

El «laboratori» teatral de Mercè Rodoreda

Anna M. Saludes

FONT: Article traduït al català de: *Mercè Rodoreda : una poética de la memoria* / [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; Cataluña Hoy; Generalitat de Catalunya, 2002. P. 62-69. Fundació Mercè Rodoreda: <https://www.mercerodoreda.cat/>

L'ànima, quan somia, -escriu Adison- és teatre, actors i auditori.

Aquesta afirmació de Joseph Adison (1672-1719), escriptor, periodista literari, especialista de literatura llatina i polític anglès, que es troba en la selecció de cites manuscrites de diversos autors que guarden els papers privats de Mercè Rodoreda, sembla celar una afinitat amb el seu gran amor pel teatre. Una passió de profundes arrels, que ha deixat un rastre indeleble en molts passatges de l'obra narrativa que tots els estudiosos reconeixen i que ningú no pot negar a l'escriptora barcelonina.

D'altra banda, és un tret comú a molts autors, el fet de provar d'expressar-se a través de diferents gèneres i per tant no té res d'estrany que Mercè Rodoreda, justament en els seus darrers anys elaborés dins la pròpia obra espais pensats i escrits per al teatre.

L'atracció vers l'art de Talia que va mostrar posseir Mercè Rodoreda al llarg de la seva creativitat artística i de manera especial per la propensió a un estil narratiu que molt sovint adopta el monòleg i diàleg, i que caracteritza gran part de novel·les i de contes, podria afirmar-se que va sorgir abans de la seva vinguda al món, amb una dada biogràfica familiar que és quasi una premonició o predestinació. L'encontre i part del festeig dels seus pares, Montserrat Gurguí i Andreu Rodoreda, va tenir com a marc una companyia de teatre *amateur*. Però més relleu cal donar al fet que després d'haver-se casat i del naixement de la filla Mercè, continuessin cultivant el somni romàntic de

joventut: convertir-se en una actriu (o cantant) professional, Montserrat, i en un autor teatral afermat, Andreu. Motius que justifiquen el fet de matricular-se als cursos de declamació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, dirigida per Adrià Gual.

A aquests signes inequívocs i reveladors s'hi afegeix la notícia, documentada, com les anteriors, que als tres anys, la futura escriptora es sabia de memòria tots els noms dels més destacats actors i actrius del teatre europeu i sobretot català. Els havia après a través de les fotografies, algunes dedicades, en els àlbums que tenien a casa seva.

Més detalls s'afegeixen a aquesta crònica i sempre a favor de la inclinació per l'art escènic, per exemple, sabem, que a l'edat de nou anys, el 4 de març de 1917, a l'Ateneu de Sant Gervasi, va tenir un petit paper en la representació de la versió catalana d'una comèdia americana de Paul Amstrong (*El misteriós Jimmy Samson*). El record d'aquella actuació com a actriu va ser tan entranyable que anys més tard (1958) el va utilitzar com a trama d'un conte deliciós, *El bany*. I el va incloure en una antologia, *Vint-i-dos contes*, que suposen el retorn de l'exili a la literatura i sense preocupar-se pel marcat contingut autobiogràfic de la narració. En *El bany* apareixen els familiars de Mercè Rodoreda, i l'únic amigueta, veí de la infància, i ella mateixa, tots amb els propis noms. A tot això, caldria recordar a més, que en aquella daurada infantesa (tantes vegades esmentada per l'escriptora), i, fins al trenc de l'adolescència, el seu avi Pere Gurguí, com el pare, en les vetllades familiars, tal vegada amb els veïns i els amics, solien recitar o llegir en veu alta poesia i teatre. Un fet recurrent i usual a les cases de la burgesia barcelonina i segurament europea a principis del segle XX. En diverses entrevistes, Mercè Rodoreda s'abandona als records i anomena algun dels autors teatrals que havia sentit recitar a casa: Guimerà, Rusiñol, Benavente.

