, de reivindicar-lo i, amb ell, el seu autor. En aquest sentit, el textocentrisme es confirma com l'opció prioritària en tots els espectacles, només amb l'excepció de les propostes escèniques de dansa, que en aquest capítol estarien representades únicament per *Libro*.

Aquest plantejament s'accentua en observar com s'interpreta el text, degudament passat pel sedàs d'una determinada dramaturgia, com es veurà posteriorment. Així, si a *Viatges imaginaris* el text era la base de l'espectacle i en algun passatge els actors representaven els personatges que reporta el narrador dels viatges, com a *Viatge al poble dels guerrers*, en el qual Ferran Frauca es transforma en el vell del parlament final d'aquesta prosa (Titon Frauca 2021; Rodoreda 2008: 452), i s'utilitzava el recurs d'embenar-se els ulls per exposar els textos fantàstics de *Viatges i flors*, a la proposta de Lezcano el material literari té un pes pràcticament absolut i que s'interpreta amb gran encert (Vizcaíno 1999).

Més properes, encara, al text serien les propostes de Bob de Moor i de Gilles Bouillon, perquè en un i altre cas les actrius actuen de manera estàtica i amb un volum de veu baix. En coherència amb l'austeritat escenogràfica, l'estil a l'hora de narrar d'Antje de Boeck a *Colometa* seria «sobrio, sin gesticular apenas, en voz baja y mirando sorprendida al público se

²⁴⁶ En el comentari de *La place du Diamant* de 2019 també es remarca que es recorre a un «dispositif simplissime» (Bouquet 2019).

pregunta cómo a Colometa le pueden ocurrir tales cosas» (Montón 1996: 60), mentre que la seva interpretació, gairebé immòbil durant una hora i mitja, amb una registre de veu sense estridències, sense violència simfònica, sense efectes, seria comparada a una suite de Bach (Buijs 1996).

Per la seva banda, Martine Pascal procediria de manera ben similar a *La place du Diamant*, partint d'un treball interior (Capdevila 1997: 69). De la seva actuació, se'n destacaria «una força de convicció sorprenent» a través de la qual «va desgranant amb sobrietat i convicció, sense parpellejar» el relat «amb una fluència sense pauses ni èmfasis» (Massip 2001: 57), com la voluntat de defugir la dramatització (Serrat 2001: 49), mentre que, des de *Le Monde* (2002: 32), s'afirmaria: «Martine Pascal possède l'évidence physique, hiératique, secrète de l'héroïne catalane qu'elle éclaire d'une lumière blanche, directe, qui met à nu son récit».²⁴⁷ Sintetitza aquesta contenció la mateixa Pascal, citada per Michel Puigrenier (1998: 15), amb aquestes paraules: «cinq pleurs et trois gestes». Al seu torn, Jean-Louis Perrier (1998) coincidiria a destacar que «il n'en fallait guère plus car les mots de Mercè Rodoreda, simplement portés par le talent de la comédienne, se suffisent à eux-mêmes». Però, afinant la crítica, advertiria:

Martine Pascal n'est pas Colometa. Ce serait trop simple. N'en a-t-elle pas l'évidence physique, hiératique, secrète? Non: elle a refusé l'identification avec la «petite colombe», et choisi de parler en son nom. Son je est d'une autre. Sa voix précise joue la dissociation. Sa position assise, comme pour une veillée funèbre, et la crispation extrême, douloureuse, qui en émane, renforcent l'effet de dédoublement. Colometa devient cosa mentale, aérienne, tout entière contenue dans la tension du regard qui paraît la suivre et l'appeler. Martine Pascal

²⁴⁷ Gilles Bouillon en la represa de l'espectacle el 2009 descriu la interpretació de Martine Pascal en els mateixos termes, pràcticament: «voix minuscule et pourtant essentielle», i també fa constar que «ici pas de pathos» (Dossier de *La place du Diamant* 2009).

et Colometa naviguent ainsi de conserve, à se frôler, sans jamais se toucher. Elles vont se rejoindre au final. Dans un cri. (Perrier 1998)

Per interioritzar el personatge, en fi, Pascal es va inspirar en una frase de Marguerite Duras, que adverteix que no es pot representar el dolor a l'escenari, sinó que només es pot explicar (Capdevila 1997: 69).²⁴⁸ Novament, aquest procediment distanciat en la interpretació també es trobaria a *Colometa*, tal com exposaria l'actriu:²⁴⁹

Pero yo no soy Colometa y trato de tomar cierta distancia del relato. Lo cuento para un público de aquí y ahora. Se podría comparar con las historias que cuentan los abuelos. Comienzan a contar en un tiempo lento y la emoción va aumentando. Así me ocurre con Colometa. (Montón 1996: 60)

La referència al relat exposat per part d'una persona ja gran també apareixeria en la crítica a *La place du Diamant*, arran sobretot de la presència d'una figura masculina més jove que Natàlia, encarnada per Gregor Daronian, que podria representar el seu fill o el record de Quimet, segons remarca Martine Pascal per a l'espectacle del 2009 (Dossier *La place du Diamant* 2009). Aquest recurs escènic serà comentat més endavant, però ara seria interessant assenyalar que ella exposa el seu relat com un flux interromput, com aquelles persones que durant molt temps s'han reservat molts pensaments i emocions i que, a les acaballes de la seva

²⁴⁸ D'altra banda, l'actor que participava també a l'espectacle, Nicolas Devanne, l'estiu anterior a l'estrena, va viatjar a Barcelona per captar l'atmosfera del barri de Gràcia; una còpia de la fotografia que va fer de la plaça del Diamant, estaria exposada al camerino de Pascal (Capdevila 1997: 69).

²⁴⁹ Aquest tractament del text rodoredià per part de Bob de Moor i de Gilles Bouillon, d'altra banda, podria haver estat una clara referència per a Joan Ollé a l'hora de plantejar la seva posada en escena d'aquesta mateixa novel·la —una dramatúrgia a quatre mans amb Carles Guillén— amb Bitò produccions el 2004 i, en bona mesura, les nombroses versions que en féu d'aleshores ençà. En aquella primera experiència, el director català també hauria optat per prioritzar la paraula per damunt de l'acció, i hauria fet un pas més enllà en el sentit de desdoblar el personatge de Natàlia en tres actrius, segons l'edat de la protagonista de l'original rodoredià, que interpretaren Montserrat Carulla, Mercè Pons i Rosa Renom.

vida, necessita compartir-les, «comme une grand-mère le ferait avec ses descendants. Car l'existence de cette grande dame, devenue iconique, fut tout, sauf un long fleuve tranquille» (Bouquet 2019).

Pel que fa a l'enfocament que va adoptar Servan a *Trilogia de minyones*, caldria subratllar que seria tot un altre. Sense renunciar al dramatisme, estava emmarcat en el llenguatge de la comèdia, que anava creixent a mesura que avançava l'espectacle (González 1997: 47; Uxan 2015). La interpretació, doncs, tot i els matisos derivats de les personalitats diferents de Crisantema, Zerafina i Carmeta, requeria un major dinamisme espacial, gestual i vocal. Molt més continguda, també es faria aflorar la ironia subtil que destil·len els contes escollits per a *Mujeres* (Silió 1999: 5). I sobre *Libro*, tan sols, cal assenyalar que «el llenguatge principal de l'obra era la dansa i com en tot el treball de Julyen la paraula venia donada per les situacions creades», que eren totalment improvisades, però que era «dansa amb un gran enteniment del que és teatre» (Renalias 2021). Cal recordar que Julyen Hamilton es va especialitzar, amb la seva companyia, en aquesta tipologia performativa, però que això no significa que no hi hagués una preparació prèvia, encara que fos breu per motius logístics i econòmics (Renalias 2021). El punt de partida per a aquest espectacle va ser la consigna del coreògraf als quatre ballarins consistent a triar, cadascun d'ells, un escriptor del seu país, estudiar-ne la seva producció literària i assumir-ne el caràcter o tarannà a l'hora d'interactuar conjuntament, perquè «l'important era la trobada de quatre persones apassionades» (Renalias 2021; cf. Puig 1998: 24; cf. Hamilton 2021).

Amb aquesta filosofia experimental, a *Libro* la música no contribuïa a estructurar la proposta escènica, ja que es comptava amb peces triades per a l'ocasió, però també peces seleccionades aleatòriament, així com diversos efectes sonors (Renalias 2021). Un sentit ben diferent li assignarien Mercedes Lezcano i Ferran Frauca a aquest recurs. Si a *Mujeres*, l'aparell radiofònic emetria cançons populars de la dècada de 1930 i notícies històriques de caràcter

polític, que unes i altres funcionarien com a nexes d'unió entre els quatre monòlegs (Vizcaíno 1999; Lago 1999: ----; Silió 1999: 5), a *Viatges imaginaris* la música, interpretada per Paco Viciano, i el cant, a càrrec sobretot de Titon Frauca, també suposava la transició entre les proses escollides de *Viatges i flors*, però també en certs moments acompanyava l'elocució d'algun d'aquests textos. En tots dos espectacles, doncs, l'aspecte sonor els cohesionaria i dotaria de coherència, sobretot en el cas de *Mujeres*, per haver ubicat els contes rodoredians en un marc temporal determinat.

Ara bé, a *Viatges imaginaris*, les composicions musicals presenten unes referències que s'allunyen de les convencionals: Paco Viciano (2021) utilitzava com a instrument principal el saltiri, que si bé té una llarga tradició al centre d'Europa, també és propi, històricament, de Bulgària, Romania i àrees geogràfiques més orientals, però també tocava els platerets, el bol tibetà i una flauta travessera d'origen andí feta expressament a la manera tradicional ancestral. Les peces que interpretava Viciano eren instrumentals, però també en va crear quatre a partir de haikús d'autors clàssics japonesos, que cantaria Titon Frauca en diversos moments de l'espectacle.²⁵⁰ La sonoritat que resultava d'aquestes combinacions, certament, apropava l'espectador al propòsit del seu director, el món oníric, que es reforçaria per un vestuari que recordava la indumentària prototípica turca o aràbiga, si s'assumeix el plantejament estereotipat i etnocentrista.²⁵¹

Com a *Libro* i *Viatges imaginaris*, el diàleg entre disciplines també seria un tret propi de *Nina Berberova* i *Mercè Rodoreda al Louvre* i, en general, de *Cartografies del desig*. Aquí, però, com a *Libro*, es va adoptar un plantejament més experimental que en altres propostes: es va voler que «les conferenciants no només fossin les conductores sinó també les intèrprets del

²⁵⁰ Les composicions musicals serien els següents: *La flor caiguda*, d'Arakida Moritake; *Blanques camèlies*, de Ranko; *Petit infant*, d'Enomoto Seifu Jo (sobrenom de Seifu-jo); i *Camí que acaba*, de Buson (també conegut com Yosa Buson o Taniguchi Buson).

²⁵¹ Els trets més destacats, en aquest sentit, per als homes serien armilles de colors vius ribetejades i mocadors al coll, i per a la dona, una túnica curta; tots, barrets brodats, i amb predomini de colors clars, el daurat i el grana.

seu discurs», potenciant les seves habilitats en l'experimentació, en un format, doncs, que assumia el risc derivat d'imbricar textos no literaris inèdits, textos literaris, temes musicals nous, cant —amb la participació d'una soprano—, material videogràfic, vestuari i escenografia, tot plegat estructurat, però amb marge per a la improvisació (Puig 1997: 34; Bruch 1998: 11-12).

A excepció de *Viatges imaginaris* i *Libro*, en els espectacles estudiats, en general, s'hauria cercat transmetre l'intimisme i la fragilitat que desprèn la poètica de les obres de Rodoreda, tal com es fa palès en diverses afirmacions de Gilles Bouillon (dossier 2009), com ara: «oui ce qui me touche surtout c'est le grain de la voix. L'écriture, sensible, concrète, visuelle, active», que sembla que hauria aconseguit transmetre, a tenor de l'intimisme que caracteritzava la proposta (Bouquet 2019). També, Mercedes Lezcano n'hauria destacat aquest element i la seva «delicada ternura» (Silió 1999: 5).

Així doncs, emmarcats en l'òrbita privada, les poètiques proposades en aquests espectacles responen a condicionants de finançament, encara que la tendència general sigui en favor de l'austeritat i la preeminència del text i la interpretació per damunt d'altres elements del fet escènic, però també de plantejaments molt diversos a l'entorn del fet performatiu, que depassa el teatre de text, en alguns casos en els quals s'adopten formats més experimentals, i del marc cultural de referència en el qual s'emmarca el procés de creació. Destaca, dels espectacles produïts a França i els Països Baixos, un tractament historicista, que també seria un tret decisiu de Mercedes Lezcano, i una interpretació distanciada.

3. La memòria com a temàtica enfront la barbàrie

De tots els plantejaments de fons dels espectacles estrenats en el període que abraça els anys 1995-1999, traspua en la majoria de propostes l'observació de la figura femenina i la seva reivindicació, encara que amb matisos ben diferents, com s'anirà desgranant en aquest apartat, i amb un predomini notable de la perspectiva històrica, que no deixa de connotar determinats valors, com ara la pau o la defensa de la democràcia i, en definitiva, la dignitat humana, davant de realitats vinculades a un passat convuls, com ara els enfrontaments bèl·lics —la Segona Guerra Mundial (1939-1945) o la Guerra dels Balcans 1991-1995), sense anar més lluny.

En queden al marge, sobretot, *Libro* i, en certa mesura, *Viatges imaginaris*. El primer, per la poca informació de la qual es disposa pel que fa als textos llegits per Carme Renalias en preparar-se per a l'espectacle i els fragments que hauria pogut interpretar en escena, així com per les decisions que la ballarina va prendre a l'entorn del tarannà de l'escriptora. Els records que en guarda, d'altra banda, resulten poc precisos:

Sortien diferents temes, per exemple la passió per l'escriptura, la guerra, la soledat, el compartir, l'amor, l'exili i crec que, per sobre de tot això, la humanitat. Tenia un caràcter íntim, també [...] tot i ser improvisat, el públic sempre sortia amb el mateix gust....com si diguéssim, havent llegit el mateix llibre. (Renalias 2021)

El segon, pel tractament més que no pas per la naturalesa mateixa dels textos escollits: *Viatges i flors* és un recull de proses poètiques breus en les quals es plasmen un seguit d'ubicacions o éssers que en general palesen un sentiment de desolació envers la condició humana. Ara bé, la concepció global de la proposta rebaixa el pes d'aquesta visió en distanciar-se'n: l'espectacle de Ferran Frauca (2021) plantejava una trobada bucòlica en un jardí romàntic

amb tres personatges que accedeixen al món oníric, fantàstic o de la imaginació —les declaracions són contradictòries— que ofereixen les peces rodoedianes mitjançant, sobretot, el recurs de tapar-se els ulls amb una bena (Viciano 2021). Aquest gest remet, òbviament, a la ceguesa, però l'afectació sensorial aquí s'atribueix al poder *visionari* dels invidents i al de la seva paraula, seguint la tradició que arrenca de la literatura grega clàssica, amb figures tan rellevants com l'aede Homer o l'endeví Tirèsies, i que recorre l'imaginari de períodes diferents fins a l'actualitat. Anca Vaseliu (2008: 296) assenyala que la persona cega esdevé *sàvia* i, a la vegada, *coneixedora* i *visionària*, és a dir, que se la considera d'una naturalesa incerta, a mig camí entre la humana i la divina. L'accés o l'ambientació en un context extranatural vindria donat pel fet de posar-se una bena als ulls, però també per la música, amb instruments que oferien sonoritats que s'allunyen de la tradició occidental —com ja ha estat comentat—, i amb una font en escena que rajava aigua de manera intermitent sense que l'espectador en pugui veure el mecanisme, perquè el comandament està amagat i s'acciona dissimuladament. Amb aquestes característiques i l'audició dels textos escollits de *Viatge i flors*, el receptor es veu exposat a un seguit de lògiques que no se sap explicar i que el duen a penetrar en terrenys allunyats de la realitat quotidiana, a l'altra cara del mirall, segons les paraules d'Arnau (1990). Semblantment, Titon Frauca (2021) també destacaria l'agressivitat i tristesa que destil·len les narracions de «Flors de debò». Aquests mots es podrien aplicar, encara amb més propietat, a «Viatges a uns quants pobles», així que es fa raonable considerar que *Viatges imaginaris* proposava l'accés a un món —o diversos mons— deslligat del real i que dona una imatge de la condició humana desoladora.

En la resta de propostes, es planteja com a tema la figura femenina, amb les seves vicissituds personals i el seu món interior. Aquesta qüestió es veu clarament afectada per determinats condicionants socials, que ara més que en els espectacles precedents, es contextualitzen, és a dir, s'enllacen amb una perspectiva històrica que se centra en l'època de

la Segona República i en els anys posteriors, la Guerra d'Espanya i l'exili o el franquisme, segons cada director.

Aquest enfocament s'explica perquè en tres ocasions s'adapta per a l'escena la novel·la *La plaça del Diamant*, que se situa entre els temps immediatament anteriors a la contesa bèl·lica i els anys posteriors, precisament: són els casos de *Colometa*, *La place du Diamant* i *Le récit de Colometa*, els tres espectacles plantejats des de l'estranger. Però, circumscriure textos rodoredians a aquests moments històrics també respon a iniciatives dramaturgiques, que esdevenen una declaració d'intencions sobre la ideologia que presenta *Mujeres*, procliu a reivindicar els drets de les dones, però també els avantatges socials que aportaren els anys 1930 a l'Estat espanyol, o al marc espacial i temporal en el qual es realitza l'aproximació a la Rodoreda exiliada a París, com seria el cas de *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*.

Cartografies del desig, que incloïa aquesta proposta és clarament feminista, no només perquè tot l'equip està format per dones, és promogut pel Comitè d'Escriutores del Centre Català del PEN Club i s'organitza el projecte a l'entorn del Teatre-Dona, amb Maria Lluïsa Oliveda, una històrica d'aquest moviment, tal com recordaria, per exemple, Ricard Salvat (2007: 117-122; *Avui* 1999: 58), sinó també per la tria dels escriptors, totes dones, i, sobretot, per l'enfocament que es va adoptar a l'entorn d'elles i la seva obra.²⁵²

Maria Mercè Marçal ho exposaria definint la proposta, en la seva globalitat, com «un conjunt de mapes imaginaris traçats entorn de la relació entre escriptores amb el desig col·lectiu de subratllar la força creativa de les dones» (Marçal 1998: 5). Assumida l'orfenesa, l'absència de referents de les escriptores, el cicle voldria «“donar a llum” les nostres pròpies mares simbòliques», és a dir, crear una genealogia femenina literària, una qüestió molt significativa en la cosmovisió marçaliana, com ja s'ha apuntat anteriorment (Marçal 1998: 6). Teixint

²⁵² La presentació d'aquella primera edició de *Cartografies del desig*, d'altra banda, aniria a càrrec de María José Ragué-Arias, el 17 de març de 1997, mentre que Vinyet Panyella, en realitzaria la cloenda, 11 de juny d'aquell mateix any (Bruch 1998: 15).

aquestes filiacions, es pretenia «d'esbossar un espai on la intersubjectivitat femenina obri portes cap a un nou ordre simbòlic» (Marçal 1998: 6). Per aquest motiu, les directores cerquen afinitats manifestes o paral·lelismes entre les autores (Dossier 2001). Però l'aproximació a les escriptores seria dialògica, no d'una en una, és a dir:

de forma aïllada, tal com massa sovint apareixen les obres de les dones, com suspeses en un buit, desvinculades de qualsevol possible genealogia femenina i només inserides de forma sovint excèntrica en l'univers cultural heretat, falsament neutre. (Marçal 1998: 6)²⁵³

Es fa difícil determinar si aquest mateixa lògica hauria estat el motor de *Dona* o si els textos escollits es van presentar encadenant-se un rere l'altre, com succeeix en la majoria de propostes basades en més d'un text. L'espectacle, del qual no se'n té gaire informació, es pot afirmar que oferia un discurs netament feminista, si es recorda que va ser presentat dins de la Setmana de la Dona i a càrrec de Teatre Experimental de Dones, i especialment, sota la direcció de Maria Lluïsa Olivada. També la tria de les escriptores dona alguna pista en aquesta línia: María José Roig, Virginia Woolf i Mercè Rodoreda, entre d'altres.

En qualsevol cas, *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, la conferència de Mercè Ibarz —com s'ha vist biògrafa i admiradora de l'escriptora—, giraria a l'entorn de l'experiència de l'exili, que hauria comportat la pèrdua de lectors i també de la llar, és a dir, del món familiar; en aquestes circumstàncies, la seva fortalesa per deixondir-se de l'enyor del passat seria una

²⁵³ Marta Nadal (1998: XX) escriuria una crítica especialment elogiosa d'aquella primera edició de *Cartografies del desig*, de la qual destacava el sentit de rebel·lia de les escriptores escollides, i celebrava «una proposta innovadora i valenta que ha aconseguit d'obrir, sessió rere sessió, veritables oasis de justícia, de retrobament amb la intensitat creativa d'unes dones que a poc a poc van recobrant el seu nom».

bona mostra de la seva capacitat de transformació, que tindria com a conseqüència guanyar rigor en l'escriptura i afermar-se en la seva llibertat interior (Ibarz 1998: 210; Nadal 1998: XX).

Amb aquesta tesi, no només es posa de manifest una lectura poc habitual sobre l'exili, segons la qual aquesta experiència hauria esdevingut un motor de canvi personal i també en la pràctica de l'escriptura, que ja havia aparegut en els anys precedents, com ja s'ha apuntat, sinó també la personalitat forta, lluitadora, de Berberova i Rodoreda, en oposició a la imatge més innocent o fràgil que s'havia associat a la seva predilecció pel món vegetal i la costura, que apareixen sovint en les seves obres; les lectures innòcues del personatge de Natàlia de *La plaça del Diamant*, en aquest sentit, l'haurien afavorit.

Tot i el posicionament feminista de *Cartografies del disig*, val a dir que, en la conferència d'Ibarz, en cap moment es mostra una Rodoreda afí al moviment feminista. Tampoc es descriu en aquests termes la seva obra, bo i respectant la distància que es pot constatar entre el feminisme i l'escriptura a l'entorn de la dona, la seva interioritat i les seves circumstàncies.

És en aquesta línia que cal emmarcar l'espectacle de Mercedes Lezcano, que en diverses ocasions afirmaria que *Mujeres* és una proposta «alejada de cualquier tópico», a partir de quatre històries de dones que no necessiten la figura masculina per a ser elles mateixes, però tampoc és un melodrama sobre la dona, sinó que es tracta d'un «espectáculo inteligente sostenido por cabezas inteligentes», que no cerca una presa de posició feminista, sinó humanista (Torres 1999: 100; Torres 1999: 5). És més, en ser preguntada sobre aquesta qüestió, Lezcano responia denotant un coneixement, si més no, notable sobre l'escriptora, ja que cita amb detall les seves declaracions en una entrevista publicada anys enrere, en la qual Rodoreda compara el feminisme amb un xarapió, tot i que, acte seguit, l'escriptora matisa el discurs: «En la época de las sufragistas tenía un sentido, pero en la época actual, en que todo el mundo hace lo que quiere, me parece que no tiene sentido el feminismo» (Oller 1991: 4).

El fet que Lezcano inclogui aquesta reflexió en la seva citació és rellevant perquè dona una de les claus de l'obra, ja que aquest muntatge s'ambienta precisament entre la proclamació de la Segona República espanyola, el 1931, i l'alçament militar de Melilla de 1936.²⁵⁴ Fet i fet, Lezcano recorda que els quatre contes escollits no tenen marques temporals prou concretes per determinar en quin moment històric s'esdevenen (Lago 1999: ----).

Sens dubte, aquells són uns anys convulsos i de gran implicació política per part de diversos sectors de la societat i, entre altres iniciatives progressistes del govern, s'aprova la Llei del divorci el 1931. Un any més tard, les dones per primera vegada poden votar en uns comicis a l'Estat espanyol, després de dècades d'activisme de signe feminista. El context que Lezcano aporta als contes escollits, doncs, no desdiu pas de la ideologia de Rodoreda i, alhora, permet tractar la qüestió de la dona en clau reivindicativa, i, a més, amb rigor històric, allunyant-se de l'enfocament especulatiu que impregnava *Cartografies del desig*.

A *Mujeres*, aquests fets històrics s'expliciten mitjançant un element prototípic de l'època, la ràdio, amb els seus noticiaris, però a través d'aquest mitjà de comunicació també es pot accedir al món emocional i als desitjos de les quatre dones, ja que s'hi escolten cançons de l'època, que es posen de costat amb les peces rodoredianes. L'elocució dels fets de Melilla del 18 de juliol de 1936 just abans de finalitzar l'espectacle recorda que el triomf dels feixistes donaria lloc a l'ensulsiada de totes les millores socials assolides en aquells anys per a les dones; l'arc històric que s'havia obert, amb optimisme, amb la proclamació de la Segona República es tanca de manera nefasta, especialment per a elles. *Mujeres* planteja una analogia entre aquesta involució històrica i la personal de cadascun dels quatre personatges, que, si bé en un inici es mostraven il·lusionades amb la possibilitat d'assolir els seus anhels afectius,

²⁵⁴ També hi apareixen els anomenats Fets de Casas Viejas, de l'11 de gener de 1933; la proclamació el Sis d'Octubre de 1934 de Lluís Companys de l'Estat Català de la República Federal Espanyola, i la figura d'Indalecio Prieto, entre altres esdeveniments i personalitats històriques.

posteriorment, descobreixen que no es materialitzaran i cauen en el desengany i l'amargor (Lago 1999: ----; Silió 1999: 5; *La Vanguardia* 1999: 50).

L'actualitat del muntatge, però, es fa palesa, tal com recull el gruix de la premsa del moment (Torres 1999: 100; Lago 1999: -----; Villora 1999: -----). Lezcano mateix ho posaria de manifest exposant que amb aquesta adaptació voldria que les dones d'abans parlessin a les del moment actual (*La Vanguardia* 1999: 50). Ara bé, si entre aquests escrits de vegades s'entreveu un cert paternalisme cap a la dona, en altres casos, es reflexiona amb precisió sobre el grau d'afiliació a les tesis feministes que defensa el muntatge.²⁵⁵ Les més interessants són les que proposen un enfocament de la temàtica dels contes seleccionats no feminista sinó, o relacional de la situació de les quatre dones —agror, inestabilitat emocional—, o bé humanista —en un sentit negatiu també, però més generalista, perquè, al cap i a la fi, tots els personatges d'aquests contes són infeliços independentment del seu gènere (Carrilero 1999: -----; Torres 1999: -----; *La Vanguardia* 1999: 50).²⁵⁶

En coherència amb la crítica literària sobre l'obra de Rodoreda, Lezcano hauria advertit en les rodes de premsa que, al capdavall, el problema de fons seria la manca de comunicació entre l'home i la dona (*La Vanguardia* 1999: 50). És una visió generalista, però que encaixa amb el fons de *Trilogia de minyones*, que també quedaria il·lustrat en aquest espectacle en les relacions de caràcter amorós (Programa de mà 1997; *Avui* 1998: 40). Caldria recordar, però, que el drama que s'amaga darrere del personatge de Zerafina sobrepassa aquests desencontres

²⁵⁵ En la línia més reticent a focalitzar la qüestió en la dona, destaca especialment l'article de *La Razón* intitulat «El día en que alguien las quiera» i que porta per subtítol: «Con *Mujeres*, el Círculo de Bellas Artes presenta a cuatro corazones en busca de la felicidad». Al cos del text, es remarca la condició femenina dels personatges en aquell moment històric convuls, es caracteritza les dones com a persones ansioses d'«aquel estado que recibe el nombre de independencia» i es fa notar el contrast entre els seus desitjos i la seva realitat (viuen tancades a casa seva fent les feines de la llar) per advertir que «será un hombre quien solucione sus anhelos: Marconi con su radio» (Roca 1999:-----).

²⁵⁶ Per reblar la seva reflexió, per cert, Carrilero (1999: -----) cita una de les estrofes més celebrades de *Palabras para Julia*, del poemari homònim de Juan Agustín Goytisolo publicat el 1979: «Un hombre solo, una mujer/ así tomados de uno en uno/ son como polvo, no son nada».

afectius, més que no pas les altres dues peces de la proposta, que, de fet, com amb la serventa papissota, presenten una condició social humil.

«La minyona suïcida», de Rusiñol, en particular, brinda una càrrega ideològica que supera amb escreix les que es poden trobar en els dos contes de Rodoreda, en els quals aquesta visió de Lezcano encaixa a la perfecció. En el monòleg rusiñolià, aquest element hi té un pes significatiu, però hi traspuja un reclam en favor de la llibertat en les paraules de Carmeta, que es vol desfer, alhora, dels condicionants de gènere i de caràcter social, tal com es posa de manifest en el penúltim paràgraf de la peça:

(*Bevent.*) I, al sortir, els amos m'esperaven per a fer el sopar! Ja, ja; fes el sopar!...Qui sopa venint de la «Bohèmia»? ¿Ni qui vol sopar després de les postres? Que es cuinin ells! Jo sóc «bolxamica», i les que som «bolxamiques» no volem amos ni soldats. Volem més soldada que soldats; i sortir al vespre, i apagar el foc i deixar refredar els fogons, i tenir el dret d'emmetzinar-se amb quota i sense quota. (Rusiñol 2011: 129)

Ara bé, el tractament en la direcció i interpretació de les situacions narrades per Sílvia Servan seria en clau de comèdia i adreçat a tots els públics (Uxan 2015); fins al moment, una novetat entre els espectacles basats en textos no dramàtics signats per Rodoreda.²⁵⁷ Aquest plantejament sembla que hauria d'obligar a rebaixar els aspectes més amargs, de crítica social i de gènere, de les obres triades, fet que podria haver comportat retallar alguns dels passatges més corprendors de «Zerafina», per exemple. I caldria saber més detalls sobre el tractament que es va donar a la ingesta desmesurada d'alcohol de Carmeta, la *minyona suïcida*... Marta

²⁵⁷ Posteriorment, altres espectacles s'han concebut per a públic infantil, com ara-----sobretot a partir de la publicació de----- o en el marc de l'any commemoratiu de l'escriptora, el 2008.

Uxan (2015), en qualsevol cas, sembla corroborar aquesta hipòtesi en afirmar que aquest espectacle podia ser entès sense dificultats pels infants.

Ara bé, seria bo subratllar que les minyones, pel fet d'estar al servei d'un altre, es poden assimilar en certs aspectes al del criat, que té una llarga tradició en la literatura pensada per a la seva representació i que presenta diverses derivades: la figura mateixa posa de manifest l'existència de categories o classes socials, que ben sovint entren en conflicte perquè els seus interessos no són coincidents i, anant més enllà, sovint es mostra més conscient i hàbil de la situació que es planteja. Patrice Pavis (1998: 102) descriu aquest personatge com una figura que es defineix sobretot pel seu estatus social i la seva relació de dependència de l'amo, fet que comporta que el criat encarni les relacions socials del temps històric en el qual viu; pot adoptar el paper de conseller o facilitador dels desitjos del seu amo o ser més astut que ell.

Zerafina, en canvi, presentaria unes funcions dramàtiques més difuses, fins al punt de no poder exercir cap influència sobre l'acció (Pavis 1998: 102). Montserrat Casals (Casals 1993: 24-26; Galangau 1993: 79), però, valora les minyones rodoredianes com els personatges més interessants de l'obra de l'escriptora, que entronquen amb la història de la literatura occidental, al seu parer. Atès que aquesta afirmació es va formular al pròleg d'*El torrent de les flors*, sembla raonable que Casals pensés, entre d'altres, en l'Armanda d'«Un dia» i la Zerafina de «La senyora Florentina i el seu amor Homer», una figura més complexa que la que s'inclou a *La meva Cristina i altres contes*, perquè, a l'obra dramàtica, el personatge dibuixa una evolució significativa al llarg de la comèdia: de presentar-se com un ésser desemparat, sense cap vincle afectiu i seguretat econòmica, a formar part d'un gineceu amb estabilitat laboral.

Sigui com vulgui, el rol de minyona en la narradora d'«Aquella paret, aquella mimosa» esdevé un tret secundari, que, si de cas, per la seva condició humil, donaria versemblança a la seva innocència i conferiria dramatisme a les seves experiències amoroses. A «Zerafina», aquesta condició social seria un tret neuràlgic de la situació del moment en el qual exposa la

seva realitat i el seu passat, però caldria recordar el seu psiquisme particular i, en definitiva, limitat. En qualsevol cas, la dependència en relació amb la senyora és total —no en va el text representa l'entrevista per ser acceptada en una nova casa—, tal com s'exemplifica, especialment, en acabar el conte: «Ze'm quedarà, oi?» (Rodoreda 2008: 270). I, pel que fa a «La minyona suïcida», de Rusiñol, esdevé determinant en un grau similar al de Crisantema, és a dir, secundari. Ara bé, els contes escollits per Lezcano aquest tret jugaria un paper molt més rellevant, tal com la directora descriu les protagonistes de *Mujeres* en aquests termes:

Son mujeres de las capas populares de la sociedad sus sueños, sus miedos, sus angustias, sus recuerdos... con humor, con poesía, con dramatismo. Son «perdedoras» que luchan por sobrevivir en ese mundo que zigzaguea entre la ternura, la melancolía, la impotencia, la amargura y la resignación. (Dossier de *Mujeres* 1999)

És una lectura que es podria considerar poc encoratjadora sobre la situació de la dona, particularment, però que, ben mirat, resulta del tot coherent amb els contes escollits.

Natàlia com a heroïna

Pel que fa a l'origen humil de les protagonistes dels textos rodoredians, seria bo constatar que és un denominador comú en els tres espectacles que parteixen de *La plaça del Diamant*, encara que no coincideixen exactament en les lectures de fons que ofereixen sobre la novel·la. Les informacions sobre *Colometa*, de Bob de Moor, per exemple, apunten a Natàlia com «una dona perfectament corrent» i amb el context històric només com a teló de fons, tal com es posa de

manifest en diversos documents consultats, com ara l'article de Buijs (1996), en el qual se cita el conegut article de Gabriel García Márquez (1983: -----). D'altra banda, la principal descripció de la temàtica de l'espectacle en la notícia signada per Montón (1996: 60) es limita a aquestes paraules, que reproduïx de l'actriu Antje De Boeck: «trata de cómo cada uno siente las cosas y del deseo de hacerlas bien». *La place du Diamant* i *Le récit de Colometa*, en canvi, apel·len a aprofundir en els transvasaments que es donen entre la microhistòria de Natàlia i la història política catalana i espanyola de les dècades de 1930 i 1940. Així, es fa palès, per exemple, al títol de la crítica de Bernadette Bost (1998:-----) per a la proposta de Gilles Bouillon: «la petite colombe de Catalogne et la Grande Histoire» i a unes declaracions de Sadoyan que reivindiquen els espectacles que apel·len a la història amb *hac* majúscula (Darzacq 2000), o en una crítica de l'espectacle de Kristian Frédéric, en la qual es fa referència a «la grand Histoire» espanyola entre el final de la monarquia i el franquisme» (*Lyon Capitale* 1998).

