



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Llegir el teatre

LA SENYORA FLORENTINA
I EL SEU AMOR HOMER
de Mercè Rodoreda

JORDI GIRAMÉ i ÒSCAR MUÑOZ, «La senyora Florentina i el seu amor Homer. Apunts per a una posada en escena», a *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 18-20, 1999.

¿Com haurien estat rebudes les peces dramàtiques de Rodoreda si aquestes haguessin pogut ser estrenades amb normalitat al seu moment? Per més que en l'àmbit de la investigació històrica es consideri inadmissible caure en la temptació d'utilitzar la fórmula «què hauria succeït si...», no ens podem estar de practicar aquí aquest joc especulatiu per tal de donar cabuda i caracteritzar així l'obra dramàtica de Mercè Rodoreda dins el context del panorama teatral barcelonès, i per extensió l'espanyol i el francès, coetani al moment de la seva redacció, és a dir, el del període que va des de final dels anys quaranta fins a la fi de la dècada dels cinquanta.

La pertinença d'aquest plantejament ve donada, en primer lloc, per la necessitat d'optimitzar l'anàlisi d'una producció literària que, per la seva naturalesa dramàtica, demana superar el marc dels estudis estilístics a l'ús i intentar

copsar, a través de les seves virtualitats escèniques, l'hipotètic impacte que entre el públic i la crítica haurien assolit aquestes obres una vegada expressades en la seva veritable forma a la posada en escena. També, i en segon lloc, aquest plantejament troba fonament en un tret característic present en el si de cadascuna d'aquestes peces però constatable també a l'hora de catalogar-les genèricament, tret que defineix i atorga sentit a la tasca dramàtica de l'autora: una marcada ambivalència formal i temàtica. En efecte, mentre que la lectura de *L'Hostal de les tres Camèlies*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i, amb matisos, *Un dia*, revela, per la seva temàtica i la seva estructura narrativa, la voluntat de participar, malgrat la distància de l'exili, de la línia estètica i argumental predominant als escenaris barcelonins i madrilenys de l'època, uniformitzats per la comèdia burgesa de postguerra, una peça teatral com *Maniquí 1*, *maniquí 2*, que podríem qualificar d'original proposta d'esperpent, posa de relleu altres interessos creatius, més allunyats de l'escena comercial.

La simple existència de les primeres vindria a qüestionar, d'altra banda, la validesa de l'afirmació, no per maximalista

menys sovintejada, segons la qual la renovació teatral espanyola la va dur a terme la dramaturgia de l'exili, i si bé és cert que el divorci amb el públic habitual i l'absència de problemes de producció van fer possible una gran diferenciació estètica entre els autors exiliats i que a la seva tasca creativa hi predominés una clara intencionalitat artística, palesa en propostes dramàtiques agosarades, de caire avantguardista en moltes ocasions, casos com el de Rodoreda, atípics en aquest sentit, ens persuadirien de la necessitat de revisar aquest tòpic sobre la nostra literatura dramàtica a l'exili. La producció dramàtica rodorediana no manifesta gaire interès per incorporar-se als corrents europeus del moment, i molt menys per aproximar-se a la tasca militant d'altres exiliats al país veí, com ara José Martín Elizondo o Manuel Martínez Azaña, els quals, des de Tolosa i Bordeus respectivament, desenvolupaven una intensa producció teatral marcadament crítica envers el règim franquista.

Sembla tot plegat que hàgim de concloure que Rodoreda escriu com si estigués encara a Barcelona! És evident, però, la necessitat de matisar aquest extrem. L'espessor del món literari rodoredià, aquella qualitat ambivalent que

abans esmentàvem, ens ho demana. No hem de menysprear, a més a més, la possible repercussió que la invasió de França pels nazis i l'establiment del govern Pétain (1940) van tenir sobre la percepció que l'autora tenia dels horitzons naturals de la seva creació dramàtica. Perquè si bé aquests horitzons dramàtics anaven prenent, como s'ha dit, una aparença formal mimètica respecte als trets bàsics de l'escena catalana del moment, no és menys cert que hom podria reconèixer en aquests textos, i especialment a *Maniquí 1*, *maniquí 2* i a *Un dia* (i en menor mesura a *La casa dels gladiols* i a la seva bessona, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*), altres línies de força que posen de relleu un hàlit creatiu que no s'esgota en un únic model estilístic.