Des del novembre del 2000, en què es pot contemplar l'àlbum biogràfic amb fotografies dels diversos moments estel·lars de la vida de Mercè Rodoreda, *De foc i de seda*, moltes instantànies d'aquella casa amb el doble jardí davant i darrera-a Sant Gervasi, immortal a pesar de la seva destrucció, descobrim amb esbalaïment, en quin ambient tan espectacular i, afegiríem, una mica histriònic va créixer la futura

escriptora. En cada imatge de l'interior de la casa hi ha cortines que delimiten perfectament l'escena que presenten. Heus aquí l'avi Pere, que toca el piano o bé assegut en front d'un escriptori d'època, que observa amb una lupa vells objectes o unes monedes (d'or?). Al fons s'hi endevinen mobles luxosos, antics. I el menjador. Amb immensos finestrals de vidre, que semblen més un decorat idoni per a una representació d'una obra d'Ibsen que no pas una *salle à manger* d'una casa particular. Les instantànies en *plein air* són veritables quadres plàstics. Quatre nimfes (la mare de Mercè, Mercè petita amb unes amigues) que es presten com a actrius consumades al voltant d'una font, semblen un veritable *tableau vivant*. Encara una imatge fotogràfica immortalitza la festa per a la inauguració d'un monument en el jardí, dedicat al gran poeta de Catalunya, Jacint Verdaguer, amic de Pere Gurguí.

Sens dubte, cal reconèixer que aquella infància de l'escriptora, gràcies a la capacitat creativa i somniadora dels Gurguí Rodoreda va créixer en un perenne estat de «meravella» -fins als dotze anys-, tal com ho explica Mercè Rodoreda en entrevistes i escrits. De segur que aquell viure entre estupor i encís esbalaït de continu, devia nodrir-se amb una riquesa d'escenificació quotidiana i familiar que va deixar una empremta indeleble en el seu caràcter.

Instaurada la Segona República, l'octubre del 1932 la jove escriptora, publica una entrevista a l'actriu de teatre Maria Vila a la revista *Mirador* (20.XI.1932). Sembla una coincidència, però segurament devia ser encara, un llast de l'influx familiar. L'adhesió al gènere teatral, es fa més patent encara, com ella mateixa confessa al pròleg de la seva quarta novel·la de joventut del 1936, *Crim*, l'haver escrit i presentat sense cap èxit al premi Josep Iglésies de l'any anterior, un drama *Sense dir adéu*. Cal recordar que el programa cultural republicà havia contagiats els intel·lectuals i els joves aspirants en una participació en massa a qualsevol possible convocatòria de premi. I és cert que en aquell concurs s'havien presentat uns setanta candidats, algun amb més d'una obra, entre els quals figuraven també dramaturgs afermats.

Al llarg de la seva existència, Mercè Rodoreda no va deixar mai de fer al·lusions al teatre, al «seu teatre», als epistolaris (molts inèdits, encara) que va mantenir amb diversos interlocutors des de l'exili: amb Anna Murià (1904- 2002), escriptora i amiga, o amb Joan Sales (1912-1983), escriptor i editor, i més endavant amb Susina Amat (1912-1983), pintora i amiga.

La llista d'anècdotes i realitats que reafirmen la predilecció pel gènere teatral podria continuar, però de certa manera són detalls prou coneguts. Per no caure en excessives repeticions i ja que existeixen unes quantes obres per a l'escena que porten la firma de Mercè Rodoreda, paga la pena que ens hi deturem. I que abans, ni que sigui breument, rastregem en el caràcter tan susceptible i de evidents possibilitats dins bona part de l'obra narrativa que pot ésser representable damunt d'un escenari.

Dins d'aquesta obra narrativa, en especial als contes, però també en les novel·les, Mercè Rodoreda havia donat mostres de certes "contaminacions" de gènere. Per exemple, no havia tingut cap obstacle a col·locar al costat de les narracions dues petites peces teatrals. Faig referència a *Viure al dia* i a *El parc de les magnòlies*, incloses l'any 1978 al recull *Semblava de seda*. La primera peça era un diàleg entre tres senyores de la burgesia barcelonina, mentre prenen el te a les cinc de la tarda del 18 de juliol de 1936. En la conversa, es posa en relleu el fet que el marit d'una d'elles ha escrit de sorpresa una obra de teatre que estan a punt d'estrenar. Però la data d'aquella trobada condiciona el desenllaç real de llurs vides, que segons llegim a la didascàlia col·locada al final del diàleg, informa l'espectador de la mort de les tres dones, cada una en distintes circumstàncies i a conseqüència de l'inici de la Guerra Civil. En canvi, en el també acte únic d'*El parc de les magnòlies* posa en moviment una subtil trama de trobades casuals en un imaginari jardí públic, ple de simbòliques magnòlies, que ens fa veure una vegada més la desencantada i dolorosa tortura congènita que la Rodoreda sap descobrir en quasi totes les relacions amoroses. La brevetat de l'escriptura no exclou la presència d'uns personatges de diverses edats i classe social, cada un dels quals subratlla, amb la pròpia veu i des del seu punt de vista, l'efímera durada del sentiment amorós. I és justament la imatge de l'esplèndida

blancor de la magnòlia (que, a penes collida, es torna negra), la que dóna èmfasi al tema i al contingut de l'obra.