Des d'aquest enfocament, la protagonista rodorediana es projecta més enllà de la seva realitat per esdevenir una heroïna, il·lustració i model de totes les dones que han de sobreposar-se a la guerra i contextos de misèria; així, si Martine Pascal la compara amb el personatge brechtianà Mare Coratge, Gilles Bouillon afirma: «elle est une héroïne par la force du soliloque d'où vient tout le théâtre, elle rejoint Electre, elle rejoint Antigone avec leur aridité, leur incandescence» (Programa 2009), però Jean-Pierre Han (1998:---), al seu torn, es referiria a Colometa com un «cœur simple». Sobre la protagonista de *Le Récit de Colometa*, mentre Nelly Gabriel (1998:---) adverteix que cita fets que se circumscriuen en la història política espanyola «mais son personnage vise à l'universel», Bernard Jadot (1998:----) la descriu com una figura femenina simple, humil, innocent, «balottée dans l'histoire, la grande, elle qui ne vit que de ses

petites...» i que, tanmateix, parla per totes les dones.²⁵⁸ Efectivament, en una i altra posades en escena, i en coherència amb una lectura complexa i profunda de la novel·la, aquesta heroïna d'origen humil presenta un tarannà naïf, poc conscient de la realitat que l'envolta i de la significació que prenen els esdeveniments polítics. També *La place du Diamant* hauria captat aquest matís de Natàlia, una «héroïne ordinaire» o anònima (Bouquet 2019; Jean-Pierre Han 1998:---). En aquest sentit, Pascal afirmaria que es tracta d'una heroïna:

mais qui ne le sait pas. Une femme que nous ne voyons pas d'habitude au théâtre. Ces femmes nous les voyons à la télévision, elles serrent contre elles leurs enfants, c'est au Burkina, en Syrie, ailleurs, partout où l'histoire bascule dans la violence (Dossier 2009).

Aquestes referències, d'altra banda, no serien les úniques que es portarien a col·lació d'aquestes propostes: la mateixa actriu esmentà també els conflictes armats de Zaire, Bòsnia i Ruanda, i Gilles Bouillon, en comentar aquest mateix espectacle, feu referència als camps d'extermini del nazisme, mentre que Isabelle Sadoyan, l'actriu principal de *Le Récit de Colometa*, recordà la matança de Sabra i Xatila, de 1982 (Martí 1997: ----; Capdevila 1997: 69; Dossier 2009; Darzacq 2000).

Tancant, ara, el focus, seria interessant destacar que els responsables de tots dos espectacles fan constar la filiació de la societat catalana amb la novel·la i la seva protagonista en la presentació dels dossiers respectius. Així, en el de *La place du Diamant*, es remarca: «l'attachement des Catalans à Colometa va de soi : elle est héroïne sans le savoir. C'est la

²⁵⁸ Pablo Ley (2001: 38) dona detalls que faciliten comprendre algun dels mecanismes a través dels quals s'assoleix aquesta projecció del personatge de Natàlia com a heroïna, l'actitud de la qual es podria aplicar, en especial, a la situació de les dones d'origen humil en altres conflictes bèl·lics d'arreu del planeta, en descriure la relació que s'establia entre actriu i personatge, recordant l'edat de Pascal i la seva interpretació enèrgica, en aquests termes: «anciana y joven a un tiempo, le da a Colometa una trascendencia que en la novela no tiene».

simplicité pure de ce qu'elle sent, de ce qu'elle dit, qui nous font accéder aux profondeurs de l'Histoire» (Dossier 2009). Per la seva banda, el de *Le Récit de Colometa* destaca que «il devient aussitôt l'emblème de la conscience et du courage des Catalans. Il l'est reste» (Dossier 1998). Sobre els nombrosos comentaris en aquesta línia de la premsa francesa, però també d'aquells que exposava el propi director, Pablo Ley (2001: 38) apuntaria que «el mito de la guerra civil española, y con el mito de la Cataluña antifranquista, ha dejado hondas raíces en la izquierda europea. Más hondas que en nuestro propio país, donde hemos tratado de olvidar el pasado borrándolo de la memoria».

A diferència de períodes anteriors, entre 1995 i 1999, el gruix de les propostes estudiades poden fer gira. Tan sols s'exhibirà en un únic espai i amb funció única *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, a la sala d'actes de la Casa Elizalde, que, si bé se situa al bell mig de la ciutat de Barcelona, al barri de l'Eixample Dret, no forma part del circuit teatral professional. Aquesta circumstància encaixa amb la naturalesa experimental de la proposta i, ben mirat, podria ser coherent amb el discurs feminista que traspuava, minoritari en aquells anys. La convocatòria, en tot cas, va resultar reeixida (Dossier 2001). Precisament, amb la voluntat de difondre aquests plantejaments i, en definitiva, la vida i l'obra de les escriptores escollides, un dels objectius del projecte era publicar un llibre, a cura de Maria Mercè Marçal, que recollís aquestes experiències: conferències, partitures de les cançons i la relació de totes les persones —sempre dones— implicades, per, en paraules de Bruch (1998: 11), deixar «un altre tipus d'empremta». Es tractava de *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món*, de 1998, un volum que mereix ara unes quantes consideracions.²⁵⁹ En primer lloc, l'editorial no és menor: es tracta d'Edicions Proa, un segell històric, que formava part del potent grup Fundació Enciclopèdia Catalana. És a dir, que el discurs de *Cartografies del desig* podria no

²⁵⁹ De la segona edició de *Cartografies del desig*, de 1998, i sense cap proposta que inclogués la figura o l'obra de Rodoreda, també en va quedar constància al llibre *Memòria de l'aigua, onze escriptores i el seu món* (1999).

ser majoritari, però la seva difusió en paper sí que va ser en una plataforma d'entitat. Inclòs en la col·lecció «La Mirada», destinat a l'assaig, no fa sinó posar en valor el seu discurs, més que no pas el seu origen performatiu.

En segon lloc, la voluntat de deixar petja respon, és clar, a la determinació de les responsables de la proposta a difondre els seus plantejaments, conscients de la naturalesa efímera del fet escènic —i més si es recorda que tan sols es va poder realitzar una funció de cada conferència dramatitzada. I, en tercer lloc, però conseqüència de l'anterior, en incloure tot el material textual i musical al recull, es dona la possibilitat que es recuperin aquestes experiències escèniques per altres creadors o col·lectius, o s'ofereixen com a model per a noves iniciatives.

La publicació, únicament en llengua catalana, d'altra banda, va ser tinguda en compte en diversos mitjans, però destaca la ressenya Montserrat Casals (1998) al *Women Writers on Stage a Feminist Europa Review of Books*, perquè comportava difondre *Cartografies del desig* més enllà de les fronteres lingüístiques catalanes.

Les gires de la resta d'espectacles serien, totes, significatives, fins i tot en el cas dels projectes més modestos, com ara *Trilogia de minyones* o *Viatges imaginaris*, perquè totes dues propostes varen entrar a formar part de la xarxa de difusió d'espectacles de les biblioteques públiques, promocionat per l'Obra Social de La Caixa (Uxan 2015; Viciàna 2021; Titon Frauca 2021). És significatiu que algunes funcions d'una i altra iniciativa formessin part de cicles o mostres, ja que demostra la importància d'aquests formats a l'hora de difondre determinades experiències escèniques i, al mateix temps, la qualitat dels espectacles: la dirigida per Servan, va ser escollida per participar en la IV Mostra de Teatre de Valldoreix, el 1997, i en la III Mostra de Teatre Breu, celebrada a la Sala Artenbrut, de Barcelona, l'any següent. La situació es repeteix a *Invasió subtil i Un ramat de bens de tots colors*, que faria una funció a Llampaias (Alt Empordà) dins la Mostra d'Autors Catalans Contemporanis, el 1999.

Trilogia de minyones, a més, va ser concebuda amb la intenció de poder-se «vendre» fàcilment, objectiu que s'assolí (Uxan 2015). Entre 1995 i 2000, es va exhibir, sembla que només a les comarques de Barcelona, en biblioteques, però també en locals menys acondicionats per al fet teatral, com ara alguns establiments de restauració, i en altres del tot adequats, com al Teatre de la Unió, de Sant Cugat del Vallès; la bona rebuda de la proposta seria corroborada per la seva col·laboradora i tècnica de llums, Marta Uxan (2015). *Viatges imaginaris*, amb el mateix plantejament inicial, s'arribaria a veure per tot Catalunya, sobretot a les comarques gironines i barcelonines. En cap dels dos casos les propostes arribarien a exhibir-se pels altres territoris de parla catalana, ni més enllà.

Una àmplia difusió internacional

Fet i fet, en aquest període es constata que, en cada cas, les gires se circumscriuen a l'àrea lingüística relativa a la llengua amb la qual s'ha concebut l'espectacle, si es deixa de banda *Libro*, que es podria considerar l'única iniciativa que realitza una gira europea *comme il faut*, ja que es va estrenar, l'abril de 1997, al festival Dialoghi Insoliti de Florència, Itàlia, i després arribaria a la Ménagierie de Verre de París i la sala RANDAM, ubicada a la població francesa de Sainte Foy-lès-Lyon, però també a països com ara Àustria, la República Txeca i la República Eslovaca, a banda de la funció al Teatre Municipal de Girona (Puig 1998: 24; Hamilton 2021; Renalias 2021). Carme Renalias (2021) recorda que sempre tingué una molt bona acollida, perquè tenia «certa ànima».

L'abast d'aquesta proposta, en fi, resulta especialment rellevant per a aquest estudi, perquè significa la primera ocasió que un espectacle que utilitza textos rodoredians —però que també fa referència a la pròpia autora— és exhibit en països on fins al moment no es coneixen

experiències d'aquestes característiques, dialogant amb l'obra d'altres autors i en un context de dansa i experimental, circumstància que determina un públic que difícilment coneixia la producció rodolediana, tot i que caldria recordar les nombroses traduccions a l'italià —promogudes ben sovint per Anna Maria Saludes—, per exemple, si es pren com a referència l'estrena de l'espectacle, a Florència.

Ara bé, si *Colometa*, de Bob de Moor, es mouria en l'àrea geogràfica del neerlandès, és a dir, a la ciutat belga de Flandes i als Països Baixos, i *Mujeres* s'exhibiria en diversos punts del territori espanyol i d'Euskadi —Bilbao i Sant Sebastià incloses—, així com Paraguai i Costa Rica, *Le récit de Colometa* no sortiria de França i *La place du Diamant* actuaria al Festival d'Avinyó, per exemple. Francesc Massip (2001: 57) es lamentaria del fet que, novament, havia calgut que des de l'estranger es valorés l'obra d'un autor català, perquè aquí se'n prenguéss consciència, i, després de constatar l'èxit rotund que l'espectacle havia obtingut a França, apuntaria que seria bo que es pogués veure a l'espai on se situa l'acció, és a dir, a Barcelona. Tan sols faria una funció fora de les fronteres gal·les, al Teatre de Salt (Girona), dins el festival Temporada Alta, en francès i subtitulat en català, i a remolc dels tocs d'alerta que alguns historiadors i crítics catalans varen formular en constatar que la primera adaptació escènica d'aquesta novel·la s'havia realitzat a l'estranger (Foguet 2004: 267).

Sobre aquesta qüestió, la productora va negociar l'exhibició de *La place du Diamant* amb Salvador Sunyer, de Bitó Produccions (Temporada Alta), però també amb el Festival Grec de Barcelona, que aleshores dirigia Xavier Albertí (segons consta en una carta del 22 d'abril de 1998 de Giovanna Pace a Josep Anton Codina, **conservada a l'IT**). De fet, aquesta segona opció hauria estat la intenció inicial de Bouillon (Capdevila 1997: 60). Francesc Massip (2001: 57) i Pablo Ley (2001: 38) coincidirien en reclamar que l'espectacle es pogués veure a Barcelona, una demanda que no s'arribaria a acomplir.

Com és sabut, la primera ocasió que s'estrenaria una adaptació de manufactura catalana de la novel·la per al teatre a Catalunya seria *La plaça del Diamant* de Joan Ollé, estrenada al Fòrum de les Cultures, celebrat el 2004, una operació similar a la de Bouillon, però, que, d'altra banda, tindria una gran acollida, igualment (Foguet 2004: 267-268; Barrena 2004: 31; Ordóñez 2004: 28; Olivares 2004: 54; Pérez 2004: 72; Barba 2004: 20). Aquest director ja hi estava interessat des del 1979, moment en el qual va contactar amb Mercè Rodoreda, amb Josep Maria Benet i Jornet d'intermediari. Com ja s'ha comentat en aquest capítol, a Catalunya, iniciatives anteriors tampoc no haurien fructificat. Aquesta situació, segurament, es deu a una xarxa d'institucions públiques que va haver d'anar afermant-se amb el pas dels anys, però també a l'assumpció per part del sector teatral —amb algunes excepcions— de determinades lectures reduccionistes de l'obra rodorediana, així com de la concepció mateixa de l'operació dramàtica que adapta per a l'escena textos literaris no dramàtics, que s'aniria afermant amb el pas dels anys.

Isabelle Sadoyan, però, sembla que, inicialment, tampoc no li va ser fàcil aconseguir que productors o programadors s'interessessin pel projecte, potser, precisament, pel perfil baix de Natàlia:

je pense qu'on trouverait à le placer, mais l'histoire d'une bonne femme...on est des mil... elles sont des milliards... dans le monde, à subir ce qu'a subi l'héroïne de ce roman, des milliards, et pourquoi personne n'en veut? Pourquoi? (Darzacq 2000)

Sobre *Colometa*, el procés de creació i la seva distribució van ser molt més fluids. Ara bé, el títol de l'espectacle, exclusivament en català, sembla que no hauria de despertar gaire interès. La decisió s'explica perquè la traducció al neerlandès de la novel·la, d'Elly de Vries-Bovée, de 1987, s'intitulava, precisament, *Colometa. I*, tanmateix, l'estrena va tenir una gran

acollida de crítica i públic i es dugueren a terme més de setanta representacions de l'espectacle (Montón 1996: 60; Bach 1998, 47-48). Segurament, la solvència de l'equip emissor hi tindria alguna cosa a veure; de fet, Antje de Boeck, l'actriu, era molt popular a Flandes, però no al conjunt dels Països Baixos (Buijs 1996:-----).

En un altre ordre de coses, Ferran Bach (1998: 48), en analitzar la presència de la cultura catalana als Països Baixos, recordava l'experiència de *Colometa* i, tot recordant l'escenografia gaudiniana i el vestuari de negre de la protagonista, que considera més proper a un drama lorquià que a una menestral del barri de Gràcia, reflexionava: «és que no ens entenen, pensarà algú. Però el que compta és que s'estreni una versió teatral de *La plaça del Diamant* i que la traducció es pugui comprar a la sortida del teatre», una reflexió aplicable a qualsevol proposta creada fora de les fronteres catalanes i ben pertinent per a aquesta recerca, en fi, perquè qualsevol iniciativa en aquesta línia comporta el coneixement i la difusió de la figura i l'obra de Rodoreda.²⁶⁰

Precisament, arran d'aquestes consideracions, seria bo aturar-se uns instants en la gira realitzada per *Mujeres*, que va fer durar tres o quatre anys, sempre amb bons índexs d'assistència (Lezcano 2015). També va obtenir bones crítiques, com ara la de Juan Antonio Vizcaíno (1999:-----) que posaria aquest espectacle com a model perquè ampliaria el component cívic del fet teatral. La reflexió és ben rellevant per al procés de patrimonialització, perquè és a través d'aquest emmirallament col·lectiu i experiencial derivat d'assistir com a espectador a una funció que un determinat missatge d'un espectacle guanya entitat.

El projecte va començar per la intenció de Lezcano de recuperar la llengua catalana rellegant Rodoreda, que considera una autora «sagrada» (Piña 1999: 32). En entreveure un espectacle en els seus contes, en féu una proposta a l'Institut d'Estudis Catalans, que la va

²⁶⁰ També, ara sobre *Mujeres*, Enric Matarrodona (1999: 7) valoraria el fet d'haver-se portat a escena textos de Rodoreda, més que no pas l'espectacle en si mateix, perquè no l'havia vist.

aprovar (Lezcano 2015).²⁶¹ I el va estrenar al Teatro Bulevar de Torrelodones, per fer estada després al Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sobre aquestes funcions, Lezcano (2015) declararia: «Ignoro si era la primera vez que se hacía a Rodoreda aquí en Madrid, pero si se la conocía perfectamente, pues tanto la prensa como el público mostraron, desde el principio, mucho interés».

Anys més tard, el 2002, la directora va ser convidada a una taula rodona sobre l'escriptora i la seva obra, juntament amb Carme Arnau i Joaquim Molas, amb motiu de *Mercè Rodoreda, una poética de la memoria*, una exposició organitzada per la Fundació Mercè Rodoreda i l'Institut d'Estudis Catalans, en resposta a la demanda que s'havia formulat des del programa *Cataluña, hoy*, dissenyat per la Generalitat de Catalunya a fi de difondre la realitat cultural catalana a l'Estat espanyol. L'exposició, generosa en documents, repassava diferents períodes històrics, des de la Segona República fins a la dictadura franquisme i sense oblidar l'exili, a través de diversos textos de Rodoreda. L'acte es va celebrar al Círculo de Bellas Artes mateix. Després, es va traslladar al Palacio Carvajal de Cáceres, on tingué lloc una funció de *Mujeres* (Arнау 2007: 581). Ja per acabar, cal fer notar que aquest espectacle va ser estrenat i exhibit fora dels territoris de parla catalana, tot i la intenció de Lezcano de presentar la proposta també a Catalunya (Piña 1999: 32).

Ara bé, Lezcano també va col·laborar amb altres institucions, com ara l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que depenia del Ministerio de Cultura y Deportes, i que adjudicava subvencions, entre d'altres, per a l'exhibició de propostes dins i fora de les fronteres espanyoles. Amb aquestes ajudes, *Mujeres* va viatjar, el 1999, a Paraguai i, el 2000, a Costa Rica. Es va presentar, respectivament, al Teatro Juan Salazar, de

²⁶¹ La posada en escena dels contes de Rodoreda per part de Lezcano es va ubicar en els barris de Gràcia i Sant Gervasi de Barcelona (Lago 1999: ----). Sense més informacions sobre aquesta qüestió —si es va fer evident en l'espectacle, amb quins procediments i com afectava al sentit de la peça— no se'n poden fer valoracions, més enllà de constatar, de nou, el coneixement de la dramaturga i directora sobre la vida i l'obra de l'escriptora.

la població d'Asunción, i al Teatro de la Estación, al municipi de San José. En aquesta ocasió, formava part del Festival de las Artes San José 2000, mentre que, en l'anterior, va suposar un dels actes de celebració de la Semana de la Hispanidad (Lezcano 2015).

Sobre aquestes informacions, caldria constatar, en primer lloc, la importància d'unes institucions públiques robustes que vetllin per la difusió de propostes culturals, com ara les arts escèniques —i més si es planteja fora de les fronteres estatals— i obertes a la col·laboració amb altres entitats o particulars en benefici de la patrimonialització dels autors literaris i les seves obres. I, en segon lloc, l'efectivitat que suposen els programes que aglutinen espectacles en dates i espais determinats, com ara els festivals o les mostres, ja que afavoreixen l'exhibició de propostes que difícilment s'arribarien a conèixer en determinats territoris pel fet de disposar d'un finançament superior del que una sala o un programador pot gestionar habitualment.

D'altra banda, es fa necessari qüestionar la pertinença de la inclusió d'un espectacle basat en textos rodoredians en les celebracions de la Hispanidad, si es tenen en compte les nombroses ocasions en les quals Rodoreda es declararia en favor de la llengua i cultura catalanes, un tret que arrenca amb la seva infantesa —per exemple, amb la figura del seu avi, admirat per ella— i que es pot resseguir al llarg de tota la seva vida. Fet i fet, aquest seria un aspecte a l'entorn de la figura de l'escriptora en el qual hi hauria consens entre, per exemple, les tres primeres biògrafes, Montserrat Casals (1991), Mercè Ibarz (1991/2008) i Carme Arnau (1992/2007), però també Marta Nadal (2001) i Marta Pessarrodona (2005).

Amb posterioritat a aquestes experiències a l'estranger, les primeres que es coneixen de naturalesa escènica a partir de textos rodoredians en tot el continent americà, *Mujeres* es presenta al XXIII Certamen de Teatro Arcipreste de Hita de Guadalajara, el 2001, en el qual l'actriu Flavia Pérez, que interpretava el conte «La sang», guanya el Premio a la Mejor Actriz. L'espectacle ja hauria estat guardonat en la seva globalitat amb el Premio al Mejor Espectáculo del II Certamen de Teatro para Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz, el 1999. Així, es

fa palès, també, el pes que els concursos i certàmens poden assolir a l'hora de difondre determinades iniciatives escèniques.²⁶²

Per concloure aquest apartat, es poden apuntar uns trets comuns al conjunt dels espectacles analitzats o, si més no, de pràcticament la seva totalitat, com ara l'elaboració de la realitat femenina i la seva interioritat, contextualitzada per imperatius socials —com ara les diferències de classe— i, ben sovint, des d'una perspectiva històrica —Segona República, Guerra d'Espanya, exili, franquisme— que promou la memòria i la consciència relativa a drets i, en definitiva, els valors democràtics, que arriben a fer-se universals, mitjançant unes figures que, des de la seva humilitat i lluita personal, poden esdevenir heroïnes, com en les adaptacions franceses de *La plaza del Diamant*; en aquests dos espectacles, Natàlia esdevé la veu de les dones del passat i un model de les del present. A *La place du Diamant*, com a *Le récit de Colometa*, però també a *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, i, en menor mesura, a *Mujeres*, les protagonistes —siguin de ficció o la mateixa escriptora— es vinculen a altres dones, traspasant temps i espai, en una operació que cerca assimilar el dolor de la individualitat i la lluita per la millora de la realitat amb la situació que n'han viscut o en viuen d'altres. El feminisme, en aquest sentit, perd força en favor d'un plantejament més humanista.

Gairebé totes les propostes, entre 1995 i 1999, poden realitzar gires importants, però sense sortir de la seva zona lingüística. Així, s'arriben a exhibir en diversos països europeus i es fan les primeres funcions en terres americanes. Sobta la poca magnitud dels espectacles que s'han concebut i estrenat als Països Catalans, sempre a Catalunya, i que no arriben a la resta de territoris ni més enllà, si es comparen amb els que s'han produït fora d'aquesta àrea. Igualment,

²⁶² Davant d'aquesta funció a Costa Rica, es podrien recordar aquestes paraules de Lezcano (2015), en ser preguntada per la seva visió sobre el sentit del teatre en general: «desgraciadamente, hay más tendencia al ocio que al cultivo de la inteligencia y al discernimiento propio. No concibo el teatro sino como una diversión que me abra una puerta al conocimiento, a la reflexión, y a la independencia de criterio. Los creadores —y los ciudadanos— tenemos una gran responsabilidad a la hora de comprar y vender cuando consumimos “cultura”. No todo vale. Yo me siento responsable y pretendo ser útil a la sociedad desde mi modesta parcela del teatro».

cal constatar que les tres primeres ocasions en les quals s'adapta per al teatre *La plaça del Diamant* provenen de Bèlgica i França. Aquesta circumstància provoca una reflexió sobre la relació de la cultura catalana amb la seva tradició literària i el seu cànon, i també sobre la lectura que el sector de les arts escèniques n'ha fet.

L'existència d'institucions públiques consolidades, capaces i obertes a col·laborar amb altres institucions o persones, així com la conveniència de projectar activitats que aglutinin recursos i fomentin la circulació d'espectacles, com ara les mostres, els festivals i els certàmens, contribueixen a la patrimonialització de l'escriptora i la seva internacionalització.

Igualment, el coneixement aprofundit de la figura i, sobretot, l'obra de Mercè Rodoreda, afavoreix propostes basades en dramaturgies elaborades que recontextualitzen els originals o n'ofereixen noves lectures, és a dir, que els incorporen nous valors, més propis de l'actualitat (Prats 2000: 123). Obrint noves possibilitats exegetiques, els textos rodoredians s'actualitzen, en un gest patrimonialitzador que incideix en una visió complexa, dialèctica, de l'obra, i que confirma la seva universalitat.

4. Dramaturgies que prioritzen la paraula

Pel que fa als aspectes formals dels espectacles que s'analitzen en aquest capítol, caldrà distingir, ara que s'observen els aspectes formals de cada proposta, aquelles basades en *La plaça del Diamant* de les que parteixen d'una selecció de contes de Rodoreda i, encara, aquestes dues tipologies d'experiències de les que han triat textos no narratius o no literaris, o que no es coneixen els que es van seleccionar. Per al primer bloc, caldrà tenir en compte *Colometa* (1996), *La place du Diamant* (1997) i *La récit de Colometa* (1998). El segon inclourà *Trilogia de minyones* (1995), *Mujeres* (1999) i *Invasió subtil i Un ramat de bens de tots colors* (1999) i

Viatges imaginaris (1999). En el darrer, s'estudiarà *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, que formava part de la primera edició de *Cartografies del desig* (1997), que no va recórrer a textos narratius de ficció; i es farà esment de *Libro* (1997) i *Dona* (1999), tot i desconèixer-ne les peces escollides.

Per començar, doncs, les experiències escèniques a l'entorn de *La plaça del Diamant* suposen les tres primeres ocasions en què la novel·la s'adapta per a l'escenari. Suposen un contrast significatiu amb el buit d'iniciatives en la mateixa línia engegades a Catalunya fins aleshores. Aquí, destaca la intenció de Joan Ollé per aquesta obra el 1979. Però, com en l'adaptació del mateix Ollé de *La plaça del Diamant*, el 2004, Isabelle Sadoyan, l'actriu principal de *Le Récit de Colometa*, perseguia la posada en escena d'aquesta novel·la des d'anys enrere. El 1981, la va llegir recomanada per l'actor i director teatral francès, d'origen polonès, Gabriel Garran, el 1980, quan ell la dirigia en l'espectacle estrenat al Petit Odéon *À cinquante ans, elle découvrait la mer*, una obra dramàtica de Denise Chalem. Sadoyan recorda que Garran li va explicar que Jean-Pierre Thibaudat n'havia confeccionat ja una dramatúrgia, que Sadoyan va trobar incompleta i que l'actriu Geneviève Mnich també hi estava interessada (Darzacq 2000). Tot i no disposar de més detalls sobre aquesta dramatúrgia del crític teatral, ni de la intenció de Mnich, aquestes paraules apunten a una primera iniciativa francesa, ben primerenca, de portar a escena *La plaça del Diamant*. Després d'aquesta conversa amb Garran, Sadoyan parla amb Thibaudat i li demana si pot adaptar el text a la seva manera, ell hi accedeix sense condicions, així que des de 1981 hi comença a treballar (Darzacq 2000). Amb aquestes informacions, per tant, es pot considerar que aquesta seria una segona iniciativa, que seria la que fructificaria el 1998. Aquests disset anys de diferència es justifiquen per les dificultats que va trobar l'actriu per aconseguir que algú confiés en el projecte, com ja s'ha destacat en l'apartat anterior. Amb el pas dels anys, el projecte li retornava a la memòria, perquè «c'est rare, de

trouver un personnage d'origine extrêmement humble qui sait à peine lire et écrire [...] et qui raconte sa vie» (Darzacq 2000).

En canvi, *Colometa*, de Bob de Moor, i *La place du Diamant*, de Gilles Bouillon, sembla que no van patir aquests entrebancs de bon començament. L'impuls inicial de la proposta dels Països Baixos arriba de la mà de l'actriu Antje De Boeck, que en llegir la traducció de la novel·la al neerlandès d'Elly de Vries-Bovée, de 1987, considera que seria un bon text per dirigir, entre altres motius perquè el relat es presenta en primera persona (Montón 1996: 60; Buijs 1996). En comentar-ho al director, Bob de Moor n'assumeix la direcció i ella, la interpretació. De les tasques de dramaturgia, concretament, se n'encarrega Danny Keuppens, ja versat a traslladar textos no teatrals a l'escena. Sense anar més lluny, si l'estrena d'aquest espectacle va ser el 14 de novembre de 1996 al Theater De Korre d'Utrecht, l'any anterior havia realitzat la dramaturgia de *Légendes flamandes* al NES Theater de Brakke Grond (Amsterdam) (Theaterencyclopedie).

Sobre el punt de partida de *La place du Diamant*, se'n desconeixen els detalls. Tan sols es pot fer constar que la dramaturgia va ser duta a terme per Michel Cournot i Gilles Bouillon. Cournot (1971), periodista, guionista i director de cinema, de fet, ja havia publicat a la premsa un elogi de la novel·la anys enrere, de la qual destacava la universalitat de la protagonista, a causa de la seva empena per sobreposar-se a tantes dificultats.²⁶³ Les dues propostes franceses es basen en la traducció de la novel·la de Bernard Lesfarges, en col·laboració amb Pere Verdaguer, publicada el 1971. Tampoc es té informació sobre el motiu inicial per dur a escena la novel·la per part de Kristian Frédéric.

En qualsevol cas, les tres propostes esdevenen espectacles monologats, protagonitzats, és clar, per Natàlia. El títol que va donar al seu projecte Frédéric, *Le récit de Colometa*, resulta

²⁶³ Quatre anys més tard, Louise Bertrand (1975: 267) també en faria una lectura positiva en un article acadèmic, tot i que descartaria les visions més triomfalistes sobre el final de la novel·la.

especialment pertinent, en aquest sentit, si es té en compte l'accepció del terme *récit* en tant que relat de fets que s'han esdevingut o s'esdevenen fora de l'escena en un espectacle.

A *Colometa*, el títol de la proposta de Bob de Moor, que coincideix amb la traducció al neerlandès de l'obra -com ja s'ha fet constar anteriorment-, sembla coherent amb el fet que el muntatge sigui en forma de monòleg, un plantejament personalista i sincrètic, motivat pel redactat en primera persona, que convida a la narració dalt de l'escenari (Montón 1996: 60). Aquest tret es podrà retrobar, només amb algun matís diferencial, en les posades en escena franceses de *La plaça del Diamant*. La coincidència en els tres casos podria estar en sintonia amb una de les conclusions a la qual es va arribar en el col·loqui que es va celebrar després de l'estrena de l'espectacle de Bouillon entre el mateix director, els intèrprets i el públic, segons la qual la novel·la seria més apropiada de portar al teatre que no pas al cinema (Capdevila 1997: 69).

Un dels comentaris més detallats sobre la teatralitat intrínseca d'aquesta obra per l'ús del recurs homodiegètic, el formularia Francesc Massip (2001: 57), arran d'aquesta proposta escènica, precisament:

La novel·la més llegida de Mercè Rodoreda conté ja en si un poderós element de dramaticitat: el monòleg interior que l'autora utilitza per boca de la protagonista. La narradora desapareix completament darrere la veu menuda, la mirada encongida i el dolor letàrgic d'aquesta antiheroïna que és Colometa, que conta amb modesta simplicitat els defícis, patiments i il·lusions d'una dona del poble que ha passat una guerra. Aquesta tècnica narrativa facilita l'adaptació escènica, sobretot perquè a través d'aquest filet de veu es construeix un personatge extraordinàriament proper, quotidià i universal.

És un plantejament clarament textocèntric, que prioritza la contenció física i un treball vocal que exposa els fets que es recullen a la novel·la, que, per a Bob de Moor, té una força misteriosa i que Anje de Boeck trasllada als espectadors explotant el poder evocador d'imatges de la literatura en ser expressada oralment (Montón 1996: 60; Buijs 1996). Per a *La place du Diamant*, Vincent Bouquet (2019) parlaria de «le bijou textuel de Mercè Rodoreda», mentre que Jean-Pierre Lombardini (1998: -----) destacaria que el treball dramaturgic estava «collé au plus près, dans une indifférence voulue à tout effet littéraire, à la plus radicale plausibilité».

Ara bé, si la proposta neerlandesa i la de Bouillon van prescindir de tots els personatges que no fossin Natàlia, la posada en escena d'aquesta segona proposta es va concebre amb la presència muda d'un actor jove que representava el fill de Natàlia, interpretat per Gregor Daronian, que exercia una funció assimilable a la del corifeu de la tragèdia grega, en el sentit que és aquest el que possibilita l'existència del relat en compartir l'espai-temps escènic. En aquest espectacle es concretaria en relació amb el dolor que traspua el text, que només es podria verbalitzar als fills i després de moltes nits d'insomni, segons les reflexions del mateix director (Martí 1997: ----).

Les crítiques franceses coincideixen a atribuir aquest rol a la figura masculina silent que mira fixament Natàlia, excepte la de Vincent Bouquet (2019), que planteja la possibilitat que representi Quimet. La premsa catalana, en canvi, explora altres possibilitats: mentre Pablo Ley (2001: 38) considera infinitament més poètica l'opció que apuntava Bouquet, per ser qui esdevé l'origen de la tragèdia de la protagonista, Montserrat Capdevila (1997: 69) considera que en diversos moments es pot entendre que es pot associar al fill, al primer marit de Natàlia i, també, al públic.

Més enllà d'aquestes hipòtesis, que contradiuen les afirmacions de Bouillon, el més destacable seria fer notar com en aquesta ocasió recorre al mecanisme invers que habitualment es dona en adaptar per al teatre contes basats en la tècnica de l'escriptura parlada de Rodoreda,

perquè, a *La plaça del Diamant*, la seva autora no inclou cap personatge que escolti en silenci el llarg parlament de Natàlia, atès que aquesta novel·la està construïda mitjançant el monòleg interior, com ja s'ha fet constar.

En explicitar l'acte comunicatiu dalt de l'escenari, Bouillon accentua el dramatisme d'allò que s'exposa, per fer-se social, públic, i al mateix temps es dona a entendre que Natàlia se'n distancia i, per tant, permet considerar la possibilitat que hagi superat aquesta etapa tan difícil de la seva vida —en coherència amb el final de la novel·la—, si més no, en un grau superior al de la Natàlia de *Colometa*, en què, sense cap interlocutor en particular i mantenint la quarta paret, l'acte de narrar les seves vicissituds pot donar a entendre que tota l'escena és una extensió de la seva interioritat, un artifici teatral consistent a dir en veu alta el que normalment faria per a ella mateixa. Aquesta distinció, fet i fet, seria del tot coherent amb les posicions que s'han comentat en el capítol anterior d'un i altre espectacle, ja que en la proposta de Bob de Moor hi tenien un pes superior que a *La place du Diamant*, en la qual la protagonista esdevenia una heroïna que se sobreposava al fets històrics.

D'altra banda, aquesta presència muda dona encara més sentit que en altres espectacles estudiats anteriorment a considerar l'esquema de comunicació en tant que confidència, tal com apunten alguns crítics (Bouquet 2019; Liegeois 1998: ---). Això es deu, no només al to que ben sovint adopten els personatges que apareixen en múltiples obres de Rodoreda amb narrador homodiegètic, sinó també pel fet comunicatiu que suposa l'art teatral i que ara es concreta en aquesta figura silenciosa, en la qual l'espectador es pot projectar. De nou, així se subratlla el component social del discurs.

Sobre la dramaturgia de *La place du Diamant*, Francesc Massip (2001: 57) en destacaria l'«admirable síntesi que s'ha fet de la novel·la, reduïda a una hora de monòleg intens», però en condensar els fets narrats, Pablo Ley (2001: 38) alertaria que el resultat produeix vertigen. Potser això seria degut, també, a l'adaptació «à coup de phrases brèves, pudiques, essentielles.

Les choses sont lâchées, simplement, sans emphase, sans idéologie, comme des aveux faits d'une voix douce. [...] Aucune fatalité, aucune déclamation: le dénuement des faits», segons havia declarat Gilles Bouillon a Jean-Louis Perrier (1998). En qualsevol cas, l'experiència de Jean-Pierre Han (1998:---) com a espectador d'aquesta proposta el duria a afirmar que es tractava de l'essència del teatre retrobat.

En lamentar que no s'hagués pogut materialitzar a Catalunya cap espectacle basat en la novel·la amb anterioritat al muntatge de Bouillon, Massip (2001: 57) recordaria el projecte dirigit per Calixto Bieito, de 1993 *Un dia* i *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, de la mà de Mario Gas, el 1993 i les crítiques que havien rebut aquestes propostes, per defensar la qualitat de l'obra rodorediana i la teatralitat latent en *La plaça del Diamant*:

Martine Pascal ha demostrat la profunda teatralitat de l'obra de Rodoreda. Aquí, deu anys després de la seva mort, quan finalment van començar a estrenar-se alguns títols, molts van arrufar el nas i van arribar a parlar de la inexperiència teatral de Rodoreda, autora d'obres dramàtiques poc apassionants, peces sense ancoratge ni tradició, i altres galindaines del gènere.

