

UN DIA

Enric Gallén

FONT: FONT: GALLÉN, E. (2019) Estudi introductori a *Mercè Rodoreda. Teatre complet*. A cura d'Enric Gallén i Gerard Guerra. Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.

(Les cites i referències d'aquest estudi no consten en aquest extret. Consultar la font per a referència.)

UN DIA

En el pròleg de *Mirall trencat*, Rodoreda parla d'un temps llarg d'elaboració i conclusió d'aquesta novel·la. Iniciada paral·lelament a *La plaça del Diamant*, abandona el capítol «Eladi Farriols de cos present», perquè la Colometa se l'«enduia». Després de *La plaça del Diamant* (1960), revisa *La mort i la primavera* (1961-1963), enllesteix *El carrer de les Camèlies* (1963-1965), escriu els contes que constituïran *La meua Cristina i altres contes* (1967) i refà *Aloma* (1965-1969). Al cap d'un temps de repòs reprèn l'escriptura d'una novel·la sobre una família. Ara, «escrivía a poc a poc, jo que escric a raig, sense prendre notes, sense projectar situacions». Una novel·la que l'1 de febrer de 1967 es deia provisionalment *Una casa abandonada*, el 6 d'abril del mateix any adopta el títol definitiu de *Mirall trencat*, i no la dona per acabada d'una manera definitiva fins a 1974. En aquest context ardu, treballós i constant de la producció novel·lística i contística de la dècada de 1960, tal vegada es podria situar l'escriptura d'*Un dia*, una peça dramàtica estretament relacionada amb el que serà *Mirall trencat*. Es conserven dues versions mecanografiades de l'obra, una de les quals, la que es conservava en el fons familiar, duu la data del 30 d'abril de 1959. La concreció d'aquesta data ha dut la crítica i la historiografia a assenyalar la peça teatral com a precedent de la novel·la. Es tracta, tanmateix, d'una data d'inici de l'escriptura de la peça dramàtica, feta durant el procés de redacció o, potser, de l'acabament de l'esmentada versió? És difícil donar una resposta categòrica amb absoluta certesa. En tot cas, més enllà de la resolució d'aquest interrogant, la lectura comparada de la peça de teatre amb la novel·la posa de manifest per a Ana Maria Saludes que:

Un dia resulta ser el canemàs de la novel·la del 1974 *Mirall trencat*. El fet és que trama, història, personatges, lloc i contingut coincideixen de manera absoluta amb aquells de la narració. A excepció d'algun canvi de nom dels protagonistes i els efectes teatrals que apareixen en algunes escenes de la *pièce*, a la novel·la es guanya ambigüitat i subjectivitat.

Al seu torn, Massip i Palau afirmen que «no hi va haver una revisió en profunditat com a peça dramàtica i, en canvi, el material argumental va preferir elaborar-lo en forma de novel·la, *Mirall trencat* (1974), en la qual canvia el punt de vista». Tant ells dos com Saludes i Arnau han anotat les diferències entre el text dramàtic i la novel·la. D'entrada, *Un dia* mostra essencialment la davallada d'un món familiar amb un caràcter més coral, en què el fil conductor de la història passa per Sofia i Armanda, mentre que a *Mirall trencat* passa per Teresa Goday, com assenyalen Massip i Palau. Un canvi radical de perspectiva.

Quant al tractament del model de llengua literària emprat, *Un dia* no arriba al grau assolit de depuració i estilització poètiques de la novel·la: «En l'obra dramàtica, els diàlegs, en un to més col·loquial, condensen i revelen el que la novel·la presenta velat i indicat en les descripcions o en altres detalls repartit subtilment en diferents capítols.»

Massip i Palau reblen el clau: «l'obra teatral és més barroera, més clara, sense polir, més evident», una opinió molt semblant a la de Carme Arnau, per a qui «els diàlegs són més col·loquials i durs, sense la gran poeticitat que assoliran a la novel·la», alhora que remarca «la vulgaritat del llenguatge de Caterina -es diu així el personatge de Teresa -, fins i tot algunes actituds seves grolleres a l'obra de teatre tenen poc a veure amb la categoria i delicadesa d'aquest personatge a *Mirall trencat*».