Pocs anys abans de la desaparició de Mercè Rodoreda, part de la seva obra va ser posada en escena (1979). I van ser unes narracions breus (a excepció de la citada *Viure al dia*), les que van donar peu a la seva estrena damunt de l'escenari: *La sala de les nines*, un muntatge comptar amb una escenografia de Nina Pawlosky i uns textos poètics de Maria Mercè Marçal (1952- 1998), interpretats per les cantants Maria del Mar Bonet i Marina Rosell. Amb aquesta adaptació de la narrativa per a ser interpretada en l'escenari, semblava haver iniciat la carrera teatral de l'escriptora catalana. La mateixa Araceli Bruch, a continuació, va demanar un text dramàtic a Mercè Rodoreda per ser representat al festival de Sitges del 1979, amb el vistiplau de Ricard Salvat, director del certamen. D'aquesta entesa, va arribar al públic *L'Hostal de les tres Camèlies*, comèdia dramàtica en dos actes, amb un títol ple de connotacions, que semblava arrencar-se a la tradició del teatre català, des de la Renaixença fins a la República (1883-1931). Sobretot, sembla tenir referències d'Àngel Guimerà (1845-1924), Santiago Rusiñol (1861-1931), Apel·les Mestres (1845- 1936), Ignasi Iglésies (1871-1928) i Josep Maria de Sagarra (1894-1961). L'argument era una rèplica d'un tema obsessiu i recurrent en Mercè Rodoreda: la complexitat, sovint tràgica, de les relacions amoroses, amb un desenllaç que quasi sempre no fa més que subratllar l'abisme que separa la psicologia femenina de la masculina. L'acció, ambientada en un hostal de Catalunya, en una època en la qual encara circulaven bandolers a cavall, transcorre dins un arc de temps que s'escola entre el capvespre i la matinada d'un dia d'estiu. Entre les parets de l'antic hostal, cruïlla de camins, es donen cita un capellà amb el seu jove acòlit, un bandoler, traguiners, un captaire i els tres personatges del triangle amorós, Andreu, l'hostaler, Magdalena la seva muller i Camèlia la serventa-amant, a més de l'anciana mare de l'hostaler, que té un rol demiúrgic i simbòlic: veure i observar tot el que passa al seu voltant, només a través d'un mirall que porta sempre a la mà.

Sembla ser que *L'Hostal de les tres Camèlies* no va tenir una bona acollida entre la crítica i sobretot, tal com es dedueix d'unes paraules de Joan Sales, l'editor a més d'intens corresponsal de Mercè Rodoreda. Segons Joan Sales, l'escàs èxit de la representació va fer perdre l'entusiasme necessari a l'autora per continuar escrivint teatre. I, malgrat aquestes paraules, entre els papers de Mercè Rodoreda, propietat de l'Institut d'Estudis Catalans, es troben diversos textos escènics i posteriors a l'obra que es va representar a Sitges. Encara més, després de la seva desaparició (13. IV.1983), es va confirmar definitivament com el teatre havia estat sempre per a ella un dels seus mons imaginaris predilectes, encara que un parell de vegades, irònicament, hagués afirmat que preferia llegir que veure representat el teatre. Potser per aquell record de la seva infància i que qualificava una sensació d'absurditat i d'inversemblança "quan en l'escenari es tancava una porta, [el fet] que totes les parets tremolessin". Però al mateix temps, donava una sèrie de noms dels dramaturgs preferits: "Els autors que més m'interessen són Brecht, és clar; potser Hugo Betti i Ghelderode; em diverteixen dues o tres coses de Ionesco".