Certs elements d'aquest comentari es podrien aplicar, tot i que amb alguns matisos, a *El maniquí*, que Pere Planella va dirigir al TNC, el 1999, perquè, si bé no va ser gaire celebrat, tampoc no va despertar les crítiques frontals d'*Un dia*.

Contes encadenats i referents culturals diversos

Respecte als espectacles basats en peces de narrativa breu de Mercè Rodoreda, *Trilogia de minyones*, *Mujeres* i *Viatges imaginaris* es presenten, a grans trets, amb l'estructura encadenada dels textos intercalats per elements musicals o cançons, una fórmula que ja s'ha utilitzat en muntatges anteriors, i que acostuma a ser l'habitual quan no s'opta per una dramaturgia que entremescla escrits diversos. A *Invasió subtil* i *Un ramat de bens de tots colors* es dona la mateixa circumstància, per bé que aquí tan sols juga amb dues obres.

La música, en tant que llenguatge especialment abstracte —de base sonora, no visual— i deslligat de qualsevol llengua, esdevé un recurs especialment evocador i creador d'ambients, que, com s'ha vist en diversos moments d'aquest estudi, permet construir determinades poètiques, que poden associar-se a les proposades en les obres literàries escollides.

En aquests casos, però, la música ben sovint, aniria acompanyada de cant, és a dir, de lletra. No s'han pogut determinar les obres musicals que pertanyen a *Trilogia de minyones*.²⁶⁴ A *Mujeres*, en canvi, es coneixen almenys quatre cançons populars en els anys de la Segona República, que es van incloure a l'espectacle per exercir de contrapès a les notícies que se sentien per la ràdio i complementar els contes de Rodoreda, i, en definitiva, per contribuir a conformar la interioritat de les protagonistes, els seus anhels i fracassos amorosos: «¡Viva Sevilla!», «Nena», «El día que me quieras» i «La falsa moneda» (Lago 1999: ----; *La Vanguardia* 1999: 50).²⁶⁵

Així, «¡Viva Sevilla!», una cobla espanyola de Francisco Rey i Juan Quintero, presenta el desengany amorós d'una noia innocent o inexperta en aquestes relacions.²⁶⁶ En la segona,

²⁶⁴ La versió de 2013 d'Uxan (2015) de *Trilogia de minyones*, *Diàleg de minyones*, conservaria els mateixos fragments dels contes que Servan va escollir. Entre les modificacions que hi va fer, destaca que el canvi de personatge que abans es feia entre bambolines, ara es realitzarà a la vista de l'espectador, mentre l'actriu canta cançons populars; el detall és significatiu de l'evolució de les arts escèniques amb el pas del temps, en el sentit que s'ha anat tendint a minimitzar certes convencions.

²⁶⁵ No s'ha pogut establir l'ordre en què es van presentar aquestes cançons. Per tant, es desconeix amb quins contes estaven associades.

²⁶⁶ La primera estrofa fa així: «Viva Sevilla, viva Triana, / Que esta loquito por mí, me dice al oído, / Virgencita del alma. / Y sabrá el maldecío mentir... me lo he creío / El que me habla de amor me vuelve mochales / Yo no tengo la culpa de que sean los hombres así tan especiales / Y es que me dejo llevar de dulces palabritas de amor /

de Luis Pedro Puche i Joaquín Zamacois, una dona recorda amb nostàlgia el seu primer enamorament, mentre que la tercera, de Carlos Gardel, seria el reclam d'amor d'un home a una dona.²⁶⁷ La darrera, una cobla de Ramón Perelló, Sixto Cantabrana i Juan Mostazo, tenia com a personatge principal una jove gitana sobre la qual planava la sospita que no trobaria l'amor, tot i mantenir relacions amb diversos homes.²⁶⁸

Els quatre contes que formaven part de *Mujeres*, en aquest sentit, encaixen amb les línies temàtiques de les cançons en el seu conjunt, que es podrien resumir en el desengany que comporta assumir les dificultats de construir una relació amorosa satisfactòria. Així, les experiències d'aquesta naturalesa que reporta «Zerafina» basculen entre la temeritat i el menysteniment; la narradora de «La sang» ha trencat el matrimoni en descobrir que el seu marit està enamorat d'una dona més jove; la Caterina —*Catalina a Mujeres*— de «Tarda al cinema» no aconsegueix superar la comparativa entre els amors de ficció i el seu; i a «Abans de morir», el sentiment de gelosia de Marta, perquè el seu company havia estat enamorat d'una altra dona, la porta a un desenllaç fatal.

Tot i que el fons de les cançons i de les narracions rodoredianes pogués concordar —caldria tanmateix una anàlisi molt més detallada—, es pot constatar una distància considerable entre les poètiques d'un i altre conjunt de textos. Aquesta dissemblança estilística es podria veure atenuada escènicaament en utilitzar el recurs de fer arribar aquests temes musicals a través de la ràdio que hi havia a l'escenari, i no en boca dels personatges. Amb aquesta estratègia es distingeixen d'aquestes cançons els personatges dels contes. Sigui com

Y luego que me dejan plantá / Me dicen con salero: perdón que no lo he dicho ni na». La darrera estrofa fa palès el desengany amb aquestes paraules: «El *clavele* que me diste, mi alma, lo tiré al pozo / Lo tiré al pozo, yo no quiero claveles, olé moreno y olé / Yo no quiero claveles, mi alma de ningún mozo / Ay que me pesa, el rato que lo tuve, olé ay que me pesa / El rato que lo tuve, mi alma, en la cabeza» (*Sellamacopla*).

²⁶⁷ A «Nena», la tornada deia: «Nena... / Me decía loco de pasión. / Nena...Que mi vida llenas de ilusión. / Deja que ponga / con embeleso / junto a tus labios / la llama divina / de un beso» (*Decuplealarevista*). «El día que me quieras», d'altra banda, en una de les seves estrofes remarca: «El día que me quieras / Endulzará sus cuerdas / El pájaro cantor / Florecerá la vida / No existirá el dolor» (Argüello 2004: 154-155).

²⁶⁸ Així resava la tornada: «Gitana que tú serás / Como la falsa moneda / Que de mano en mano va / Y ninguno se la queda / Que de mano en mano va / Y ninguno se la queda» (*Cancioneros*).

vulgui, el conjunt de la proposta hauria pogut presentar alguna dificultat en concepte de cohesió.

Tot un altre univers de referències es posaria damunt les taules al costat de les proses poètiques de Rodoreda a *Viatges imaginaris*, també pel que fa a les peces musicals, algunes d'elles instrumentals, que van formar part de l'espectacle, amb instruments amb sonoritats poc habituals, com s'ha vist.

Segons les declaracions de Paco Viciana (2021), les composicions musicals que anaven acompanyades de lletra, estaven formades a partir de haikús tradicionals, de manera que al·ludien a la cultura japonesa. Concretament, serien: «La flor caiguda», «Blanques camèlies», «Petit infant» i «Camí que acaba». La primera exposa la sorpresa que comporta confondre una flor que es desprèn d'una branca amb una papallona; la segona fa referència, de nou, a la caiguda, ara, de les flors de camèlia en una nit de lluna; la següent, descriu l'expressió de meravella que es dibuixa en la cara d'un infant; l'última, en canvi, té un to una mica més decadent:

Camí que acaba
 fragància que s'acosta
 flors de bardissa.
 (Viciana 2021)

Com es pot constatar, les quatre peces comparteixen l'element floral, sempre amb un component màgic o meravellós, molt afí a la lògica proposada a *Viatges i flors*, tot i que el recull de Rodoreda mostra uns plantejaments més crus en el primer bloc i un que sovint es val de l'humor, dos elements que no es poden trobar en aquests haikús. El darrer, d'altra banda,

podria remetre també al viatge, per la figura del caminant, que seria, precisament, la que ostenta el narrador.

Ara bé, l'enregistrament que s'ha pogut consultar (Viciano 2021), sense data exacta ni localització, de les quatre cançons ressenyades, tan sols Viciano i els germans Frauca interpreten «Blanques camèlies» i «Petit infant» en l'espectacle, i en canvi s'hi inclouen «Damunt de tu, només les flors», una cançó d'amor basada en un poema de Josep Janés, que formava part de *Combat de nit* i que Frederic Mompou va musicar, com altres peces del poemari, de 1937, entre el 1942 i el 1951; «El lotus d'or», un poema de Rabindranath Tagore, que descriu l'afecte per aquesta flor, que el jo poètic protegeix de l'egoisme d'un rei que el vol per al seu jardí; i un tema musical que no s'ha pogut identificar; i «Madrigal», una composició musical signada per Cristòfor Taltabull el 1946 a partir d'un poema de caràcter profà del creador renaixentista Pere Serafi. L'enorme diversitat de referents que es troben en aquestes cançons, combinada amb els instruments musicals utilitzats i el vestuari que es va fer servir —ja exposats— posen de manifest que l'espectacle traspuava, clarament, una lectura multicultural, que afavoreix una visió universal dels textos de *Viatges i flors*, tot que també es lliga amb la tradició catalana, amb «Damunt de tu, només les flors» i «Madrigal».

Sigui com sigui, la referència vegetal —i sobretot floral— també es manté en totes aquestes composicions, alhora que es confirma la multiculturalitat en el concepte general de la proposta, tal com ja s'ha anat posant manifest en els apartats anteriors.

Una altra diferència significativa entre *Mujeres* i *Viatges imaginaris* es trobaria en el plantejament dramàtic utilitzat pel que fa al **personatge que interpreten les actrius o els actors**. A la proposta de Mercedes Lazcano, com a la de Jaume Alzina, és inequívoc, perquè coincideixen amb el que Rodoreda —i Calders, en el conte— planteja: totes les narracions es construeixen mitjançant la primera persona del singular, fet que facilita la posada en escena en forma de **monòleg**, encara que sobre aquest punt s'haurien de formular algunes

consideracions.²⁶⁹ En primer lloc, cal recordar que «Tarda al cinema» i alguns passatges d'«Abans de morir» es construeixen a partir del subgènere del diari personal, com ja s'ha comentat anteriorment. En tots dos, a més, es reporten en estil directe algunes frases d'altres personatges o de la protagonista mateixa, (Rodoreda 2008: 54 i 187). A «Abans de morir», d'altra banda, els diàlegs sovintegen quan no s'utilitza el diari personal. L'estructura dialogada és present a «Invasió subtil», i, en aquest conte i «Un ramat de bens de tots colors», apareixen frases d'altres personatges, en estil directe i indirecte en el de Calders; i només en l'indirecte en el de Rodoreda (2008 271; Calders 1987:-----).

En segon lloc, a *Mujeres*, fent ús d'aquest recurs a «Tarda al cinema» i «Abans de morir», es constata una sinceritat sobre els fets i les emocions que es viuen que no sempre es posa de manifest en les narracions, fins al punt que es recullen reflexions metatextuals en l'escrit de Caterina (Rodoreda 2008: 57). És raonable pensar que aquests elements serien omesos a *Mujeres*, si es convertia el conte en un monòleg parlat, en el qual no s'escenificava la redacció del diari, mentre es deien en veu alta les paraules que suposadament s'escrivien.

«Zerafina» i «La sang», en canvi, presenten una situació comunicativa diferent, derivada del procediment de l'escriptura parlada. Si «Tarda al cinema» tenia com a destinatari ficcional la pròpia redactora, com els fragments del diari personal d'«Abans de morir», mentre que els altres passatges narrats no s'havien concebut per a un receptor en particular, les paraules de «Zerafina» van dirigides a una senyora de casa bona, suposadament, i les de «La sang» al lector/espectador, còmplice d'una confident de la veu que rememora els fets, tal com ja s'ha analitzat en capítols anteriors.

En el cas de la minyona papissota, Lezcano hauria hagut de triar entre situar una actriu en silenci davant de la que interpretava Zerafina, que bé podria ser un cinquè personatge o un

²⁶⁹ En el cas d'«Un ramat de bens de tots colors», formalment es constata la seva proximitat al monòleg per presentar-se el relat tot seguit, en un sol paràgraf (Rodoreda 2008: 270-274).

dels altres tres —la protagonista de «La sang», per exemple—, una decisió dramàtica delicada, però que hauria dotat la proposta de més cohesió. Per resoldre l'estructura comunicativa de «La sang», més complexa, es van haver de suprimir, precisament, les traces que permeten construir-la, transformant, així, la peça en un conte comunicativament més simple, i, per tant, més assequible per a l'escena. En aquest sentit, és important recordar que Lezcano afirmaria que l'espectacle es construeix a partir de quatre «monòlegs interiors», de manera que sembla que cada actriu estaria sola en escena a l'hora d'interpretar el seu text (Programa de mà 1999).

Ara bé, en la proposta de Ferran Frauca, el punt de partida no és tan senzill ja que, si bé les proeses de «Viatges a uns quants pobles» presenten una certa coherència, perquè sembla que es tracta d'un mateix personatge, molt desdibuixat, això sí, que parla en primera persona, la feina del qual «no és aturar-me sinó anar sempre endavant; continuar la infinita busca i captura de cors obscurs i de costums ignorats» (Rodoreda 2008: 472), els textos de «Flors de debò» s'exposa sense una figura narrativa clarament caracteritzada, en tercera persona, i donant versemblança a la seva naturalesa fantàstica per fer ús d'un enfocament distanciat, proper a la mirada objectiva, només amb algun tret que li atorga personalitat, com ara el sentit de l'humor.

Aquesta diferència en els textos dels *viatges* i les *flors* no tindria un tractament diferenciat en aquest espectacle, és a dir, no es pot considerar una dramàtica respectuosa amb aquest decalatge; indistintament, tots els passatges escollits serien anunciats pels actors, sobretot Ferran Frauca, de manera que, amb aquesta posada en escena, el narrador de «Viatges a uns quants pobles», en certs moments, descriu algunes les «Flors de debò», trencant la distinció que va marcar Rodoreda en concebre en dos blocs el recull —escrits, d'altra banda, en moments ben diferents, el primer cap a la dècada de 1970, i el segon en l'anterior.

Ara bé, l'opció de relatar els textos d'una i altra naturalesa mitjançant, ben sovint el recurs dels ulls embenats, comporta plantejar-se la figura de l'invident, altament connotada

simbòlicament a tot Occident, i que ja s'ha apuntat a l'apartat anterior, en exposar la distinció conceptual que formula Anca Vaseliu (2008: 296), segons la qual, a banda de la seva saviesa, el cec esdevé alhora *coneixedor* i *visionari*. La qualitat de *coneixedor* es podria associar al narrador de «Viatges a uns quants pobles», mentre que la de *visionari* permetria vincular-lo a la veu distanciada de «Flors de debò».

Assumint que és pertinent l'aplicació d'aquesta asseveració en l'espectacle de Ferran Frauca, es desprèn que la visita als pobles del protagonista forma part d'un determinat coneixement i les flors descrites, en canvi, pertanyen a una realitat més allunyada, paral·lela, extraterrenal. De fet, aquest plantejament té força sentit, perquè a «Viatges a uns quants pobles» sovint s'entreveu la guerra, i l'horror i la mort que se'n deriven, mentre que les proses de «Flors de debò» serien fruit de la imaginació de Rodoreda, un passatemps de la narradora. Sigui com vulgui, es fa difícil acceptar que el públic pogués distingir les categories que plantejava Vaseliu i que els arribés a associar a una i altra tipologia.

Sobre la seqüenciació dels textos, cada dramàtúrgia opera seguint criteris diferents. A *Mujeres*, per exemple, es va plantejar des d'un doble enfocament, segons Lezcano (2015). En primer lloc, i més important, la construcció del discurs dramàtic que començava amb les peces en les quals l'humor hi tenia una presència rellevant, s'evolucionava vers la tendresa; més endavant, la tristesa i la decepció guanyaven pes i es tancava el muntatge amb contes que mostraven la desesperació i la tragèdia viscuda per les seves protagonistes, qualificades de *perdedoras*, si s'atenen no només els fets i els sentiments que reporten els contes, sinó també l'arc històric en el qual ubica els textos la dramaturga i directora (Piña 1999: 32). En segon lloc, l'extensió de cada narració, ja que es va considerar oportú alternar contes llargs amb altres de més curts.

Així, «Zerafina» presenta una comicitat blanca que encaixa amb aquest punt de partida, però traspuja una situació desesperada que només es pot considerar que pot evolucionar cap a

una situació més esperançadora si la senyora l'accepta com a personal del servei, un extrem que en el conte queda sense resoldre's. «La sang», tot i el dolor de sentir-se ja gran i d'haver viscut un matrimoni en fals, comporta una certa resiliència que contrasta amb «Tarda al cinema», en el qual sembla que Caterina s'instal·la de per vida en la insatisfacció amorosa. Aquest sentiment i l'enveja seran els que duran la dona d'«Abans de morir» al suïcidi, tot tancant un recorregut certament pessimista.

En un sentit invers, l'estructura de *Trilogia de minyones* seguia una línia ascendent pel que fa a la comicitat, és a dir, es començava amb la tendresa de Crisantema d'«Aquella paret, aquella mimosa»; se seguia amb l'humor derivat de la ingènua i papissota Zerafina, i es cloïa l'espectacle amb el personatge estripat de *La minyona suïcida*. La justificació d'aquesta estructura també responia a qüestions purament escèniques: es reservava per al final la Carmeta, perquè a mesura que avançava la seva actuació l'actriu acaba despentinada i desmaquillada, de manera que difícilment podia interpretar un altre personatge amb una caracterització diferent (Uxan 2015).

La lògica de Ferran Frauca en estructurar els *viatges* i les *flors* seria tota una altra, si es pren com a referència l'enregistrament de l'espectacle que s'ha pogut visionar. Els primers, més extensos i amb més càrrega ideològica, obririen i tancarien l'espectacle, mentre que les peces provinents de «Flors de debò» s'haurien situat a la seva part central. Així s'aconseguia un començament que donava les claus conceptuals de l'espectacle, és a dir, l'accés a un món —a diversos, més ben dit— de naturalesa fantàstica i un cert sentit de devastació. Assumit aquest punt de partida, les descripcions vegetals es podrien copsar amb menys risc de caure en la manca de cohesió. Les darreres peces, que suposen accentuar el component no realista de les primeres, s'hi assimilen formalment, perquè comparteixen una mateixa retòrica, així que l'espectacle es tanca amb coherència. Aquesta seria l'escaleta que s'ha configurat en visionar l'enregistrament de la proposta:

Estructura de <i>Viatges imaginaris</i>
1. «Viatge al poble de les rates ben criades»
2. «Damunt de tu, només les flors» (cançó)
3. «Viatge al poble dels guerrers»
4. «Blanques camèlies» (cançó)
5. «Flor Trasplantada»
6. «El lotus d'or» (cançó)
7. «Flor desesperada»
8. «Flor cavaller»
9. «Petit infant» (cançó)
10. «Flor màgica»
11. «Viatge al poble de la bruixeria»
12. «Viatge al poble de vidre»
13. «Madrigal» (cançó)

Ara bé, sobta que les composicions musicals que consten al programa de mà no coincideixin exactament amb les *flors*:

Textos de «Flors de debò» a <i>Viatges imaginaris</i>	
Segons el programa de mà	Segons l'enregistrament
«Flor Trasplantada»	«Flor Trasplantada»
«Flor Orgull»	«Flor Desesperada»
«Flor Boja»	«Flor Cavaller»
«Flor Disfressa»	«Flor Màgica»

Vista la taula, tan sols coincideix en les dues fonts d'informació «Flor trasplantada». L'única explicació raonable per a aquestes diferències seria que, al llarg de les nombroses funcions que es van realitzar de l'espectacle, se substituïssin alguns dels textos rodoredians.

En qualsevol cas, i retornant a l'estructura de l'espectacle, és interessant ressenyar que les primeres i últimes peces literàries interpretades, les que provenen de «Viatges a uns quants pobles», són precisament les que es construeixen d'acord amb un narrador mínimament perfilat, com ja s'ha descrit més amunt, fet que també facilita que l'espectador s'introdueixi en la lògica dels textos de *Viatges imaginaris*.

En aquests tres espectacles, d'altra banda, és compartida l'admiració per Rodoreda i la seva obra. Mercedes Lezcano (2015) ja havia llegit *La plaça del Diamant* en la seva època d'estudiant de l'Institut del Teatre a Barcelona i amb el pas dels anys, seria coneixedora del gruix de la seva producció. De fet, arran de *Mujeres*, declararia: «todo surgió por el deseo de recuperar el catalán. Releí a Mercé Rodoreda, que, para mí, es sagrada en literatura, y pensé que en aquellos cuentos había un espectáculo con monólogos» (Piña 1999: 32).

Ferran Frauca (2021), al seu torn, utilitzaria textos rodoredians, com ara els de *Viatges i flors*, per formar en interpretació els alumnes d'El Galliner, l'escola de teatre degana de Girona, sobretot en aspectes com ara projectar la veu i traslladar el sentit de cada text —les *flors*, en especial— a l'hora de ser dits dalt de l'escenari —no endebades, Frauca treballa els textos atenent el seu autor i context en el qual s'han escrit (Titon Frauca 2021). En la seva dramaturgia, es van respectar els originals pràcticament en la seva totalitat. Tan sols es detecten algunes modificacions en començar els textos, sobretot de «Flors de debò», per incloure el títol de cadascun d'ells a l'hora d'interpretar-los, ja que Rodoreda no els acostuma a esmentar en el cos de cada peça. Aquestes intervencions denoten un respecte per l'obra rodorediana i un interès per afavorir-ne la comprensió per part del públic, ja que aquestes proses breus presenten paral·lelismes amb les composicions poètiques, en les quals un paratext com ara el títol

acostuma a donar claus per a copsar el sentit de la peça. Sílvia Servan, en canvi, actuaria de manera més intuïtiva amb uns textos afins al seu gust personal i que pensava que podien ser atractius per al públic (Uxan 2015).²⁷⁰

Més enllà del format homodiegètic dels contes escollits per a cadascuna de les tres propostes, no es tenen més dades sobre la teatralitat dels contes escollits. Lezcano (2015) afirmà que la narrativa de Rodoreda és molt superior a la seva obra dramàtica. Amb tot, arran de l'espectacle, en algunes ocasions es remarquen les dificultats de traslladar per al teatre un text narratiu. Així, el caràcter intimista de la prosa de Rodoreda, de vegades és vist com una dificultat perquè el text obtingui una sonoritat teatral (Haro 1999:---; García 1999:---). En altres casos, es mostra el contrast entre l'alta qualitat de la literatura rodorediana i la imperfecció teatral de la seva posada en escena, arran del parany que suposa un text original en primera persona —una imperfecció que seria paliada en certa mesura per la direcció (Villán 1999: ---- --). El gruix de la crítica, no obstant això, celebraria l'espectacle. Un dels comentaris més positius lligaria la proposta a la llengua castellana i al sentit últim del fet teatral: «es un auténtico placer escuchar el texto de estos monólogos, porque se siente la presencia de una gran voz que ennoblece nuestro idioma y nuestra condición humana» (Vizcaíno 1999:----).

Titon Frauca (2021), en reflexionar sobre la qüestió, afirmaria que tot text té la seva part teatral, i que la interpretació d'obres no dramàtiques es basa, sovint, en el fet de fixar-se en «les paraules que més brillen», mentre que, de les peces escollides per a *Viatges imaginaris*, destacà les imatges poètiques. Marta Uxan (2015) remarcà la coherència formal derivada del tipus de narrador dels tres textos que formaven part de *Trilogia de minyones* i de la seva

²⁷⁰ L'interès de Servan per «Aquella paret, aquella mimosa» venia de lluny: havia estat el text que va escollir per realitzar les proves d'accés a l'IT i en algun treball de final de curs, i que va recomanar a Marta Uxan per a les mateixes proves. Servan, per a aquella primera ocasió, va interpretar-lo mentre plegava roba, mentre que a *Trilogia de minyones* el va representar vestida de núvia, donant a entendre que el seu futur marit l'havia abandonat el dia del seu casament, motiu pel qual va modificar la frase inicial del conte, que comença així: «A les meves amigues els va fer riure molt que en Miquel em deixés» (Uxan 2015; Rodoreda 2008: 237).

ocupació laboral, però més enllà d'aquesta afirmació no va saber explicar com Sílvia Servan va arribar a lligar peces no dramàtiques rodoresianes amb el monòleg de Santiago Rusiñol.

Aquesta peça dramàtica presenta algun element més de coincidència amb els contes escollits per a l'espectacle: en primer lloc, la referència als soldats i membres de l'exèrcit com a objecte de l'enamorament o de relacions íntimes, una figura icònica i, alhora, estereotipada en diverses dècades del segle XX, i que ben sovint es caracteritza pel seu atractiu, però també per la fugacitat dels vincles afectius que estableix. En segon lloc, l'ús d'un llenguatge amb una forta empremta d'oralitat: amb barbarismes o paraules incorrectes en el monòleg de Rusiñol i el defecte de la parla de Zerafina com a trets més llampants, però, de fet, compartint una voluntat comunicativa amb preguntes retòriques, exclamacions, citacions de frases pròpies o alienes en estil directe, construccions sintàctiques que denoten immediatesa i un receptor, i una construcció del discurs no sempre del tot ordenada. Bona part d'aquests trets serien compartits per les peces que conformen *Invasió subtil* i *Un ramat de bens de tots colors*.

La proximitat entre la forma monologada i els contes, al cap i a la fi, resulta considerable. Uxan (2015), reflexionant sobre la combinació de tots dos tipus de text per a aquest espectacle, considerava que, dalt de l'escenari, una i altres poden ser rebuts per l'espectador com una experiència similar al contacontes. I, de fet, Vinyet Panyella (2011: 19) faria notar que, «vist des de la classificació dels gèneres literaris, el monòleg és el punt intermedi entre la narració i el text teatral». Sobre aquest monòleg, Francesc Foguet (2006: 8) el consideraria entre els millors de Santiago Rusiñol i reclamaria que la seva obra dramàtica formés part d'un repertori viu i desacomplexat.

Dramatúrgies sobre la identitat: textos de no ficció

Els aspectes textuais a l'entorn de *Dona, Libro* i *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre* escapen de la distinció que estructurava fins aquí aquest apartat, perquè sobre els dos primers únicament se'n coneixen els autors, però no els textos escollits. A banda de Mercè Rodoreda, per a *Dona*, es va recórrer a obres de María José Roig i Virginia Woolf, entre d'altres, mentre que per a *Libro*, a textos de Pierre Michon (representant França), Lawrence Durrell i John Berger (per Gran Bretanya) (*Avui* 1999: 58; Renalias 2021; Hamilton 2021).

Per a la proposta de Hamilton, el criteri a l'hora de triar els textos que havien de motivar la coreografia improvisada dels seus ballarins era molt obert, ja que havien de representar «that persona or a character from their writings or someone concerned with their writings and their creative process» no es pot descartar que s'escollissin escrits de no ficció (Hamilton 2021). La hipòtesi seria aplicable també a *Dona*, si es tenen en compte els assajos de Woolf, per exemple, amb gran prodigialitat entre els cercles feministes, especialment, o, pel que fa a Rodoreda, la correspondència publicada fins al moment, en un segell editorial d'aquesta línia ideològica.

De fet, *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre* es basaria en fragments extrets de *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, de 1992, precisament, i en dues composicions poètiques de l'escriptora. És a dir, per primer cop, una dramaturgia que es confecciona a partir de textos de Rodoreda no fa ús de cap peça narrativa de ficció. És un tret que demostra l'ambició experimental de la proposta, però també es posa de manifest el coneixement de textos poc difosos de l'escriptora, i seria coherent amb la voluntat d'aproximar-se a la seva biografia i vivències, més que no pas de difondre la seva obra. Aquesta tria, a més, confirma l'obertura que es produeix en aquests anys en relació amb les temàtiques i enfocaments que s'estilen en aproximar-se a Rodoreda, com ja s'ha exposat amb anterioritat. Fins i tot les dues peces de ficció, els poemes, tenen la funció d'il·lustrar els sentiments contraposats que es deriven de la seva relació tempestuosa amb Obiols, casat oficialment amb Montserrat Trabal, d'altra banda,

és a dir, falquen el plantejament biogràfic i íntim a l'entorn de l'escriptora i no es presenten dins d'una ficció o ficcionalitzats (Ibarz 1998: 207-208).

Mercè Ibarz, en preparar aquesta dramatúrgia, efectivament, va prioritzar aquests aspectes, com en la resta de les conferències dramatitzades. Disposà els materials textuais en ordre cronològic per posar de costat l'experiència de l'exili, sobretot el de París, de Mercè Rodoreda amb el de Nina Berberova, cercant-ne paral·lelismes i algun element diferencial. Precisament, Anna Murià (2003: 412), sobre aquesta proposta, va afirmar: «agermanar Rodoreda amb Nina Berberova [...] és no sols una justa perspectiva biogràfica sinó un encert d'endevinació».

De l'autora russa, Ibarz pren els textos d'*El subratllat és meu*, una extensa autobiografia que s'havia publicat el 1995 per Edicions 62.²⁷¹ Així doncs, els textos de no ficció d'una i altra escriptora que formaven part estaven redactats en primera persona, un element més que afavoreix l'enfocament reivindicatiu de les autores que buscava Ibarz, perquè el jo, en proses de no ficció, tendeix a dotar de versemblança el contingut exposat, que en aquest cas combina el seu desig de reeixir en l'escriptura literària i la descripció, de vegades directa, altres més indirecta, dels moments històrics i les penúries que varen viure.

Com ja s'ha comentat, el conjunt de *Cartografies del desig* es va presentar en la seva primera edició com un cicle de conferències dramatitzades, un marc conceptual que posteriorment es va modificar com a teatre de cambra. La reformulació sembla del tot encertada per a l'anàlisi del tractament dels textos que es van posar en joc en la proposta sobre Berberova i Rodoreda si es té en compte aquest format, un «a puerta cerrada» sartrià, en el sentit que l'escenari es converteix en un espai de trobada i confessió recíproca (actor-espectador), en tractar qüestions que girarien al voltant de la parella, la solitud o l'alienació des d'una òptica psicològica o intimista, confrontant, així, a la pròpia interioritat de cada espectador amb pocs

²⁷¹ Mercè Ibarz, el 1996, ja havia publicat un article sobre Berberova a *Lectora. Revista de Dones*.

actors que parlen «directament» a l'espectador, que és cridat a participar emotivament del discurs que s'exposa (Pavis 1998: 444).

En la posada en escena de *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, sembla que tots els textos originals haurien anat a càrrec de l'actriu Marta Martorell, tant si es tractava dels de Berberova com dels de Rodoreda. La dramaturgia s'encarrega d'introduir qui els va escriure i en quin moment, de manera que no donaria lloc a confusions. Assignar els textos de les autores a una actriu i exposar Ibarz la conferència que ha preparat, accentua el respecte a les escriptores i a les seves paraules.

Entrant més en detall en la presència dels poemes rodoredians en aquesta dramaturgia, caldria recordar que es tracta de dos sonets inspirats en l'*Odissea*, que pertanyen al cicle que Rodoreda va anomenar «Món d'Ulisses»: «Plany de Calipso», de 1947, i un altre sobre el personatge d'Anticlea, de 1956.²⁷² Abraham Mohino (2002: 34-36) en aquest conjunt de poemes la mateixa veu-substrat de la poeta emmascarada en un seguit de soliloquis de to greu, que no són sinó *personificacions* que resten èpica al text original grec per imprimir-li un caràcter elegíac i, al capdavall, moral; hi veu també traces de teatralitat textuals com ara les figures de passió —l'exhortació, la deprecació, la imprecisió— i les de pensament —la prosopopeia.²⁷³

Amb un marcat rerefons biogràfic a «Món d'Ulisses», sobre «Plany de Calipso», Ibarz estableix la correlació de Calipso-Rodoreda, Ulisses-Obiols i Penèlope-Montserrat Trabal, segons la bibliografia. És a dir, que l'escriptora pateix per si la seva relació esdevé només un bell episodi en el periple que suposa l'exili d'Obiols i que té com a destí el seu punt d'origen,

²⁷² «Plany de Calipso» forma part dels primers poemes publicats per Rodoreda: van aparèixer al número 104 de *Revista de Catalunya* (octubre-desembre de 1947); l'altra composició pertany al recull que va ser guardonat amb el Premi Joan Maragall, celebrat a Mèxic el 1956 (Mohino 2002: 26-27).

²⁷³ Mohino (2002: 35), en tractar les peces poètiques de monòleg, recorda la *segona veu del poeta* que descriuria T. S. Eliot, és a dir, «la del poeta adreçant-se al públic, prenent el semblant dels personatges per la potència encarnant de la màscara».

és a dir, Montserrat Trabal; per aquest motiu, el jo poètic acaba la composició advertint que «al pit m'agonitza un escorpí escarlata» (Rodoreda 2002: 85).

En presentar el relatiu a Anticlea, Ibarz comenta: «evoca Anticlea quan pareix Ulisses. Com si l'amor donés naixença a una força que pot esdevenir monstruosa. Inclou un dels molts retrats que Rodoreda farà, en contes i novel·les, de la maternitat com a una experiència agra» (Ibarz 1998: 208). La clau del sonet, com és habitual, es troba en els tercets, que resen:

Seré pagada de mai més no haver-te,
 d'haver estat un congost de carn oberta,
 crit al llindar de l'aire i la claror,

 si en pugues d'ombra, pacient falena,
 sóc el calfred que et ressegueix l'esquena
 quan rera el ventre de l'escut tens por. (Rodoreda 2002: 94)

En el discurs que Ibarz proposa en aquest espectacle, la interpretació del sentit del poema esdevé una mostra de la vivència paorosa de la relació amorosa amb Obiols per part Rodoreda, però, uns anys després de l'espectacle, Marina Gustà (2003: ----) en realitzaria una anàlisi que, en la lògica d'Ibarz, hauria tingut un sentit més matisat i humà, protector des del sacrifici personal:

l'Anticlea rodorediana revela a Ulisses tota la intensitat i exclusivitat del sentiment maternal, expressat sota la forma d'imatges físiques de la concepció i el part, i es conforma, diu, amb la mort que li impedeix continuar tenint el fill, si en compensació, aquest pot encara sentir la seva presència. Anticlea, protectora, vol ser la por d'Ulisses -justament allò que l'heroi més desconeix.

Per recopilar ara la informació exposada en aquest apartat, seria bo recordar que les dificultats per portar a l'escenari *La plaça del Diamant* no han estat només en l'àmbit català, sinó que aquesta situació també s'ha donat a l'estranger. En seria el motiu principal el personatge de Colometa, profundament complex, perquè és conscient del context històric i polític que viu, tot i ser de condició humil i que sosté una lluita sorda contra els impediments que es troba en el seu dia a dia, en comptes de demostrar un enfrontament obert amb la realitat que l'envolta. D'altra banda, les estrenes de la novel·la en terres neerlandeses i franceses abans que catalanes seria un bon símptoma del desinterès amb què va ser llegida l'obra rodorediana per part de bona part del sector teatral.

Amb l'excepció de *Libro i Nina Berberova* i *Mercè Rodoreda al Louvre*, tots els espectacles recorren a la forma monologada, independentment del gènere dels textos escollits, una particularitat que és del tot coherent amb el narrador homodiegètic de les peces escollides, però que allunya les propostes de dramaturgies més elaborades. En qualsevol cas, prendre aquesta decisió comporta donar prioritat a la paraula rodorediana, i la interpretació, per damunt d'altres elements del fet escènic, de manera que espectacles d'aquesta naturalesa esdevenen especialment efectius en favor de la patrimonialització de l'escriptora i la seva obra.

