



t e a t r o



Reescribir LA ESCENA

Laura Borràs Castanyer (ed.)



SOCIEDAD
GENERAL DE
AUTORES Y
EDITORES

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA
Biblioteca



1800047822



fundació autor



t e a t r o

La empresa de encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra no es vana ni banal. En la minúscula y material línea negra trazada por la tinta sobre el papel se resuelve toda la fuerza de saber que quien ostenta la palabra, quien elabora y posee el discurso reúne todo el lenguaje: ordena el mundo.

La mirada femenina sobre la literatura tiene que transformarse en una mirada escrutadora que lo piensa, que lo pondera, la refleja, la siente y la asimila en el impreciso territorio de la mente. Este volumen pretende contribuir a los notables avances que se han realizado en el largo y tortuoso camino que conduce a la posesión del lenguaje y a la exégesis de las obras literarias que con él se construyen y en las que se nos representa.

Sin embargo, la aventura teatral está plagada de sorpresas. Es un territorio todavía más difícil de poseer que el de otros géneros literarios.

El teatro no sólo es texto, también es representación y si bien es cierto que las posibilidades en esta disciplina literaria todavía no parecen a priori más dificultosas porque se depende de otros (circuito de programadores, compañías, actores, público...) para que el acto creador cobre su significado pleno, también lo es que las posibilidades gestuales y escenográficas de la actuación proporcionan un espacio apto para ser conquistado desde el silencio.

El lenguaje teatral, suma de texto que se vuelve voz, gesto, luz, espacio..., nos brinda la posibilidad de poner en circulación la materialidad humana sobre la que indagamos.

Desde los albores de las manifestaciones artísticas, las creadoras aportan una visión propia que subvierte el canon tradicional porque mujeres de todos los rincones del planeta crean, viven y mueren desde su condición de mujer.

Ahora existe el testimonio de las experiencias comunes y un nuevo corpus teórico que permite la creación, elaboración y reinterpretación del teatro por las mujeres y que, sin duda, actuarán de germen para las obras que todavía están por venir.

Reescribir la escena



MINISTERIO DE TRABAJO
Y ASUNTOS SOCIALES
Instituto de la Mujer

ISBN 84-8048-268-0



9 788480 482684



ÍNDICE

PRÓLOGO, por Laura Borràs Castanyer.....	11
INTRODUCCIÓN, por Margarita Borja.....	31
CAP. I: TEATRO DE TEXTO: IDENTIDADES Y MULTICULTURALIDAD.....	45
“El espejo del teatro”, Liliana Costa Staksrud.....	47
“La estética femenina o la reescritura del imposible”, María Bonilla.....	51
“La periferia literaria de Mercè Rodoreda: el teatro”, Laura Borràs Castanyer.....	61
“Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina o contemporánea en Cataluña)”, Beth Escudé i Gallès.....	75
“Lo constante en mi teatro”, Carmen Resino.....	93
“El yin: nuestra aportación al teatro del próximo milenio”, Aleyda Morales.....	99
“Creadoras iberoamericanas en centroeuropa. Unas reflexiones sobre la diferencia”, Sefa Bernet.....	105
CAP. II: MUJERES EN LAS ARTES ESCÉNICAS: Intercambio de experiencias contemporáneas.....	109
“Mi experiencia en las publicaciones teatrales”, Rosa Ileana Boudet.....	111
“Dramaturgas españolas y norteamericanas y la superación de fronteras”, Patricia W. O'Connor.....	117
“La espectacularidad de las tangueras”, Silvia Pellarolo.....	123

“Mujeres argentinas en el teatro de fin de siglo: una nueva mirada histórica, política y personal”, Lola Proaño-Gómez.....	131
“Mujeres por el aire en las artes visuales contemporáneas”, Isabel Tejada Martín.....	143
“I Encuentro teatro y mujer el lado oculto de la luna- Ilargiaren Gibelean Vitoria-Gasteiz 8/14 de febrero 1.997”, Anna Rita Fiaschetti.....	149
CAP. III: TEATRO Y SOCIEDAD.....	157
“Presas del teatro”, Elena Cánovas Vacas.....	159
“Género y humor”, Virginia Imaz.....	165
“Revolución, creación y ‘sobrevivencia’”, Lucero Millán.....	175
“Los códigos televisivos y radiofónicos en el lenguaje teatral”, Isabel Ortega Márques.....	187
CAP. IV: FEMINISMO Y GÉNERO.....	205
“Nuevas pasajeras. El teatro y los límites del género”, Griselda Gambaro.....	207
“¿Como las griegas?”, Yolanda Pallín.....	213
“De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramaturgica”, Itziar Pascual.....	221
“La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista”, M. J. Ragué-Arias.....	227
“El riesgo de la acción”, Maritza Wilde.....	237
CONCLUSIONES, por Griselda Gambaro.....	245
EPÍLOGO, por Sara Molina.....	249
PARTICIPANTES.....	253