La insistència a representar les narracions rodoredianes va continuar fins i tot, després de la mort de l'escriptora, en concret amb *L'estació de les dàlies* (Calixto Bieito 1986, Teatre Adrià Gual). I és sorprenent el fet que s'escenifiqués l'obra narrativa de Mercè Rodoreda, sense tenir en compte que ella havia escrit veritable teatre. El cabal de posades en escena és notable, i només cal donar un cop d'ull a la Cronologia de F. Massip i M. Palau, en clausura de l'assaig ja citat: *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, i no em refereixo, com és lògic, al cinema o a la televisió, que des de finals dels setanta fins a l'actualitat han divulgat alguna de les seves novel·les. No, al·ludeixo a espectacles teatrals o simplement pensats per a ser representats. A l'escenificació dels seus contes cal afegir la idea d'un ballet, inspirat en la poèticitat que posseeix l'obra de Mercè Rodoreda: *Aquí no hi ha cap àngel* (1982), amb la coreografia de Ramon Oller i la direcció de Joan Castells. El novembre de 1993, al teatre Tantarantana, Versus Teatre, posa en escena una selecció narrativa amb el títol d'un misteriós conte del qual ens parla una veu masculina, *En veu baixa*. L'any 1994, es va representar *Paraules de dona*, textos de la nostra escriptora i de Víctor Català a Portugal i al Brasil. *La plaça del*

Diamant, la novel·la que li va donar la veritable projecció internacional, va ser també posada en escena a Holanda i a Bèlgica l'any 1996 i 1997, i, a París (Chaillot) el 1998, espectacle que es va portar a Girona l'any 2001. Recentment ha estat un català, Joan Ollé, que ja l'any 1979 havia proposat a Mercè Rodoreda d'escenificar *La plaça del Diamant*, projecte realitzat només ara en ocasió del Forum 2004 el mes d'agost a Perelada (Girona) i al teatre Borràs de Barcelona a la tardor del mateix any.

També la novel·la juvenil *Aloma*, va ser posada en escena a l'Alguer, en la versió d'Elisabetta Dettori, l'any 2000. Elisabetta Dettori ha traduït per la seva tesi de llicenciatura diverses peces teatrals de Mercè Rodoreda a l'italià.

Potser no resulta superflu recordar que l'escriptura de Mercè Rodoreda ha donat lloc a composicions musicals l'any 1982 i 1984. A la música i la cançó per a la versió cinematogràfica de *La plaça del Diamant* (1981) de Ramon Muntaner, cal afegir la partitura musical del compositor euskera Luis de Pablo, amb un text per a orquestra, cor, soprano i veu, inspirat en el llibre predilecte de Mercè Rodoreda: *Viatges i flors* (1980), del 1985, que es va presentar en reposició en el Festival de la Música a Barcelona l'any 1986.

La major posada en escena de les obres teatrals de Mercè Rodoreda es produeix a partir de la seva desaparició. El desig desenfrenat de posar en circulació totes les creacions inèdites, desencadena una proliferació de publicacions pòstumes, entre novel·la i teatre, algunes inacabades, o incompletes, entre les quals també acaben per editar-se quatre textos de teatre en un volum: *El torrent de les flors*.

L'edició i la representació de les peces dramàtiques segueixen un ritme de cursa atlètica. La primera, es revela una gran sorpresa: *Un dia*, resulta ser el canyamàs de la novel·la del 1974, *Mirall trencat*. El cert 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 peça, a la novel·la es guanya ambigüitat i objectivitat.

La versió primigènia, era segurament l'obra teatral, atès que hi ha una data en una de les dues versions mecanografiades: 30 d'abril de 1959. Detall fonamental perquè si un autor decideix subscriure una data en una obra, és que vol deixar-ne constància.