En el cas de la proposta que formava part de *Cartografies del desig*, d'altra banda, les proses escollides, de no ficció, també estaven plantejades mitjançant el jo narratiu, de manera que amb aquesta tria es contribuiria a accedir a la biografia i la interioritat de l'escriptora i, en fi, també a reivindicar-la, com amb Nina Bebrerova. El plantejament d'aquest espectacle respon a criteris diferents als de la resta de muntatges i té el seu correlat la tria i el tractament dels textos, el quals fins al moment mai havien estat duts a escena, de manera que aquest espectacle seria una bona mostra de l'obertura que en aquests anys es produeix en aproximar-se a la figura i l'obra de Rodoreda des d'enfocaments inexplorats; una situació similar es

produeix a *Viatges imaginaris*, en el qual les composicions musicals que hi prenen part procedeixen de cultures ben sovint allunyades de la catalana.

La diversitat de textos seleccionats en aquest espectacle comporta també certes problemàtiques lligades al personatge que els exposa, que es tracten amb solucions no sempre encertades si s'analitza la dramaturgia amb deteniment, seguint la lògica de l'encadenament en el cas dels contes. Partint de *La plaça del Diamant* (Bouillon, Frédéric), en dues ocasions els espectacles compten no només amb Colometa a escena, sinó també amb altres personatges que faciliten l'acte comunicatiu, tot i que en general es manté el to de confiança, coherent amb la poètica de la novel·la. S'inverteix la lògica habitual, doncs: normalment, els contes conformats mitjançant l'escriptura parlada es representen en solitari, mentre que el monòleg interior d'aquesta novel·la sovint es formula en presència d'altres figures —gairebé sempre silencioses— dalt de l'escenari.

Quan s'ha triat més d'una narració, els criteris que n'estableixen l'ordre poden arribar a ser pràcticament oposats, fet que contribueix a assentar el discurs que es pretén en cada cas, com succeeix amb *Mujeres* i *Trilogia de minyones*. En totes les propostes, però, es fa evident o s'entreveu l'admiració per l'obra de Rodoreda.

Així doncs, es constata com, a través dels espectacles basats en textos no dramàtics, s'incorporen noves lectures a l'obra rodorediana i és tractada des d'òptiques estètiques i artístiques fins ara inexplorades, dues circumstàncies que il·lustren la filiació inversa, perquè des de la contemporaneïtat s'assignen determinats valors a un referent del passat. Aquestes propostes escèniques, en fi, contribueixen a la patrimonialització de l'escriptora.

5. Conclusions: lectures contemporànies amb difusió internacional

En un moment en què Mercè Rodoreda gaudeix d'una àmplia popularitat social, els espectacles basats en la seva obra no dramàtica concebuts a Catalunya —no se'n coneix cap a la resta del Països Catalans— es materialitzen com a propostes de petit format i amb recursos molt escassos, tot i estar capitanejats per persones formades i amb experiència, i que podran realitzar gires significatives dins el propi territori (Servan, Frauca). Presenten una entitat clarament inferior a les que es projecten des de Madrid (Lezcano) o l'estranger (de Moor, Bouillon, Frédéric), amb professionals de trajectòria reconeguda i que exhibiran les seves obres amb assiduïtat, però sense sortir de la seva àrea lingüística, pràcticament (Països Baixos; França; Espanya, Puerto Rico i Paraguai). El gruix del sector teatral català, amb algun projecte frustrat, no mostra interès pels textos de l'escriptora: *El maniquí* que s'estrena al TNC (1999) vindria motivat per una iniciativa en el marc de l'acadèmia (URV), i, si de cas, per les experiències europees a l'entorn de *La plaça del Diamant*.

En les adaptacions sobre aquesta novel·la, el referent pràcticament únic sobre el qual es treballa és la traducció de l'obra. Lezcano, en canvi, coneix el català i s'informa amb més detall sobre l'escriptora i la seva producció, mentre que en les propostes de factura catalana no s'entreveu el pòsit acadèmic que s'ha anat desenvolupant darrerament, tot i que suposa

aprofundir en l'exegesi dels textos, obrir el ventall de les seves interpretacions des d'òptiques epistemològiques fins al moment poc transitades, estudiar aspectes més particulars de l'obra, contextualitzar-la històricament o en el marc de la biografia de la seva autora i establir correlacions entre peces de la pròpia Rodoreda. És a dir, l'atenció i el rigor que exerceixen l'acadèmia i els intel·lectuals, en aquest període, aporta novetats rellevants sobre la matèria, però que no són observades a l'hora de crear un espectacle basat en textos no dramàtics.

Aquestes contribucions afavoreixen una mirada globalitzadora sobre Rodoreda i la seva obra, que també seria la finalitat de l'exposició sobre l'escriptora en la qual no es mostrava, només, la seva obra pictòrica, sinó que també s'hi van incorporar materials diversos (1999). D'aquestes anàlisis, en destaca, especialment, la de caire historicista —de vegades empeltat de biografisme—, a través de la qual es difon l'activitat de preguerra de l'escriptora, el seu compromís republicà i els primers anys d'exili. Resulta un enfocament patrimonialitzador perquè, d'aquesta manera, Rodoreda és associada a determinats valors lligats a la cultura catalana i la seva llengua, però també a d'altres derivats del pensament democràtic, la memòria i la cultura de la pau. Es tracta, per tant, de la gestació d'una mirada complexa, que actualitza l'escriptora i la seva obra i que, en definitiva, n'afavoreix la universalitat.

Sense que s'hagin pogut trobar contactes explícits entre aquests estudis i el discurs de les propostes franceses de *La plaça del Diamant* (Bouillon, Frédéric), el cert és que aquests dos espectacles aborden la novel·la des d'aquesta mateixa òptica, assignant a Natàlia —humil i que se sobreposa calladament a les adversitats— el rol d'una heroïna relativa a la dona en contextos de barbàrie. En aquests casos, com en *Colometa*, el component feminista perd força en favor d'una lectura més humanista i moral. I es manté, matisat i contextualitzat, a *Mujeres*.

Però, en aquest període, la lectura en clau de gènere ve de la mà, sobretot, de *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, per bé que amb un enfocament biogràfic. L'atractiu principal d'aquesta proposta seria el format que adopta, el teatre de cambra —ben pertinent per

als seus propòsits intimistes—, així com els textos escollits, fragments del gènere epistolar i dos poemes. Un altre concepte performatiu en el qual apareixerien referències rodoredianes seria *Libro*, una proposta de dansa que faria la gira per Europa més extensa de les que es coneixen. El primer d'aquests dos espectacles tenia una finalitat d'homenatge, obertament patrimonialitzadora, en el sentit de la filiació inversa, que encaixa amb la intenció de construir una genealogia de mares escriptores de Marçal (Davallon 2006: 97). En canvi, el segon se situava en els gestos patrimonialitzadors indirectes. La resta de propostes s'alineen més aviat en aquest segon plantejament, per bé que amb posades en escena contingudes en recursos i cedint el protagonisme a la interpretació i a la veu, i en definitiva al text, reconeixien la vàlua de la literatura de Rodoreda i la donaven a conèixer amb obres o tractaments nous per als espectadors en la majoria dels casos. Els més significatius d'aquests tractaments de les peces escollides serien l'estructura dramàtica que respon a l'encadenament de textos i l'adaptació per a l'escena de *La plaça del Diamant* com a monòleg interior, sense estructures dialògiques ni personatges amb parlaments assignats, per bé que en els dos espectacles francesos, l'actriu principal estaria acompanyada d'algun altre actor mut —una estratègia que seria raonable de veure en els contes amb escriptura parlada, però que no s'ha observat en cap altra avinentesa.

CONCLUSIONS

L'anàlisi del corpus dels espectacles basats en textos no dramàtics de Mercè Rodoreda que es donen a conèixer entre 1975 i 1999 permet constatar que l'escriptora és objecte, en l'àmbit de les arts escèniques, però també en el de la cultura en general, d'un procés de patrimonialització de la seva figura i la seva obra. Aquest fet es concreta en l'aplicació de plantejaments artístics, estètics i ideològics en aquests espectacles, mitjançant l'ús de poètiques no habituals, l'anàlisi de la seva producció literària o l'exploració de valors ja existents o, fins i tot, en l'atribució de valors nous; totes aquestes opcions conflueixen en presentar lectures més actuals sobre Rodoreda i la seva obra, dotant-la d'una qualitat universal. En aquest sentit, els tractaments i les lectures que es formulen des de les arts escèniques permeten internacionalitzar la seva figura i els seus textos, en una línia cronològica clarament ascendent, en la qual hi prenen part no només les institucions públiques, sinó també algunes de caire privat. En qualsevol cas, es fa palesa la incidència decisiva d'unes institucions cada cop més compromeses en la relectura i la difusió de l'obra rodorediana, així com de la mateixa escriptora; un compromís indefugible per a una patrimonialització completa. I es confirma, en definitiva, la hipòtesi inicial d'aquesta recerca.

En els darrers anys de la vida de Mercè Rodoreda, de 1975 a 1983, diverses de les seves obres són altament apreciades per la societat i l'acadèmia, i formen part del cànon literari català. La seva persona és també considerada una referència popular, com es comprova si s'observa la seva participació en actes diversos, com ara les estrenes de *L'hostal de les tres Camèlies* a Sitges (1979) o de l'adaptació audiovisual de *La plaça del Diamant* de Francesc Betriu (1982). Hi havia contribuït la seva imatge ambivalent, amb un peu a l'afabilitat i l'altre al secretisme, i el seu estil accessible, però profundament treballat.

Entre 1975 i 1983, any de la seva mort, Rodoreda i el sector teatral viuen d'esquenes, només amb contactes puntuals (els joves Bruch i Benet i Jornet), segurament pels corrents estètics que predominen aleshores en les arts escèniques. En aquest quinquenni, com en els següent, els espectacles basats en textos no dramàtics venen motivats inicialment per l'interès particular de determinats creadors, que inicien el projecte al marge de les institucions públiques (*La sala de les nines*, Bruch 1979; *Quatre històries de dones*, Pons-Ribot 1982; *Enamorades de la mar*, Compte 1988) i, si de cas, després de començar el projecte (*Viatges i flors*, Pablo 1985) o un cop estrenat entren en l'àmbit institucional (*L'estació de les dàlies*, Bieito 1986). D'altra banda, la popularitat de les seves obres es demostra, no només amb diverses adaptacions audiovisuals d'entitat diversa, sinó també amb l'interès que demostren algunes companyies amateurs (*D'altres éssers i quatre flors*, Barón 1981; *L'amor em fa fàstic*, Tàpies 1985). I cal ressenyar en diversos casos el rerefons ideològic vinculat a la llengua i la cultura catalana (*Mercè a 2*, Socías 1984; *L'estació de les dàlies*, Bieito 1986) o espanyola (*Viatges i flors*, Pablo 1985).

En els anys posteriors, la iniciativa privada continua essent la tònica majoritària. Dels projectes en els quals participen obertament les institucions, tan sols en un cas la decisió prové de la pròpia institució (*L'estació de les dàlies*, Bieito 1986), perquè sovint el punt de partida respon a decisions personals (*Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Gas 1993) o està motivada per accions provinents de l'acadèmia (*El maniquí*, Planella 1999). Dels que estan al marge de la participació pública es mantenen els de caràcter no estrictament professional (*Menú teatral*, Font 1991; *Plaer de dona*, Sensada 1993; *Invasió subtil i Un ramat de bens de tots colors*, Alsina 1999), però augmenten les que sí que estan promogudes per persones formades i amb experiència en la pràctica teatral (*En veu baixa i Palavhra de mulher*, Martín 1991 i 1994; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Colometa*, Moor 1996; *Libro*, Hamilton 1997; *La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Nina Berberova i Mercè*

Rodoreda al Louvre, Bruch 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998). Altrament, la implicació d'institucions cabals, que dissenyen canals de difusió efectius i obertes a la col·laboració amb altres ens públics, entitats o particulars es demostra com un actiu indispensable a l'hora d'afermar aquest procés de patrimonialització (Generalitat de Catalunya: Festival Internacional de Sitges, L'espai de la Dansa i de la Música, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Teatre Nacional de Catalunya; Ajuntament de Barcelona: Festival Grec; Institut del Teatre).

Els espectacles basats en la narrativa rodorediana anterior a les obres del darrer cicle tracten de fons les difícils relacions home-dona, l'amor com a experiència frustrant, l'inexorable pas del temps i la mort. Com es veurà a continuació, les lectures que proposen aquests espectacles parteixen de les temàtiques pròpies dels textos escollits, però sovint van més enllà de les interpretacions ja conegudes, aportant matisos o enfocaments nous que conviden l'espectador a observar els originals amb una mirada més actual i a assumir-ne la universalitat de manera més decidida.

Entre les aportacions més significatives d'aquestes propostes escèniques destaquen, d'una banda, el feminisme, que manté la seva posició inicial en algunes creadores, que miren d'adaptar la visió de la dona de Rodoreda als postulats de la segona onada del feminisme, el de la dècada de 1970, treballant primer des de la ficció i després amb materials més biogràfics (*La sala de les nines*, Bruch 1979, troba continuïtat en altres experiències: *Plaer de dona*, Sensada 1993; *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, Bruch 1997), però que també amb el pas dels anys assumeix un tractament menys combatiu i més humanista de les diferències de gènere (*Mujeres*, Lezcano 1997). La qüestió es veu justificada, ben sovint, pels condicionants socials, un element determinant a l'hora d'abordar la situació dels personatges i els motors de l'acció en pràcticament la totalitat de propostes. Destaquen, en aquest sentit, aquelles que veuen en la

Natàlia de *La plaça del Diamant* una heroïna universal (*La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998), per la seva condició humil i la lluita sorda contra les adversitats de protagonitza. Certament, la perspectiva històrica guanya pes amb el pas dels anys i acaba esdevenint habitual en els darrers espectacles analitzats (*Colometa*, Moor 1996; *La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, Bruch 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998); la contextualització de fets bèl·lics o polítics d'altres temps permet dialogar amb el moment coetani i, per aquesta via, atorgar als textos originals valors com ara la memòria històrica, el pacifisme o la reivindicació dels drets humans, i en especial, els de la dona (*Colometa*, Moor 1996; *La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998).

Les poètiques desplegades en aquests espectacles també depassen les obres originals tot sovint. En primer lloc, pels llenguatges adoptats, que, si bé majoritàriament es recorre al teatre de text, en alguns casos s'opta pel llenguatge de la dansa, clàssica (*Mercè a 2*, Socías 1984) o contemporània (*Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Libro*, Hamilton 1997). Altres llenguatges propis de les arts escèniques juguen un paper rellevant per traduir el to poètic rodoredià en determinades atmosferes dalt de l'escenari, com ara la il·luminació o l'aspecte sonor. La música, de fet, hi té un pes específic en diversos espectacles, amb referents clàssics occidentals i contemporanis, jazzístics, propis del folklore català o balear, de la tradició catalana del segle xx, afins a la música espanyola, portuguesa o brasilera, o provinents de cultures més allunyades (*La sala de les nines*, Bruch 1979; *Viatges i flors*, Pablo 1985; *Mercè a 2*, Socías 1984; *Enamorades de la mar*, Compte 1988; *Palavra de Mulher*, Martín 1994; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Libro*, Hamilton 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997). Aquest llenguatge, no només contribueix a generar els climes que es creuen oportuns, sinó que dialoga també amb els textos rodoredians, creant complicitats i dissonàncies, és a dir, homologant l'obra de l'escriptora a la de determinats compositors i, en definitiva, prestigiant-la o posant-la

de costat amb referents culturals diferents; una i altra circumstància prova de nou la universalitat dels textos de l'escriptora. Entre aquelles propostes que prioritzen el text, la tendència més habitual seria adoptar formats propers al naturalisme o a l'expressionisme, però sempre tenint en compte la simbologia pròpia dels originals. Des de la lògica textocentrista, l'escenografia acostuma a ser força bàsica –en moltes ocasions, derivat del finançament escàs de l'empresa–, però funcional o al·legòrica, i la interpretació, sovint en la línia stanislavkiana i gairebé sempre continguda, prioritza la paraula transformant per a l'escena les peces narratives en monòlegs, ja siguin contes (*Diàlegs a una sola veu*, Martín 1979; *D'altres éssers i quatre flors*, Barón 1981; *Quatre històries de dones*, Pons-Ribot 1982; *L'amor em fa fàstic*, Tàpias 1985; *Enamorades de la mar*, Compte 1988; *Menú teatral*, Font 1991; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Plaer de dona*, Sensada 1993; *Trilogia de minyones*, Servan 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997; *Invasió subtil i un ramat de bens de tot colors*, Alsina 1999; *Viatges imaginaris*, Frauca 1999) o novel·les (*D'altres éssers i quatre flors*, Barón 1981; *L'amor em fa fàstic*, Tàpias 1985; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Colometa*, Moor 1996; *La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998). Si es tracta de contes, pràcticament la totalitat de propostes opten per una dramaturgia poc elaborada, que consisteix en l'encadenament de peces, una intervenció mínima que denota la preeminència dels originals, o sigui, el reconeixement de la qualitat de la prosa de Rodoreda (*D'altres éssers i quatre flors*, Barón 1981; *Quatre històries de dones*, Pons-Ribot 1982; *L'amor em fa fàstic*, Tàpias 1985; *Enamorades de la mar*, Compte 1988; *Menú teatral*, Font 1991; *Plaer de dona*, Sensada 1993; *Trilogia de minyones*, Servan 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997; *Invasió subtil i un ramat de bens de tot colors*, Alsina 1999; *Viatges imaginaris*, Frauca 1999); les dramaturgies ambicioses a partir de diversos textos de l'escriptora són l'excepció en contrast amb les altres, però de gran interès perquè aporten més decididament una lectura pròpia (*La sala de les nines*, Bruch 1979; *L'estació de les dàlies*, Bieito 1986; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *Nina Berberova i*

Mercè Rodoreda al Louvre, Bruch 1997). El tractament postmodern que presenten algunes iniciatives, sobretot derivades de la metateatralitat (*Quatre històries de dones*, Pons-Ribot 1982; *L'estació de les dàlies*, Bieito 1986; *Libro*, Hamilton 1997), seria una mostra més de la diversitat de poètiques que s'apliquen als textos rodoredians.

La teatralitat latent de les obres literàries rodoredianes de què parteixen aquests espectacles respon a aspectes diversos: per un costat, el magnetisme i la complexitat psíquica dels personatges, sobretot dels protagonistes, en situacions de tensió o que rememoren moments difícils de la seva biografia; per un altre, els trets d'oralitat, que s'acostumen a recollir en les propostes escèniques –com també les estructures dialògiques–, i, per acabar, la tècnica de l'escriptura parlada, que facilita la transformació en monòleg pel fet de tractar-se d'un narrador homodiegètic que té la urgència de compartir unes informacions, molt sovint des de la lògica de la confidència.

D'acord amb el procés d'estructuració del sector teatral, amb el pas dels anys, l'obra de Rodoreda, amb els discursos i propostes estètiques que hem analitzat, obté cada vegada més difusió: les estrenes en funció única o amb poques funcions (*D'altres éssers i quatre flors*, Barón 1981; *Quatre històries de dones*, Pons-Ribot 1982; *Mercè a 2*, Socías 1984; *L'amor em fa fàstic*, Tàpies 1985; *Menú teatral*, Font 1991; *Nina Berberova i Mercè Rodoreda al Louvre*, Bruch 1997; *Invasió subtil i un ramat de bens de tot colors*, Alsina 1999) són menors en els darrers anys que en els primers i les gires de tots aquests espectacles guanyen en extensió d'espai i temps (*Diàlegs a una sola veu*, Martín 1979; *La sala de les nines*, Bruch 1979; *Enamorades de la mar*, Compte 1988; *En veu baixa*, Martín 1991; *Palavra de mulher*, Martín 1994; *Viatges imaginaris*, Frauca 1999), fins i tot fent gira fora del seus territoris, però gairebé sempre sense sortir de la seva àrea lingüística (*Viatges i flors*, Pablo 1985; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *En veu baixa*, Martín 1991; *Colometa*, Moor 1996; *La place du Diamant*,

Bouillon 1997, *Libro*, Hamilton 1997; *Mujeres*, Lezcano 1997), de manera que es posa de manifest clarament com a partir de la dècada de 1990 el procés d'internacionalització de Rodoreda agafa volada, sobretot per la quantitat de països en els quals es pot veure algun d'aquests muntatges, a banda de l'Estat espanyol (Bèlgica, França, Alemanya, Països Baixos, Portugal, Brasil, Itàlia, Àustria, República Txeca, República Eslovaca, Paraguai, Costa Rica), però també per les experiències concebudes fora dels territoris de parla catalana i completament al marge d'aquesta cultura (*Colometa*, Moor 1996; *La place du Diamant*, Bouillon 1997; *Le récit de Colometa*, Frédéric 1998), perquè suposen noves interpretacions de l'obra rodorediana, però també la constatació de la seva universalitat: Rodoreda amb aquestes experiències interessa *per se* sense la necessitat de la participació pública o de determinats agents que donin a conèixer l'obra, només els traductors i la seva tasca.

En el marc dels Països catalans, la distribució per territoris resulta del tot desequilibrada: totes les experiències s'estrenen i exhibeixen a Catalunya i només en algun cas arriben a les Illes Balears (*Enamorades de la mar*, Compte 1988; *En veu baixa*, Martín 1991; *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Gas 1993). I, dins del Principat, predominen les comarques barcelonines i gironines; en els primers anys estudiats, la capital catalana *importarà* espectacles (*Viatges i flors*, Pablo 1985; *L'estació de les dàlies*, Bieito 1986; *Identitats*, Colomer 1986), mentre que posteriorment els *exportarà* (*Enamorades de la mar*, Compte 1988; *Aquí no hi ha cap àngel*, Oller 1992; *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Gas 1993). La lògica patrimonialitzadora, per ser completa, hauria d'estar distribuïda pel territori amb més homogeneïtat, de manera que es generin i rebin iniciatives des de punts diferents. El patrimoni cohesionava i dona identitat; la patrimonialització hauria de contribuir-hi per assegurar un cert consens sobre els elements que el conformen.

Respecte als espectacles que inclouen obres rodoredianes que conviuen amb peces literàries d'altres autors, cal plantejar-se des de l'òptica patrimonialitzadora el sentit d'aquest exercici des d'una doble lògica: la lingüística o cultural (llengua o cultura catalana *versus* cultura occidental; llengua o cultura catalana *versus* llengua o cultura catalana) i la de gènere (escriptor *versus* escriptora). En el primer cas, és evident la voluntat homologadora d'associar Rodoreda –amb Bartra– a autors de prestigi com Strindberg (Martín, Pons-Ribot), a vincular l'autora –amb Soldevila– a Beckett (Font) o, fins i tot, a Michon, Durrell i Berger (Hamilton), encara que, en aquest darrer cas, el procés patrimonialitzador sigui indirecte, ja que no es va deixar llibertat a cada ballarí per triar l'escriptor, és a dir, que no va ser una decisió premeditada, ideològica del director. En canvi, quan els autors són tots catalans, es pot donar un equilibri: Rodoreda-Català (Martín) o Rodoreda-Calders (Alsina); o un desequilibri Rodoreda-Riera (Compte), en el qual la primera, més prestigiada, fa de paraigua a la segona. En el segon, la referida a la qüestió de gènere, es tracta d'espectacles en clau femenina (Compte, Martín) o sobretot feminista, en els quals Rodoreda en diverses avinenteses esdevé l'autora que homologa les altres, ja formin part d'altres cultures, com ara amb Nina Berberova (Bruch), o de la mateixa cultura (Sensada). Així doncs, Rodoreda exerceix de baula entre autors i autores, amb el benentès que és de les escriptores més canòniques i amb una posició més central en el patrimoni literari català. Dit d'una altra manera, Rodoreda esdevé objecte d'una filiació inversa (Davallon 2006: 95-98). Aquest, fet i fet, és un concepte central en la patrimonialització, que pren en els actes d'homenatge explícits la seva forma paradigmàtica; en el cas dels espectacles estudiats, només se n'han trobat dos (Oller, Bruch).

El procés de patrimonialització de Rodoreda, en fi, presenta una implicació notable dels programadors (Munmany 2015: 42-43) en els anys estudiats i, molt especialment entre 1975 i 1991, mentre que després la institució comença a prendre part d'aquest procés, en el marc de les arts escèniques, empesa per programadors, en general, i en el context d'un *momentum*

Rodoreda arran de la publicació de tres biografies (*Mercè Rodoreda: un retrat*, Ibarz 1991; *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura*, Casals 1991; *Mercè Rodoreda, una biografia*, Arnau 1992) i l'aparició del recull de les seves obres teatrals (*El torrent de les flors*, Casals 1993), en aquells moments, i de la creació de la Fundació Mercè Rodoreda, en aquest procés que culmina el 1999 amb *El maniquí* al TNC (Planella), una fita clau que suposa l'exhibició d'una peça dramàtica al principal espai institucional de Catalunya, un dels agents principals a l'hora de configurar un repertori teatral nacional.

Descrit el recorregut de gairebé vint-i-cinc anys del procés de patrimonialització de Mercè Rodoreda mitjançant els espectacles basats en textos no dramàtics, es plantegen diverses línies de recerca que seria interessant abordar. Primerament, seguint el criteri cronològic es podria adoptar la lògica diacrònica i la sincrònica, és a dir, aplicar la metodologia utilitzada en aquesta recerca per escatir com prossegueix aquest procés en Rodoreda en els anys posteriors, especialment en un altre moment d'inflexió com fou l'Any Rodoreda el 2008, i en altres autors literaris en el període estudiat o en d'altres (Maria Aurèlia Capmany, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Montserrat Roig, per exemple), que caldria començar amb la recuperació d'espectacles inconeguts o sobre els quals la historiografia té poca informació. També seria de gran interès analitzar amb més precisió, des de la teoria dramàtica i dramaturgica, les adaptacions de textos no dramàtics per a l'escena més elaborades que s'han observat en aquest estudi, per determinar models i referents utilitzats, així com descriure amb més precisió els elements de teatralitat latent de l'obra rodorediana.

Les arts escèniques, en fi, contribueixen de manera substancial a noves lectures i nous tractaments de l'obra rodorediana, com també de la seva autora, afavorint la seva institucionalització i la seva internacionalització, dos processos que es retroalimenten i que

desemboquen a celebrar l'actualitat i la universalitat d'una dona, escriptora i catalana amb *un estil i un món*.

Bibliografia

Referències bibliogràfiques

[?], Roca (1999), «El día en que alguien las quiera», *La Razón*, 16 d'abril de 1999, p. [?].

Abel, Lionel (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nova York, Hill and Wang.

Abellan, Joan; Bieito, Calixto; Juárez, Carme (1988), programa de mà de l'espectacle

L'estació de les dàlies, conservat al Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques

(MAE), C 5105; C 5106; C 0921; C 1155/1; C 1155/2.

Abellan, Joan (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 30 de setembre i el 12 d'octubre.

Abril, Joan (1996), «Correccions que ofenen», *El Punt*, 24 d'abril de 1996, p. 13.

Adela, Sílvia (1990), «Las autoras catalanas y las otras», *Diari de Girona*, 1 de març de 1990, p. 24.

Adela, Sílvia (1990), «Un exiliado de ambas alemanias», *Diari de Girona*, 5 d'agost de 1990, p. 24.

Adela, Sílvia (1991), «Escriptors que sedueixen els lectors», *Diari de Girona*, 15 de desembre de 1991, p. 16.

Adela, Sílvia (1991), «La nostra llegendària Mercè Rodoreda», *Diari de Girona*, 7 de juliol de 1991, p. 15.

Adela, Sílvia (1992), «La dona és el tema», *Diari de Girona*, 15 de març de 1992, p. 15.

Aguado, Rosa (2015), entrevista telefònica realitzada el 21 d'octubre.

Aguado, Rosa (2015/2020), intercanvi de missatges electrònics entre el 21 d'octubre de 2015 i el 4 de juliol de 2020.

Aguiló, Marià (1924), «*Diccionari Aguiló*»: *Materials lexicogràfics aplegats per Marian Aguiló i Fuster*, vol. 5, Lletres M a O, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 134.

Albesa, Isaac (1999), «En literatura m'agrada passar-me de voltes, sinó m'avorreixo molt», *Presència* (del 18 al 24 d'abril de 1999), p. 38.

Albrecht, Jane White & Lunn, Patricia V. (1991), «*La plaça del Diamant* i la narració de la consciència», *Homenatge a Josep Roca-Pons*, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 9-22.

- Alcalde, Carmen (1976), «La “noia” de las Camelias: entrevista con Mercè Rodoreda», *Cuadernos para el diálogo*, núm. 157 (1-7 de maig de 1976), p. 61. Inclòs a: Mohino, Abraham (2013), *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, Barcelona, FMR-IEC, p. 122-129.
- Alcàraz, Joan (1993), «Mario Vargas “nos visita”», *Diari de Girona*, 7 de desembre de 1993, p. 11.
- Alcoverro, Agustí (1989), «Barcelonès», *Avui*, 24 de juny de 1989, p. 19.
- Alpera, Lluís (1992), «Bonhomia i lucidesa», *Avui*, 4 de gener 1992, p. 37.
- Alzamora, Sebastià (1997), «La presència absent», *Avui* (1 de març de 1997), p. 44.
- Amorós, Xavier (1985), «Notes», programa de mà de l'espectacle *L'amor em fa fàstic*, conservat a l'arxiu personal de Xavier Filella.
- Aragay, Ignasi (1991), «La venda de llibres a l'estiu ja no sofreix el daltabaix que experimentava fa uns anys», *Avui*, 3 de setembre de 1991, p. 29.
- Aragay, Ignasi (1997), «Joaquim Molas: “Espriu, el salvador dels mots, escrivia en castellà a Villalonga”», *Avui*, 4 de novembre de 1997, p. 42.
- Aragay, Ignasi (1998), «Antonio Tabucchi: “Per vergonya i bon gust, en la meua literatura no parlo de mi”», *Avui*, 13 de juliol de 1998, p. 37-38.
- Aragay, Ignasi (1998), «La literatura catalana està sobredimensionada al Bompiani, segons l'autor del diccionari», *Avui*, 15 de juliol de 1998, p. 36.
- Aranda, Quim (1999), «Judicis massa catastrofistes», *Avui*, 7 d'octubre de 1999, p. X.
- Arbonès, Jordi (1983), «Posar bastons a les rodes», *Butlletí de notícies de l'Obra cultural catalana*, núm., 65, original mecanografiat conservat a la Universitat Autònoma de Catalunya:
- Argüello, Javier (2004), *El día que me quieras. Antología de tangos*, Barcelona, Lumen.
- Àrias, Antoni (2012), «Sabíeu que...?», *Punt Informatiu* (juny 2012), núm. 193, p. 7.
- Arias, Jaime (1992), «Grandes nombres de un pequeño país», *La Vanguardia*, 8 d'agost de 1992, p. 2-3.
- Aritzeta, Margarida (1998), «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu I. Al voltant*

- de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 105-128.
- Arnau, Carme (1974), «Una segona edició en veu baixa: *Vint-i-dos contes*, de Mercè Rodoreda», *Els marges: revista de llengua i literatura*, núm. 2, p. 105-114.
- Arnau, Carme (1976), «Introducció», a *Obres completes, volum I: Aloma, Vint-i-dos contes, La plaça del Diamant*, Barcelona, Edicions 62.
- Arnau, Carme (1979), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.
- Arnau, Carme (1983), «L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 290 (novembre de 1983), p. 20-23.
- Arnau, Carme (1987), «La narrativa de M. Rodoreda», programa de mà de l'espectacle *Identitats*, Sala Gran de l'Institut del Teatre de Barcelona, del 30 de setembre al 2 d'octubre de 1987.
- Arnau, Carme (1989), «Un inèdit de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 357 (setembre de 1989)
p. 32-33.
- Arnau, Carme (1990), *Miralls màgics: aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- Arnau, Carme (1991), «Una mirada lúcida», *La Vanguardia*, 19 de novembre de 1991, p. 6.
- Arnau, Carme (1992/2007), *Mercè rodoreda. Una biografia*, Barcelona, Edicions 62.
- Arnau, Carme (1994), «*Un cafè*, l'últim inèdit de Mercè Rodoreda», *El temps*, any XI, núm. 514 (25 d'abril de 1994), p. 66-70.
- Arnau, Carme (1996), *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Columna.
- Arnau, Carme (1998), «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 215-239.

- Arnau, Carme (2000), *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Fundació Mercè Rodoreda.
- Arnau, Carme (2000), «Pròleg», *Tots els contes*, Barcelona, Cercle de lectors.
- Arnau, Carme (2007), «Mercè Rodoreda», *Visat, Revista Digital de Literatura i Traducció del PEN Català*, núm. 3 (abril de 2007).
- Arnau, Carme (2007), «L'Exposició *Mercè Rodoreda, una poètica de la memòria* a Madrid (2002) i Barcelona (2005)», *Estudis Romànics*, núm. 29 (2007), p. 581-584.
- Arnau, Carme (2008), «Mercè Rodoreda i el conte», *Narrativa completa*, vol. 2, Edicions 62, Barcelona, p. IX-XXXII.
- Arnau, Pilar (1997), «[Estudis sobre Mercè Rodoreda]», *Zeitschrift für Katalanistik*, vol. 10, núm. 10 (1997), p. 120-126.
- Artigas, Teresa (1996), «Tete Montoliu», *Avui*, 4-5 d'abril de 1996, p. XI.
- Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Le Seuil.
- Aulet, Jaume (1998), «Mercè Rodoreda i els seus *Vint-i-dos contes*. Ni més ni menys», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 457-471.
- Aulet, Jaume (2000), «Agustí Bartra i la poètica de l'imaginari», *Caràcters*, núm. 11 (abril 2000) p. 21.
- Avui* (1986), «Rodoreda, Vergés i Dürrenmatt, entre els autors més venuts», *Avui*, 24 d'abril de 1986, p. 5.
- Avui* (1990), «Edhasa i Cercle de Lectors, Premis Nacionals del Llibre 1990», *Avui*, 28 de novembre de 1990, p. 38.
- Avui* (1990), «La mort de Xavier Benguerel posa fi a una etapa de la novel·la catalana de postguerra», *Avui*, 20 de desembre de 1990, p. 35.
- Avui* (1991), «Ràdio», *Avui*, 18 d'abril de 1991, p. 42.

- Avui* (1991), «L'editorial 3 i 4 publicarà la novel·la inèdita de Mercè Rodoreda “Isabel i Maria”», *Avui*, 23 d'abril de 1991, p. 1.
- Avui* (1991), «El Dia del Llibre d'aquest any, marcat pels aniversaris de Josep Pla i Tirant lo Blanc», *Avui*, 24 d'abril de 1991, p. 18.
- Avui* (1991), «Les dones són les protagonistes del sisè número de *Catalan Writing*», *Avui*, 5 de juny de 1991, p. 31.
- Avui* (1991), «Cartellera», *Avui*, 17 d'agost de 1991, p. 29.
- Avui* (1992), «Ràdio i televisió», *Avui*, 13 de febrer de 1992, p. 36.
- Avui* (1992), «Comença la programació de primavera als teatres de Reus», *Avui*, 23 de març de 1992, p. 39.
- Avui* (1992), «L'IEC crea la Fundació Mercè Rodoreda i comprarà els seus papers privats», *Avui*, 26 de març de 1992, p. 34.
- Avui* (1992), «Ràdio i televisió», *Avui*, 23 d'abril de 1992, p. 52.
- Avui* (1992), «Jaume Cabré i Antoni Marí guanyen els premis Serra d'Or», *Avui*, 1 d'abril de 1992, p. 38.
- Avui* (1993), «Homenatge a Mercè Rodoreda en els deu anys de la seva mort», *Avui*, 23 d'abril de 1993, p. 39.
- Avui* (1993), «Un vídeo ret homenatge a Mercè Rodoreda», *Avui*, 13 d'abril de 1993, p. 34.
- Avui* (1993), «Agenda», *Avui*, 26 d'abril de 1993, p. 16.
- Avui* (1993), «Agenda», *Avui*, 17 de maig de 1993, p. 14.
- Avui* (1993), «Agenda», *Avui*, 21 de juliol de 1993, p. 12.
- Avui* (1993), «Ràdio i televisió», *Avui*, 17 de juliol de 1993, p. 52.
- Avui* (1993), «Arriba el teatre inèdit de Mercè Rodoreda», *Avui*, 23 de juliol de 1993, p. 45.
- Avui* (1993), «Mario Gas té fet el càsting de l'obra de Rodoreda per al Teatre Romea», *Avui*, 1 d'agost de 1993, p. 42.
- Avui* (1993), «La temporada del Mercat de les Flors s'obre sota el signe de l'austeritat pressupostària», *Avui*, 8 d'octubre de 1993, p. 41.