Joan Sales, el seu editor, havia decidit que aquest tret diferencial apropava d'alguna manera el teatre rodoredià als corrents del teatre de l'absurd. Tot i no ser del tot afortunada (l'autora la va rebutjar categòricament), aquesta apreciació estètica ens aproxima a l'efecte que peces com les abans esmentades produeixen en el lector: el teatre de Rodoreda és, si bé no exactament absurd, sí desconcertant. En primer lloc, perquè poques vegades hem

assistit a un fenomen de contaminació de veus entre gèneres com el que ens ofereix l'escriptora de Sant Gervasi (potser en l'obra de Pedro Salinas, un altre autor exiliat amb inquietuds teatrals, hi trobaríem un cas semblant). L'univers literari de l'autora de *La plaça del Diamant* se sosté, en efecte, sobre l'analogia: les mateixes identitats (els mateixos noms de personatge, en molts casos) poblen la seva novel·la i el seu teatre, els mateixos recursos a l'hora de l'evocació d'un espai i un temps. És aquesta permeabilitat estilística entre gèneres la que explica l'excessiva literarietat del teatre de Rodoreda, la desconcertant alternança entre una freqüentment brillant objectivació del diàleg i una perillosa tendència envers l'explicitació diegètica; entre eficaces planificacions de l'acció dramàtica i transgressions constants del valor performatiu de la paraula dramàtica, que o bé n'esdevé paraula poètica o bé vehicula furtives incursions en la prosa descriptiva, d'un discutible valor dramàtic.

És important advertir la importància d'aquesta singularitat del teatre rodoredià ara que per fi n'ha aparegut la seva edició completa i se n'han prodigat les valoracions crítiques, que, en general, han coincidit a assenyalar el

caràcter epifenomènic d'aquestes peces dramàtiques dins el context de la vasta obra de l'autora. Davant aquesta percepció crítica, no es tracta ara de qüestionar la superior entitat literària que la novel·lística rodorediana assoleix davant del seu teatre, sinó, més aviat, d'insistir en la conveniència d'apropar-se a la seva obra partint d'aquesta exacerbada intertextualitat a la qual acabem de referir-nos, sens dubte el millor antídote per evitar catalogar aquestes peces teatrals com si fossin illes flotants seccionades de tot un continent literari.

Si respectem aquest apunt metodològic, no ens hauria de sorprendre poder arribar a la següent conclusió: a l'obra de Rodoreda, és l'escriptura teatral mateixa la que, en determinats casos, ens proporciona la clau de la gènesi de determinades figures i situacions que després trobarem a l'univers novel·lístic de l'autora, com a culminació, per tant, de tot un procés d'objectivització. L'exemple més emblemàtic seria el de Caterina, personatge d'*Un dia* que reapareixerà, molt més estilitzat, com a Teresa Goday a la novel·la *Mirall trencat*; en realitat, tota la peripècia present a la novel·la ve prefigurada ja en el text dramàtic. Un altre exemple el trobem en el cas de la Zerafina, la minyona de

La senyora Florentina i el seu amor Homer, que veurà com els seus parlaments adquireixen forma de monòleg al conte que porta el seu nom a *La meva Cristina i altres contes* (Edicions 62, 1967).

Podem afirmar, doncs, que per més que el detonant per escriure teatre en Rodoreda hagin estat sovint el prestigi i els diners que podia comportar el fet de concórrer amb èxit als concursos teatrals, això no vol dir que aquestes peces dramàtiques deixarien d'ésser un important punt de referència a l'hora d'establir les constants creatives presents a l'itinerari literari de l'autora.

Però en aquesta simbiosi estilística no resideix l'única raó d'aquest desconcert, de l'estranyesa que, dèiem, envaeix el lector atent del teatre de Rodoreda. Massa familiaritzats habitualment amb la seva novel·la, descobrim sobtadament que aquest teatre n'és també el mirall deformant d'aquella. En efecte, les seves peces dramàtiques contenen la versió més primària, i potser sincera, de la seva concepció del món i de les coses, una versió en què la sordidesa i la mesquinesa es fan molt més explícites. Més que descriure el final de la innocència a través d'un dolorós procés de desvetllament, una realitat cruel s'imposa sovint, sense