LA PERIFERIA LITERARIA DE MERCÈ RODOREDA: EL TEATRO

Laura Borràs Castanyer
Universitat de Barcelona

Creo que a estas alturas, casi quince años después de la muerte de Mercè Rodoreda (1908-1983), estamos en condiciones de aseverar que el teatro se revela como la pasión oculta de la autora catalana. Pasión, porque, aunque no conocemos con exactitud la fecha de elaboración de la mayoría de obras teatrales que la autora dejó inéditas; a lo largo de su vida no cesó de escribir y reescribir bocetos, escenas y tramas para nuevas versiones escenográficas que nunca llegó a publicar. El segundo adjetivo -oculta- proviene precisamente de esa voluntad de velar, de mantener en la oscuridad -o únicamente desvelar a sus más íntimos¹- su vertiente creadora en este género, sin atreverse a compartir con el gran público su obra dramática. Sólo muy tardíamente, en 1976 para ser exactos, se decidió a insuflar vida a sus creaciones dramáticas, a escenificar y, por consiguiente, a estrenar en el Festival Internacional de Sitges -ciudad que ha sido tradicionalmente un espacio para la diferencia, en general, y en el terreno de las artes, en particular- una de sus obras, *L'hostal de les tres camèlies*, con una compañía de mujeres, *Bruixes de Dol*, dirigida por Araceli Bruch.

En puridad, la vinculación de Mercè Rodoreda con el teatro es igual de directa que su vinculación con las letras en general, aunque quizás haya quedado metamorfoseada en su producción narrativa en la que, no está de más recordarlo, excela en el uso del monólogo interior, una técnica muy próxima al lenguaje teatral. De ahí que se hayan producido diversos intentos de llevar a la escena algunos de sus

¹ Como es el caso de su editor y confidente, Joan Sales o de su "amiga", Anna Murià, quién no tuvo ningún reparo en publicar confidencias en las que relata prácticas sexuales mantenidas con Armand Obiols contenidas en algunas de las cartas que Rodoreda le dirigió desde el exilio.

cuentos (cabe recordar los de Calixto Bieitio, Ever Blanchet y la misma Araceli Bruch), e incluso Francesc Betriu llevó al cine *La plaça del Diamant*. Su flirteo con el género tal vez tenga que ver con la adoración que sus padres sentían por el teatro, no en vano se conocieron en una compañía *amateur*. Además, ya de pequeña, según contó ella misma en una anécdota, mientras unos trabajadores realizaban unas obras en su casa, se divertía anotando, en vivo, los detalles de su conversación.

En el transcurso de esta ponencia analizaré este aspecto tan desconocido de su obra haciendo hincapié en las especiales relaciones que mantuvo con el género, utilizándolo –a mi modo de ver– como telón de fondo de sus actividades como novelista. Dicho de otro modo, Mercè Rodoreda necesitaba experimentar de una manera directa con los personajes que creaba para sus novelas, y esa accesibilidad para con los personajes de que ella precisaba es inherente al género dramático. La fuerza de las situaciones, el estar cara a cara con los personajes a los que da vida para conocerlos a fondo, ese poder controlar la acción de una manera tan brutal como ella lo hace, necesitan del teatro como campo de acción. Así pues, desde esta perspectiva se opera la siguiente paradoja: en el teatro, espacio de la realidad, nacerán sus grandes personajes de ficción. Y esos grandes personajes son, por lo pronto, mujeres. Grandes señoras o criadas, esposas abandonadas o mujeres perversas; la imaginación de la autora penetra hasta la mismísima esencia de lo femenino, y de las relaciones entre géneros.

Debido a las obvias limitaciones de espacio, analizaré tan solo dos de sus obras de teatro. Las que, de algún modo, me han parecido especialmente pertinentes habida cuenta del contexto en que me hallo. Me han interesado cuatro conceptos fundamentales. Uno, el de la comunidad fraternal de mujeres que se ayudan ante la injusticia, el dolor y la traición. Dos, el de la demonización de las conductas masculinas y la necesidad de crear un vínculo de unión entre las mujeres. Tres, el del difícil equilibrio, frágil equilibrio, entre ficción y realidad, verdad y memoria. Y, cuatro, la capacidad infinita de la imaginación para crear un nuevo mundo posible en el que vivir o, a lo sumo, sobrevivir.

Hablaré en primer lugar de una comedia en tres actos, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (*La señora Florentina y su amor Homero*). Ésta obra nos sitúa ante de un grupo de mujeres que, de un modo u otro, han sido maltratadas por sus hombres. Mujeres con las que la vida ha sido injusta, irónica, casi cruel, pero que aprenden a vivir en una especie de comunidad fraternal de donde extraen la fuerza para seguir adelante y, en la medida de lo posible, ser felices.