Un dia es va estrenar en el festival d'estiu de Barcelona al Teatre Grec, el 27 de juliol de 1993; i més endavant va ser representada al teatre del Mercat de les Flors, del 3 al 27 de març de 1994. Al programa, es feia saber obertament com l'antecedent directe de la novel·la: "Un drama, amb una galeria de personatges d'extraordinària riquesa". En el que podia ser una voluntat i desig de convèncer el públic, i s'hi afegia: "L'Univers de ficció més fastuós i esplèndid dels creats per Mercè Rodoreda". En poques paraules s'assegurava que: "*Un dia*, és un text de gran qualitat i una clau indispensable per comprendre l'obra literària de l'escriptora". Malgrat això, la no fàcil posada en escena amb la qual es va enfrontar Calixto Bieito - que reincidia en un text rodoredià - a tenir el seus pros i contres. Muntatge a part, la peça estava per polir i l'autora que mai no havia parlat d'aquesta versió teatral (com solen fer molts escriptors, quan vacil·len sobre el gènere que han d'escollir per a una història), si hagués tingut una proposta per a representar *Un dia*, de segur, que hauria perfeccionat el text. Els rastres de l'originària versió teatral són evidents en el *Mirall trencat*, empremtes fàcilment detectables de certs passatges que semblen veritables pàgines per a l'escena. De manera especial, el capítol XIX de la segona part de la novel·la, intítulat Eladi Farriols de cos present, que em sembla útil recordar en un fragment del Pròleg que precedeix la narració, en el qual l'autora descriu la gènesi de l'obra:

"potser perquè feia temps que tenia ganes d'escriure un conte amb un personatge de cos present, va néixer, carregat de misteri, - Eladi Farriols de cos present - que així com Teresa no es deia Teresa, Eladi Farriols de cos present no es deia Eladi Farriols ni el vetllava una cuinera que es deia Armanda".

No hi ha dubte que aquesta frase, en la qual l'escriptora posa al descobert una de les pistes que alhora ens expliquen l'existència anterior del text teatral, suscita una

reflexió. El tema i la imatge no tan sols d'un funeral, sinó també d'una capella ardent, es repeteixen en diverses novel·les anteriors (*Aloma* 1938 i 1969 i *La plaça del Diamant* 1962), però sobretot es troben presents en tres dels textos dramàtics publicats, i tots representats, dels quals es dóna aquí una breu ressenya.

Tornem encara en un detall de l'íntima dependència entre *Un dia* i *Mirall trencat*, referida al citat capítol XIX de la segona part, en el qual el diàleg entre Sofia, la vídua d'Eladi, i la cuinera Armanda es tenyeix de fortes tonalitats dramàtiques. Fins i tot la veu narradora introdueix de manera estratègica la paraula «Teló», aïllada amb un punt, que representa una acotació, d'origen escenogràfic, signe inequívoc, indicatiu evident d'una procedència semàntica diversa: la del teatre.

En resum, *Un dia*, sembla l'obra dramàtica més complexa de l'escriptora, encara que la seva realització pròpiament dita, segons Francesc Massip, -no estigui compensada per una resolució escènica eficaç-.

Dins el gènere de l'alta comèdia, en *Un dia*, l'acció es mou quasi sempre en una fastuosa mansió amb parc situada als barris alts d'una Barcelona "avui quasi desapareguda, encara que mítica dins la geografia rodorediana" i es descriu la història d'una família durant tres generacions. A *Un dia*, s'hi poden trobar recursos més prop del les tècniques cinematogràfiques que de la dramaturgia teatral, així com també una poètica dels objectes de regust txejovià. No falta tampoc alguna suggestió de Schnitzler, sobretot de *La Ronda* (Reigen 1896-97).

La tercera obra teatral de Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, va ser estrenada al teatre Romea de Barcelona, el 21 d'octubre de 1993, i va seguir en cartell fins la primera part de l'any dins l'estació teatral del 1994, tot seguit va continuar al teatre Goya encara uns mesos. La reposició obeïa l'èxit amb què va ser acollida l'obra: l'havien vista quasi 30.000 espectadors. L'espectacle, sota el patrocini del Centre Dramàtic de la Generalitat, va ser dirigida per Mario Gas, i va comptar com a protagonista amb una sensible i refinada actriu, Rosa Novell i en el rol de Zerafina,