ambages i des d'un bon començament, en la peripècia del drama rodoredià. El retrat descarnat de la Caterina a *Un dia*, imatge d'una adaptació improbable en el si d'un malsà ambient burgès, o la podridura del món marginal dels drapaires i el «lumpen» de la gran ciutat a *Maniquí 1*, *maniquí 2*, en són bons exemples. D'altra banda, utilitzant un registre expressiu més amable però amb resultats semblants, aquest desencís envers la realitat també es manifesta a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, on la mediocre talla humana d'Homer exemplifica la frustració i l'amargor que han presidit i encara presideixen les relacions d'un grup de dones amb el sexe masculí. És interessant assenyalar que Rodoreda, en aquests casos, adoptant el punt de vista de l'espectador o el lector del seu teatre, ens exposa com una percepció distorsionada de les coses, pròxima algunes vegades a una mena de deliri oníric, es constitueix en refugi dels seus personatges més desemparats. És el cas dels tres vells i les tres velles de *Maniquí 1*, *maniquí 2*; també ho és, si bé en un sentit més convencional, el de Florentina. Amb una estructura certament pirandelliana, aquest recurs ofereix a més a més, en el cas de *Maniquí 1...*, un altre tret genèric: així, la reelaboració d'una naturalesa que esdevé deforme i la

desfiguració esperpèntica implícita en tot allò còmic i bufonesc, són símptomes inequívocs que voregen el grotesc; millor dit: el difícil equilibri aconseguit en aquesta peça entre allò risible i allò tràgic, ens apropa a una modalitat tragicòmica del grotesc, a un pas, per tant, de l'absurd, tal com Joan Sales sospitava.

Desconeixem fins a quin punt Rodoreda era conscient d'aquestes «perversions». Sembla clar, però, que en cap moment l'autora va pretendre reconèixer-se a l'obra dels Adamov, Ionesco o Frisch; ni tan sols Beckett. Tanmateix, tampoc sembla haver-se identificat gaire amb el panorama teatral francès, si bé ens resulta difícil de creure que no va ser-hi entre els cinc milions d'espectadors que el Théâtre National Populaire (TNP) va aplegar, al llarg de tres mil representacions, durant el període 1951-1963. I és que el país veí presentava, amb tota seguretat, la més atractiva oferta escènica de la postguerra: després de la generació del Cartel des quatre (creat al 1927 per Baty, Dullin, Jouvet, Pitoeff), Jean Vilar va encapçalar la represa teatral en fundar el Festival d'Avignon (1947) i dirigir el TNP des de l'any 1951. Al seu costat, autors i directors com ara el mateix Dullin (que va adaptar *Les Mouches*, de Sartre, al



Théâtre de la Cité a París, l'any 1943), el mateix Jovet (que va dirigir *Le Diable et le Bon Dieu*, també de Sartre, al TNP i amb Vilar com a actor, l'any 1951), J. L. Barrault (director de la Comédie Française durant el període 1940-1946 i potser el gran adaptador de P. Claudel), Genet, Anouilh, o el ja esmentat Sartre, entre d'altres...

Malgrat que sempre ens queda la possibilitat d'avenir-nos i veure *Maniquí 1...* com a producte d'un encreuament (improbable) entre el teatre fúnebre d'un Genet i la poètica escènica d'un Dullin, o d'endevinar-hi atmosferes deutores de Txèkhov, Strindberg o, fins i tot, del Maeterlinck de *La intrusa*, a *Un dia*, per exemple, tot indica que qualsevol intent d'adscriure el teatre de Rodoreda a algun corrent estètic determinat o de detectar-ne amb fiabilitat possibles influències puntuals, és una temeritat. I això perquè l'exercici teatral de Mercè Rodoreda es guarneix, al mateix temps, de referents prosístics i dramàtics, sí, però també, per què no?, de cinematogràfics: ¿com no advertir a *Maniquí 1...*, si bé farcida amb ingredients onírics i esperpèntics, l'amarga crònica del neorealisme?; ¿com obviar que al començament del tercer acte de *La senyora Florentina...*, l'acció dramàtica, amb ànim paròdic,

reprodueix fil per randa una de les més memorables escenes d'*Allò que el vent s'endugué* (1939); ¿com evitar d'establir paral·lelismes entre l'actitud de Florentina al final d'aquest mateix tercer acte i la que observem en Olivia de Havilland als últims plans de *L'hereva* (1949); ¿com no admetre filiacions cinematogràfiques davant l'estructura narrativa d'*Un dia*, desenvolupada a partir de flashbacks?

Aquesta aproximació al teatre de Mercè Rodoreda, un teatre que, com hem vist, bascula dialècticament entre un cert afany de comercialitat segons els cànons vigents i una inèrcia creativa original, ens hauria de servir ara per intentar donar resposta a la pregunta del començament.

Les excel·lències del panorama teatral català i espanyol en general a la postguerra queden paleses al següent comentari del crític Josep Maria Junyent: «El público huye de los teatros 'serios' y casi le otorgaremos la razón de tal medida si por 'comedia seria' ha de servírsele esa literatura abyecta, letal y disolvente del teatro de la postguerra, tipo Sartre o Anouilh. Francamente: a toda esa literatura mala, desoladora e inmoral que al fin y a la postre tampoco se tiene de pie ante el simple sentido común, nosotros



anteponemos los regocijantes disparates de Tono, de Jardiel, y del neoastracanesco Adolfo Torrado» (1953).