Se trata de la historia de la señora Florentina, una profesora de piano, canto y declamación que raya los sesenta y que ha visto pasar su

vida siendo la discreta amante del señor Homero, un propietario de una pequeña tienda de cirios y estampas, de casi setenta años, casado con otra mujer y con hijos. Florentina vio truncados sus deseos de felicidad cuando, amándole desde su más tierna infancia, Homero -obediente hijo único-, se casó con otra para complacer a sus padres mientras ella se había ausentado un par de meses para cuidar a su madre en el pueblo. De vuelta, Florentina se encontró, como se dice popularmente, "compuesta y sin novio". No obstante, Homero se propuso recuperar el tiempo perdido y revivió aquella antigua historia de amor sacándole un provecho de lo más miserable. La situación era la siguiente: tenía a dos mujeres y se dedicaba a vivir la vida lo mejor posible, engañándolas a las dos. La esposa, que en boca de él es descrita como una fiera, tal vez le hiciera pagar con su comportamiento hostil la desvergüenza de su adulterio y la inclemencia de su situación. Sin embargo, el amor completo, desinteresado y total de Florentina era demasiado ciego como para poder ver estafa y traición allí donde ella depositaba esfuerzo y entrega. Su inocencia era demasiado cándida como para adivinar mezquindad y bajeza donde ella ofrecía sacrificio y comprensión. Era demasiado transparente como para intuir maldad donde ella sólo veía bondad y delicadeza. Así, su vida transcurría casi en un compás de espera, de visita a visita, de viernes a viernes², manteniéndose en vilo el resto de la semana entre lección y lección, alumno y alumno. Pero lo más lamentable es que también ella había tenido buenos partidos a los que abandonó por su amor y consagró veinticinco años de su vida y de sus mejores intenciones a un sinvergüenza que nunca estuvo dispuesto a nada por ella.

No obstante, de pronto, en la vida de Florentina acontece un suceso que la llena de perplejidad: lee en un periódico la noticia de la muerte de la esposa de su amante. En efecto, Homero ha enviudado. Quizás éste sea el momento que durante tanto tiempo ha esperado. Tal vez ahora pueda ver sus sueños cumplidos y pueda pasar el resto de sus días junto a su amor. Sentimientos ambivalentes la embargan. Es tan buena, tan considerada, que incluso siente su pérdida y sufre por los hijos de su amante, a los que estima como propios, pese a que sólo sabe de ellos lo que él le ha contado. Sin embargo, ¿cuál es la reacción de Homero? Silencio, el mutismo más absoluto. Desconcertada, Florentina decide tomar la iniciativa y hacerle una visita pero sus amigas desaconsejan semejante escena y la instan a espe-

² En toda la obra rodorediana existe una fijación obsesiva por los viernes como día de cita amorosa por excelencia. Se puede apreciar, también, en otra obra de teatro, *Un día*, en la que Caterina, la protagonista, también recibe a su amante en viernes, día del "amor", pues, en el universo de Mercè Rodoreda.

rar noticias suyas. Y pocos días después se presenta en su casa el mozo de la tienda de Homero con una carta donde éste le refiere lo sucedido. Aquel día es terriblemente revelador para Florentina. El chico le explica con pocas palabras la verdad de la historia: la muerta era una santa y él un desvergonzado mujeriego sin ningún tipo de escrúpulos, igual que sus hijos.

En un abrir y cerrar de ojos Florentina ve cómo se desmorona todo su pasado, todo su presente y también su futuro. La verdad se le hace insoportablemente cruda: ha transcurrido su vida y ella ha estado y estará sola, ha renunciado al amor de una familia, ha renunciado a la maternidad, a la felicidad, quizás. Ha renunciado a todo un mundo de posibles que ya para siempre serán imposibles. Su espera, su estricta fidelidad, la pureza de sus sentimientos no han servido para nada. Toda la vida viviendo sumisamente, con resignación, conservando un pellizco de esperanza que le siga permitiendo soñar con poder compartir algunos años con su amor..., y todo por un indeseable que se ha aprovechado de ella y le ha destruido su tesoro máspreciado: sus ilusiones de juventud que son también su proyecto para la vejez.

Desde este día, fatídico pero necesario, Florentina se convence de que está sola con su vida, sola consigo misma y cuando recibe la hipócrita visita final del señor Homero, que con sus lloros, sus mentiras y sus alegaciones de falsos deberes y obligaciones, termina de refregar su ilusión por los suelos; Florentina sabe que acaba de asistir al entierro de sus ilusiones, de sus deseos más profundos, sabe que acaba de enterrar su amor y su inocencia. Con todo, necesita teatralizar, escenificar su decisión y compartirla con sus amigas, de modo que las convoca y enciende todas las velas de su casa, como si se dispusiera a velar al muerto. Los comentarios de sus amigas cuando entran en casa son diáfanos en este sentido: "*¿Velas al muerto?*", pregunta una nada más llegar. "*Parece que estemos en el teatro...*", espeta otra. "*Reina santísima, qué decorado!*", sale de la boca de la última. En este instante Florentina les pide que la observen, les pregunta si todavía es la misma o si la ven como a otra persona, consciente del cambio que se ha operado en ella. Aparentemente quizás sí sea la misma, pero por dentro se ha transformado en otra persona. Así, cuando alguien la quiere consolar de su desgracia con la expresión cariñosa: "*Pobre Florentina*" que tantas veces habían utilizado con ella, se rebela y contesta: "*No me llames pobre Florentina, que no soy pobre*". Lo último que desearía inspirar en tan crucial momento es compasión. Florentina les informa de que les va a explicar una historia. Todas toman asiento y ella, de pie, actriz principal de la obra, les relata la tragedia de su vida. Cuando termina el breve relato, la historia es conocida y manida en exceso, les comunica que están asistiendo a un entierro. Asisten al en-