- Avui* (1994), «*Un dia de Mercè Rodoreda torna al Mercat de les Flors amb alguns retocs del seu director*, *Avui*, 2 de març de 1994, p. 43.
- Avui* (1994), [anunci], *Avui*, 17 de març de 1994, p. 41.
- Avui* (1994), «Una obra de teatre amb textos de Mercè Rodoreda i Víctor Català es portarà al Brasil», *Avui*, 19 de juliol de 1994, p. 45.
- Avui* (1994), «Els teatres recuperen 170.000 espectadors en el 1993, el més taquiller dels últims sis anys», *Avui*, 29 de gener de 1994, p. 42.
- Avui* (1996), «Agenda», *Avui*, 7 de maig 1996, p. 60.
- Avui* (1997), «Ràdio i televisió», *Avui*, 9 de març de 1997, p. 87.
- Avui* (1998), «Operació tornada», *Avui*, 14 d'abril de 1998, p. 40.
- Avui* (1999), «Agenda», *Avui*, 10 de març de 1999, p. 58.
- Avui* (1999), «Ràdio i Televisió», *Avui*, 21 d'abril de 1999, p. 71.
- Avui* (1999), «Apunts de programació», *Avui*, 16 de desembre de 1999, p. 64.
- Bach, Ferran (1998), «Confondre sant Jordi amb un davanter del Barça», *Serra d'Or*, núm. 458 (febrer de 1998), p. 47-48.
- Bagué, Gerard (1999), «Girona expone la pasión por las flores y los libros de Mercè Rodoreda», *El País*, 18 de juny de 1999, p. 18.
- Balaguer, Enric (1995), «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: episodis domèstics, servitud de detalls», *Catalan Review*, núm. 1, p. 21-31.
- Balaguer, Enric (1995), *Paper reciclat*, València, Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant, Publicacions de la Universitat Jaume I i Universitat de València.
- Balaguer, Enric (1998), «Una aproximació a “La salamandra”: incertesa amorosa i condicions d'amor», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 439-455.
- Balash, Maria Josep (1993), «Apunts entorn de l'obra pictòrica de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157 (març - abril de 1993), p. 84-85.
- Ballart, Josep & Juan, Jordi (2001), *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel.

- Barba, Carles (1997), «Alícia al país de la modernitat», *Avui*, 30 de gener de 1997, p. I i III.
- Barba, David (2004), «Un montaje donde menos es más», *La Vanguardia-Culturas*, 1 de setembre de 2004, p. 20.
- Barnils, Joan (1995), «La novela de Torrent», *La Vanguardia*, 23 de febrer de 1995, p. 24.
- Barthes, Roland (1968), «L'effet de réel», *Communications*, núm 11, p. 84-89.
- Bartra, Agustí (1979), *El tren de cristall*, Barcelona, Edicions Robrenyo [inclou també les peces *Cora i la magrana* i *Octubre*].
- Bartrina, Francesca (1995), «Teatre», *Revista de Catalunya*, núm. 100 (octubre de 1995), p. 163-166.
- Bartrina, Francesca (1997), «Teatre de dona al tombant del segle: *La infanticida*, de Caterina Albert», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 3, p. 39-48.
- Barrena, Begoña (2004), «Las edades de Colometa», *El País-Revista de Agosto*, 10 d'agost de 2004, p. 31.
- Batlle, Carles (1997), «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, València, núm. 22 (primavera de 1997), p. 49-68.
- Batlle, Jordi (1994), «TV-Películas», *La Vanguardia*, 20 de juny de 1994, p. 9.
- Baulenas, Lluís-Anton (1990), «Outono catalão em Portugal», *Avui*, 15 de desembre de 1990, p. XIII.
- Baulenas, Lluís-Anton (1999), «Panorama de guerra, amb nens», *Avui* (9 de setembre de 1999), p. IX.
- Bel, Sílvia & Benet, Josep Maria (2010), «Taula rodona: les adaptacions de *La plaça del Diamant*», *Actes del Congrés Internacional Mercè Rodoreda*, 1-5 d'octubre de 2008, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, p. 189-204.
- Belbel, Sergi (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 29 de setembre i el 19 d'octubre.
- Benach, Joan-Anton (1988), «Mercè Rodoreda y la estación del adiós», *La Vanguardia*, 3 de novembre de 1988, p. 52.
- Benach, Joan Anton (1993), «Los cuchillos de Rodoreda», *La Vanguardia*, 29 de juliol de 1993, p. 32.

- Benach, Joan Anton (1993), «Agridulce Senyora Florentina», *La Vanguardia*, 23 d'octubre de 1993, p. 47.
- Benach, Joan Anton (1994), «Un día algo més halagüeño», *La Vanguardia*, 9 de març de 1994, p. 47.
- Benet i Jornet, Josep Maria (2005), «Villalonga, Rodoreda, Espriu: d'esquitllentes», *Els Marges* 77 (tardor de 2005), p. 7-43.
- Berbis, Neus & Simó, Maria Josep (1995), «Benguereel i Rodoreda: La concreció de la novel·la psicològica a Catalunya», *Revista de Catalunya* núm. 99 (setembre de 1995), p. 105-113.
- Bernad, Alfonso (1990), «Síntomas de catalanidad», *La Vanguardia*, 20 d'agost de 1990, p. 12.
- Bernal, Assumpció (1998), «El mite i el conte: la “paràbola” de la brevetat rodorediana», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 61-84.
- Bernal, Ma. Carme (2016a), entrevista telefònica realitzada el 13 de setembre.
- Bernal, Ma. Carme (2016b), intercanvi de missatges electrònics entre el 12 de setembre i el 10 d'octubre.
- Bernal, Ma. Carme & Rúbio, Carme (1992), «*Aloma*, la maduresa d'una novel·la de joventut», *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. V, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 303-350.
- Bertrand, Lousie (1975), «*La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, propositions pour une lecture», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, núm (23, setembre de 1975).
- Bieder, Maryellen (1991), «La Mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda», *Homenatge a Josep Roca-Pons*, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 93-110.
- Blay, Pep (1990), «Anne Charlon» *Avui*, 1 de setembre de 1990, p. III.
- Blay, Pep & Castillo, David (1990), «Biel Mesquida» *Avui*, 15 de setembre de 1990, p. IV.
- Blay, Pep & Castillo, David (1991), «Xavier Folch» *Avui*, 8 de juny de 1991, p. III.
- Blay, Pep (1992), «Sandra Cisneros», *Avui*, 30 de maig de 1992, p. 25.
- Bloom, Harold (1994), *El cànon occidental*, Columna, Barcelona.

- Boada, Irene (1998), «Nationalism and language in Catalan and Irish contemporary short stories: feminist and postcolonial perspectives», *Catalan Review* núm. 1, p. 9-21.
- Boix, Jaume (dir.) (2002), *Grec 25 anys, 1976-2001*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.
- Bonada, Lluís (1989), «Enric Vila Casas: "L'editor m'ha demanat que faci una novel·la sobre la burgesia i la guerra civil"», *Avui*, 28 de juny de 1989, p. 16.
- Bonada, Lluís (1991), «Isabel i Maria té un gran interès per al lector corrent», *El Temps*, núm. 383 (21 d'octubre de 1991), p. 56-60.
- Bonaventura, Daniel (1992), «Brossa obre el cicle permanent de vídeo del Museu d'Art de Girona», *Diari de Girona*, 11 d'octubre de 1992, p. 40.
- Bost, Bernadette (1998), «La petite colombe de Catalogne et la Grande Histoire», *Le Monde*, 4 de març de 1998, p. [?].
- Bou, Enric & Luna, Xavier (curadors) (1982), *Històries d'animals*, EUMO, Vic.
- Bouso, Magda (1990), «Joan Triadú: "Difícilment es donarà un altre cas com el de Pedroló"», *Diari de Girona*, 27 de novembre de 1990, p. 27.
- Broch, Àlex (1989), «Compte, hi ha gossos de tota mena», *La Vanguardia*, 3 d'octubre de 1989, p. 10.
- Broch, Àlex (1991), «Itinerario por la novela urbana en catalán», *La Vanguardia*, 3 de setembre de 1991, p. 2-5.
- Bruch, Araceli (1980), carta a Mercè Rodoreda, 7 de gener de 1980, Bilbao. FMR-AMR 5.1.2.23/4.
- Bruch, Araceli (2001), «La sala de les nines», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, AIET, núm. 28 (juliol-setembre de 2001), p. 43-70.
- Bruch, Araceli (2015), entrevista en persona realitzada el 8 de gener a Barcelona.
- Bruch, Araceli (2015), entrevista telefònica realitzada el 23 de desembre.
- Bruch, Araceli (2016), entrevista en persona realitzada el 26 de gener a Barcelona.

- Bruch, Araceli (2016/2020), intercanvi de missatges electrònics entre el 10 de febrer i el 28 de febrer.
- Bruch, Araceli (2020), entrevista telefònica realitzada el 16 de febrer.
- Brugarola, Carme (1993), «Nit de glòries», a *El 9 Nou*, 2 d'abril de 1993, p. 36.
- Busquets, Lluís (1981), «Mercè Rodoreda, alenada lírica i record apassionat», *Foc Nou*, núm. 83 (març de 1981), p. 28-31. Inclòs a: Mohino, Abraham (2013), *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, Barcelona, FMR-IEC, p. 205-210.
- Busquets, Lluís (1998), «La literatura i el poder», *Diari de Girona*, p. 15.
- Busquets, Lluís [Ròmul] (1991), «Sitges, una trobada per a la dansa», *Diari de Girona*, 6 de juny de 1991, p. 15.
- Busquets, Lluís (1993), «Escarafalls, sordines i teatres», *Diari de Girona*, 12 de desembre de 1993, p. 35.
- Busquets, Loreto (1989), «*La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda», *Cuadernos Hispánicos*, núm. 467 (maig de 1989), p. 117-122.
- Busquets, Loreto (1990), «*Quanta, quanta guerra...*, o el procés d'individuació», *Miscel·lània Joan Bastardas*, vol. III, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 211-236.
- Bussé, Xènia (1993), «La senyora Rosa Novell i el seu amor al teatre», *El temps* (15 de novembre de 1993), p. 88-89.
- Buxaderas, Sandra (1997), «Villalonga i Rodoreda eren grans escriptors, però Pla és més que un club», *Avui*, 24 de novembre de 1997, p. 38.
- C. [?], A. [?] (1988), «El grup CAP d'O estrena una obra basada en contes de Rodoreda», *Diari de Barcelona*, 2 de novembre de 1987, p. 31.
- C [?] , J [?] (1992), «Oriol Bohigas vol escriure les memòries de la seva etapa política», *Avui*, 9 d'abril de 1992, p. 41.
- C [?], S [?] (1988), «Homenaje a Mercè Rodoreda: Un jardín, unas voces, una lápida», a *ABC*, 22 de juny de 1988, p. XI.
- Caballero, Óscar (1992), «Ramon Oller cierra en el Pompidou una muestra de danza española», *La Vanguardia*, 12 de novembre de 1992, p. 41.

- Caballero, Óscar (1993), « El Centro Pompidou recibe la exposición *Ochocientos años de literatura catalana*», *La Vanguardia*, 2 de febrer de 1993, p. 36.
- Cabeza, Elisabet (1995), «Miquel Àngel Riera: “Viure és una assignatura que tots suspenem”», *Avui*, 15 de desembre de 1995, p. B3.
- Cabré, Rosa (1994), «*Quanta, quanta guerra...* el relat apocalíptic de Mercè Rodoreda», *La cultura catalana tra l'Umanesimo el il Barocco*, Programma, Pàdua, p. 481-490.
- Calders, Pere; Dagoll Dagom (1979), *Antaviana*, Barcelona, Edicions 62.
- Calders, Pere (1991), «Fins a sempre...», *Avui*, 24 de novembre de 1991, p. 57.
- Calvo, Francisco (1987), «La síntesis de la madurez de Marta Cárdenas», *El País*, 6 de desembre de 1987, p. 35.
- Calzada, Arcadi (1989), «Carme Riera, lluny de ringenu lírisme juvenil», *Diari de Girona*, 20 d'agost de 1989, p. 42-43.
- Campillo, Maria, et. al. (1982), «Una Enquesta entre els crítics literaris. Els millors títols 1971-1981», *Serra d'Or*, Barcelona, any XXIV, núm. 271 (abril de 1982), p. 20-27.
- Campillo, M. (ed. i pr.) (1982), *Contes de guerra i revolució (I i II) (1936-1939)*, Laia, Barcelona.
- Campillo, Maria (1993), *Literatura catalana i guerra civil: front cultural i plataformes d'actuació* [tesi doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campillo, Maria (1994), «Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la guerra civil», *Els Marges* núm. 51 (desembre de 1994), p. 53-61.
- Campillo, Maria (1998), «Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 323-354.
- Campillo, Maria (1998), «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», *Exilio literario español de 1939*, vol. 1, GEXEL, p. 569-577.

- Campillo, Maria (2004), «Un viatge a l'infern: "Nit i boira" de Mercè Rodoreda», *Caplletra. Revista internacional de filologia.* Revista Internacional de Filologia, [en línia], núm. 36, p. 77-92.
- Campillo, Maria (2008), «Mercè Rodoreda o l'experiència emocional de l'espai», *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* (Margarida Casacuberta i Marina Gustà, eds.), Barcelona : Fundació Antoni Tàpies : Arxiu Històric de la Ciutat, p. 165-189.
- Canals, Jordi (1992), «La pròxima traducció a l'italià de *Isabel i Maria* referma l'interès per Rodoreda», *Avui*, 16-17 d'abril de 1992, p. 37.
- Cantavella, Joan (1990), «Pedro Laín Entralgo», *Avui*, 20 de maig de 1990, p. 4-5.
- Capdevila, Jordi (1997), «Lluís Maria Todó entra a la novel·la psicològica amb *L'adoració perpètua*», *Avui*, 19 d'octubre de 1997, p. 52.
- Capdevila, Jordi (1998), «Oriol Castanys: "La feina del Grup 62 és descobrir nous autors"», *Avui*, 12 d'agost de 1998, p. 31-32.
- Capdevila, Jordi (1999), «No es pot oblidar que tota la gent honrada del país coneix la Model», *Avui* 3 de març de 1999, p. 41.
- Carbonell, Jordi (1961), «Un recital excepcional de "La pell de brau"», *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer de 1961), p. 21-22.
- Carbonell, Jordi (1963), «*Bearn*, de Llorenç Villalonga. *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió. Agrupació Dramàtica de Barcelona (Barcelona, Palau de la Música Catalana)», *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer de 1963), p. 46-47.
- Carbonell, [??] (1974), «Records de Caux», *Vall fosca*, any III, núm. 20 (febrer de 1974, p. 8.
- Carbonell, Neus (1995), *La Plaça del Diamant*, Barcelona, Editorial Empúries.
- Carbonell, Neus (1995), «L'exili en *La meva Cristina* de Mercè Rodoreda: intertextualitat i imaginació dialògica», *Lectora. Revista de dones i textualitat* núm. 1, p. 75-88.
- Carbonell, Neus (1998), «Exilio, escritura y género fantástico en los cuentos de Mercè Rodoreda», *Exilio literario español de 1939*, vol. 1, GEXEL, p. 579-585.
- Carrilero, Javier (1999), «Cuatro monólogos con timbre de mujer», *Torrelodones*, [?] 1999, p. [?].

- Cartas a Rosa Chacel* (a cura d'Ana Rodríguez-Fischer) (1993), Ediciones Cátedra, Madrid.
- Casacuberta, Margarida (1993), «Mercè Rodoreda, vida i literatura», *El Punt*, 25 d'abril de 1993, p. 4-5.
- Casacuberta, Margarida (1998), «Sobre *Viatges i flors*, de Mercè Rodoreda», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la breuetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 377-397.
- Casals, Montserrat (1985), «La familia de Mercè Rodoreda intenta evitar la edició manipulada de una novela inacabada», *El País* (12 de febrer de 1985), p. 24.
- Casals, Montserrat (1991), *Mercè Rodoreda, contra la vida, la literatura*, Barcelona, Edicions 62.
- Casals, Montserrat (1991), «Mercè Rodoreda i Andreu Nin: un amor revoltat i una carta estripada», *La Vanguardia*, 9 d'abril de 1991, p. 6.
- Casals, Montserrat (1993), «Pròleg», a *El torrent de les flors*, València, Editorial 3 i 4 i Institut d'Estudis Catalans.
- Casals, Montserrat (2008), *Cartes completes Joan Sales i Mercè Rodoreda, 1960-1983*, Barcelona, Club Editor.
- Casas, Joan (1988), «Falla l'atmosfera», *Diari de Barcelona* (31 d'octubre de 1988), p. 30.
- Casasses, Enric (1998), «I quin país érem, doncs?», *Avui* (30 de desembre de 1998), p. 7.
- Casasús, Josep Maria (1996), *Periodisme català que ha fet història*, Barcelona, Edicions Proa.
- Casasús, Josep Maria (1998), «Una pionera», *La Vanguardia* (23 de febrer de 1998), p. 23.
- Castellanos, Jordi (1992), «Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria*», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 46 (1992), p. 125-126.
- Castellanos, Jordi (1995), «Les imatges literàries de la ciutat», *Retrat de Barcelona* (Albert García i Teresa Navas, coords.), Barcelona : Ajuntament de Barcelona : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, vol. 2, p. 143-154.
- Castellanos, Jordi (1997), «Ciutats (2)», a *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.
- Castellanos, Jordi (2005), «Víctor català i el seu temps», *Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, p. 21-29.

- Castellet, Josep Maria (1988/1995), *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62.
- Castellet, Josep Maria (2007), *Dietari de 1973*, Barcelona, Edicions 62.
- Castells, Joan (1976), «La temporada del Grec. Un pas cap a l'autogestió teatral», *Serra d'Or*, Barcelona, any XVIII, núm. 204 (setembre de 1976), p. 55-57.
- Castillo, David (1997), «Maternitat i fraternitat», *Avui*, 17 d'abril de 1997, p IX.
- Castillo, David & Romà, Monserrat (1990), «Ràfols-Casamada il·lustra l'obra de Mercè Rodoreda», *Avui*, 9 de juny de 1990, p. I.
- Catalan Writing*. Institució de les Lletres Catalanes, núm. 7, setembre de 1991, Barcelona.
- Catalan Writing* (1993), «Translations of Mercè Rodoreda's Works», *Catalan Writing*, núm. 11 (setembre de 1993), p. 42-47.
- «Catalunya Ràdio adapta una obra de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia* (31 de maig de 1986) p. 72.
- Catelli, Nora (1995a), «El viejo volcán solitario», *La Vanguardia* (28 de març de 1995), p. 39.
- Catelli, Nora (1995b), «Por la parte que nos toca», *La Vanguardia* (28 de març de 1995), p. 40.
- Caubet, Damián (1989), «Aina Compte, enamorada del mar», *Diario de Mallorca* (24 de gener de 1989), p. 36.
- Cerrillo, Antonio (1992), «Una pared hecha obra de arte», *La Vanguardia*, 1 de març de 1992, p. 13.
- Cervera, Jordi (2007), «Reivindicació de Rodoreda», *Èxit, El Periódico de Catalunya*, 3-9 de maig de 2007, p. VI.
- Ciércoles, Marta (1997), «La influència del Noucentisme en la prosa catalana ha estat desmesurada», *Avui*, 20 de febrer de 1997, p. VIII-IX.
- Ciércoles, Marta (1998), «Drets d'autora», *Avui*, 23 d'abril de 1998, p. X i XII.
- Ciércoles, Marta (1999), «El món femení tal com el mira Rodoreda és a dins del meu llibre», *Avui* (25 de febrer de 1999), p. IV.
- Ciércoles, Marta (1999), «A l'hora d'escriure busco ritmes que algunes cançons em proporcionen», *Avui* (8 de juliol de 1999), p. X.

Ciplijauskaitė, Birutė (1991), *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

Codina, Josep Anton (2002), «L'aventura teatral de Maria Aurèlia Capmany» a *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula. Col·loqui Internacional Maria Aurèlia Capmany*, Valls, Cossetània Edicions, p. 247-278.

Colomer, Imma (2016), entrevista en persona realitzada el 2 de maig a Barcelona.

Colomines, Agustí & Ragner, Hilari (1999), «El último adiós de Companys», *La Vanguardia* (23 de maig de 1999), p. 65 i 67.

Comas, Àngel (1997), «TV-Películas», *La Vanguardia*, 12 de novembre de 1997, p. 10.

Comas, Àngel (1992), «Barcelona como escenario», *La Vanguardia*, 19 de gener de 1992, p. 7.

Comas, Àngel (1992), «La plaça del diamant», *La Vanguardia*, 20 de gener de 1992, p. 8.

Comellas, Jaume (1986), «Una estrena de Guinjoan», *Avui* (26 d'octubre de 1986), p. 29.

Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008 (2010), a cura de Joaquim Molas, Fundació Mercè Rodoreda-Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, p. 95-111.

Conselho Regional de Contabilidade de Minas Gerais (2009), «Peça teatral», Conselho Regional de Contabilidade de Minas Gerais, any XVI, núm. 140 (novembre-desembre de 2009), p. 6.

Cònsul, Isidor (1990), «J.V. Foix, un poeta modern i cosmopolita», *Avui*, 26 de maig de 1990, p. X.

Cònsul, Isidor (1992), «Homenots contemporanis», *Avui*, 21 de març de 1992, p. II.

Cònsul, Isidor (1996), «Biel Mesquida, *Excelsior o el temps escrit*», *Serra d'Or*, núm. 437 (maig de 1996), p. 73.

Cònsul, Isidor (1996), «Quan tot començava a canviar», *Avui*, 6 de juny de 1996, p. XIII.

Cònsul, Isidor (2003), «*Te deix, amor, la mar com a penyora*, de Carme Riera», *Lectures de batxillerat 2003-2005*, Barcelona, Proa, p. 263-287.

- Convergència i Unió (1984), «Fem i farem!» [propaganda electoral], *El Periódico de Catalunya* (13 d'abril de 1984), p. 27.
- Corbalán, Rafael (1992/1993), «Debat sobre el català en un important congrés lingüístic a Nova York», *Avui*, 31 de desembre de 1992/1 de gener de 1993, p. 42.
- Cornet, Montserrat (1985), «Luis de Pablo. El viatge i les flors del compositor basc», *Avui* (30 d'agost de 1985), p. 33-35.
- Coromina, Antoni (2014), «Paròdia musical, animació i conya marinera. Crònica de la trajectòria de la Banda Puig, Immamarramon, Orquestra Sèmola i la Coral Vajillas (1975-1985)», *Nació Digital*.
- Coromina, Antoni (2015), «Quan estudiar era lluitar. La memòria de l'Institut de Vic de 1975», *Nació Digital*.
- Coromina, Antoni (2020), «Carme Rubio, 40 anys ensenyant llengua i literatura a l'Institut Jaume Callís i a la UVic», *Nació Digital*.
- Correig, Antoni (1985), «Rodoreda, en escena», *Reus: setmanari de la ciutat, any XXXIV*, núm. 1709 (del dissabte 16 de febrer de 1985), Reus, Editorial Reddis, p. 10.
- Cortés, Carles (1992), *Els viatges interiors de Mercè Rodoreda. Estudi de Quanta, quanta guerra... i La mort i la primavera* [tesi doctoral], Universitat d'Alacant.
- Cortès, Carles (1995), «El simbolisme en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 95 (abril de 1995), p. 105-113.
- Cortés, Carles (1995), *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda: els usos simbòlics dels elements de la natura*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Cortés, Carles (1998), «La narrativa breu de Mercè Rodoreda en els anys 30», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la breuetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 301-322.
- Cotoner, Lluïsa (2007), «La colección Marca Hispanica, un ambicioso proyecto de traducción de José Agustín Goytisolo», *Quaderns: revista de traducció*, núm. 14, (2007), p. 105-124.
- Colomer, Pep (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 28 de setembre i el 4 de novembre.

Compte, Aina (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 29 de setembre i el 30 d'octubre.

Cournot, Michel (1971), «Trop blessée pour mourir», *Nouvel Observateur*, núm 362 (18-24 d'octubre de 1971), p. 11.

Creus [Desclot], Miquel (1994), «Dotze dones destacades», *Avui*, 3 de gener de 1994, p. 2.

Crivillé, Adriana (1993), «Cada vegada crec més en obres sense reis ni herois», *Avui*, 7 de novembre de 1993, p. 7.

Cuenca, Maria Josep (1998), «Mecanismes conversacionals en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat», a *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadía de Montserrat, p. 399-416.

Cuyàs, Manel (1990), «Filòlegs», *Avui*, 30 d'agost de 1990, p. 5.

Davallon, Jean (2006), *Le don du patrimoine*, París, Lavoiser.

Darge, Fabienne (2012), «L'esprit d'Automne», *Le Monde*, 11 de setembre de 2012, p. [?].

De Sagarra, Joan (1993), «Una mala jugada», *El País*, 29 de juliol de 1993, p. [?]

De Sagarra, Joan (1993), «Arsénico y moscatel», *El País*, 23 d'octubre de 1993, p. 41.

Diari de Girona (1990), «Debatem el paper de Barcelona en la literatura catalana», *Diari de Girona*, 4 d'abril de 1990, p. 38.

Diari de Girona (1991), «Les influències actuals, per Isidor Cònsul», *Diari de Girona*, 23 d'abril de 1991, p. 28-29.

Diari de Girona (1991), «Pere Gimferrer defensa el prestigi de la llengua literària», *Diari de Girona*, 9 d'octubre de 1991, p. 35.

Diari de Girona (1991), «Les lletres catalanes estan de dol per la mort de Montserrat Roig», *Diari de Girona*, 12 de novembre de 1991, p. 26.

Diari de Girona (1993), «Televisió/ràdio», *Diari de Girona*, 11 de juliol de 1993, p. 20.

Diari de Girona (1993), «La companyia del Romea estrenarà avui una obra de Mercè Rodoreda», *Diari de Girona* (15 d'octubre de 1993), p. 49.

Diari de Girona (1994), «Televisió/ràdio», *Diari de Girona*, 13 de febrer de 1994, p. 49.

- Diari de Girona* (1996), «Homenatge Carmen Laforet i Josep Vergés», *Diari de Girona*, 12 d'abril de 1996, p. 27.
- Diari de Girona* (1999), «Televisió/ràdio», *Diari de Girona*, 19 de febrer de 1999, p. 50.
- Diari de Girona* (1999), «Juan Goytisolo diu que a Espanya es llegeixen malament els clàssics», *Diari de Girona*, 28 d'abril de 1999, p. 46.
- Diari de Girona* (1999), «Joc d'espies i observats», *Diari de Girona*, 30 d'abril de 1999, p. 5.
- Diari de Girona* (1999), «Dos historiadors troben al País Basc l'última carta escrita per Lluís Companys», *Diari de Girona*, 24 de maig de 1999, p. 26.
- Díaz, Mariana (1993), «Aina Compte abre la Muestra de Tardor del Sans», *Diario de Mallorca*, 18 de novembre de 1993, p. 59.
- Dodas, Anna (1993), «Per a un estudi de *Mirall trencat*: un procés de poetització», *Ausa*, vol. XV, núm. 131, p. 289-302.
- Domingo, Biel (1993), «Aina Compte abre con la obra “Una carta” la “Mostra de Teatre de Tardor” en el Sans», a *Diario 16* (Balears), 18 de novembre de 1993, p. [?].
- Domínguez, Àngel (2016), entrevista en persona realitzada el 13 d'octubre a Barcelona.
- Dossier d'Aloma al Teatre Nacional de Catalunya, 2009.
- Dossier d'*Aquí no hi ha cap àngel* a Aix, 1992.
- Dossier d'*Aquí no hi ha cap àngel* al Centre G. Pompidou. 1992.
- Dossier de *Cartografies del desig*, 2001.
- Dossier de *La place du Diamant*, 2009.
- Dubatti, Jorge (2003), *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Duch, Lluís (2002), *La substància de l'efímer. Assaigs d'antropologia*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dunia* (1986), «La acción hace la fuerza», *Dunia*, núm 5 [220] (5 de març-17 de març de 1986), p. 68-69.
- Duran, Rafel (1988), «*La estación de las dalias*. Rodoreda en escena», *El Público*, (desembre 1988), p. 27-29.

El maniquí, dossier de l'espectacle, temporada 1998-1999, a la Sala Talers del Teatre Nacional de Catalunya, del 4 de febrer de 1999 al 28 de març de 1999.

El Mundo (1999), «Las difíciles relaciones entre hombres y mujeres, a examen en cuatro monólogos», *El Mundo*, 6 d'abril de 1999, p. 52.

El País (1982), «La película *La plaza del Diamante* se estrena hoy en Madrid en una sesión benéfica», *El País*, 25 de març de 1982, p. 5.

El País (1983), «Reposición íntegra de la novela *Aloma*, de Mercé Rodoreda», *El País*, 1 de febrer de 1983, p. [?].

El Periódico (1984), [anunci], *El Periódico*, 13 d'abril de 1984, p.27

El Punt (1984), «Calella ha acabat la seva primera pel·lícula i l'estrenarà per la Festa», *El Punt*, 21 d'agost de 1984, p. 23

El Punt (1992), «El Municipal acull l'estrena a Catalunya del "Tirano Banderas" de Lluís Pasqual», 27 de març de 1992, p. 18.

El Punt (1993), « Versus Teatre porta a Sant Feliu un muntatge basat en cinc contes de Mercè Rodoreda», 4 de desembre de 1993, p. 23.

El Punt (1995), «Plaza & Janés inicia una col·lecció de cent narracions curtes», *El Punt*, 24 de setembre de 1995, p. 20.

«Els cartells del II Congrés», *Avui* (4 d'abril de 1986), p. 28.

Empordà (1999), «Llampaies acull un cicle de petit format amb obra d'autors catalans», *Empordà* (6 d'abril de 1999). p [?].

«En Bruselas, "puesta de largo" cultural de España», *La Vanguardia*, 21 de juliol de 1985, p. 28.

Escarré, Josep (1993), «El teatro de Rodoreda deja de ser inédito con el estreno de *Un día*», *La Vanguardia*, 27 de juliol de 1993, p. 34.

Escarré, Josep (1994), «*Palavras de mulher*, teatro catalán con pasaporte a Brasil», *La Vanguardia*, 31 de juliol de 1994, p. 41.

Escarré, Josep (1999), «TV-Películas», *La Vanguardia*, 31 de març de 1999, p. 10.

Escrú, Núria (1989), «Miquel de Palol», *Avui*, 1 d'octubre de 1989, p. 17.

Espinàs, Josep Maria (1993), «Un cognom o dos», *Avui*, 26 de gener de 1993, p. 52.

Espinós, Joaquim (2013), «Un miratge de normalitat. Les biografies de Mercè Rodoreda», a *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*, Barcelona, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 105-119.

«Estreno mundial en Europania de una obra de Luis de Pablo con texto de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 12 d'octubre de 1985, p. 31.

Even-Zohar, Itamar (1990), *Polysystem Studies*, Durham. Duke University Press.

Even-Zohar, Itamar (2010), *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Universitat de Tel Aviv.

Everly, Kathryn (1998), «Portrait of writer: visual and verbal connections between the art and literature of Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. XII, núm. 2, p. 21-35.

EVR [?] (1995), «Lluís Busquets revisa l'obra de a través dels seus crítics i corresponents», *Diari de Girona* (27 de juliol de 1995), p. 28.

EVR [?] (1995), «Salvador Espriu, després de la fama», *Diari de Girona* (19 de febrer de 1995), p. 42.

Fàbregas, Xavier (1967), «El teatre de Víctor Català a l'escenari», *Serra d'Or*, any IX, núm. 4, abril de 1967, p. 101-103.

Fàbregas, Xavier (1970), «*Mort de dama*, de Llorenç Villalonga», *Serra d'Or*, núm. 134, novembre de 1970, p. 71-72.

Fàbregas, Xavier & Vilà, Joaquim (1979), «Estrenes de juny, juliol i agost», *Serra d'Or*, núm. 240 (setembre de 1979), p. 57-58.

Fàbregas, Xavier (1980), «Notes de teatre: pels voltants de l'escenari», *Serra d'Or*, Barcelona, Any XXII, Núm. 249 (juny de 1980), p. 60.

Fàbregas, Xavier (1982), «Històries de dones», *Serra d'Or*, núm. 278 (novembre de 1982), p. 62.

Faner, Pau (1992), «Calders i Tísner, senzilla grandesa», *Avui*, 3 de juny de 1992, p. 13.

Faulí, Josep (1990), «Arnau y su visión de Rodoreda», *La Vanguardia*, 5 d'octubre de 1990, p. 6.

Faulí, Josep (1992), «Menys genials, però més normals», *La Vanguardia*, 13 d'octubre de 1992, p. 6.

- Faulí, Josep (1999), «Les novel·les i la novel·la», *Avui*, 31 de gener de 1999, p. 22.
- Faulí, Josep (1999), *Novel·la catalana i guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Faulí, Josep (2002), *Els Jocs Florals de la llengua catalana a l'exili (1941-1977)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Farrés, Ramon (1990), «La Fira del Llibre de Frankfurt obre les portes coincidint amb la unificació alemanya», *Avui*, 2 d'octubre de 1990, p. 33.
- Febrés, Xavier & Huertas Clavería, Josep Maria (1979), «Mercè Rodoreda: “perfectament instal·lada” en els setanta anys», a *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, p. 156-159.
- Fernandez, Iara Fátima (2011), *Ação Verbal e o trabalho do ator: proposições stanislavskianas, conceitos outros e considerações atorais*, treball final del Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, dirigida pel dr. Luis Otávio Carvalho Gançalvez de Souza, Belo Horizonte.
- Ferrer, Julio (1983), «El señor Porcel y el bilingüismo», *La Vanguardia* (15 d'abril de 1983), p. 5.
- Filella, Xavier (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 3 de novembre i el 4 de novembre.
- Filella, Xavier (2015), entrevista telefònica realitzada el 3 de novembre.
- Fité, Ricard (1991), «L'obra de Joan Solà», *Avui*, 16 de març de 1991, p. IV.
- Flores, Félix (1990), «Agustí Villaronga ve parado su proyecto sobre Rodoreda», *La Vanguardia*, 17 de juliol de 1990, p. 40.
- Foguet, Francesc (2004), «La força de la paraula», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 44, p. 267-268.
- Foguet, Francesc (2006), «Rusiñol inexplorat», *El País*, 8 de juny de 2006, p. 8.
- Fonalleras, Josep Maria (1989), «Cioranians», *El Punt*, 22 d'abril de 1989, p. 3.
- Fondevila, Santiago (1988), «El mundo de Mercè Rodoreda llevado al escenario por un grupo teatral de Osona», *La Vanguardia*, 20 de novembre de 1987, p. 45.