Homologable tant a Catalunya com a la resta de l'Estat, la crisi de l'escena responia a raons inherents al seu funcionament, segons el patró clàssic que ha estat recurrent al llarg de bona part de tot aquest segle: crisi d'autors i esgotament de formes dramàtiques, manca d'iniciativa empresarial envers les propostes renovadores, i creixent atracció del públic per la foscor de les sales cinematogràfiques. La censura, establerta mitjançant nombroses ordenances i reglamentacions fins a la creació el 1950 de l'Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos, va ser indiscutiblement un altre obstacle per a un normal desenvolupament de l'activitat teatral, tot i que en molts casos, com demostra l'anecdolari teatral de l'època, l'aplicació rigorosa d'aquestes disposicions era més aviat l'excepció abans que la norma. A Catalunya, a més a més, s'hi va afegir la prohibició explícita de representar en català, vigent des del 1939 fins al 1946, que va afectar principalment les companyies de repertori. La represa a partir de 1946 va trobar en els Santiago Rusiñol, Frederic Soler, Àngel Guimerà, Lluís Elías, Josep Maria de Sagarra,

etc., els autors idonis per desemperesir-se i, al mateix temps, connectar una altra vegada amb el seu públic habitual. La familiaritat amb la convenció costumista va ser, doncs, un factor determinant per a l'èxit d'aquesta reactivació. Mentrestant, altres autors que, com Carles Soldevila, havien gaudit del reconeixement popular abans de la guerra civil, van ser objecte de reposicions molt aïllades; l'autor de *Civilitzats, tanmateix*, en efecte, només va merèixer tres reposicions durant el període 1946-1953, totes tres al Teatre Romea.

Aquest estat de coses afavoria la continuïtat, malgrat el desgast evident de la fórmula, de la comèdia burgesa i tot el seu ventall de manifestacions, des de l'alta comèdia benaventina, passant per la comèdia de costums i el sainet, fins a l'astracanada i els impossibles melodrames del *torradismo*. La temàtica habitual, intranscendent pel general, solia girar entorn de les incidències (joc d'equívocs) i els avatars (adulteri, normalment) que precedeixen l'arribada final d'un amor i una felicitat plens.

Només a final dels anys quaranta i principi dels cinquanta, autors com ara Buero Vallejo o Alfonso Sastre, i obres com *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra (escrita a París i

estrenada al Teatre Victòria l'any 1948), van impel·lir, si bé amb molt menys ressò popular, la renovació dramaturgic d'un paisatge escènic escleròtic; l'escletxa oberta, potser promoguda prèviament pel repertori de teatre estranger contemporani introduït al llarg de la segona meitat dels anys quaranta pels grups de teatre de cambra, prepararà el posterior adveniment d'una nova generació compromesa amb un drama alhora realista i dialèctic, amb vocació crítica, que a Catalunya cobrarà forma amb la tasca desenvolupada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), creades els anys 1955 i 1960, respectivament.

En cas que haguéssim pogut incloure alguna de les peces dramàtiques de Mercè Rodoreda a la relació d'obres estrenades al llarg d'aquest període, posem per cas *L'Hostal de les tres Camèlies* o *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, la crítica de l'època, corroborant l'apreciació del teatre rodoredià que aquí hem proposat, hauria assenyalat amb el seu tarannà característic que, sota una aparença formal (estructura dramàtica, personatges, to amable i costumista, etc.) perfectament homologable a la conreada pel teatre d'aleshores, s'hi

detecta, però, la presència d'aspectes inquietants tant en el tractament que l'autora dispensa al *dramatis personae* (molt estereotipat en els gèneres del moment), sovint amb una intenció irònica quan no paròdica, com en el dibuix de la funció exemplar (o desenllaç de l'acció dramàtica), d'una més que dubtosa moralitat. Centrem-nos en *La senyora Florentina...* Podríem definir-la com una comèdia sentimental, amb perfils psicològics ben matisats i certes dosis d'humor; una comèdia que respecta l'esquema convencional dels tres actes i amb una acceptable disposició dels elements dramatúrgics; una comèdia, en definitiva, amb uns personatges perfectament identificables, extrets del costumisme barceloní; teatre de *mesa de camilla*, és clar... però no només això. Sobta, d'entrada, la manca d'uniformitat social d'aquests personatges: el saló burgès de Florentina és l'improbable receptacle d'uns éssers humans de molt diversa extracció social, com si l'autora ens hagués volgut mostrar una mena de fresc sociològic, especialment pel que fa a la condició femenina, de la Barcelona dels primers anys vint, recurs aquest sospitosament poc realista. La mateixa Florentina també ens sorprèn quan comprovem que la seva peripècia com a amant d'un home adúlter no sembla ocasionar-li veritables