tierro del vendedor de cirios y de estampas -curiosa y siniestra coincidencia- y mientras brindan con champán a la salud del muerto pronuncian sus mismas palabras: "*A vivir, a réir!*", pero esta vez en su honor.

Sin ningún género de dudas, Homero es un personaje mezquino, hipócrita, profundamente interesado, materialista y egoísta que utiliza a su amante para que le cosa los botones, le ponga la bata y las zapatillas, y él pueda tomar una copa con tranquilidad; para pasar la tarde de los viernes, en definitiva. Sin embargo, lo que consigue es que Florentina prostituya su amor por él y que, al cabo de los años, abra los ojos y entienda que el tiempo se le ha escapado, que el tiempo pasa, pero mientras lo hace hay vida, aunque esta vida sea un fracaso.

El tiempo es como un gran mago que ordena la vida y nos da una oportunidad distinta en cada estación. Llegado el otoño, parece proponernos una lucidez que pone de relieve que no merece la pena malbaratar el tiempo de una manera superficial, como Florentina lo ha hecho ya irremediabilmente. De la celebración de su cumpleaños al entierro de su vida pasada al lado de Homero tan sólo transcurren unos días. El hecho de cumplir años, de festejar el paso del tiempo, la invita a la introspección. Florentina discierne aquellos aspectos que están en complicidad con su vida y realmente le satisfacen de los que la mancillan como mujer y como ser humano. Es perspicaz para volverse a inventar la vida y vivirla en paz, rodeada de aquéllos que la quieren. Y aquéllos que la quieren son aquéllas: sus amigas y su muchacha.

El papel que el grupo de amigas juega en esta obra es, a mi modo de ver, muy significativo puesto que se presenta al colectivo femenino como un bloque compacto donde se comparten las alegrías y las tristezas. Las mujeres de esta pieza teatral son mujeres que presentan una característica común: han sido víctimas de los hombres. Zoila es una viuda a la que el marido se le suicidó después de haberla arruinado con el juego, y posteriormente, el hijo la abandona para ir a ver mundo. Julia tiene por marido a un individuo sumamente violento que se ceba en ella y incluso la ata a la cama para mantener relaciones sexuales³. Y, finalmente, Serafina, la criada de Florentina, es una pobre muchacha de provincias que no ha parado de ser maltratada por todos los hombres que se han cruzado en su camino. Ya en la primera casa en la que sirvió, el hijo de los señores la utilizaba para jugar al fútbol con sus posaderas; y su primer novio, Miguelón, la utilizaba para dar rienda suelta a sus pasiones más recónditas. A saber, la

³ El sexo tiene un papel fundamental en las obras de Mercè Rodoreda y, en particular en el teatro, de una manera desgarrada, agresiva, destructora.

hacia desnudarse y acostarse en el suelo para, mientras él fumaba, utilizar su ombligo de cenicero, además de dedicarse con mucho esmero a arrancarle por sádica diversión los pelos de las axilas. Su desgracia la hizo quedarse embarazada y al poco de nacer la niña murió, puesto que no tenía huesos. Al final de la obra aparece el padre de la criatura -a quién ella daba por muerto- y a pesar de ello Serafina será lo suficientemente valiente como para rechazarlo, alentada por los cambios que se han producido en casa de Florentina. De nuevo está embarazada, esta vez de un desconocido, pero no le importa, está decidida a tener este hijo y a que sea educado sólo por señoras, en un gineceo protector, a salvo de la terrible deformación que los hombres son capaces de infligir en las mujeres. Serafina se muestra firme y le dice que se busque otro cenicero, que ella no está dispuesta a seguir sufriendo más martirios. La pobre muchacha que cecea terminará siendo la heredera de Florentina, quien deshereda a Homero y, le reclama notarialmente el préstamo que le había hecho años atrás, cuando él lloriqueaba respecto a su negocio para aprovecharse también de ella desde el punto de vista económico.

En verdad, todas estas mujeres están unidas por el dolor que les han provocado los hombres y la vida. Todas tienen su cruz, como dice la protagonista en un momento de la acción, y esto es lo que las hermana en la vida. Casi como en *La gaviota* de Chéjov, donde Nina pronuncia una frase similar: "Debemos aprender a llevar nuestra cruz y saber tener fe", ellas son conscientes de que, entre todas, sacan fuerzas y se las transmiten unas a otras. Su fuerza radica en su unidad, en su amistad, en el hecho de compartir sus miserias y de apoyarse en el sufrimiento. De ahí que la obra concluya con una manifestación de independencia, de extraña alegría: "Aquí estamos señoras solas, y somos muy felices, y de los hombres no queremos ni oír hablar".