Des del punt de vista de l'escriptura dramàtica, Saludes va anotar amb deteniment el deute d'«Eladi Farriols de cos present», el capítol XIX de la segona part de *Mirall trencat*, amb el tractament que Rodoreda atorga a la mort d'aquest personatge en l'acte tercer d'*Un dia*, en què Eladi no es diu Farriols i no hi ha cap Armanda que vetlli el mort. Aquest no és, però, l'únic deute de la novel·la amb la peça teatral, car Rodoreda elimina a la novel·la l'escena de revelació d'un secret per boca de Sofia al seu germanastre Masdeu, que ignora el fet, «i que eliminat en la novel·la

adquireix una ambigüitat més oportuna». Hi ha també un aspecte prou rellevant en l'organització del text dramàtic que potser no ha estat prou assenyalat i que pot ajudar a contextualitzar la datació de la seva escriptura. Massip i Palau addueixen que malgrat que *Un dia* és el text dramàtic més complex i ambiciós de Rodoreda, no es veu compensat «per una resolució escènica eficaç, ja que es tracta d'una obra molt cinematogràfica».

A *Un dia*, la història se situa en el temps de la desintegració familiar, en els anys de postguerra, amb la presència d'uns descarregadors que, del present estant, donen pas a escenes retrospectives lligades a objectes claus i simbòlics de la història de la casa familiar.¹ Rodoreda recorre a la tècnica del *flashback* que ja havia estat emprada tant en la narrativa - *The Sound and the Fury* (1929), de William Faulkner- com en el cinema - *Laura* (1944), d'Otto Preminger- i també en el teatre, com és el cas de *Death of a Salesman* (1949), d'Arthur Miller, que algun sector crític de l'època ja va identificar com una proposta de «teatre cinematogràfic». D'una manera semblant a l'obra de Miller (una edició de 1952 formava part de la seva biblioteca), Rodoreda situa la casa com a unitat espacial i l'acció del present durant un dia; *Death of a Salesman* culmina amb el suïcidi de Willy Loman, mentre que, en el text de Rodoreda, els descarregadors hauran buidat la casa al final del dia. Mort física del protagonista i de la desaparició d'un determinat funcionament del sistema empresarial (Miller) versus mort o desaparició simbòlica d'un món social i d'una època determinada (Rodoreda). Present i passat comparteixen en totes dues peces el mateix espai teatral. En l'obra de Miller, les escenes del passat es vinculen a les recreacions mentals i subjectives del protagonista, mentre que en la de Rodoreda corresponen a situacions concretes i objectives que expliciten distints episodis de la història familiar. En l'acte tercer,

¹ Aquesta és la relació dels objectes: el retrat dels nens, el gerro amb una nimfa, la còfia i el vestit de minyona, les raquetes, el testament, l'aliança, el retrat de nuvis de Sofia i Eladi, el llibre de Marco Polo, un cordó per agafar cortines, el material de cuina (cassons, paelles, escombres i requincalla de netejar), un ram de flors artificials i la cinta d'Armanda, la pedra amb lletres d'or amb el nom de Maria. Com assenyalen Massip i Palau: «Els diferents objectes, lligats a un personatge o a una situació permeten el retrocés en el temps per anar confegint un seguit de quadres, pedaços inconnexos, la suma dels quals ens permet resseguir la vida d'aquesta família a partir de la seva decadència. Mentre que la novel·la *Mirall trencat* parteix de les èpoques d'esplendor i ascensió de Teresa Goday, aquesta obra dramàtica s'inicia, ja en el primer quadre, en el temps de decadència i destrucció familiar. Aquests objectes destaparan fragments de vida de tres generacions de la mateixa nissaga familiar durant trenta anys, temps especificat per la mateixa autora en les rúbriques inicials que defineixen els personatges, que, d'altra banda, estan poc caracteritzats en les acotacions i didascàlies»: ídem, p. 48-49.

Rodoreda introdueix el lector en una atmosfera onírica amb la presència fantasmagòrica de Maria que, mitjançant el monòleg i el diàleg mut que manté amb els descarregadors, s'esforça a vivificar la desaparició irremeiable d'un món que és el seu. El fantasma de Maria encarna un rol distint del de Ben, el germà de Willy Loman, car des del primer moment esdevé una presència al·lucinatòria que incidirà en certa mesura en la decisió final del seu germà. A *Un dia*, Maria interpel·la inútilment els descarregadors, especialment en Quim, a qui considera com un germà, perquè no profanin ni toquin res del que considera seu; vol que la deixin «viure» entre els seus morts:

(A Quim): Tu m'entendràs, potser. Si et morissis ara, encara voldries veure coses, encara estimaries tot el que és fresc en el teu cor. Jo era com tu quan vaig morir-me... Es inútil. (*Desesperada als morts.*) Em maten i no ho saben.