problemes de consciència, tan corrents al teatre d'aquesta època (pensem en un Joaquín Calvo Sotelo o en José María Pemán). D'altra banda, Zoila, amb una vida marcada per esdeveniments que fregaven el melodrama o el fulletó, no deixa de ser una paròdia dels personatges nutritius d'un Torrado o altres autors conreadors del sentimentalisme més efectista. Si volem continuar cridant l'atenció sobre els indicis que fan pensar en l'existència d'una estratègia per posar en evidència un codi moral massa simplista, ens trobarem que l'Homer, per la seva part, no aconsegueix capgirar la seva naturalesa mesquina ni tan sols després de la catarsi que significa per a ell contemplar la mort de la seva esposa (com succeïa molt sovint als arguments d'aleshores: Víctor, el personatge de l'obra homònima —1950— d'Antoni Casas Fortuny, n'és un bon exemple), sinó que, paradoxalment, aquest fet es converteix en el preàmbul de la més gran impostura envers Florentina. Quant als continguts temàtics, l'obra de Rodoreda incideix en el motiu de l'adulteri, recurrent també al teatre de l'època (Carles Soldevila n'era un expert) i sovint vehicle idoni per a finals moralistes. El desenllaç de *La senyora Florentina...*, però, proposa, com ja s'ha pogut intuir, una lectura ideològica ben diferent: la identificació de

l'espectador envers Florentina fa que la redempció d'Homer sigui fictícia als nostres ulls, mentre que és ella, la que ha viscut tant de temps en pecat, qui es converteix en objecte de la nostra admiració simpatètica; la modernitat d'aquest plantejament és, precisament, la imperfecció de la nostra heroïna, legítima en tant que el veritable amor transcendeix les convencions socials. Per si això no fos suficient, i una vegada que Florentina, com si es tractés de l'Ignacio d'*En la ardiente oscuridad*, veu per fi amb clarividència, Rodoreda li posa en boca paraules que, si bé no cauen en l'al·legat feminista, són ben explícites d'una actitud oposada al sistema de valors imperant.

Maniquí 1, *maniquí 2* i *Un dia* formarien un altre tàndem d'obres, en aquest cas més obertament distanciades de la tònica general del teatre català i espanyol dels quaranta i cinquanta. Ja hem vist reflectida al primer el vessant més personal i agosarat del teatre de Mercè Rodoreda. Amb un plantejament dramàtic on l'escenari hauria deixat d'ésser l'eix convencional de l'acció, se'ns mostra la sordidesa del lumpen suburbà, un món habitualment discriminat dels escenaris de l'època que Rodoreda recrea amb un cert hàlit poètic però sense escatimar situacions

grotesques. Segurament, crítics com el mateix Junyent no haurien deixat de manifestar el seu rebuig envers aquesta proposta «decadent», «extravagant» i contrària als més elementals principis espirituals i socials de la «nova Espanya».

A *Un dia*, Rodoreda aposta per les emocions fortes en abordar el procés de desintegració d'una família de l'alta burgesia barcelonina. Amb un to crepuscular, reforçat pel recurs constant del *flashback*, *Un dia* podria evocar-nos temàticament i estilísticament el drama txekhovià, el nòrdic d'un Ibsen o un Strindberg o alguna peça de Priestley (molt en voga aleshores), si no fos per alguns elements tremebunds que més aviat fan pensar en els melodrames menys afortunats de Douglas Sirk. En qualsevol cas, cal destacar com aquest ús cinematogràfic del *flashback* assoleix una potent significació metafòrica: els quadres escènics de la peripècia familiar se succeeixen intercalats amb el temps present d'uns descarregadors que, entre fascinats i divertits, es disposen a buidar la mateixa casa; fins que ens adonem que, com a la tragèdia, el mite (la decadència d'una nissaga, en aquest cas) és presentat i publicat pels seus propis morts. Curiosament, Max Aub, un



Llegir el teatre

LA SENYORA FLORENTINA
I EL SEU AMOR HOMER
de Mercè Rodoreda

altre autor exiliat (Mèxic), va fer ús d'una metàfora escènica molt semblant a la seva obra *Los muertos* (1945). L'exili té aquestes coses.