Cambiando de tercio, en *Maniquí 1, Maniquí 2*⁴, una comedia en dos actos de la que existen al menos dos versiones, Rodoreda nos habla de la miseria de los personajes vagabundos que reclaman su derecho a vivir de realidades que no lo son y, de este modo, se sitúa en la línea del teatro del absurdo -aunque ella siempre renegó de etiquetas y convencionalismos. La acción presenta dos cuadros emparentados

⁴ Acaba de ser anunciado, mientras tenía lugar el proceso de composición de este volumen, que el Teatre Nacional de Catalunya va a programar esta obra en sus talleres para la próxima temporada. No deja de ser una excelente noticia puesto que el teatro de Mercè Rodoreda había permanecido en un pozo que parecía no tener fondo y con la ponencia del año pasado en el FIT de Cádiz intentábamos desenterrar una producción sumamente valiosa que parece que finalmente va a empezar a ver la luz. Esperemos que no quede todo ahí y de manera progresiva se vaya conociendo la obra dramática de la autora catalana.

por motivos comunes -ambientes degradados, pobreza, mundo del trabajo-; unidos, sobretodo, a partir de un núcleo esencial: el reclamo de la ilusión, la concepción de la quimera como consuelo, pero la constatación de que la felicidad basada en ficciones, tal vez la única felicidad posible, lleva implícita una fecha de caducidad.

En el primer acto, un grupo de pordioseros, cuya única ilusión es llevarla a su choza para poder soñar a través de la contemplación, roba una maniquí de un escaparate. Fijémonos bien en la característica distintiva de estos individuos: se trata de tres indigentes que no saquean para enriquecerse, ni tan siquiera para alimentarse, sino que abstraen un sucedáneo de belleza para tener una posibilidad de soñar, de evadirse, de amar. Luego se trata de tres vagabundos poéticos y espirituales que hurtan un pedazo de plástico adornado con un falso collar de perlas porque esa apariencia de feminidad, de rebajada y ficticia belleza, les permite elevarse hacia un mundo distinto, un mundo superior: el mundo de las ilusiones, aunque también de las mentiras.

Por un reducido espacio de tiempo creen tener una reina, un hada o una sultana en casa. Una casa en la que, con la bóveda celeste por techo, creen hospedar a la princesa de la luna. La cuidan y le ofrecen lo poco que tienen, ellos que tienen tan poco que cuando piensan en un gran banquete piensan en cerezas podridas y en melocotones con gusanos. Pero todo se lo ofrecen porque ella les da la vida, aunque en su cotidianidad, caracterizada por la miseria, la suciedad y el desencanto, es demasiado generoso, y sin duda desapropiado, decir que vivan. Si acaso malviven o, mejor, sobreviven. Sin embargo, un nuevo ladrón que merodeaba por los alrededores y ha asistido, en silencio, a la escena, aprovecha la momentánea ausencia de los tres indigentes, que han salido para buscar algo que llevarse a la boca -puesto que de palabras y belleza no sólo vive el hombre-; para robarles, a los pobres, su princesa.

Es en este instante, a su vuelta a la cabaña, cuando constatan su desaparición, el momento en que se produce la confusión: ¿había existido realmente dicha princesa o era tan sólo mera ilusión, un engaño de los sentidos que les permitía ver, en una alucinación, aquello que tanto deseaban y que nunca podrían alcanzar en verdad? De pronto, uno de ellos descubre en el suelo una de las perlas del collar que la figura lucía cuando la robaron. Aquel pedacito de materialidad les mantiene en la duda y les lanza a explorar los límites entre ficción y realidad. Y, a cada nueva perla que encuentran y recogen, las reflexiones se suceden en cascada, delirantes, terribles. Cuando la tenían eran pobres, pero se sentían ricos; eran feos y viejos, pero se sentían jóvenes y apuestos. Sin embargo, el frío les devuelve a la realidad, casi congela sus pensamientos; también es un analgésico, pero de muy dis-

tinta clase. El ruido de las bocinas de los coches de los ricos coincide con la recuperación de la última de las perlas que conformaban el ficticio collar y rompe el silencio en el que se envolvían sus palabras. Una última perla, fantasía. Una última confesión, realidad: *"Los ricos ya salen de los teatros [...] Somos pobres, somos viejos como los cubos de la basura... Somos pobres, somos polvo. Qué frío, fuera y dentro, qué frío, somos pobres"*.