Ni se'n podran penedir... Aviat seré com vosaltres. Ningú no es recordarà de mi perquè m'han pres tot el que era meu...

Per bé que els personatges del text dramàtic sofreixin variacions i diferències importants en la configuració final que adoptaran a la novel·la, són els mateixos, «més prosaics, més vulgars, [que] experimenten els mateixos processos vitals que en la novel·la escrita, i sobretot anunciada, deu anys més tard». Aquests personatges, poc definits en les acotacions, aporten tanmateix una informació valuosa sobre les edats respectives, la qual cosa permet fer cabales sobre la possible escriptura d'*Un dia* entorn la data ja esmentada de 1959. En la presentació dels personatges, Rodoreda assenyala que Sofia té «30 anys en començar, 38 després. 60 al final»; Armanda té «40 anys en començar, 48 després. 70 al final», i Ramon, «10 anys en començar, 40 després», mentre que Eladi mor durant la guerra «vint anys... ben bé», segons Sofia, que ja en té 38, i Armanda 48. Dos personatges antitètics, senyora i minyona, que tornen a aparèixer i retrobar-se vint anys més tard (1958, 1959?). D'altra banda, en Quim, que té 18 anys, encara no havia nascut durant la guerra; com li etziba l'Anselm, hauria pogut néixer el 1939 o el 1940.

Com és habitual en l'obra de Rodoreda, els personatges femenins adquireixen el màxim protagonisme de la historia: des de Caterina (futura Teresa Goday a *Mirall*

trencat), passant per Maria, fins a Armanda i Sofia que tanquen l'obra. Amb la figura de Caterina, com en la de Teresa Goday, Rodoreda presenta un personatge característic de la literatura del dinou, que recorda la utilització culta del fulletó en novel·les com *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, o *The Princess Casamassima*, de Henry James, en què, com va assenyalar Pere Gimferrer, «hallamos un ejemplo de uso del tema decimonónico y dickensiano del hijo ilegítimo» que es reflecteix en l'obra de Rodoreda en els casos de Masdeu i Maria. Caterina respon, d'altra banda, a un model de personatge femení propi també de la literatura vuitcentista, el que ascendeix socialment d'una manera interessada per la via del matrimoni. En aquest sentit, el seu és un personatge fort, contundent i vividor, que xoca amb el caràcter sec de la seva filla Sofia, més accentuat sobretot a la novel·la, i amb el de Maria, que no se sostreu del damunt el complex de culpabilitat per la mort del Jaume. Finalment, Armanda és la conservadora de la memòria de la família, i un exemple més dels personatges innocents i tendres que tant agradaven a Rodoreda, i que són tan presents en el conjunt de la seva obra.

Quant als personatges masculins, els dels descarregadors només són esbossats, amb un cert regust elegíac en el de Feliu, que va deixar dos fills a la guerra, i un apunt més esperançador en el de Quim; Rodoreda, però, no els basteix una història pròpia i paral·lela a la familiar. El rerefons omnipresent de la Guerra Civil en la trama es vincula també amb la mort d'Eladi, manca encara de l'extrema «innocència» amb què Rodoreda el recrea a *Mirall trencat*, mentre que el temps de la postguerra duu al retrobament de Sofia amb el seu fill pròdig Ramon, un home que pot recuperar amb el suport econòmic de la mare un cert lloc sota el sol amb el record sempre permanent i dolós de Maria. La trama, amb els trets fulletonescos d'origen que reconeixia l'autora, arrossega el lector cap a una pregonia i sentida reflexió del pas devastador i cruel del temps històric sobre el món material i el de les persones i la seva memòria. Feta la lectura contrastada d'*Un dia* i de *Mirall trencat*, no és gens insensat assenyalar que el text dramàtic hagi estat l'origen de la novel·la. Tanmateix, un hom es demana si Rodoreda havia ja enllestit una versió teatral o una altra, o totes dues, quan inciar la novel·la. En va començar la redacció sense haver acabat les versions teatrals? En termes absoluts, no ho sabem. En tot cas, els canvis en alguns noms propis, les precisions i l'aprofundiment en el tractament dels personatges, un model de llengua

més depurat i estilitzat, el canvi d'òptica narrativa, una major complexitat en la construcció del relat i la recreació del món oníric, que sembla treure el nas per primer cop en la literatura de Rodoreda en el tercer acte, duen a considerar que la versió o les versions teatrals d'*Un dia* han de ser anteriors a *Mirall trencat*, la seva versió definitiva.