- Fondevila, Santiago (1993a), El Romea inaugurarà la pròxima temporada con una obra de Mercè Rodoreda, *La Vanguardia*, 8 de juliol de 1993, p. 39.
- Fondevila, Santiago (1993b), «El teatro de Rodoreda tiene un sanísimo espíritu mordaz», *La Vanguardia*, 5 d'octubre de 1993, p. 39 i 50.
- Fondevila, Santiago (1995), «Simenon en Tahití», *La Vanguardia*, 11 de febrer de 1995, p. 37.
- Fondevila, Santiago (1998), «Focus producirà un musical sobre *La plaça del Diamant* en 1999», *La Vanguardia*, 21 de maig de 1998, p. 48.
- Fondevila, Santiago (1999), «Un éxito británico, dos clásicos y un musical de creación, en la temporada del Romea», *La Vanguardia*, 27 de juliol de 1999, p. 35.
- Fontova, Rosario (1986), «Mercè Rodoreda publica de nuevo a los 3 años de su muerte», *El Periódico*, 20 de març de 1986, p. 23.
- Forns, Núria (1993), «La biblioteca de Santa Cristina d'Aro celebra el desè aniversari», *El Punt*, 26 d'abril de 1993, p. 50.
- Franco, Enrique (1985a), «Amplia programación de música española en el festival Europania 85», *El País*, 20 de febrer de 1985, p. 34.
- Franco, Enrique (1985b), «Notable presencia de la música en Europania», *El País*, 21 de desembre de 1985, p. 28.
- Franco, Enrique (1986), «Páginas maduras», *El País*, 23 d'octubre de 1986, p. 38.
- Frau, Josep Maria (1990), «Biel Mesquida: “Doi es un ejercicio duro y arriesgado”», *La Vanguardia*, 9 de juliol de 1990, p. 30.
- Frauca, Titon (2021), intercanvi de missatges electrònics el 9 de gener.
- Frauca, Ferran (2021), intercanvi de missatges electrònics el 10 de gener.
- Frigolé, Joan (2014), «La patrimonialización y mercantilización de lo auténtico», *Construyendo el patrimonio cultural y natural*, València, Editorial Germanies, p. 31-45.
- Frisach, Montserrat (1991), «La novel·la inèdita de Mercè Rodoreda centra els XX Premis Octubre», *Avui*, 25 d'octubre de 1991, p. 32.
- Frisach, Montserrat (1991), «La biògrafa de Mercè Rodoreda veu el seu teatre “clàssic i arrelat en la tradició catalana”», *Avui*, 26 de juliol de 1993, p. 33.

- Frontera, Guillem (1975), «Després de llegir aquestes narracions», *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Editorial Laia, p. 7-11.
- Gabancho, Patricia (1980), «Entre los ganadores del “Premi Ciutat de .Barcelona”, Joan Oliver, la Rodoreda, J. A.Goytisoló y Els Joglars», *El Noticiero Universal*, secció Cultura, (11 de setembre de 1980), p. 12.
- Galangau, Elisa (1993), «Mercè Rodoreda, rediviva», *El Temps*, núm. 489 (1 de novembre de 1993), p. 77-79.
- Gallén, Enric (1993), «Una edició amb problemes», *El Temps*, any X, núm. 497 (26 de setembre de 1993), p. 82-83.
- Gallén, Enric (2007), «Per la renovació del monòleg», a *Caterina Albert. Cent anys de la publicació de Solitud*, Barcelona, Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, p. 140-152.
- Gallén, Enric (2007), «Comèdies», *Benzina*, núm. 22, (desembre de 2007), p. 88-89.
- Gallén, Enric & Guerra, Gerard (2020), *Teatre*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: Fundació Mercè Rodoreda.
- Gallén, Enric & Guerra, Gerard (2020), *Teatre*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: Fundació Mercè Rodoreda.
- Gamisans, Pere (1983), *Évolution de l'écriture et illusion référentielle dans l'oeuvre romanesque de Mercè Rodoreda (1909-1983)* [tesi doctoral], Universitat de París IV.
- Gamisans, Pere (1983), «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*», a *Miscel·lània Joan Bastardas*, vol. II, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 285-295.
- Gamisans, Pere (1991), «La llengua de Mercè Rodoreda», *Catalan Review* vol. V, núm. 2 (desembre de 1991), p. 191-194.
- García del Busto, José Luis (1983), «Luis de Pablo termina una obra basada en una novel·la de Rodoreda», *El País* (3 de febrer de 1983), p. 29.
- García Garzón, Juan Ignacio (1999), «Cuatro retratos com hombre al fondo», *ABC*, 10 d'abril de 1999, p. [?].

García [Márquez], Gabriel (1983), «¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?» *El País* (18 de maig),

p. 11.

Garcia, Salvador (1996), «Llegendes de Girona aprofita l'Exposició de Flors per a la seva última creació», *El Punt*, 7 de maig de 1996, p. 35.

Geiringer, Karl (1984) [1947], *Brahms, his Life and Work*, Da Capo Press, Londres, Oxford University Press.

Gibert, Joaquim (1998), «El bilingüisme interessat», *Diari de Girona*, 9 de maig de 1998, p. 17.

Gil, Miquel (1993), «Una altra novel·la», *Diari de Girona*, 25 d'abril de 1993, p. 24.

Giralt, Oriol (1991), «El monòleg interior a *Mirall trencat*», *Tirant al Blanc*, núm. 4 (maig de 1994), Lleida, p. 29-31

Giramé, Jordi & Muñoz, Òscar (1999), «Conversa entrevista amb Mario Gas», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, núm. 18-20 (desembre de 1999), p. 63-82.

Giramé, Jordi & Muñoz, Òscar (1999), «*La senyora Florentina i el seu amor Homer*, de Mercè Rodoreda. Apunts per a una posada en escena», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, núm. 18-20 (desembre de 1999), p. 83-136.

Giró, Carme (1991), «Les pintures que Mercè Rodoreda va fer durant els anys d'exili es posen a la venda», *Avui*, 17 de març de 1991, p. 41.

Giró, Carme (1991), «Tres especialistes han enllestit sengles biografies de l'escriptora Mercè Rodoreda», *Avui*, 8 d'abril de 1991, p. 26.

Giró, Carme (1991), «*Isabel i Maria*, la novel·la inèdita de Mercè Rodoreda, es publicarà aquesta tardor», *Avui*, 13 d'abril de 1991, p. 29.

Giró, Carme (1992), «Escriure és com el color dels ulls» *Avui*, 5 de març de 1992, p. 39.

Giró, Carme (1992), «*Maria Barbal*: "Els personatges i el fil narratiu de la història porten l'ambientació"» *Avui*, 15 d'abril de 1992, p. 38.

Giró, Carme (1993), «Ramon Alcoberro culpa Josep Pla dels problemes de la literatura catalana actual» *Avui*, 17 de febrer de 1993, p. 40.

Giró, Carme (1995), «Biel Mesquida: “A la literatura catalana actual hi ha molts “llibres kleenex”»», *Avui*, 2 de desembre de 1995, p. B3.

Glenn, Kathleen M. (1994), «Rare birds and hardy flowers: Mercè Rodoreda's *La senyora Florentina i el seu amor Homer*», *Catalan Review*, vol. VIII, núm. 1-2, p. 193-201.

González, Ferran (2013), *Els programes dramàtics en català a TVE (1964-2005)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, p. 47 [tesi doctoral dirigida per Armand Balsebre, no publicada]

González, Francesc (1990), «La Ciudad de los novelistas», *La Vanguardia*, 5 d'abril de 1990, p. 4.

Gregori, Carme (1993), «*Antaviana*: del text narratiu al text dramàtic», *Caplletra. Revista internacional de filologia*, València, núm. 14, (primavera de 1993), p. 163-175.

Gregori, Carme (1998), «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda», a *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 281-299.

Gregori, Carme (2008), «Mercè Rodoreda: contes que faran tremolar Déu», *Caràcters*, València, Segona època, núm. 42 (gener 2008), p. 13.

Grup de Feminisme de l'Escola de Sociologia de Barcelona (1978), «Formant part del moviment feminista de Barcelona: les vocalies», *Papers. Revista de Sociologia*, Bellaterra, p. 197-216.

González (1997), «Sílvia Servan presenta *Trilogia de minyones*», *Els 4 cantons*, 4 de juliol de 1997, p. 47.

Guardiola, Nicole (1989), «Editada en Portugal *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda», *El País*, 16 de febrer de 1989, p. 34.

Guerrero, José (1984), «Luis de Pablo termina una extensa composició musical sobre textos de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 17 de febrer de 1984, p. 34.

- Guerrero, José (1988), «Guinjoan y Luis de Pablo presentan en el Palau sendos estrenos en Barcelona», *La Vanguardia* (23 d'octubre de 1986), p. 38.
- Guillamon, Julià (1995), «Una rata estranya, l'enemic més odiat», *Avui*, 23 de febrer de 1995, p. VI.
- Guillamon, Julià (1999), «Una historia oficial», *La Vanguardia*, 4 de juny de 1999, p. 8.
- Guillamon, Julià (1999), «El poeta comprometido y el novelista burgués», *La Vanguardia*, 10 de setembre de 1999, p. 2.
- Gustà, Marina (1998), «“(…) les tristeses dels altres.” Conte i monòleg a *La meva Cristina i altres contes*», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda, Simposi Internacional de Narrativa Breu (1r: 28-30 d'abril de 1998: València), Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: Abadia de Montserrat, p. 241-252.
- Gustà, Marina (2010), «Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians», *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales & Institut d'Estudis Catalans: Fundació Mercè Rodoreda, p. 83-93.
- Gustà, Marina (2005), «Mercè Rodoreda, escriptora», *L'Avenç*, núm. 301(abril de 2005), p. 22.
- Gutiérrez, Magda (1995), «Cartes des de l'oblit», *Avui*, 18 de desembre de 1995, p. 13.
- Harris, Marvin (2001) [1983], *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hart, Patricia (1990), «Una llengua amb vigor», *Avui*, 29 de juliol de 1990, p. 34.
- Hernández, Josep Maria (1990), «Agustí Villaronga començarà el maig de 1991 el rodatge de *La mort i la primavera*», *Avui*, 9 de novembre de 1990, p. 39.
- Hirst, David (1993), *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (editors) (1989), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Holmberg, Arthur (1996), *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Ibarz, Mercè (1985), «Pròxima edició de l'obra pòstuma de Mercè Rodoreda», *Avui* (23 de novembre de 1985), p. 22.
- Ibarz, Mercè (1991), *Mercè Rodoreda*, Empúries, Barcelona.
- Ibarz, Mercè (1991), *Mercè Rodoreda. Un retrat*, Barcelona, Edicions 62.
- Ibarz, Mercè (1992), «Rodoreda, veu i llum», *Avui*, 14 de març de 1992, p. III.
- Ibarz, Mercè (2008), *Mercè Rodoreda. Exili i desig*, Barcelona, Edicions 62.
- Isern, Joan Josep (1992), «Barcelona, terra de naufragats atrafegats», *Circularart*, núm. 26-27 (desembre de 1992), p. 13-14.
- Isern, Joan Josep (1993), «Poesia i teatre», *Avui*, 19 de desembre de 1993, p. 33.
- J. [?], C [?] (1991), «Lluís Maria Todó s'inicia en la narrativa amb una novel·la de contingut "moral"», *Avui*, 1 de desembre de 1991, p. 42.
- Jean-Pierre Han (1998), «Un cœur simple», *Témoignage Chrétien*, [?] 1998, p. [?].
- Juárez, Pablo (1992), «Reseñas», *Revista de Filología Románica*, núm. 9 (1992), p. 325-326.
- Julià, Jordi (2006), «Algú parla allà al mig. Formes i història del mónleg teatral (més una reivindicació)», *Lletres del Grup del Llibre*, núm. 18 (desembre de 2005 – gener de 2006), p. 10-11.
- Julià, Lluïsa (2008), «Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual», *Literatures*, segona època, núm. 6, p. 9-27.
- Julià, Lluïsa (2017), *Maria-Mercè Marçal. Una vida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Klein, Gabriele (2020), *Pina Bausch's Dance Theater: Company, Artistic Practices and Reception*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- La marxa de Catalunya* (1993), «L'obra Plaer de dona al casino de Vic», *La marxa de Catalunya* (23 de juliol de 1993), p. 18.
- Lacuesta, Iñaki (1995), «Sé exactament com ha d'acabar "Secrets de família"», *Diari de Girona*, 16 d'agost de 1995, p. 24.
- Lacuesta, Iñaki (1996), «Discriminació positiva», *Avui*, 9 de febrer de 1996, p. 29.
- Lago, Natalia (1999), «Las difíciles relaciones entre hombres y mujeres, a examen en cuatro monólogos», *El Mundo*, 6 d'abril de 1999, p. 52.

La Vanguardia (1983), «Premio de narrativa literaria “Mercè Rodoreda”», *La Vanguardia*, 23 de setembre de 1983, p. 64.

La Vanguardia (1983), «Karlsruhe vivirá durante dos meses un gran festival de cultura catalana», *La Vanguardia* (8 de setembre de 1983), p. 31.

La Vanguardia (1983), «Novela de Rodoreda y ciclismo a tope», *La Vanguardia*, 19 d'abril de 1983, p. 74.

La Vanguardia (1983), «Homenatge en memòria de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 22 d'abril de 1983, p. 56.

La Vanguardia (1983), «Jornadas de literatura catalana en Karlsruhe», *La Vanguardia*, 29 de setembre de 1983, p. 42.

La Vanguardia (1984), «Radio Avui: evocación de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia* (13 d'abril de 1984), p. 62.

La Vanguardia (1989), «Cataluña y Barcelona vistas como literatura en la UIMP», *La Vanguardia*, 11 de juliol de 1989, p. 55.

La Vanguardia (1990), «Gimferrer: “Ibáñez sigue los pasos de Pla y Rodoreda”», *La Vanguardia*, 21 de novembre de 1990, p. 51.

La Vanguardia (1991), «Día a día», *La Vanguardia*, 9 de febrer de 1991, p. 9.

La Vanguardia (1991), «La Filmoteca también homenajea a Cousteau», *La Vanguardia*, 6 de maig, de 1991, p. 36.

La Vanguardia (1992), «El 43% de científicos catalanes rechaza la investigación militar», *La Vanguardia*, 25 de febrer de 1992, p. 27.

La Vanguardia (1993), «Montaje sobre Rodoreda en el Tantarantana», *La Vanguardia*, 10 de novembre de 1993, p. 37.

La Vanguardia (1994), «Rodoreda es la autora catalana más traducida», *La Vanguardia*, 24 de març de 1994, p. 45.

La Vanguardia (1994), «Rosa Chacel, novelista vallisoletana marcada por el exilio, fallece a los 96 años», *La Vanguardia*, 28 de juliol de 1994, p. 30.

La Vanguardia (1996), «Televisión», *La Vanguardia*, 19 de desembre de 1996, p. 6.

- La Vanguardia* (1997), «Nueva biografía de Mercè rodoreda, con informació inédita», *La Vanguardia*, 2 de març de 1997, p. 58.
- La Vanguardia* (1997), «Gaudí y Oró siguen líderes», *La Vanguardia*, 21 de març de 1997, p. 9.
- La Vanguardia* (1997), «Cartelera», *La Vanguardia*, 13 de febrer de 1997, p. 47.
- La Vanguardia* (1998), «Televisión», *La Vanguardia*, 5 de juny de 1998, p. 8.
- La Vanguardia* (1998), «Òmnium i la Fundació Enciclopèdia Catalana creen el Premi Mercè Rodoreda, substitut del Víctor Català», *La Vanguardia*, 11 de juliol de 1998, p. 32.
- La Vanguardia* (1998), «Televisión», *La Vanguardia*, 29 d'agost de 1998, p. 8-9.
- La Vanguardia* (1998), «Los mejores de 1998», *La Vanguardia*, 18 de desembre de 1999, p. 1-7.
- La Vanguardia* (1999), «Televisión», *La Vanguardia*, 18 de febrer de 1999, p. 8.
- La Vanguardia* (1999), «Mercedes Lezcano lleva a Mercè Rodoreda al Círculo de Bellas Artes con Mujeres», *La Vanguardia*, 6 d'abril de 1999, p. 50.
- La Vanguardia* (1999), «Televisión», *La Vanguardia*, 20 d'abril de 1999, p. 8.
- La Vanguardia* (1999), «Televisión», *La Vanguardia*, 21 d'abril de 1999, p. 9.
- La Vanguardia* (1999), «Catalunya Cultura emite *Mirall trencat*», *La Vanguardia*, 3 de novembre de 1999, p. 12.
- Le Monde* (2002), «Agenda», *Le Monde*, 21 de setembre de 2002, p. 32.
- Liegeois, Yonnel (1998), «Un bijou sur scène», *L'hebdo de l'actualité sociale*, núm. 237 (10-16 d'abril de 1998), p. [?].
- Lipman, Joan (1990), «Contemporary Women Writers of Spain», *Hispanic Review*, vol. 58, núm. 3 (estiu 1990), Pennsylvania, p. 413-415.
- Llavina, Jordi (1997), «Els deixants amargs de la passió», *Avui*, 20 de febrer de 1997, p. VI.
- Llavina, Jordi (1997), «Encerts i febleses del *Malentès*», *Avui*, 13 de març de 1997, p. VI-VII.
- Llavina, Jordi (1999), «El tren descarrilat», *Avui*, 24 de juny de 1999, p. IV-V.
- Llorca, Vicenç (1995), «En la unitat de Flaubert», *Serra d'Or*, núm. 421, gener de 1995, p. 35.

- López, Eduard (1992), «La Setmana del Llibre en Català va tenir més de 150.000 visitants», *El Punt*, 11 de març de 1992, p. 20.
- López, Marta (1999), «Les escriptores hem ajudat a fer visible el món femení», *Diari de Girona*, 14 de març de 1999, p. 37.
- López, Marta (1999), «Una exposició recrea la vida i obra de Mercè Rodoreda», *Diari de Girona*, 5 de juny de 1999, p. 41.
- Louise Bertrand, «*La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda: Propositions pour une lecture», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nîmes* (23 sept. 1975), 259-76.
- El País* (1985), «Luis de Pablo concluye una cantata para Europalia», *El País* (10 de febrer de 1985), p. 38.
- M.[?] , M.[?] (1964), «Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», *Serra d'Or*, núm. 9 (1964, Setembre), p. 52-58.
- Manent, Albert (1964), «Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)», *Serra d'Or*, núm. 9 (setembre de 1964), p. 52-58.
- Manent, Albert (1990), «Redentor de las provincias», *La Vanguardia*, 2 d'octubre de 1990, p. 18.
- Manent, Albert (2010), *Crònica política del Departament de Cultura (1980-1988)*, Barcelona, Acontravent.
- «Manifest de conclusions de les I Jornades Catalanes de la Dona» (2016), *En moviment[s]*.
Dones de Barcelona, 1976 [40 anys i més...], Barcelona, Programes de Memòria, Ajuntament de Barcelona, p. 18-19.
- Manzano, Emilio (1996), «Lo que no dijo el No-Do de 1944», *La Vanguardia*, 16 d'abril de 1996, p. 4.
- Marcet, Pere (1989), «Les relíquies oblidades de Mercè Rodoreda», *Diari de Barcelona*, 17 d'octubre de 1989, p. III.
- Marçal, Maria Mercè (1989), *Llengua abolida, poesia completa 1973-1988*, València, Editorial 3 i 4.
- Marçal, Maria Mercè (2004), *Sota el signe del drac, Proses 1985-1997*, Barcelona, Proa,

p. 147.

Marçal, Maria Mercè (2019), *Contra la inèrcia: textos polítics (1979-1980)*, Comanegra, Barcelona.

Marín Marta (1993), «Barcelona, geografia iniciàtica», *Catalan Review*, vol. VII, núm. 2, p. 57-69.

Martí-Martí, Jaume [font] (1983-1987), *Biografia, entrevistes i poemes de Mercè Rodoreda i Gurguí*, Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-563-N-816.

Martí, Octavi (1997), «La plaza del Diamante, de Mercè Rodoreda, llevada por primera vez al teatro en Francia», *El País*, 6 de novembre de 1997, p. 39.

Martín, Salustiano (1987), «La lúcida mirada de Mercè Rodoreda», *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, núm 176, p. 2-6.

Martínez, Josepa (1998), «Finals textuais en la narrativa breu rodorediana», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu, 1. Al voltant de la breuetat, 2. Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 473-486.

Martínez Rodríguez, Maria del Mar (1988), *El Lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercè Rodoreda y Carmen Martín Gaité*, [tesi doctoral], Universitat de Wisconsin-Madison.

Masoliver, Juan Ramón (1990), «Proyección fronteras allá», *La Vanguardia*, 7 de desembre de 1990, p. 3.

Masoliver, Juan Ramón (1991), «Écrivains d'Espagne», *La Vanguardia*, 19 de juliol de 1991, p. 3.

Massip, Francesc (1994), «La faceta dramàtica de Mercè Rodoreda», *Avui*, 9 de gener de 1994, p. 80.

Massip, Francesc (1994), «Un alè de desencís», *Avui*, 10 de març de 1994, p. 44.

Massip, Francesc & Palau, Montserrat (1996), «L'arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 129-141.

- Massip, Francesc (2001), «La fortuna dramàtica de Rodoreda», *Avui*, 18 de novembre del 2001, p. 57.
- Massip, Francesc & Palau, Montserrat (2002), *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa.
- Massip, Francesc (2005), «El Teatre Bartrina de Reus en el context del teatre català (1939-1994)», *100 anys del Teatre Bartrina* (dir. Albert Arnavat), vol. 1, Reus, Pragma Edicions, p. 375-387.
- Massip, Francesc (2008), «El teatre de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, Barcelona, núm. 577 (gener de 2008), p. 29-32.
- Massip, Francesc (2010), «L'espai suburbà a *El maniquí* de Mercè Rodoreda (el barraquisme a la Barcelona franquista)», *Catalònia*, núm. 4 (2010), p. 1-6.
- Massot, Josep (1995), «Mesquida se inspira en Pía, Rodoreda y Villalonga para su regreso a la novela», *La Vanguardia*, 2 de desembre de 1995, p. 40.
- Matarrodona, Enric (1999), «Mercedes Lezcano», *Presència*, del 17 al 23 de gener de 1999, p. 7.
- McNerney, Kahleen (1992), «Pens and needles: survival techniques of Mercè Rodoreda and Anna Murià», *Actes del Sisè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Vancouver, 1990, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 279-286.
- McNerney, Kathleen (2017), *Mercè Rodoreda. Una bibliografia crítica*, Barcelona, IEC-FMR.
- Meer, Marjolijn van der (1991), «La danza reconcilió al público con el Sitges Teatre», *La Vanguardia*, (11 de juny de 1991), p. 57.
- Mencós, M. Isidra (1993), «Mercè Rodoreda: la mirada transgressora (en *La meva Cristina i altres contes*)», *Actes del Setè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Berkeley, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 167-174.
- Mencos, M. Isidra (1996), «Mercè Rodoreda: la mirada transgressora (en *La meva Cristina i altres contes*)», *Actes del Setè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 167-174.

Mencos, Maria Isidra (2002), «Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica: 1963-2001», Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.

Mercè Rodoreda, una dona enigmàtica, Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac, Regidoria de Cultura, 1993.

Merino, Imma (1991), «Els especialistes no van voler polemitzar sobre el català, a l'Estudi General», *El Punt*, 8 de maig de 1991, p. 20.

Merino, Imma (1991), «Rodoreda inèdita», *El Punt*, 27 d'octubre de 1991, p. 38. Merino, Imma (1991), «Una escriptora amb memòria», *El Punt*, 17 de novembre de 1991, p. 29.

Merino, Imma (1991), «Apassionada amb la vida, enamorada de la literatura», *Presència* (24-30 de novembre de 1991), p. 16.

Merino, Imma (1992), «Novetats», *El Punt*, 19 d'abril de 1992, p. 18.

Merino, Imma (1992), «L'homenatge a Montserrat Roig es converteix en una invitació a llegir-ne l'obra», *El Punt*, 7 de febrer de 1992, p. 18.

Merino, Imma (1993), «“Matar” la Rodoreda», *El Punt*, 25 de juliol de 1993, p. 25.

Merino, Imma (1993), «Un dubtós homenatge a Mercè Rodoreda», *El Punt*, 29 de juliol de 1993, p. 20.

Merino, Imma (1993), «Rodoreda era una autora obsessiva», *El Punt*, 12 de desembre de 1993, p. 28.

Merino, Imma (1994), «Una escriptora feminista que no creu en la literatura femenina», *El Punt*, 27 de febrer de 1994, p. 27.

Merino, Imma (1994), «La memòria és una matèria fràgil», *El Punt*, 10 d'abril de 1994, p. 24.

Merino, Imma (1997), «Un guanyador del Pla poc planià», *El Punt*, 23 d'abril de 1997, p. 13.

Merino, Imma, (1997), «Agustí Villaronga presenta com una obra personal 993, a Sitges», *El Punt*, 14 d'octubre de 1997, p. 26.

Messeguer, Lluís (1998), «Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 417-437.

- MFC [?] (1992), «*Senyoria* de Jaume Cabré guanya el premi dels lectors de la revista *El Temps*», *Avui*, 18 de març de 1992, p. 35.
- MFC [?] (1990), «Francesca Duranti s'acomiada de Catalunya com a escriptora convidada», *Avui*, 6 de novembre de 1990, p. 30.
- Mir, Manel (1993), «La feina d'escriure sempre treu temps per a la lectura», *Avui*, 29 de juny de 1993, p. 59.
- Miralles, Carles (1996), «Sobre canonizar y lo ya canonizado», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 600 (desembre de 1996), p. 16-18.
- Mirambell, Miquel (1994), «Barcelona y la plaza del Diamante», *Centre d'Investigacions Cinematogràfiques Film-Història*, vol. IV, núm. 3, p. 237-250.
- Miró, Mònica & Mohino, Abraham (2008), *Mercè Rodoreda. Autoretrat*, Barcelona, Angle.
- Mohino, Abraham (2013), *Mercè Rodoreda. Entrevistes*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- Moix, Llàtzer (1989), La literatura abreviada, *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1989, p. 51-52.
- Molas, Joaquim [J. M.] (1967a), «Temporada al Romea: “Ronda de mort a Sinera”», *Serra d'Or*, núm. 1 (gener de 1967) p. 71-72.
- Molas, Joaquim [pseudònim: Batllori] (1967b), «Pròleg», *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, p. 9-10.
- Molas, Joaquim (1997), «Record de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 119, juny de 1997, p. 99-112).
- Monedero, Monedero (1998), «*La plaça del Diamant* es convertirà en un musical», *Avui*, 21 de maig de 1998, p. 41.
- Montón, Carmen (1996), «La Colometa se pasea con éxito por los escenarios de Holanda y Bélgica», *La Vanguardia*, 1 de desembre de 1996, p. 60.
- Montferrer, Òscar (1990), «David Leavitt es declara molt satisfet dels mesos que ha passat a Barcelona», *Avui*, 31 de gener de 1990, p. 33.
- Montoriol, Mònica (1994), «Literatura sobre la guerra», *Avui*, 13 de febrer de 1994, p. 27 i 28.

- Montsalvatge, Xavier (1986), «De Joan Guinjoan a Luis de Pablo», *La Vanguardia* (26 d'octubre de 1986), p. 38.
- Morán, Berta (1990), *Mercè Rodoreda: estudio de su narrativa en el marco de la novela lírica de las literaturas hispánicas* [tesi doctoral], Universitat de Madrid.
- Moret, Xavier (1991), «Dos biografías de Rodoreda desvelan el misterio de un personaje enigmático», *El País*, 9 d'abril de 1991, p. 35.
- Morreres, Josep Maria (1992), «Vida i obra», 16 de maig de 1992, p. 27.
- Munmany, Mireia (2015), *Gestió del patrimoni literari català femení. Conceptualització i proposta d'anàlisi*, Vic, Universitat de Vic.
- Muñoz, Teresa (1992-1993), Entrevistes de Mercè Rodoreda a Clarisme (1933-1934), *Llengua & Literatura*, núm. 5, p. 495-573.
- Murià (2003), «Quinze dones», *Reflexions de la vellesa*, a cura de Jordi F. Fernández, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 412-413.
- McNerney, Kathleen (1993), «Masks and metamorphoses, dreams and illusions in Mercè Rodoreda's "Carnaval"», *Catalan Review*, vol. VII, núm. 1 (1993), p. 71-77.
- Nadal, Marta (1998), «Mapes imaginaris amb noms de dona», *Avui*, 9 de juliol de 1998, p. XX.
- Nadal, Marta (2000), *De foc i de seda. Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Olivares, Joan Carles (2004), «Tres veus per a Rodoreda», *Avui*, 12 de setembre de 2004, p. 54.
- Oliver, Conxita (1991), «Lluny de la temàtica convencional», *Avui*, 17 d'abril de 1991, p. III.
- Oller, Dolors (1991), «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia*, 2 de juliol de 1991, p. 4-6.
- Oller, Ramon (-----), *Dossier de l'espectacle "Aquí no hi ha cap àngel"*.
- Oller, Ramon (2015), entrevista en persona realitzada el 3 de desembre a Barcelona.
- Oller, Ramon (2015), intercanvi de missatges electrònics entre el 19 de novembre i el 31 de desembre.
- Ordóñez, Marcos (1994), «De zoo en zoo», *Avui*, 18 d'abril de 1994, p. 46.
- Ordóñez, Marcos (1996), «Duras poc feta», *Avui*, 18 de març de 1996, p. B4.

Ordóñez, Marcos (2004), «Salfumán para los niños», *El País-Babelia* (25 de setembre de 2004), p. 28.

Ouadia, Karima (2006), *Albert Camus, adaptateur de théâtre*, París, Éditions Le Manuscrit.

Pagès, Vicenç (1996), «L'escriptura sense límits», *Presència*, 12 de maig de 1996, p. 37.

Pagès, Vicenç (1997), «La vida secreta de la prosa», *Presència*, del 6 al 12 d'abril de 1997, p. 29.

Pagès, Vicenç (1997), «La pietat per un mateix», *Presència*, del 14 al 20 de desembre de 1997, p. 31.

Pairolí, Miquel (1989), «Ens han deixat sols, i de dol», *El Punt*, 24 de febrer de 1989, p. 62.

Palau, Josep (1974), «Pròleg», *Tres obres en un acte*, Barcelona, Edicions 62.

Palau, Montserrat (1987), «Mercè Rodoreda», *Catalònia: cultura* núm. 5 (1987), p. 3-4.

Palau, Montserrat (1997), «“Le temps d'un sein nu entre deux chemises”: la narrativa curta de K. Mansfield i M. Rodoreda», *Actes del Col·loqui Internacional Paraula de Dona*, Diputació de Tarragona i Universitat Rovira i Virgili, pp. 71-85.

Parareda, Mariàngels (2020), entrevista telefònica realitzada el 7 de novembre.

Parera, Timoteu (1984), «Carta a Mercè Rodoreda», *El Punt*, 22 d'agost de 1984, p. 6.

Pairolí, Miquel (1989), «Ens han deixat sols, i de dol», *El Punt*, 24 de febrer de 1989, p. 62.

Pairolí, Miquel (1989), «Montserrat Roig: El cant de la maduresa», *Avui*, 17 de desembre de 1989, p. 5-8.

Pairolí, Miquel (1999), «Bru de Sala puja al ring», *Presència*, del 23 al 29 de maig de 1999, p. 29.

Palau, Josep (1997), «El grup de Sabadell», *Avui*, 3 d'abril de 1997, p. XIV.

Palau, Montserrat (1990), «El món tampoc no hi era i hi era més que mai», *Avui*, 23 de juny de 1990, p. X.

Palau, Montserrat (1991), «La matriu de la narrativa de Mercè Rodoreda», *Avui*, 21 de desembre de 1991, p. IX.

Panyella, Vinyet (1979), «Sitges: Festival Internacional», *L'hora de Catalunya*, núm. 34 (4 de novembre de 1979), p. 39-40.

Panyella, Vinyet (2011), «Els monòlegs de Santiago Rusiñol», *Tots els monòlegs*, Barcelona, Adesiara editorial, p. 7-28.

- Pastor, Albert (1994), «Araceli Bruch i la sala de les nines», *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona, Institut de la Dona, p. 125-130.
- Paulo, Isabel Amparo (1986), *Punt de vista i descripció en les novel·les de Mercè Rodoreda* [tesi doctoral], Universitat de València.
- Paulo, Isabel Amparo (1992), «L'animalogia en les novel·les de Mercè Rodoreda», *Miscel·lània Jordi Carbonell*, vol. III, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 215-229.
- Pavis, Patrice (1998) [1996], *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.
- Pau, Sònia (1999), «Benet i Jornet convertirà en sèrie *Mirall trencat*, de Mercè Rodoreda», *Avui*, 19 d'agost de 1999, p. 47.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Penalba, Neus (2013), «Les dues edicions de *La mort i la primavera*, versions antagòniques?», *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*, Lleida, Aula Màrius Torres, Pagès Editors.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1988), «Excelente Rodoreda», *El Periódico*, 29 d'octubre de 1988, p. 51.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1991), «La danza une el norte y el sur», *El Periódico*, 2 de juny de 1992, p. 66.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1993), «La “senyora Florentina”, una visita obligada», *El Periódico*, 27 d'octubre de 1993, p. 54.
- Pérez, Gonzalo (2004), «*La plaça del Diamant*, la veu de Mercè Rodoreda», *El Periódico de Catalunya-Exit* (10 de setembre de 2004), p. 72.
- Pérez, Janet (1991), «Time and symbol, life and death, decay and regeneration: vital cycles and the round of seasons in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*», *Catalan Review*, vol. I, núm. I (juliol de 1991), p. 179-196.
- Pérez, Xavier (1992), «Vestits bancs, àngel negre», *Avui*, 9 de juny de 1992, p. 44.

Pérez, Xavier (1992), « Un centenar de companyies han actuat a Tàrraga en un clima distès i participatiu », *Avui*, 13 de setembre de 1992, p. 37.

Pérez, Xavier (1993), «Retrat de família», *Avui*, 29 de juliol de 1993, p. 47.

Pérez, Xavier (1993), «Repóquer d'actrius», *Avui*, 23 d'octubre de 1993, p. 45.

Pericay, Xavier (1992), «*¿Isabel i Maria, o Eliseu i Carme?* », *El barco fantasma*, Barcelona, Llibres de l'Índex, p. 141-146.

Perrier, Jean-Louis (1998), «Colometa, femme du peuple dans Barcelone en guerre», *Le Monde*, 29 de març de 1998, p. [?].

Pessarrodona, Marta (1981), «Els éssers i les flors de Mercè Rodoreda», dossier de l'espectacle *D'Altres éssers i quatre flors*.

Pessarrodona, Marta (1983), «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 290 (novembre de 1983), p. 17-19.

Pessarrodona, Marta (1990), «Una herència sense lírics no dramaturgs», *La Vanguardia*, 19 de juny de 1990, p. 14.

Pessarrodona, Marta (1992), «Por i memòria», *Avui*, 2 de desembre de 1992, p. 13.

Pessarrodona, Marta (2005), *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, Rosa dels Vents-Random House Mondadori.

Pessarrodona, Marta (2010), «Els contes de l'exili», *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda 1908-2008*, Barcelona, Institut d'Estudis catalans: Fundació Mercè Rodoreda & Institució de les Lletres Catalanes, p. 115-129.

Peña, Carmen (2010), «Las primeras grandes series literarias de la Transición: *La saga de los Rius, Cañas y Barros*», *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973 – 1982)* (Antonio Ansón, coord.), Institución Fernando el Católico, Saragossa, p. 71-96.

Pi de Cabanyes, Oriol (1991), «Rodoreda», *La Vanguardia*, 25 de juliol de 1991, p. 17.

Pi de Cabanyes, Oriol (2003), «Actualitat de Mercè Rodoreda: fa setanta anys i debuta en el teatre», *Glossari d'escriptors catalans del segle XX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 193-196.