El derecho a soñar, a construirse una realidad distinta de la propia, un lugar para evadirse, es uno de los grandes temas que Rodoreda propone en este primer acto. Y al mismo tiempo, nos habla de un tema con el que ella, como escritora, está acostumbrada a tratar: el de la mentira, el de la ficción. En efecto, igual como la literatura es la capacidad de crear mundos posibles, esta obra es una gran defensa de la mentira, del derecho a la mentira para conservar una verdad, para conservar la vida, para sobrevivir. Nuestros pordioseros utilizan tanto la mentira que incluso llegan a emborracharse de palabras en el transcurso de unas series de piropos que cada uno de ellos inventa para su princesa de plástico. Cabe advertir cómo en este texto Rodoreda reflexiona sobre el género y reivindica el teatro en su función balsámica, reconfortante y consoladora, sin que por ello haya dejado de garabatear con precisión y mordacidad la realidad y ferocidad de la vida. Sus personajes, los pobres, los que no pueden acudir al espacio de ficción social que es el teatro para los ricos, necesitan crearse su propia obra, puesto que también necesitan de ficciones. Aunque, eso sí, se trata de ficciones a su medida, en base a sus necesidades, para adormecer la cruda realidad. Así se convierten en los hacedores de su propia función. Una función que no tiene, ni puede tener, un final feliz. No en vano la ficción es una mentira mientras que el frío, el hambre, la vejez, el desamparo y la miseria, son realidades demasiado indigestas para que resulten ficcionales. Con todo, en el teatro de la vida de nuestros protagonistas, estos despiadados personajes representan un papel estelar.

En el segundo acto, la miseria se traslada a una barraca en la que tres mujeres, tres castañeras que trabajan para un trapero, llevan más de doce horas separando y clasificando ropa usada. Y mientras trabajan, hablan, o, más exactamente, recuerdan. Las palabras les abren las puertas del pasado y las sitúan en el escenario de la memoria. No sabemos nada de ellas, excepto que son viejas y pobres. Pero poco a poco nos introduciremos en su pasado, en el real o en el que ellas quieren recordar, ya que, en algún caso, la evocación es selectiva. Ahí está la piedra angular sobre la que se construye la obra: el recuerdo como nuevo bálsamo, la necesidad de enmascarar el pasado para hacer más llevadero el presente y no hacer del todo insoportable el futuro. Y así, mientras recuerdan sus horas de gloria, también reviven sus momen-

tos bajos, según los caracteres. Dos de ellas, la más pesimista, Dominga, y Adelaida -huérfana desde muy chica y acogida por dos tías cascarrabias que la maltrataban-, afirman haber sido "devoradas por los hombres", una por voluntad propia y la otra porque no le consultaron jamás si deseaba ser la protagonista del banquete. De hecho, incluso piensan que siguen siendo explotadas por el señor Baltasar, el trapero. El carácter de Sebastiana, sin embargo, es distinto, más alegre, quizás también más frágil. Por ello intenta acordarse de vivencias positivas que la ayuden a sobrellevar la carga del día a día: ha escogido la parcialidad como medida de supervivencia. El diálogo que reproduzco a continuación es altamente revelador:

DOMINGA- *"Se acerca la hora, y si perdemos tiempo diciendo bobadas, no tendremos el trabajo terminado para cuando llegue el dueño"*.

ADELAIDA- *"La hora del demonio. Con los cuernos escondidos y la cola enroscada"*.

SEBASTIANA- *"El señor Baltasar no es ningún demonio. Es nuestro ángel. Sin él no podríamos vivir cerca del mar"*.

DOMINGA- *"Nuestro ángel"*

SEBASTIANA- *"Que nos da trabajo"*

ADELAIDA- *"Y que nos hace trabajar de mala manera por cuatro céntimos de miseria"*

SEBASTIANA- *"No nos estruja. Y nos podría estrujar"*

ADELAIDA- *"Casi nos ahoga"*

DOMINGA- *"Nos sorbe la poca vida que nos queda"*

SEBASTIANA- *"Callad! Ya oigo el ruido de las ruedas⁵"*.

Y si ve a Baltasar no como un demonio, sino como un ángel, es porque de tanto querer estilizar la realidad, la deforma. Sebastiana se esfuerza en todo momento por transgredir los límites de la materialidad, se afana en ver más allá. Utiliza una especie de catalizador que la aleje de la ingrata existencia con quien ya tiene la desgracia de convivir, y desarrolla esa capacidad, sin duda, protectora, que la mantiene en un pasado, el suyo, tal como fue en verdad o como ahora desea recordar que fue, esto es, hermosa y atractiva, con muchos pretendientes que la cortejaron y que la trataron como a una reina, a una princesa, a una sultana⁶. Incluso a Baltasar, que entre recuerdo y evo-

⁵ La traducción del catalán es mía.

⁶ Curiosamente se repiten aquí los modelos ideales de mujer a los cuales alude Rodoreda en sus obras de teatro: hada, reina, princesa y sultana. Es de destacar este toque de exotismo, de maravilla, de fastuosidad que proyecta para sus ideales de mujer.

ción se les ha añadido y come castañas y bebe un trago de vino barato con ellas, parece que le agrada y la favorece con algunos pequeños detalles. Sebastiana busca refugio en el amor, como lo ha hecho siempre, pero ni tan sólo ahora ve materializarse sus sueños, antes bien es rechazada con dureza. El amo les trae más trabajo y desaparece después, abandonándolas en su sórdido mundo de explotación y sueños desbaratados. Un negro mundo que escenográficamente también se corresponde con la pérdida de luz, con la oscuridad total en el escenario y el silencio de las mujeres, que parecen haber perdido la vida.