Rosa Renom. El títol de la comèdia en tres actes, de clara intenció irònica, és la història d'unes relacions amicals d'un grup de dones que, força xerraires, juguen i volen jugar amb l'espectador i atraure'l a l'esfera de la comicitat, gràcies a la intervenció d'un personatge clau, la minyona o noia de servei, de la senyora Florentina, la Serafina o millor dit Zerafina, d'ingènua presència i accent papissota, una mica taral·lirot, però també quan convé assenyada, que suscita l'humor i la simpatia del públic, malgrat que el tema tractat es basi en una història seriosa, real. La peça presenta un desenllaç digne, de matisació malencònica, que denuncia el tema de la soledat humana. La senyora Florentina és una professora de piano que viu al barri de Sant Gervasi (ambientació que permet a la Rodoreda d'utilitzar el topos fix de la casa amb jardí, un dels ambients predilectes i mítics dins la seva obra). La senyora Florentina, quan no dóna classes, rep la visita de les seves amigues i veïnes, i un cop a la setmana, acull l'estrambòtic amant Homer, al qual espera en candeletes amb la dolça i bona fe de una romàntica dama, encara que toqui molt de peus a terra. Les conversacions de l'element femení, que constitueixen el veritable eix al voltant del qual es mou la trama de la comèdia, de tonalitats agres, ^[18] acaben per elaborar un retaule d'amors i desamors en el qual no queda espai per a la tragèdia, sinó per a una alegre resignació constructiva de dones soles, independents, autosuficients, en la qual encaixa perfectament la serventa Zerafina, que per fidelitat a la seva mestressa, rebutja el matrimoni reparador amb el pare del seu fill. Serafina o Zerafina és un personatge ja conegut pels lectors de Mercè Rodoreda, és la protagonista del simpàtic conte-monòleg que es va publicar amb el mateix nom dins el recull *La meva Cristina* i altres contes (1962). Per una carta (1.XII.1961) a Mercè Rodoreda d'Armand Obiols (Joan Prat i Esteve, 1904-1971), que va ser el seu company de vida a l'exili, es comprèn que també l'obra teatral és anterior al text per la narrativa.

La darrera obra teatral que va ser portada a escena va ser la comèdia en dos actes *El maniquí*, a càrrec del Teatre Nacional de Catalunya i dirigida per Pere Planella, el 4 de febrer de 1999. Es tracta d'un text molt original per la seva forma i contingut. Per primera vegada Mercè Rodoreda sembla oblidar-se del triangle amorós. Va ser escrita a la tardor de 1979, segons testimoni de la seva primera lectora, la ja esmentada

Araceli Bruch. L'autora, la denomina una farsa, però com diu Marina Gustà a la Introducció (Nines i bruixes) que presenta l'edició d'*El maniquí* (Proa, Barcelona 1999 pp.11-22), La pell d'*El maniquí* potser sí que és de farsa. Sota la pell, el nervi és poètic. I té raó, ja que en aquesta obra es presenta una contradicció estètica que la fa especialment original i totalment diversa a tota la producció anterior, teatre o narració. La contemplació de la gràcia i la lleugeresa d'un maniquí de ballarina, robat per tres vells captaires i després per un esguerrat i, al segon acte, per tres dones velles que trien roba vella per a un drapaire, desencadena a tots els personatges una fantasia (potser també filla de l'al·lucinació que produeix la fam i la indignació) que fa gran ús de la gestualitat i l'expressió verbal poètica. Com en un somni de la infància i la joventut perdudes, de tendresa continguda, el diàleg de l'escena s'eleva a les altes esferes de la poesia bíblica (Càntic dels Càntics). Però també s'acompanya de la rica potencialitat dels proverbis. I a vegades, fins i tot sembla escoltar l'eco dels llenguatges insensats del surrealisme i el dada. Mercè Rodoreda en aquest producte màgic escrit exclusivament per al teatre, veritable cant a la vellesa i al record de la infància, se'ns descobreix com una gran senyora de la llengua, mestressa de les paraules.

En la superficial visita al laboratori teatral de Mercè Rodoreda, hem pogut notar que la major part dels textos pensats en un primer moment per a l'escena, van acabar per convertir-se en matèria narrativa: contes o novel·les. Com si Mercè Rodoreda hagués après el seu ofici seguint una pauta que per força havia de passar per l'estatut dramàtic. Per les influències documentades de la seva família, podria ser el que se'n diu un plagi. Però no sembla aquesta la raó de més relleu. L'exercici de passar d'un estatut de gènere a l'altre amb facilitat camaleònica, ha contribuït a forjar en l'escriptora precoç o madura, una consciència que els gèneres literaris, en el fons, no són més que una mena de gàbia o presó. I aquí rau la versatilitat de la seva creació artística que difícilment pot ésser encasellada. Escriptora oral, l'ha definida Carme Arnau. Escriptora del matís: del dir i no dir, segons Joaquim Molas.