- Pinto, Raffaele (1995), «Canon y ranking», *La Vanguardia*, 28 de març de 1995, p. 42.
- Piña, Begoña (1999), «Mercedes Lezcano lleva al teatro los cuentos de Mercó Rodoreda en *Mujeres*», *La Vanguardia*, 11 de gener de 1999, p. 32.
- Piñol, Rosa Maria (1986), «Cien ediciones bilingües para “exportar” la literatura catalana», *La Vanguardia*, 15 de gener de 1986, p. 28.
- Piñol, Rosa Maria (1986), «La obra póstuma de Mercè Rodoreda aparecerá en marzo, tres años después de su muerte», *La Vanguardia*, 31 de gener de 1986, p. 32.
- Piñol, Rosa Maria (1988), «Flores y palomas para la Rodoreda en el ICE [sic]», *La Vanguardia*, 22 de juny de 1988, p. 57.
- Piñol, Rosa Maria (1989), «Década pródiga aunque poco prodigiosa», *La Vanguardia*, 16 de maig de 1989, p. 43-44.
- Piñol, Rosa Maria (1989), «Arnau gana el Vallverdú», *La Vanguardia*, 26 de novembre de 1989, p. 62.
- Piñol, Rosa Maria (1990), «Un segle de narrativa femenina», *La Vanguardia*, 3 de juliol de 1990, p. 14.
- Piñol, Rosa Maria (1991), «La exhibición de 89 pinturas descubrirá una faceta inédita de Mercé Rodoreda», *La Vanguardia*, 5 de març de 1991, p. 35.
- Piñol, Rosa Maria (1991), «Dos biografías descubren a una Rodoreda conflictiva y de vida interior tormentosa», *La Vanguardia*, 21 de març de 1991, p. 47.
- Piñol, Rosa Maria (1992), «Aparece la tercera biografía de Rodoreda, firmada por Arnau», *La Vanguardia*, 14 de març de 1992, p. 40.
- Piñol, Rosa Maria (1992), «El catalán “light” podrá entrar en el Diccionari gracias a la propuesta del GEC», *La Vanguardia*, 8 d’abril de 1992, p. 42.
- Piñol, Rosa Maria (1992), «Itàlia viu una “febre” Rodoreda», *La Vanguardia*, 5 de maig de 1992, p. 6.
- Piñol, Rosa Maria (1992), «Pujol destaca la valentía de Porcel al escribir al margen de “la dictadura de las ideas”», *La Vanguardia*, 29 de maig de 1992, p. 46.

Piñol, Rosa Maria (1992), «Una lengua que creció con la libertad», *La Vanguardia*, 29 de juliol de 1992, p. 2.

Piñol, Rosa Maria (1992), «Los críticos suscriben la visión pesimista de Gimferrer sobre la narrativa catalana», *La Vanguardia*, 16 de setembre de 1992, p. 33 i 35.

Piñol, Rosa Maria (1993), «Alcoberro publica un panfleto contra la obra y la figura de Pla», *La Vanguardia*, 11 de febrer de 1993, p. 34.

Piñol, Rosa Maria (1993), «Molas, Gimferrer y Marí “apadrinaron” los Octubre», *La Vanguardia*, 31 de març de 1993, p. 49.

Piñol, Rosa Maria (1993), «Teatro, ediciones y debates conmemoran los diez años de la muerte de Rodoreda», *La Vanguardia*, 13 d'abril de 1993, p. 40.

Piñol, Rosa Maria (1993), «Aceptar la actitud de Foix, Miró o Tàpies frente al arte significa no poder volver atrás», *La Vanguardia*, 18 de juliol de 1993, p. 52.

Piñol, Rosa Maria (1994), «El Arxiu Rodoreda pone los inéditos de la autora al alcance de los estudiosos», *La Vanguardia*, 9 de juny de 1994, p. 53

Piñol, Rosa Maria (1995), «Faulí reúne en un diccionario las biografías de más de 400 “catalanes de ficción”», *La Vanguardia*, 1 d'abril de 1995, p. 42.

Piñol, Rosa Maria (1995), «Molas reúne lo mejor de su obra crítica en tres volúmenes que sumarán casi 2.000 páginas», *La Vanguardia*, 9 de febrer de 1995, p. 41.

Piñol, Rosa Maria (1997), «Una biografía de Pous i Pagès reivindica su dimensión política», *La Vanguardia*, 21 de desembre de 1997, p. 58.

Piñol, Rosa Maria (1999), «Un álbum biográfico de Rodoreda sacará a la luz fotos y cartas inéditas de la escritora», *La Vanguardia*, 13 de juny de 1999, p. 71-72.

Pla, Jordi (1993), «Bibliografia sobre Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157 (març-abril de 1993), p. 54-59.

Planas, Narcís & Grau, Dolors (1993), «Sant Jordi és la diada més reeixida que tenim», *Diari de Girona*, 23 d'abril de 1993, p. 37.

Planas, Xevi (1992), «La provocació contradictòria», *Presència* (16 de febrer de 1992), p. 1, 6-11.

- Planas, Xevi (1992), «Maria Mercè Roca i Miquel Fañanàs, entre els deu finalistes del Bertrana», *El Punt* (17 d'octubre de 1992), p. 20.
- Planas, Xevi (1995), «Joaquim Molas», *Presència*, 3 de juliol de 1995, p. 30-32.
- Pons, Agustí (1985), «Europàlia, una ocasió perduda de mostrar la pluralitat cultural», *Avui* (2 de març de 1985), p. 1, 20-21.
- Pons, Agustí (1998), «Signar, i mirar com els altres signen», *Avui*, 24 d'abril de 1998, p. 45.
- Pons-Ribot, Jordi (2015), entrevista telefònica realitzada el 3 de juny.
- Pons-Ribot, Jordi (2015/2016), intercanvi de missatges electrònics entre el 24 de setembre de 2015 i el 7 de març de 2016.
- Pons-Ribot, Jordi (2016), entrevista telefònica realitzada el 1 de març.
- Popescu, Valentín (1983), «El éxito arrollador acompaña a las “Setmanes Catalanes” de Karlsruhe», *La Vanguardia* (16 d'octubre de 1983), p. 6.
- Porcel, Baltasar (1983), «Mercè Rodoreda: la dama entre flores», *La Vanguardia* (15 d'abril de 1983), p. 5.
- Porcel, Baltasar (1993), «Una docena de años», *La Vanguardia*, 14 de febrer de 1993, p. 27.
- Porcel, Baltasar (1993), «Lengua y aldea», *La Vanguardia*, 5 d'octubre de 1993, p. 23.
- Porcel, Baltasar (1994), «Catalán y radicalismo», *La Vanguardia*, 18 de març de 1994, p. 19.
- Porcel, Baltasar (1994), «Académicos hostiles», *La Vanguardia*, 8 d'abril de 1994, p. 15.
- Porrúa, Maria del Carmen (1989), «Tres novelas de la guerra civil», *Cuadernos Hispánicos*, núm. 473-474 (novembre-desembre de 1989), p. 45-57.
- Porta, Roser (1998), «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be Negre* (1933-1935)», *Serra d'Or*, núm. 463-464 (juliol-agost de 1998), p. 53-54.
- Porta, Roser (2008), *Mercè rodoreda i l'humor (1931-1936). Primeres novel·les, el periodisme i polèmica*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- Porter, Marta (1999), «Calixt Bieito: “El Romea ha de ser un centre de produccions”», *Avui*, 27 de juliol de 1999, p. 39.
- Prats, Llorenç (1998), «El concepto de patrimonio cultural», *Universidad de Barcelona, Política y Sociedad*, núm. 27, p. 63-76.

Prats, Llorenç (2000), «El concepto de patrimonio cultural», *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 11 (2000), p. 115-136.

Programa de mà d'*Aquí no hi ha cap àngel* a Madrid, 1991.

Programa de mà de la Campanya Teatre VERSUS Sida 1992.

Programa de mà de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, 1993

Programa de mà de *Naranjas et citrons* a Mulhose, 1991.

Programa de mà de *Trilogia de minyones*, 1997.

Programa de mà de *Viatges imaginaris*, 1999.

Programa de mà del I Aniversari del Casal de la Dona de Molins de Rei de 1986, Molins de Rei.

Puig, Pere (1993), «Pau Faner creu que la imaginació és el valor més destacat de la seva narrativa», *El Punt*, 15 d'abril de 1993, p. 20.

Puig, Pere (1994), «La senyora Florentina i les seves amigues», *El Punt*, 12 d'abril de 1994, p. 25.

Puig, Pere (1996), «*El Pou de Lletres*, una nova revista en llengua catalana de literatura i pensament», *El Punt*, 6 d'abril de 1996, p. 22.

Puig, Pere (1997), «La Casa Elizalde serà l'escenari d'un cicle de conferències dedicat a quinze escriptors», *El Punt*, 18 de març de 1997, p. 34.

Puig, Pere (1998), «La companyia Julyen Hamilton actua a Girona i Incredación Danza homenatja Lorca a Figueres», *El Punt*, 21 de març de 1998, p. 24.

Puig, Pere (1999), «La Fundació Caixa de Girona inaugura una exposició sobre Rodoreda i les flors», *El Punt*, 5 de juny de 1999, p. 49.

Puigdevall, Ponç (1998), «L'aprenentatge dels símbols», *Presència*, del 28 de juny al 4 de juliol de 1998, p. 26.

Puimedon, Pilar (1998), «La correspondència entre Mercè Rodoreda i Joan Sales», *El Contemporani*, núm. 16 (desembre de 1998), p. 23-26.

Pujols, Carles (2016), entrevista telefònica realitzada el 7 de setembre.

Pujols, Carles (2016), intercanvi de missatges electrònics entre el 9 i el 12 de setembre.

- Quiles, Jennifer (1989), «La ciutat escrita», *Avui*, 6 d'agost de 1989, p. 60.
- Quinquer, Lluís (1997), «La veu de cinc milions de llibres», *Avui Cultura*, 13 de març de 1997, p. 4.
- Quintana, Àngel i Merino, Imma (1993), «Dues propostes cinematogràfiques sobre la mirada de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157 (març-abril), p. 76-83.
- Quintana, Àngel (1998), «Zàping», *El Punt*, 21 de juny de 1998, p. 71.
- Quinto, Manuel (1993), TV-Películas, *La Vanguardia*, 16 d'agost de 1993, p. 10.
- R. [?], R. [?] (1993), «El GALL representa l'obra "Plaer de dona", a Olost», *El 9 Nou*, 23 d'abril de 1993, p. 28.
- Rafanell, August (1993), «La llengua inadvertida de Mercè Rodoreda», *Revista de Girona*, núm. 157, (març-abril de 1993), p. 60-63.
- Recasens, Xavier (1988), «L'estació de les dàlies, un reflejo teatral del universo poético de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia* (3 de novembre de 1988), p. 52.
- Reixach, Modest (1973), *L'educació a la ciutat de Vic: alguns aspectes sociològics*, Vic, Impremta de Sant Josep, p. 95.
- Reixach, Modest (1981), «Crònica incompleta de quaranta anys d'entitats vigitanes», *Ausa*, vol. 9, núm 100, Vic, p. 415-424.
- Reixach, Roser (1993), «El GALL presentarà als EUV l'obra *Plaer de dona*», *El 9 Nou*, 26 de març de 1993, p. 29.
- Revista de Girona* [Monogràfic Mercè Rodoreda] (1993), núm. 157, abril-març de 1993.
- Riambau, Esteve (1992), «Silvia Munt, "la Colometa"», *Avui*, 20 de gener de 1992, p. 30.
- Riambau, Esteve (1999), *Pepón Coromina, un productor con carisma*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- Riera, Carme (1975), *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Editorial Laia.
- Riera, Carme (1989), «Por seis millones de razones», *La Vanguardia*, 2 de juny de 1989, p. 45.
- Riera, Carme (1995), «Montserrat Roig: una altra mirada de Barcelona», *Lectora, revista de dones i textualitat*, núm. 1, p. 7-17.

Riera, Miquel Àngel (1992), «La Plaça Major de la literatura catalana», *La Vanguardia*, 20 de juliol de 1992, p. 4.

Roca, Maria Assumpció (1994), «Novalis e M. Rodoreda: il fiore azzurro», *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Programma, Pàdua, p. 499-502.

Rodoreda, Mercè (1956), «Tres sonets i una cançó», *Gasetta de lletres: suplement literari de la Nova Revista*, vol. II: 6 (1956), p. 21-22.

Rodoreda, Mercè (1960), «Conte: *Va passar a Caux*», *Serra d'Or*, núm. 10 (octubre de 1960), p. 15-16.

Rodoreda, Mercè (1982), «Imatges d'infantesa», *Serra d'Or*, núm. 270; 273 (març-juny de 1982), p. 29-30, 31 i 34.

Rodoreda, Mercè (1984), «Mercè Rodoreda: Obra poètica», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 30 (gener de 1984), p. 55-71.

Rodoreda, Mercè (1984), *Una campana de vidre*, Barcelona, Edicions 62.

Rodoreda, Mercè (1985), *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona, Edicions L'Eixample-La Sal.

Rodoreda, Mercè (1989), *Gallines de Guinea*, Abadia de Montserrat, Barcelona.

Rodoreda, Mercè (1990), *La Brusa vermella i altres contes*, Barcanova, Barcelona.

Rodoreda, Mercè (1991), *Cartes a l'Anna Murià (1936-1956)*, a cura d'Isabel Segura, Barcelona, Edicions de l'Eixample.

Rodoreda, Mercè (1992), *Cartes a l'Anna Murià 1936-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, p. 80-81.

Rodoreda, Mercè (1996), «Llengua, cultura i paisatge» [a cura d'Anna M. Saludes], *Revista de Girona*, núm. 175 (març-abril de 1996), p. 107-109.

Rodoreda, Mercè (2008), *Narrativa completa*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62.

Rodoreda, Mercè (2008), *Narrativa completa*, vol. II, Barcelona, Edicions 62.

Rodoreda, Mercè; Sales, Joan (2008), *Mercè Rodoreda. Joan Sales. Cartes completes (1960-1983)*, a cura de Montserrat Casals, Barcelona, Club Editor.

- Roglan, Joaquim (1996), «Donde la ciudad cambia de pueblo», *La Vanguardia*, 15 d'agost de 1995, p. 2-3.
- Roglan, Joaquim (1996), «Poesía nocturna, viva e informática», *La Vanguardia*, 21 de setembre de 1996, p. 39.
- Roig, Montserrat (1972), «El somriure de la Mercè Rodoreda», *Oriflama*, núm. 118 (abril de 1972), p. 26-28.
- Roig, Montserrat (1973), «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo*, núm. 573 (22 de setembre de 1973), p. 35-39.
- Roig, Montserrat (1990), «Helena, busca l'àvia a l'altra riba», *Avui*, 14 de setembre de 1990, p. 48.
- Roig, Montserrat (1990), «Amadeu, no em toquis el pronom feble», *Avui*, 21 de setembre de 1990, p. 44.
- Roig, Sebastià (1992), «Terenci Moix dispara contra les patums culturals dels seixanta», *Diari de Girona*, 23 de setembre de 1992, p. 25.
- Roig, Sebastià (1993), «L'any de Maria Mercè Roca», *Diari de Girona*, 14 de febrer de 1993, p. 51 i 53.
- Rosselló, Pere (1996), «Mercè Rodoreda i *El manuscrit trobat a Saragossa*», *Revista de Catalunya*, núm. 108 (juny de 1996), p. 118-132.
- Rotger, Francesc M. (1993), «Aina Compte vuelve a abrir las puertas del Sans con un cuento de Rodoreda», *El Mundo* (18 de novembre de 1993), p. 90.
- Rubio, Carme (2000), «Entrevista a Segimon Serrallonga: “Als meus poemes els demano que no menteixin en res”», *Miramarges. Revista de la Universitat de Vic*, núm. 27 (desembre de 2000), p. 6-13.
- Rubio, Carme (2002), «L'activitat teatral a Vic a partir de la postguerra», *Ausa*, vol. XX, núm. 148-149, p. 221-243.
- Rusiñol, Santiago (2011), *Tots els monòlegs*, a cura de Vinyet Panyella, Barcelona, Adesiara editorial.

- Sabrafín, Gabriel Domingo [Biel Domingo] (1989), «Tres caras de Eva», *Última hora*, (27 de gener de 1989), p. 64.
- Sáez, Xavier (1990), «Enric Viciano produirà *Gallinas*, la nova pel·lícula del cineasta barceloní Bigas Luna», *Avui*, 13 de febrer de 1990, p. 32.
- Sala, Antoni (2007), «Albert Ràfols-Casamada i Maria Girona», *El Punt* (10 d'abril de 2007), p.48.
- Saladrigas, Robert (1991), «Comprender a nuestros intérpretes», *La Vanguardia*, 8 de febrer de 1991, p. 1.
- Salat, Sabina (1996), «La Barcelona de Mercè Rodoreda», *El Pou de lletres*, núm. A/1 (primavera de 1996), p. 13-15.
- Saladrigas, Robert (1984), «Tras el telón de la sencillez», *La Vanguardia* (14 d'abril), p. 38
- Sales, Joan (1964), «Pròleg a la 2a edició», *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.
- Sales, Joan (1982), «Una mica d'història de La plaça del Diamant amb motiu d'aquesta edició», *La plaça del Diamant*, El Club dels Novel·listes, Barcelona, p. 223-235.
- Saludes, Isabel (1991), «Mercè Rodoreda. Un ram de flors transparents», *Serra d'Or*, núm. 376 (abril de 1991), p. 43-48.
- Saludes, Anna Maria (1991), «“Pobra Mercè...” Dues biografies de Mercè Rodoreda», *Revista de Catalunya*, núm. 56 (octubre de 1991), p. 136-146.
- Saludes, Anna Maria (1993), «Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre», *Revista de Catalunya*, núm. 76 (juliol-agost de 1993), p. 121-130.
- Saludes, Anna Maria (1994), «Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda», *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Padova, Programma, p. 495-498.
- Saludes, Anna Maria (1995), «Mercè Rodoreda, periodista», *Serra d'Or*, núm. 423 (març de 1995), p. 56-59.
- Saludes, Anna M. (2002), «Teatre. El “laboratori” teatral de Mercè Rodoreda», *Mercè Rodoreda: Una poètica de la memòria*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans.

- Salvà, Bernat (1991), «L'inici del rodatge del film de Villaronga "La mort i la primavera" es retarda fins al 1992», *Avui*, 19 d'abril de 1991, p. 38.
- Salvat, Ricard (1999), *Quan el temps es fa espai: la professió de mirar*, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 280.
- Salvat, Ricard (2007), «A propòsit de Maria Lluïsa Oliveda», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, [en línia], 2007, núm. 59, p. 117-22.
- Sánchez, Francisco (1994), «Cosas de mujeres», *La Vanguardia*, 11 de març de 1994, p. 44.
- Sandoval, Josep (1984), «Convergència i Unió comienza la cuenta atrás en una discoteca», *La Vanguardia* (6 d'abril de 1984), p. 18.
- Sandoval, Josep (1993), «El vuelo de la Colometa», *La Vanguardia*, 18 d'agost de 1993, p. 11.
- Santamaria, Aina (2013), «De la literatura al format audiovisual. L'adaptació de *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda», *Aiguadolç*, núm. 41 (2013), p. 61-68.
- Santamaria, Núria (2009), «Et tout (~~le reste~~) est littérature?» *L'Avenç*, núm. 351 (novembre de 2009), p. 67-69.
- Santamaria, Núria (2012), «Qui té por de la literatura?», *L'Avenç*, núm 385 (desembre de 2012), p. 72-74.
- Sanmartí, Josep Maria (1989), «Semprún admet la pluralitat», *Avui*, 7 de març de 1989, p. 32.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2005) [2009], *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Sarrias, Mercè (1990), «El film *Los Ángeles* es presentará a la secció competitiva del Festival de Berlín», *Avui*, 4 de febrer de 1990, p. 40.
- Saumell, Mercè (1993), «Mercè Rodoreda, la gran perjudicada», *Nou diari*, 30 de juliol de 1993, p. 55.
- Serrat, Jordi (2001), «Milva i Ingrid Caven, estrelles de la Temporada Alta gironina», *Avui*, 15 de setembre del 2001, p. 49.

- Scarlett, Elisabeth (1992), *Body structures in Rosa Chacel and Mercè Rodoreda* [tesi doctoral], Universitat de Harvard.
- Serra, Màrius & Sesé, Miquel (1991), «El blanc de blancs», *Avui*, 29 de desembre de 1991, p. 11.
- Serrat, Xavier (2019), «Rodoreda en dansa: de la política municipal a la internacionalització de la cultura catalana», *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista* (Isabel Marcillas, Biel Sansano, coords.), València, Publicacions de la Universitat de València, p. 443-459.
- Serrats, Jaume (1990), «Pla-Flotats», *La Vanguardia*, 29 d'octubre de 1990, p. 20.
- Serrallonga, Segimon (2002), «Manifest als joves escriptors: València 2002», *Revista d'Igualada*, núm. 12 (desembre de 2002), p. 93.
- Sevillano, Víctor (1989), *Mercè Rodoreda* [tesi doctoral], Universitat de Heidelberg.
- Silió, Elisa (1999), «El Teatro Ayala estrena mañana la obra *Mujeres*, dirigida por Mercedes Lezcano», *El País*, 5 de juliol de 1999, p. 5.
- Simbor, Vicent (1998), «El joc temporal en els contes de Mercè Rodoreda», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu 1. Al voltant de la brevetat. 2 Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Abadia de Montserrat, p. 253-279.
- Simó, Isabel-Clara (1999), «La veu humana», *Avui*, 25 de maig de 1999, p. 3.
- Singla, Carles (1989), «Carme Arnau fa un estudi esotèric de les últimes novel·les de Mercè Rodoreda», *Avui*, 3 de desembre de 1989, p. 37.
- Socías, Olga (2014), entrevista telefònica realitzada el 25 de novembre.
- Socías, Olga (2014/2016), intercanvi de missatges electrònics entre el 25 de novembre i el 25 de novembre.
- Solà, Joan (1992a), «¿Que hi és, la Glòria?», *Avui*, 25 d'abril de 1992, p. 31.
- Solà, Joan (1992b), «La magnitud de l'empresa (i 4)», *Avui*, 23 de maig de 1992, p. 31.
- Solà, Joan (1997), «Treball estimulant», *Avui*, 16 d'octubre de 1997, p. VII.
- Soler, Albert (1999), «La Fontana d'Or proposa conèixer a Mercè Rodoreda a través de las flores», *La Vanguardia*, 12 de juny de 1999, p. 7.

- Soler, Marc (1991), «Claros y oscuros del alma de una escritora», *La Vanguardia*, 5 de juliol de 1991, p. 5.
- Soler, Marc (1992), «...Y van tres», *La Vanguardia*, 23 d'abril de 1992, p. 4.
- Soler, Valentí (1998), «Just Cabot, centenari d'un mestre de periodistes», *Avui*, 4 de maig de 1998, p. 38.
- Solsona, Ramon (1991), «Un pensament de Montserrat Roig», *Avui*, 13 de novembre de 1991, p. 44.
- Sotorra, Andreu (1991), «Lluís Pasqual», *Avui*, 19 de maig de 1991, p. 6-7.
- Solsona, Ramon (1992), «La plaça de *La plaça del Diamant*», *Avui*, 22 de juliol de 1992, p. 56.
- Sotorra, Andreu (1992), «Acord institucional per tirar endavant el projecte del Lliure al Palau de l'Agricultura», *Avui*, 28 d'abril de 1992, p. 38
- Sotorra, Andreu (1992), «L'antiga Filmoteca s'inaugura com a espai de dansa i cançó a partir del 4 de juny», *Avui*, 17 de maig de 1992, p. 47.
- Sotorra, Andreu (1997), «Amor i psicologia rodolediana», *Avui Cultura*, 19 de juny de 1997, p. 12.
- Sotorra, Andreu (1997), «L'encert d'imaginar», *Avui*, 2 d'octubre de 1997, p. XIV.
- Sotorra, Andreu (1999), «Un crit a l'esperança», *Avui*, 4 de març de 1999, p. XVII.
- Steeh, Judith (1982), *History of ballet and modern dance*, Londres/Nova York, Hamlyn.
- Strindberg, August (1974), *Tres obres en un acte*, Barcelona, Edicions 62. Traducció de Josep Palau i Fabre i Hillevi Mellgren. Pròleg de Josep Palau i Fabre, p. 8 i 65.
- Subirachs, Josep Maria (1991), «Coco Déco», *Avui*, 21 de juliol de 1991, p. 11.
- T. [?], P. [?] (1992), «El llibre de Terenci Moix s'ha de prendre com és: una paròdia», *Avui*, 20 de desembre de 1992, p. 41.
- T. [?], J. [?] (1983), «Homenaje, en Madrid, a Mercè Rodoreda», *La Vanguardia* (25 d'octubre de 1983), p. 45.
- Taltabull, Cristòfor (1968), *Madrigal*, Editorial de Música Boileau, Barcelona.
- Tarín, José (1990), «Irene Polo, pionera», *La Vanguardia*, 11 de juny de 1990, p. 20.
- Tasis, Rafael (1935), «Barcelona i la novel·la», *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona, Publicacions de La Revista.

- Tió, Pere (1992), «El llibre de Terenci Moix s'ha de prendre com és: una paròdia», *Avui*, 20 de desembre de 1992, p. 41.
- Tió, Pere (1995), «Cesare Segre: “Força Itàlia és més perillós que el feixisme”», *Avui*, 29 d'abril 1995, p. 51.
- Tió, Pere (1997), «Pineda celebra els 75 anys de la Biblioteca Popular Serra i Moret», *Avui*, 17 de desembre de 1997, p. 44.
- Todó, Lluís Maria (1998), «Va de lletres [anunci]», *Diari de Girona*, 7 d'agost de 1998, p. 5.
- Tomás, Santi (1989), «¿Por qué escriben los nuevos novelistas?», *La Vanguardia*, 10 de gener de 1989, p. 48.
- Torres, Rosana (1999), «Mujeres descarnadas», *Guía del Ocio* (2-8 d'abril de 1999), p. 100.
- Torres, Rosana (1999), «Un texto de Mercè Rodoreda es adaptado a la escena», *El País*, 5 d'abril de 1999, p. 5.
- Torrents, Ricard (2000), «El júbil de la UV per Segimon Serrallonga, professor, escriptor, editor, bibliotecari, amic», *Miramargès. Revista de la Universitat de Vic*, núm. 27 (desembre de 2000), p. 1-4.
- Tosar, Pep (2016), entrevista en persona realitzada el 14 de maig a Barcelona.
- Triadú, Joan (curador) (1950), *Antologia de contistes catalans 1850-1950*, Barcelona, Editorial Selecta.
- Triadú, Joan & Miracle, Josep (curadors) (1960), *Els 7 pecats capitals vistos per 21 contistes, en homenatge a Víctor Català*, Barcelona, Editorial Selecta.
- Triadú, Joan (1991), «Literatura per sobreviure», *Avui*, 11 de maig de 1991, p. IX.
- Triadú, Joan (1997), «Rodoreda, universal», *Avui*, 13 de febrer de 1997, p. VII.
- Triadú, Joan (1999), «Contes Monzó», *Avui*, 25 de març de 1999, p. I-III.
- Uxan, Marta (2015), intercanvi de missatges electrònics el 11 d'octubre.
- Vall, Xavier (1995), «L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, Abadia de Montserrat, p. 139-154.
- VANG (1995), «El maldecap», *VANG*, 6 d'octubre de 1995, p. 3.

- Vaseliu, Anca (2008), «Dire et voir. La parole visible du Sophiste», *Bibliothèque d'histoire*, 2008.
- Vayreda, Estanis (1992), «Estar en el catàleg de Planeta no em fa il·lusió perquè no té prestigi», *Diari de Girona*, 7 de novembre de 1992, p. 41.
- Vendrell, Ester (2007), *La dansa a Catalunya, política i identitat (1975-2099)* [tesi doctoral dirigida per Maria José Ragué; no publicada], Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Vendrell, Ester (2007), «Catalunya: la dansa al segle XX, una història truncada. Etapes històriques i estètiques», *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona, núm. 32, p. 133-14.
- Vendrell, Ester (2008a), *La dansa a Catalunya: 1975-2000. Polítiques i identitat*, dir. Maria José Ragué, Universitat de Barcelona [no publicada].
- Vendrell, Ester (2008b), «La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2008, núm. 68-69, p. 65-78.
- Vendrell, Ester (2008), «La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 68-69, p. 65-78.
- Ventalló, Joaquim (1983a), «*La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda», *La Vanguardia* (17 de març de 1983), p. 42.
- Ventalló, Joaquim (1983), «Honda emoción y respeto en el sepelio de Mercè Rodoreda» *La Vanguardia* (16 d'abril de 1983), p. 42.
- Vera, Esther (1996), «Si tingués temps i ganes faria un procés contra el PP», *Avui*, 24 de juny de 1996, p. 38.
- Vergés, Robert (1991), «Cataluña y la mujer que trabaja», *La Vanguardia*, 3 d'abril de 1991, p. 18.
- Viciana, Paco (2021), intercanvi de missatges electrònics el 9 de gener.
- Vidal-Folch, Xavier (1991), «Mujeres con causa», *El País*, 22 de novembre de 1991, p. 16.
- Vila, Enric (1999), «Els últims contes dispersos de Mercè Rodoreda, en un llibre», *Avui*, 25 i 26 de desembre de 1999, p. 37.

- Vila, Joaquim (1983), «Mercè Rodoreda será enterrada mañana en Romanyà», *La Vanguardia* (14 d'abril de 1983), p. 37.
- Vilà, Joaquim (1992), «Notes de dansa. Les estrenes», *Serra d'Or*, núm. 391-392 (juliol-agost de 1992), p. 93.
- Vilà, Joaquim (1993), «Notes de teatre. Les estrenes», *Serra d'Or*, núm. 405 (setembre de 1993), p. 60.
- Vilà, Joaquim (1993), «Notes de teatre. Les estrenes», *Serra d'Or*, núm. 407 (novembre de 1993), p. 76.
- Vila-San-Juan, Sergio (1990), «Un siglo de literatura española, servido con huecos catalanes», *La Vanguardia*, 30 de gener de 1990, p. 31.
- Vilallonga, Mariàngela (2008), «Romanyà, el final del viatge de Mercè Rodoreda», *Ridaura, Santa Cristina d'Aro*, núm. 1 (primavera de 2008), p. 4-9.
- Villán, Javier (1999), «Mujeres, hermosa literatura», *El Mundo* (10 d'abril de 1999), p. 56.
- Villora, Pedro (1999), «Mujeres, de Mercè Rodoreda, un diamante sienta plaza en el Círculo de Bellas Artes», *ABC* (2 d'abril de 1999), p. [?].
- Zgustova, Monika (1989), «Una trobada amb Txèkhov», *La Vanguardia*, 18 d'abril de 1989, p. 58.
- Zgustova, Monika (1990), «Huyendo de los fríos encantos de Calipso: literaturas del destierro», *La Vanguardia*, 23 de gener de 1990, p. 10.
- Zgustová, Monika (1995), «En defensa de Harold Bloom», *Avui*, 18 de maig de 1995, p. 52.

Webgrafia

- Bouquet, Vincent (2019), «Colometa, itinéraire d'une héroïne ordinaire», a *Scene*, del 23 de febrer de 2019:

<https://sceneweb.fr/martine-pascal-et-gregor-daronian-dans-la-place-du-diamant-de-merce-rodoreda/>

[Data de consulta: 6 de desembre de 2019]

Buijs, Marian (1996), «Antje de Boeck schittert in ragfijne Catalaanse solo», a *Volkskrant*:»

<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/antje-de-boeck-schittert-in-ragfijne-catalaanse-solo~b4bf5129/>

[Data de consulta: 3 de desembre de 2016]

Carta de Josep Maria Benet i Jornet a Mercè Rodoreda, del 7 de juny de 1979, dipositada a l'Arxiu Mercè Rodoreda, Fundació Mercè Rodoreda (AMR 5.1.2.16/8):

<https://www.mercerodoreda.cat/arxiu>

[Data de consulta: 10/09/2018]

Cine e Historia en el aula, revista de cine, historia y educación:

<http://www.cinehistoria.com/>

[Data de consulta: 16/02/2013]

Companyia Versus Teatre:

<http://versusteatre.com/27-anys-de-la-campanya-teatre-versus-sida-de-la-companyia-versus-teatre/>

[data de consulta: 27 de desembre de 2020]

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals:

<https://www.ccma.cat/tv3/mirall-trencat/>

[Data de consulta: 16/02/2013]

Danny Keuppens, a Theaterencyclopedie:

http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Categorie:Dramaturgie_Danny_Keuppens

[Data de consulta: 1 de gener de 2021]

Darzacq, Dominique (2000), «*Le Récit de Colometa d'après La Place du diamant*», *Entretiens*:

<https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Sadoyan/isabelle-sadoyan/transcription/66>

[Data de consulta: 10 d'octubre de 2019]

De blanco y verde:

<http://deblancoyverde.com/2013/04/01/ramon-oller-jardin-de-noche-viernes-12-a-las-2230h-centro-cultural-del-matadero/>

[data de consulta: 27 d'agost de 2016]

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya - Memòria del 1992:

https://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/memoria_1992/08_mem_1992_entitat_autonoma_espectacles.pdf

[data de consulta: 6 d'abril de 2017]

Diagonal TV:

<https://diagonaltv.es/ca/produccio/mirall-trencat/>

[Data de consulta: 16/02/2013]

Diario del Alto Aragón:

<http://www.diariodelaltoaragon.es/NoticiasImprimir.aspx?Id=804836>

[data de consulta: 29 d'agost de 2016]

«El Teatre Bartrina del Cercle de Lectura» - Cercle de Lectura

<http://www.centrelectura.cat/revistadigital/?p=131>

[data de consulta: 19 de novembre de 2018]

Europalia 85. Festival de la cultura espanyola [inclou entrevista a Antoni Tàpies],

Informe Semanal – Fue Informe, RTVE, 20 d'octubre de 2015.

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/fue-informe-europalia-85-festival-cultura-espanola-1985/3329404/>

[Data de consulta: 28-08-2020]

Esbart de Castelló:

<http://www.esbartcastello.com/danses/>

[data de consulta: 19 d'octubre de 2020]

Freixa, Jordi (2015), «El GALL dirà adéu després de 25 anys fent molt més que teatre», a *Vilaweb*, 24 de març de 2015:

<https://www.vilaweb.cat/noticia/4237248/20150324/gall-dira-adeu-25-anys-fent-teatre.html>

[data de consulta: 4 de novebembre de 2020]

Foguet, Francesc (2008), «Teatre, mite i poesia». Ponència al II Simposi Agustí Bartra, organitzat pels Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa, l'Ajuntament de Terrassa i la Universitat Autònoma de Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, 27 de març de 2008. [Publicada a The Barcelona Review. Revista de Poesia, Lletres i Cultura, núm. 7 (setembre-octubre 2008). Dins del dossier Agustí Bartra.

<https://ddd.uab.cat/record/154794?ln=ca>

[Data de consulta: 10/03/2018]

Fundació Mercè Rodoreda:

<http://www.mercerodoreda.cat/traduccion>

[Data de consulta: 24/12/2019]

Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània (GELCC) – Filologia Catalana – UAB:

<http://filcat.uab.cat/gelcc/escriptors/novelistes/Rodoreda/index.html>

[data de consulta: 23 de desembre de 2020]

Homenatge a Mercè Rodoreda – Catalunya Ràdio – 22 de juny de 1988:

<https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/programa/homenatge-a-merce-rodoreda/audio/794209/>

[Data de consulta: 10-06-2018]

Institut Català de les Dones:

http://dones.gencat.cat/ca/institut/que_es_icd/

[data de consulta: 17 d'octubre de 2020]

«La falsa moneda» - Cancioneros:

<https://www.cancioneros.com/nc/3351/0/falsa-monea-ramon-perello-juan-mostazo-sixto-cantabrana>

[data de consulta: 12 de gener de 2021]

La place du diamant Paris (France): Théâtre du Marais - 18-09-2002:

http://data.bnf.fr/39499983/la_place_du_diamant_spectacle_2002/

[Data de consulta: 20 de novembre de 2017]

La place du diamant:

http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=8476

[Data de consulta: 20 de novembre de 2017]

La place du diamant Paris (France) : Théâtre national de Chaillot - 19-03-1998

http://data.bnf.fr/39494139/la_place_du_diamant_spectacle_1998/

[Data de consulta: 20 de novembre de 2017]

Le Récit de Colometa, a *Les archives du spectacle*:

http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=11318

[Data de consulta: 10 d'octubre de 2019]

Libro, a la pàgina web de Julyen Hamilton:

https://www.julyenhamilton.com/early_history.html

[Data de consulta: 16 de novembre de 2020]

Luis de Pablo – Cronología de obras. Instituto Cervantes:

https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/pablo_luis_de_cronologia.htm

[Data de consulta: 30-08-2020].