Acto seguido entra el ladrón con la maniquí de la primera escena. Creyéndose solo, habla con ella y le promete imposibles, canta y baila para ella. Las tres viejas asisten en silencio al triste espectáculo. El pobre jorobado no se ha percatado de su presencia, ve unos cuerpos pero las cree muertas. Su percepción de la realidad está también tan deformada que a los vivos los cree muertos y a los muertos como la maniquí, alma de plástico, vivos. La escena que viene a continuación es desgarradora. Las mujeres parecen revivir y después de experimentar admiración por la belleza de la figura, desean jugar con ella como si fuera una muñeca, ante la prevención del hombre que pretende alejarlas de su tesoro -un tesoro que desde luego no está dispuesto a compartir-. Las mujeres se ensañan con el pobre vagabundo, arremeten contra la maniquí, la desmenuzan y la descomponen en un montón de pequeños trozos, una pierna acá, un brazo allá, la peluca por un lado y las vestiduras por otro y la obra concluye con la desesperación del jorobado, que ha perdido su ilusión, su compañera, su felicidad, en definitiva. Éstas son sus últimas palabras, cuando se agacha para, dulcemente, recoger una mano y, contemplándola, acariciándola, besándole las puntas de los dedos y acercándola hacia su cara para acariciarse con ella, dice: "*Toda la felicidad de un hombre en esta preciosa mano. Toda la felicidad... Toda la felicidad...*".

Mercè Rodoreda plantea sin tapujos la idea de la pertenencia de la propia vida y, de algún modo, reclama el derecho a recordarla como cada uno desee, ya sea a través de la verdad, o a través de la ficción, de la mentira. Sebastiana es una mujer que se consuela con sus recuerdos, ficticios o no, que aprende a disfrutar de las pequeñas cosas -como vivir cerca del mar-, que ha comprendido que la vida es una espera⁷ y está preparada para leer entre líneas, está atenta a los signos del azar -se concrete éste en el siniestro pájaro negro portador de desgracias, en el lenguaje de la lluvia, en el dulce pájaro azul de la felicidad...-. Y a pesar de ello, o quizás tal vez por ello, es envidiada por sus

⁷ Cuando una de sus compañeras afirma que está cansada de esperar, ella le responde: "*Toda la vida es una espera. ¿Todavía no lo has aprendido?*".

compañeras, que codician su capacidad de abstracción porque la querían para sí.

Sebastiana es dueña de su pasado y lo revive como quiere y, al verbalizarlo, éste se vuelve real mediante la fuerza de las palabras, mediante el poder de la narración. La intensidad de su relato convierte su pasado en verídico por el mismo espacio de tiempo que dura el cuento. Pero el esfuerzo que uno hace en moldear su propia historia lleva implícito el fenómeno de interiorizar aquella ficción como realidad. Así se consigue operar el cambio instrumental que permite depurar las penas en alegrías. La maquinaria de la ficción transforma lo aparente en auténtico, modela las irrealidades y las convierte en certezas. Acaso sea esta operación, la que envidian sus compañeras. Ellas que, subyugadas por la supremacía de la invención, anhelen poseer un don tanpreciado. Ellas, que desean también esa belleza que su compañera retiene pese a su edad, esa capacidad de atracción que la volvía irresistible a los ojos de los hombres. Sin embargo, tras el último y fatal rechazo, parece que incluso Sebastiana quede alineada en el mismo lado que sus amigas, en el lado del desencanto y de la desesperanza. Podría ser ésta una posible explicación de la crueldad de sus actos ante la maniquí, una figura inerte, casi como ellas, pero eternamente joven y bella precisamente porque nunca estuvo dotada de vida. Estas mujeres se vengan del hombre y del paso del tiempo destruyendo la imagen de la belleza, la imagen del deseo. Desde la más cruel de las realidades se encargan de poner punto final a una ficción masculina que las excluye, que les recuerda lo que ya no son y quizás nunca fueron, pero seguro que ya nunca podrán ser.