Queda alguna obra encara per inscriure al cens del laboratori teatral de Mercè Rodoreda? Dons sí. No se sap per què, a l'esmentada edició (*El torrent de les flors*) del

que representa la totalitat del seu teatre, no hi ha cap esment, ni referència a dues obres, sense data, que diria que mereixen, en principi, una especial atenció.

Crec que pot ser útil donar una breu notícia informativa sobre aquestes dues peces. En primer lloc, perquè una, un acte únic, *Les flors*, es conserva en 14 folis mecanoscrits i sembla completa, mentre que l'altre, *Maria Blanca*, mecanoscrita també en 24 folis, és només el primer acte d'una comèdia que segueix l'estil i la temàtica d'*Un dia* i per això pot ser classificada com a alta comèdia. És una pena que aquesta peça no tingui el seu segon acte. Les dramatis personae, presenten quatre personatges femenins, als quals corresponen de forma especular altres quatre de masculins. Les acotacions són riquíssimes de detalls i obren un ampli marge de possibilitats que conté tot l'univers creatiu de Mercè Rodoreda. En llegir-la, ve al cap tot el material obsessiu i copiós del seu repertori. La casa amb jardí, en un poble d'estiueig, protagonista adolescent Maria Blanca, els conflictes amb la mare (Teresa) que s'ha casat successivament amb dos germans. (El primer va morir suïcida. El segon és el pare de Maria Blanca). El jardiner aliat de la protagonista. Les figures d'un metge i d'un escriptor, amics de família i excessivament pendents de Teresa. L'exclusió que sent Maria Blanca dels jocs d'amor entre la seva mare i el seu segon marit que viu tan sols per a ella. Altres personatges secundaris, que coneixen els secrets de família que informen i nodreixen la fantasia de l'adolescent Maria Blanca.

Les flors, en canvi és una farsa, un sàinet, aquell gènere desprestigiats del teatre català i, en canvi, tan divertit i tan arrelat que fins i tot Guimerà havia proposat en el seu repertori la fórmula paradoxal del sàinet tràgic. *Les flors*, constitueix un veritable *divertissement*, ambientat al barri menestral de Gràcia, amb tres personatges (marit, muller i l'amant d'ella), en el qual el sentit de l'humor dramàtic pren un caire paròdic de gran volada. Les convencions socials o sentimentals de la parella infeliç per engany o traïció per una de les dues parts (en aquest cas de la dona, Ramona, caricatura de Don Joan) es presenten alterades, respecte al codi tradicional. El marit, Rafel (que és carter), i que llegeix les cartes dirigides a la seva muller, es sent quasi honorat de ser enganyat. Està al corrent de totes les històries i aventures de Ramona.

Ella ho ignora. Es presenta a casa del matrimoni, molt molest, Lluís, el darrer amant (això creuen els dos homes) de Ramona. Es tracta d'un botiguer d'un altre barri de Barcelona, que està indignat perquè algú (ell suposa que Ramona), cada dia li penja al picaporta de casa seva, una garrofa. Però no és Ramona, sinó el darrer amant de torn de la dona, que els dos homes ignoren, i que també es diu Lluís. És ell, el que gasta la broma de la garrofa al seu ex-rival. L'obra acaba (o l'acte únic conservat) amb el riure sens fi, dels tres personatges que s'asseuen prop del públic, a la boca de l'escenari, amb les cames penjant. El pretendent Lluís se'n va, i la parella continua rient com si res, amicalment. Una darrera paradoxa, les flors, que donen el títol a la peça, són flors artificials. Obsequi del marit a la muller.

Les flors, encara que sigui única, canvia lleugerament la idea crítica dominant segons la qual Mercè Rodoreda va tendir sempre a veure les relacions amoroses amb tristos finals. Força jove, havia confessat en diverses ocasions, que el que més li agradava a la vida era riure. Molts l'han recordada, fins i tot, amb enuig, per la rialla sonora i fàcil que brotava de la seva boca. Alguna instantània fotogràfica la representa rient de gust.

Potser sigui millor recordar-la amb una altra imatge que Gabriel García Márquez va deixar de l'escriptora, després d'haver-la volgut conèixer, desig que també ella va compartir. Segons l'escriptor colombià, establert durant tants anys a Barcelona, de Mercè Rodoreda recorda "fué la única vez en que conversé con un creador literario que era una copia viva de sus personajes". Un compliment excepcional.

Anna Maria Saludes i Amat