Mercè a dos (1984), cartell. Museu de les Arts Escèniques (MAE-IT). Registre 211514.

Topogràfic: C 5330:

<http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:211514>

[Data de consulta: 21-08-2020].

Mirall trencat, Radionovel·la, CCMA, 1986:

<https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/programa/Mirall-trencat/fitxa-programa/seccio/1619/4621/>

[Data de consulta: 9-11-2016].

«Nena» - Delcuplealarevista:

http://delcuplealarevista.blogspot.com/2012/10/hoy-nena-de-joaquin-zamacois_3256.html

[data de consulta: 12 de gener de 2021]

«Passola i Villaronga portaran al cinema “La mort i la primavera” de Rodoreda», a Nació Digital, 30 de març de 2017.

<https://www.naciodigital.cat/noticia/128337/passola/villaronga/portaran/al/cinema/mort/primavera/rodoreda>

[Data de consulta: 24-08-2020].

«Presentació de l'exposició “La mort i la primavera: Rodoreda per Villaronga” a La Virreina Centre de la Imatge», a L'Institut de Cultura informa..., núm. 29, 2 de març de 2009.

<http://www.bcn.cat/cultura/docs/icubinforma2009-029.pdf>

[Data de consulta: 24-08-2020].

Pons, Mercè (2009), *La producció d'adaptacions televisives d'obres literàries a Televisió de Catalunya (1983-2008)*, dir.: Fernando de Felipe Allué. Treball de recerca del Màster de Ficció de Cinema i Televisió, Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull.

<http://ponsverhoog.org/downloadables/LaProducciod'AdaptacionsTV.pdf>

[data de consulta: 8 de novembre de 2020]

Prefeitura de São Gonçalo do Rio Abaixo (Brasil) (2008):

<https://www.saogoncalo.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/palavra-de-mulher-reune-bom-publico-no-centro-cultural/6620>

[data de consulta: 27 de desembre de 2020]

Puig, Oriol (2007), *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*, treball de

recerca dirigit per Ricard Salvat:

https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2007/hdl_2072_4348/Escola_d_art.pdf

[Data de consulta: 24/01/2014]

Radio Televisión Española:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/aloma/>

[Data de consulta: 16/02/2013]

Ragué, Maria José (2004), «Crítiques. Pirandello, Espinosa, Hare», a Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, núm. 42, p. 293-295.

<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146006>

[Data de consulta: 6-08-2020].

Rodoreda, Mercè (1982), «L'estació», a Crònica, núm. 8, 1982, p. 59-60. Fundació

Mercè Rodoreda:

<https://www.mercerodoreda.cat/obra-literaria>

[Data de consulta: 14-04-2015].

Saludes, Anna Maria (2002), «Teatre. El "laboratori teatral de Mercè Rodoreda», a [traduït al català de] Mercè Rodoreda: una poètica de la memòria [direcció: Joaquim Molas, Carme Arnau, Marta Nadal ; col·laboradores: Maria Campillo, Mercè Ibarz, Eulàlia Miret, Abraham Mohino, M. Berta Morán, Dolors Oller, Xavier Pla, Bartasar Porcel, Roser Porta, Montserrat Roig, Anna M. Saludes.], Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans; Catalunya Hoy; Generalitat de Catalunya, p. 62-69.

<https://www.mercerodoreda.cat/obra>

[Data de consulta: 01-04-2016].

Santolaria, Cristina (2009), «La dramaturgia del exilio español durante la democracia.

Su puesta en escena por la iniciativa pública», a *Don Galán: revista de investigación teatral*, núm. 9, 2009, p. 53-60.

https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/varia/dramaturgia_del_exilio/pagina2.html

[data de consulta: 28 de setembre de 2020]

Viatges imaginaris, a Paco Viciano:

<https://www.pacoviciana.com/ca/espectacles/1999-viatges-imaginaris/>

[Data de consulta: 27 de maig de 2018]

Visat, la revista digital de literatura i traducció del PEN català:

<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/l-libres-traduits/10/0/-/merce-rodoreda.html>

[Data de consulta: 19/02/2013]

«¡Viva Sevilla!» - *Sellamacopla*:

<https://sellamacopla1.forumotion.com/t3299-homenaje-a-imperio-argentina>

[data de consulta: 12 de gener de 2021]

ANNEX 1

CRONOLOGIA D'ESPECTACLES BASATS EN TEXTOS NARRATIUS I POÈTICS DE MERCÈ RODOREDA (1975-1999):

1975	---
1976	---
1977	---
1978	---
1979	<i>La sala de les nines.</i> Araceli Bruch (Companyia Bruixes de dol). Mataró. <i>Diàlegs a una sola veu.</i> Ever Martin (Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental). Mollet del Vallès.
1980	---
1981	<i>D'altres éssers i quatre flors.</i> Lluís Barón (Gresca'80). Terrassa.
1982	<i>Quatre històries de dones.</i> Jordi Pons-Ribot. Arenys de Mar
1983	---
1984	<i>Mercè a 2.</i> Olga Socías (Ballet Alèxia). Barcelona.
1985	<i>Viatges i flors.</i> Luis de Pablo. Brussel·les. <i>L'amor em fa fàstic.</i> Ramon Tàpies (La Vitxeta). Reus.
1986	<i>Identitats.</i> Josep Colomer. Vic. <i>L'estació de les dàlies.</i> Calixto Bieito i Joan Abellán (CAP d'O). Vic.
1987	---

1988	<i>Enamorades de la mar. Narracions per a l'avorriment.</i> Aina Compte. Barcelona.
1989	---
1990	---
1991	<i>El bitllet de banc.</i> Anton Font (La Tarima). Igualada. <i>En veu baixa.</i> Ever Martín (Versus Teatre). Granollers.
1992	<i>Aquí no hi ha cap àngel.</i> Ramon Oller i Joan Castells (Metros). Barcelona.
1993	<i>Plaer de dona.</i> Climent Sensada (GALL). Vic.
1994	<i>Palavra de mulher.</i> Ever Martín. Barcelona.
1995	---
1996	<i>Colometa.</i> Bob de Moor. Bruges (Bèlgica).
1997	<i>Libro.</i> Julyen Hamilton (Julyen Hamilton Company). Florència (Itàlia). <i>La Place du Diamant.</i> Gilles Bouillon (Compagnie Gilles Bouillon). Tours (França). <i>Trilogia de minyones.</i> Sílvia Servan. Sant Cugat del Vallès (Barcelona). <i>Nina Berbérova i Mercè Rodoreda al Louvre.</i> Araceli Bruch i Lluïsa Julià. Barcelona. <i>Mujeres.</i> Mercedes Lezcano. Torrelodones (Madrid).
1998	<i>Le récit de Colometa.</i> Kristian Frédéric (Compagnie Lézards qui bougent). Lyon (França).
1999	<i>Invasió subtil i un ramat de bens de tots colors.</i> Jaume Alsina. Llampaias (Girona). <i>Viatges imaginaris.</i> Ferran Frauca. Torroella de Montgrí (Girona).

ANNEX 2

FITXES D'ESPECTACLES BASATS EN TEXTOS NO DRAMÀTICS (1975-1999) :

FITXA 0: RECORDS DE CAUX (1973)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Record de Caux</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Carles Pujols
DIRECCIÓ	Carles Pujols
COMPANYIA	Rosec de dits
RÈGIM	Amateur
ACTORS/ACTRIUS	Carles Pujols, Maica Bernal, Fina Figuerola, Toni Urgell i (?) Manu Sala.
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Experimental
ENCÀRREC	No

PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	1973
LLOC D'ESTRENA	Teatre Convent del Remei (Vic)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única o dues funcions
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Una funció a Ribes de Freser (1974)

FITXA 1: *LA SALA DE LES NINES* (1979)

TEXTOS ORIGINALS	<i>La sala de les nines. Part 1: Zerafina, Viure al dia, La mainadera. Part 2: La sang, El bitllet de mil. Part 3: Pluja, Una carta. Epíleg: La salamandra</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes</i> (1957); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtic i no dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Araceli Bruch
DIRECCIÓ	Araceli Bruch
COMPANYIA	Bruixes de dol
RÈGIM	Semiprofessional

ACTORS/ACTRIUS	Lucila Aguilera, Araceli Bruch, Dolors Casares, Teresa Ferran, Toni Maroño, Glòria Martí, Marta Serrahima i Pep Vila
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Joan(a) Ollé (Il·luminació), Nina Pavlovsky (Escenografia i vestuari)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada, Primera campanya teatral de l'Obra Social de La Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	4 de juny de 1979
LLOC D'ESTRENA	Teatre Romea
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	5 i 6 de juny de 1979
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Funcions a Girona; Lleida; Sitges; Reus; Blanes; i Esparraguera (entre d'altres, juliol de 1979); prèvia al Casal de Cultura de Mataró. (25 d'abril de 1979)

FITXA 2: *DIÀLEGS A UNA SOLA VEU* (1979)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Zerafina</i> i <i>La més forta</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda i August Strindberg
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina</i> i <i>altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Professorat del Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental. Especialment, Ever Martín.
DIRECCIÓ	Professorat del Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental. Especialment, Ever Martín.
COMPANYIA	Centre Comarcal de Teatre del Vallès Oriental
RÈGIM	No
ACTORS/ACTRIUS	---
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	29 de juny de 1979
LLOC D'ESTRENA	Casal de Cultura de Mollet del Vallès
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Cicle Teatre a la comarca. Cinquè Pla d'acció cultural Conèixer la comarca.
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Sant Celoni (juny-juliol de 1979); La Roca del Vallès (juny-juliol de 1979); Castellterçol (juny-juliol de 1979); Cardedeu (juny-juliol de 1979); Granollers (7 de juliol de 1979); La Garriga (8 de juliol de 1979); Sant Feliu de Codines (13 de juliol de 1979); Sant Antoni de Vilamajor (14 de juliol de 1979); Paret del Vallès (15 de juliol de 1979)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Octubre; Aquella paret, aquella mimosa; La més forta; Amor matern</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Agustí Bartra, Mercè Rodoreda i August Strindberg
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes (1967)</i>
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Jordi Pons
DIRECCIÓ	Jordi Pons
COMPANYIA	---
RÈGIM	Amateur
ACTORS/ACTRIUS	Núria Nogueras i Fanny Badia
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	18 de setembre del 1982
LLOC D'ESTRENA	Teatre Principal d'Arenys de Mar
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Sí

FITXA 4: D'ALTRES ÉSSERS I QUATRE FLORS (1981)

TEXTOS ORIGINALS	Part 1: <i>El parc de les magnòlies</i> (Primavera). Part 2: <i>El bitllet de mil</i> (Estiu). Part 3: <i>Amor</i> (Tardor). Part 4: <i>Aloma</i> (fragment) (Hivern).
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Aloma</i> (1938/1969); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - novel·la i narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Gresca-80
DIRECCIÓ	Lluís Barón
COMPANYIA	Gresca-80
RÈGIM	Amateur
ACTORS/ACTRIUS	Rosa Aguado, Margarita Vidal, Lluïsa Magaña, Àngels Arnau, Marta Gomara, Joaquim Vidal, Josep Tudó, Juqui Campà, Joaquim Vidal, Ernest Castañé, Àngels Arnau, Teresita Sallent, Francesc Badiella, Marta Magaña, Anna Sala
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Adaptació i Escenografia: GRESCA-80. Efectes especials: Gregori Victori, Josep Valls, Amadeu Aguado. Assessorament Vestuari: Maria Torres, Institut del Teatre. Utilleria: Àngels Arnau. Il·luminació: Joaquim Campà, Kim Fainer. Piano: Eduard Claver. Pentinats: Styl's Pere. Col·laboren: Floristeria Oliveras, Jordi Milian. Direcció: Lluís Barón. Text de presentació: Marta Pessarrodona.
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults

LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	3 de desembre de 1981
LLOC D'ESTRENA	Centre Social Catòlic, "El Socialet", de Terrassa
TEMPS D'EXHIBICIÓ	2 funcions (3 i 4 de desembre de 1981)
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	Sí
GIRA O ALTRES FUNCIONS	No

FITXA 5: *MERCÈ A 2* (1984)

TEXTOS ORIGINALS	<i>El gelat rosa, Tarda al cinema, La salamandra, La brusa vermella, Amor</i> [entre d'altres].
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes</i> (1958); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Olga Socías
DIRECCIÓ	Olga Socías
COMPANYIA	Ballet Alèxia
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Olga Socías i Àngel Ramos, ballarins-intèrprets.
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Ma. Dolors Busquets i Josep Cuní, narradors. Productora Fagot (Àngel Domínguez) -
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre gestual i dansa.
ENCÀRREC	Sí

PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	13 d'abril de 1984
LLOC D'ESTRENA	Club Helena (No a la Plaça del Diamant, per inclemències meteorològiques)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Campanya electoral
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Una funció als Jardins municipals Fondo d'en Peixo, d'El Prat de Llobregat (al marge de Fagot). El 1985 (?).

FITXA 6: VIATGES I FLORS (1985)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Viatge al poble de tota la pena, Viatge al poble de la bruixeria, Viatge al poble dels morts, Flor Fantasma, Flor Llaminaera, Flor Ombra i Flor Vermella.</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Viatges i flors</i> (1980)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu: prosa poètica
DRAMATÚRGIA	Luis de Pablo
DIRECCIÓ	Pierre Bartholomé
COMPANYIA	---
RÈGIM	Professional

ACTORS/ACTRIUS	---
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Janine Mester (recitadora), Paloma Pérez-Iñigo (soprano), cor Nacional de Liège, Orquestra Filharmònica de Liège
LLENGUATGE PREEMINENT	Cantata
ENCÀRREC	Sí
PRODUCCIÓ	Pública
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	11 d'octubre de 1985
LLOC D'ESTRENA	(Brussel·les)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Europalia. Cultura espanyola, convidada d'honor (comissari: Luis González Seara)
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Teatro Real (Madrid, 1986) Palau de la Música (Barcelona, 23 d'octubre de 1986)

FITXA 7: *L'AMOR EM FA FÀSTIC* (1985)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Aloma</i> (fragments), <i>La Sang</i> , <i>Carnaval</i> , <i>Ada Liz</i> , <i>La mainadera</i> , <i>Viure al dia</i> , <i>El parc de les magnòlies</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Aloma</i> (1938/1969); <i>Vint-i-dos contes</i> (1958); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - novel·la i narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Ramon Tàpias
DIRECCIÓ	Ramon Tàpias
COMPANYIA	La Vitxeta (Cente de Lectura de Reus)
RÈGIM	Amateur
ACTORS/ACTRIUS	Eugènia Domènech, Dolors Juanpere, Montse Auqué, Miquel Simó, Montse Candini, Pilar Crua, Dolors Quintana, Montserrat Roca , Sara Domínguez, Isabel Tardiu, Dolors Esquerda, Mercè Navarro, Josep M. Puig, David Bagés, M. Roig Rom, Isabel Masot, Ramon Tàpias
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Dolors Juanpere (Vestuari), Jordi Ciurana (llums), Miquel Simó (disseny gràfic), Xavier Correig (música), Xavier Filella, Josep M. Galofre, Josep Camí (coordinadors), Ramon Tàpias (escenografia i direcció)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	26 de gener de 1985
LLOC D'ESTRENA	Teatre Bartrina (Reus)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	26-27-29 i 30 gener 1985
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	Sí
GIRA O ALTRES FUNCIONS	No

TEXTOS ORIGINALS	<i>Ada Liz, L'estació, El bitllet de mil, El mar, La sang, Record de Caux, La meva Cristina, Nit i boira, La brusa vermella, Promesos, Darrers moments, Pluja, Paràlisi</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes (1957)</i> <i>La meva Cristina i altres contes (1967)</i> <i>Semblava de seda i altres contes (1978)</i> <i>Una campana de vidre (1984)</i>
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Joan Abellan
DIRECCIÓ	Calixto Bieito
COMPANYIA	CAP d'O
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Montse Albás, Nadal Batista, Miquel Bonet, Ferran Castells, Rodolf Jarque
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Escenografia: Deborah Chambers
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	Sí
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	---
LLOC D'ESTRENA	Teatre de l'Atlàntida
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No

GIRA O ALTRES FUNCIONS Teatre de l'IT (Barcelona) 26 d'octubre de 1988

FITXA 9: IDENTITATS (1986)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Semblava de seda, Una carta, Pluja, La salamandra, Abans de morir i Record de Caux</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes</i> (1957) <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967) <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - novel·la i narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Josep Colomer
DIRECCIÓ	Josep Colomer
COMPANYIA	---
RÈGIM	Professional i estudiants
ACTORS/ACTRIUS	Alumnes i exalumnes de l'IT-Vic
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	1986
LLOC D'ESTRENA	Centre Osonenc de l'IT-Vic
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	---

GIRA O ALTRES FUNCIONS ---

FITXA 10: ENAMORADES DE LA MAR. NARRACIONS PER A L'AVORRIMENT (1988)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Aquella paret, aquella mimosa; Una carta; Elegia per una dama que enyorava el mar</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda i Carme Riera
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Te deix amor la mar com a penyora</i> (1975)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Aina Compte
DIRECCIÓ	Aina Compte
COMPANYIA	---
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Aina Compte
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Muntsa Alcáñiz (assessora teatral), Rosa Español (vestuari), Maria Domènech i Keith Yetton (luminotècnia), Luis Hortelano (producció)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Luis Hortelano
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	1988
LLOC D'ESTRENA	Teatre Regina
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	25 de gener de 1998 i dies posteriors, Sala Mozart del Teatre

Auditoriūm de Palma, Festes de Sant Sebastià.

FITXA 11: *EL BITLLET DE BANC* (1991)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Acte sense paraules; Civilitzats, tanmateix; El bitllet de banc</i> (adaptació: <i>El bitllet de mil</i>); <i>Uf!</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Samuel Beckett, Carles Soldevila, Mercè Rodoreda, Anton Font
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Anton Font
DIRECCIÓ	Anton Font
COMPANYIA	La tarima (Centre teatral de L'Anoia)
RÈGIM	Alumnes del Centre Teatral L'Anoia
ACTORS/ACTRIUS	Alumnes del Centre Teatral L'Anoia
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Mimi Munné (escenografia), Josep Perramon (il·luminació), Oriol Castells (so), Ramon Domènech (vídeo)
LLENGUATGE PREEMINENT	Llenguatge corporal; Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	9 de febrer de 1991
LLOC D'ESTRENA	Cercle Mercantil (Igualada)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	També el 2 de març de 1991
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	Sí
GIRA O ALTRES FUNCIONS	No

FITXA 12: *EN VEU BAIXA* (1991)

TEXTOS ORIGINALS	<i>En veu baixa; El mar; La mainadera; La gallina; Viure al dia</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes</i> (1957); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtic i no dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Ever Martín
DIRECCIÓ	Ever Martín
COMPANYIA	Versus Teatre
PROFESSIONALITAT	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Eles Alavedra; Maria Clausó

ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	1991
LLOC D'ESTRENA	Granollers
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	1992: Centelles, Granollers, Santa Coloma de Gramenet, Tàrrega i Sabadell. 1993: Ripoll, Granollers (2), Sabadell, Terrassa (2), L'Ametlla del Vallès, Teatre Tantarantana (Barcelona) i Vilanova i la Geltrú. 1994: Sant Sadurní d'Anoia i Granollers Palma (Mallorca)

FITXA 13: *AQUÍ NO HI HA CAP ÀNGEL* (1992)

TEXTOS ORIGINALS	<i>En una nit obscura; Nit i boira; Núvia-----; El senyor i la lluna; La plaça del Diamant (fragments); La sang; «Àngels en els meus llibres»; Semblava de seda</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes</i> (1957); <i>La plaça del Diamant</i> (1962); <i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Semblava de seda i altres contes</i> (1978); pròleg de <i>Mirall trencat</i> (1974)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu i paratextos

DRAMATÚRGIA	Ramon Oller i Joan Casas
DIRECCIÓ	Ramon Oller: coreografia; Joan Castells: direcció escènica
COMPANYIA	Metros
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Actriu: Lola Lizaran Ballarins: Or Abuhau, Nadine Astor, Annabelle Bonnery, Marta Carrasco, Paul Gazzola Thérèse Lorenzo, Jeannette Moreno, Anne Morin, Keith Morino, Delphine Nicolas, Ramon Oller Lluís Pascual, Mireia Pujol
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Música: Etienne Schwarz i tradicional catalana Il.luminació: Keith Yetton Repetidora: Isabelle Grangean Vestuari: Mercè Paloma Escenografia: Joan Jorba So: Artur Alvarez Fotografia: Ricardo Sánchez Producció: Montserrat Prat
LLENGUATGE PREEMINENT	Dansa
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Pública i privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	4 de juny de 1992????
LLOC D'ESTRENA	L'Espai de la Dansa i de la Música de la Generalitat de Catalunya
TEMPS D'EXHIBICIÓ	4-7 de juliol
FESTIVAL/CICLE	Endansa
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Madrid en danza. Sala Olimpia: 19-24 de maig de 1992; Teatre Fortuny de Reus (<i>Avui</i> 1992: 39); Festival Internacional Danse à Aix Création au Val de l'Arc 17 de juliol de 1992; Biennale Internationale de Danse de Lyon Maison de la Culture de Saint-Etienne, 25 i 26 de setembre de 1992; Festival d'Automne de Paris Centre Georges Pompidou, 12-15 de novembre de 1992; Esparreguera a Harmonia (sense data); Ciutats alemanyes (sense data)

FITXA 14: *PLAER DE DONA* (1993)

TEXTOS ORIGINALS	<i>8 de març; Plaer de dona; I el llop s'enfarinà la poteta; El naixement de Gorgona; «Som una ganga!»; «Prendre el te amb un violador»; De com una criada de l'Eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona; Temporada baixa [fragment]; «La noia de la boca vermella»; Ca, barret! [fragment]; Zerafina</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Textos de M. Mercè Marçal, M. Mercè Roca, Mercè Rodoreda, M. Aurèlia Capmany, Montserrat Roig i Isabel-Clara Simó.
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - narrativa breu - poesia - prosa periodística

DRAMATÚRGIA	Creació col·lectiva
DIRECCIÓ	Climent Sensada
COMPANYIA	Grup d'Actors del Lluçanès (GALL)
RÈGIM	Amateur
ACTORS/ACTRIUS	Teresa Parareda, M. Àngels Parareda, Mercè Sabata, Imma Vilaró i Remei Bruch. Potser també: Dolors Comerma i Queta Illamola.
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Helene Karaindrou i Sofia Gubaidulina
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	30 de març de 1993
-----------------------	--------------------

LLOC D'ESTRENA	Aula Dinàmica dels Estudis Universitaris de Vic
-----------------------	---

TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Can Panes (Olost) Centre penitenciari de dones de Barcelona WAD RAS

FITXA 15: PALAVRA DE MULHER (1994)

TEXTOS ORIGINALS	<i>La infanticida; Les cartes; La mainadera; Una carta</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda; Víctor Català (Caterina Albert)
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	Dramàtics i no dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Ever Martín
DIRECCIÓ	Ever Martín
COMPANYIA	Versus Teatre
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Andréia Garavello
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Companyia Versus Teatre; Banco de Ideias
DESTINATARIS	Adults

LLENGUA	Brasiler (portuguès)
DATA D'ESTRENA	1994
LLOC D'ESTRENA	Consulat de Brasil a barcelona
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	1994: Teatro Alterosa (Belo Horizonte, Brasil) i Consulat de Brasil (Barcelona) i Sant Feliu de Guíxols Lisboa i Oporto (Portugal) São Paulo i Rio de Janeiro, entre d'altres (Brasil)

FITXA 16: *COLOMETA* (1996)

TEXTOS ORIGINALS	<i>La plaça del Diamant</i> (1962)
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La plaça del Diamant</i> (1962)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - novel·la

DRAMATÚRGIA	Danny Keuppens
DIRECCIÓ	Bob de Moor
COMPANYIA	---
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Antje De Boeck

ALTRES PERSONES IMPLICADES	Vestuari: Zoef; Escenografia: William Philips; Il·luminació: Jef de Cremer.
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Neerlandès
DATA D'ESTRENA	14 de novembre de 1996
LLOC D'ESTRENA	Theater De Korre (Bruges)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Utrecht i altres poblacions dels Països Baixos.

FITXA 17: *LIBRO* (1997)

TEXTOS ORIGINALS	---
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda; Pierre Michon, Lawrence Durrell i John Berger
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	---
GÈNERE DELS TEXTOS	---

DRAMATÚRGIA	Julyen Hamilton
DIRECCIÓ	Julyen Hamilton
COMPANYIA	Julyen Hamilton
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Ballarins: Carme Renalias; Andrew Fifield, Pascai Queneau i Julyen Hamilton
ALTRES PERSONES IMPLICADES	---
LLENGUATGE PREEMINENT	Dansa
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català; Francès; Anglès
DATA D'ESTRENA	19 d'abril de 1997
LLOC D'ESTRENA	Teatro della Limonaia de Florència
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Festival <i>Dialoghi Insoliti</i>
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Ménagerie de Verre de París; Sala RANDAM, de Sainte Foy-lès-Lyon Àustria República Txeca República Eslovaca Teatre Municipal de Girona, 21 de març de 1998

FITXA 18: LA PLACE DU DIAMANT (1997)

TEXTOS ORIGINALS	<i>La plaça del Diamant</i> (1962)
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La plaça del Diamant</i> (1962)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - novel·la

DRAMATÚRGIA	Gilles Bouillon
DIRECCIÓ	Gilles Bouillon
COMPANYIA	Compagnie Gilles Bouillon
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Martine Pascal, Nicolas Devanne
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Nathalie Holt (escenografia i vestuari), Michel Theuil (il·luminació), Dominique Probst (música), Bernard Pico (assessorament artístic), Bernard Lesfargues (traductor), Pierre Verdaguer i Éditions Gallimard (col·laboració)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Coproducció: Centre Dramatique Régional de Tours, Compagnie Sept Épées, Théâtre National de Chaillot
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Francès

DATA D'ESTRENA	19 de març de 1997
LLOC D'ESTRENA	Théâtre de National de Chaillot (París).
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	No
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Del 6 al 28 de juliol de 2001 Théâtre Le Petit Chien (Festival d'Avinyó Off).

17 de novembre de 2001. Teatre de Salt, Girona.
 18 de setembre de 2002. Théâtre de L'Atalante (París).
 2019. Théâtre de L'Atalante (París).

FITXA 19: TRILOGIA DE MINYONES (1997)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Aquella paret, aquella mimosa; Zerafina; La minyona suïcida</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda i Santiago Rusiñol
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Sílvia Servan
DIRECCIÓ	Sílvia Servan
COMPANYIA	---
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Sílvia Servan
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Marta Uxan
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	18 d'octubre de 1997

LLOC D'ESTRENA	Casal de Cultura de Valldoreix
TEMPS D'EXHIBICIÓ	2 funcions: 18 i 19 d'octubre de 1997
FESTIVAL/CICLE	IV Mostra de Teatre de Valldoreix
FUNCIONS A UNA SALA	No.
GIRA O ALTRES FUNCIONS	L'Artebrut, el 13 d'abril de 1998, III Mostra de teatre breu, entre d'altres

FITXA 20: NINA BERBÉROVA I MERCÈ RODOREDA AL LOUVRE (1997)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)</i> (fragments), <i>Plany a Cal·lipso</i> , [Anticlea]
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Nina Berbérova i Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)</i> ; poemes recollits a <i>Agonia de llum</i>
GÈNERE DELS TEXTOS	No ficció-epistoles, Poesia

DRAMATÚRGIA	Mercè Ibarz
DIRECCIÓ	Araceli Bruch, amb la col·laboració de Lluïsa Julià ???
COMPANYIA	---
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Conferenciant: Mercè Ibarz Actriu: Marta Martorell
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Centre Català del PEN Club i Comitè d'escriptores del Centre Català del Pen Club
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text

ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Pròpia
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català

DATA D'ESTRENA	11 de juny de 1997
LLOC D'ESTRENA	Casa Elizalde (Barcelona)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Cartografies del diseg I
FUNCIONS A UNA SALA	Sí
GIRA O ALTRES FUNCIONS	No

FITXA 21: *MUJERES* (1997)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Zerafina, La sang, Abans de morir, Tarda al cinema</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Vint-i-dos contes (1957); La meva Cristina i altres contes (1967)</i>
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu

DRAMATÚRGIA	Mercedes Lezcano
DIRECCIÓ	Mercedes Lezcano
COMPANYIA	---

RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Pepa Pedroche, Lola Mateo, Esther Ruiz, Esther Montoro
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Toni Cortés (escenografia i vestuari), Juan Gómez Cornejo (il·luminació), Mariano Lozano-F. (arranjaments musicals), Ana Lezcano (disseny gràfic), Jacinto Bravo (ajudant de direcció), Salvador Aznar (producció), Metròpolis Teatro (distribució)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada: Burbano
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Castellà

DATA D'ESTRENA	9 de gener de 1999
LLOC D'ESTRENA	Bulevar de Torreldones (Torreldones):
TEMPS D'EXHIBICIÓ	6-15 d'abril de 1999 (algun dia festiu?)
FESTIVAL/CICLE	Premi al millor espectacle al II Certamen de Teatro para Directoras de Escena
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Círculo de Bellas Artes (Madrid), 6 d'abril de 1999 Teatro Ayala, de Bilbao, el 6 de juliol de 1999 Donostia Salamanca Teatro Juan Salazar de Asunción (Paraguai) (INAEM) Teatro de La Estación (Costa Rica), el 2000. (INAEM) Palacio de Carvajal, de Cáceres, el 2002.

FITXA 22: *LE RÉCIT DU COLOMETA* (1998)

TEXTOS ORIGINALS	<i>La plaza del Diamant</i> (1962)
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE	<i>La plaza del Diamant</i> (1962)

RODOREDA**GÈNERE DELS TEXTOS** No dramàtics - novel·la

DRAMATÚRGIA	Isabelle Sadoyan-Bouise – Kristian Frédéric
DIRECCIÓ	Kristian Frédéric
COMPANYIA	Compagnie Lézards qui bougent
RÈGIM	Professional
ACTORS/ACTRIUS	Isabelle Sadoyan-Bouise, Isabelle Le Nouvel, Pierre Kuentz
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Bruno Lahontaà (escenografia), Guy Chananis (il·luminació), Isabelle Sadoyan-Bouise i Lydia Bernadi (vestuari), Gérard Maimone (música), Pierre Kuentz (lletres de les cançons), Robert Jarry (atrezzo d'època), Luc Moreau (regidoria degeral), Guillaume Ferriol (regidoria d'il·luminació), Guy Delahaye (fotografia), Maguy Aimé (assistent de direcció), Bernard Lesfargues (traductor), Pierre Verdagner i Éditions Gallimard (col·laboració)
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Coproducció: Compagnie Lézards qui Bougent (Baiona), Scene Nationale de Bayonne et du sud Aquitain, Kristian Frédéric
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Francès
DATA D'ESTRENA	7 de març de 1998
LLOC D'ESTRENA	Salle Gérard Phillipe (Villeurbanne, Lyon)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	---
FESTIVAL/CICLE	---
FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	13 de març de 1997, Théâtre de Villeneuve 15 de maig de 1997, Scène Nationale de Bayonne 1998 Salle Gérard Phillipe (Lyon)

FITXA 23: *INVASIÓ SUBTIL I UN RAMAT DE BENS DE TOTS COLORS* (1999)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Invasió subtil i Un ramat de bens de tots colors</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Pere Calders; Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>La meva Cristina i altres contes</i> (1967); <i>Invasió subtil i altres contes</i> (1978)
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - narrativa breu
DRAMATÚRGIA	Jaume Alsina
DIRECCIÓ	Jaume Alsina
COMPANYIA	---
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Josep Antoni Tudela
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Il·luminació: Jaume Alsina
LLENGUATGE PREEMINENT	Teatre de text
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Privada
DESTINATARIS	Adults
LLENGUA	Català
DATA D'ESTRENA	10 d'abril de 1999
LLOC D'ESTRENA	Llampaies (Saus, Camallera i Llampaies)
TEMPS D'EXHIBICIÓ	Funció única
FESTIVAL/CICLE	Cicle d'Autors Catalans Contemporanis

FUNCIONS A UNA SALA	No
GIRA O ALTRES FUNCIONS	Preestrena a l'Aula Teatral Municipal (Figueres)

FITXA 24 : VIATGES IMAGINARIS (1999)

TEXTOS ORIGINALS	<i>Viatge al poble de la bruixeria; Viatge al poble dels guerrers; Viatge al poble de les rates ben criades; Viatge al poble de vidre; Flor Orgull; Flor Boja; Flor Disfressa; Flor Trasplantada</i>
AUTORIA DELS TEXTOS ORIGINALS	Mercè Rodoreda
ORIGEN DELS TEXTOS DE RODOREDA	<i>Viatges i flors</i>
GÈNERE DELS TEXTOS	No dramàtics - prosa poètica

DRAMATÚRGIA	Ferran Frauca
DIRECCIÓ	Ferran Frauca
COMPANYIA	---
RÈGIM	Sí
ACTORS/ACTRIUS	Ferran Frauca; Titon Frauca; Paco Vicianà
ALTRES PERSONES IMPLICADES	Cant: Titon Frauca Música: Paco Vicianà (saltiri i bol tibetà)
LLENGUATGE PREEMINENT	
ENCÀRREC	No
PRODUCCIÓ	Pròpia; subvenció Fundació 'La caixa'
DESTINATARIS	Adults

LLENGUA

Català

DATA D'ESTRENA

6 d'octubre de 1999

LLOC D'ESTRENA

Biblioteca Fundació 'La caixa' de Torroella de Montgrí

TEMPS D'EXHIBICIÓ

Funció única

FESTIVAL/CICLE

Temps de poetes

FUNCIONS A UNA SALA

No

GIRA O ALTRES FUNCIONS

7 d'octubre de 1999 - Teatre llar de jubilats d'Arbúcies
 8 d'octubre de 1999 - Biblioteca Comarcal del Pla de l'Estany de Banyoles
 18 d'octubre de 1999 - Biblioteca Pública Municipal de Cassà de la Selva
 22 d'octubre de 1999 - Biblioteca Pública Municipal Lambert Mata de Ripoll
 29 d'octubre de 1999 - Biblioteca Ramon Vinyes i Cluet de Berga
 3 de novembre de 1999 - Biblioteca Pública Municipal Joan G. Junceda de Blanes
 5 de novembre de 1999 - Biblioteca Comtat de Cerdanya de Puigcerdà
 17 de novembre de 1999 - Palau Recasens de Molins de Rei
 18 de novembre de 1999 - Biblioteca Fundació 'La caixa' de Solsona
 22 de novembre de 1999 - Centre Cultural de Lleida Fundació 'La Caixa' de Lleida
 25 de novembre de 1999 - Biblioteca Pública Municipal de Piera
 26 de novembre de 1999 - Biblioteca Comarcal Jaume Vila de Mollerussa
 2 de desembre de 1999 - Biblioteca El Casino de Manresa
 3 de desembre de 1999 - Biblioteca Pública Municipal de Cambrils

Fora d'aquezta caza, tot éz comèdia.