Mucho podría decirse de sus otras obras, puesto que apenas han sido estudiadas⁸. Sólo apunto aquí que en *L'Hostal de les tres Camèlies*, Rodoreda recruta al máximo su talento creador y nos presenta una situación límite de tres mujeres que, de un modo u otro, culpables o inocentes, terminan por asesinar a un hombre. La problemática que rodea el teatro de la autora catalana siempre está en relación con los subterfugios que uno puede utilizar para protegerse. Sin rasgarse las vestiduras porque se trate de falsedades, de deformaciones, de mentiras que se cuentan para tranquilizar el alma, tal vez porque éste haya sido el más común de sus propios recursos. Una mujer que, como

⁸ El teatro de Mercè Rodoreda sigue siendo *terra incognita*. Sólo existe un volumen de teatro, *El torrent de les flors* (Edicions 3i4, col. Biblioteca Mercè Rodoreda, ed. Montserrat Casals, Valencia, 1993) que recoge cuatro obras dramáticas con algunas de sus versiones fragmentarias, pero además de dar a conocer el resto de su producción dramática que está en manos del Institut d'Estudis Catalans, falta hacer un estudio de conjunto que ponga de relieve la importancia del género en su proceso de creación literaria.

ella, ha sufrido, refleja despiadadamente el sufrimiento en sus personajes, como autora. A lo mejor quería dispersar bajo una columna de humo su dolor y, no obstante, actúa de taxidermista y lo eterniza bajo el abanico de tormentos que experimentan sus creaciones. Bien pueda ser que se analice ella misma a través de todas y cada una de sus criaturas, bien pueda ser que se justifique, que se exculpe...

¿Qué más da? Estas excusas, estos análisis, estas justificaciones nos atañen a todos. Y si queremos comprender a sus personajes, debemos considerar siempre lo que hacen, no lo que debieran hacer. El teatro le permite asistir como espectadora a la miseria de la vida en toda su desnudez. En la puesta en escena encontramos la armonía de la acción con el medio. Y si podemos definir la poesía como una fusión de lo dinámico y lo estático, de movimiento y forma, bien podremos decir que los dramas de Rodoreda son, en realidad, dramas poéticos. En ellos la interpretación sólo es el uso libre de una facultad que responde con soltura -y sin embargo con plena consciencia-, de los elementos separados que intervienen en una especie de fusión en que cada punto de la secuencia está impregnado por la totalidad del drama.

En lo que a caracteres concierne, en el caso de nuestra autora es imposible referirse a este término sin una pizca de moralidad que casi nubla la visión. Si por carácter entendemos el grado de dominio moral que el individuo ejerce sobre sus pasiones instintivas, es absolutamente inadecuado para aquellos personajes del drama poético rodorediano, cuya vida consiste, en gran parte, en pasiones al desnudo. Quizás muchas de estas obras fueran creadas en un estado de ánimo primitivo, en una dimensión anímica de sentimiento primitivo, del que en la vida real el resto de mortales acaso tengamos sólo una vaga conciencia o nos obligue a contenerlo un sentido excesivo del bien y del mal. Nótese que la ética es esencialmente crítica cuando se aplica a la vida y Rodoreda no disimula sus bajas pasiones. Sabiéndose bifronte, didascálica, contradictoria, profundamente humana, analiza la vida a través del teatro con un propósito doble y terapéutico a un tiempo, haciendo a la vez de cirujano que de psicoanalista. La capacidad proteica de la autora, su producción literaria, se beneficia de esta relación curativa que le proporciona el teatro hasta el punto de camuflar bajo la denominación de "cuento", historias absolutamente teatrales, como sucede en *Semblava de seda y altres contes* (*Parecía de seda y otros cuentos*), donde bajo los títulos *Viure al dia* (*Vivir al día*) y *El parc de les magnòlies* (*El parque de las magnolias*) se esconden dos breves piezas teatrales, que no lo son tan solo por las indicaciones escenográficas, o por el desarrollo de las secuencias que reclaman una escenificación, sino porque -como es el caso de la primera- el argumento es la obra de teatro que el esposo de una de las protagonistas, que

pasan la tarde tomando el te el mismo día que estalla la guerra civil, ha escrito.

Rodoreda cede una y otra vez y cae siempre en las mágicas redes de las bambalinas, pero también se sirve del teatro como preestreno de sus narraciones. De esta manera, en otra obra de teatro, *Un dia*, asistimos a la génesis de una de sus más importantes novelas, *Mirall trencat (Espejo roto)*, una pasarela por la que desfilan los personajes principales y donde conocemos su primera configuración literaria. En este caso sucede, como dice Jorge Amado, que un escritor es como una ciudad y que construye nuevas obras sobre los cimientos de sus construcciones anteriores. De este modo, y encima del escenario, Mercè Rodoreda nos ofrece un complejo camino que hemos de recorrer si queremos conocer mejor los engranajes de su proceso de creación literaria y, sobretodo, los recovecos de su talento creador. El teatro constituye, pues, no sólo el escenario de fondo de la producción novelística de la autora catalana, sino que la escena se le aparece como el lugar idóneo para formular sus inquietudes más íntimas y dar forma a sus obsesiones perennes, aunque después de la representación, cuando cae el telón, éste siga cobijando sus temores más ocultos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RODOREDA, Mercè (1993), *El torrent de les flors*, Edicions 3i4, col. Biblioteca Mercè Rodoreda, ed. Montserrat Casals, Valencia.

(1978) *Semblava de seda y altres contes*, Eds. 62, "Antologia Catalana", Barcelona.

(1974), *Mirall trencat*, Club Editor, "El club dels novel·listes", Barcelona.