

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 30.04.2024. Acceptat: 06.07.2024

Per a citar aquest article: Torrents Sunyol, Julieta; Calsina Forrellad, Joan & Contreras Barceló, Elisabet. 2024. "De flors i de guerra. Una reinterpretació hipertextual i intermedial del patrimoni literari català". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXIX*: 245-261.

doi: 10.7203/qdfed.29.28670



De flors i de guerra. Una reinterpretació hipertextual i intermedial del patrimoni literari català

On flowers and war. A hypertextual and intermedial reinterpretation of Catalan literary heritage

JULIETA TORRENTS SUNYOL
Universitat de Barcelona
jtorrents@ub.edu

JOAN CALSINA FORRELLAD
Universitat de Barcelona
joancalsina@ub.edu

ELISABET CONTRERAS BARCELÓ
Universitat de Barcelona
econtreras@ub.edu

Resum: En aquest article abordem l'estudi de *Flors i viatges* (2021) del duet artístic Cabosanroque –una reinterpretació de l'obra *Viatges i flors* de Mercè Rodoreda– des d'una perspectiva hipertextual i intermedial. El text primigeni de Rodoreda està format per dos reculls que Cabosanroque llegeix en clau de guerra. Aquesta lectura és determinant en la creació d'un significat propi en l'obra nova. La instal·lació artística –que combina textos literaris, escultura, música, efectes sonors i visuals i projeccions– té una estructura similar al llibre original. Inclou diversos passatges extrets de *Viatges i flors* i incorpora fragments de *La guerra no té cara de dona*, d'Svetlana Aleksiévitx (2020), amb la voluntat de remarcar-ne la universalitat i la vinculació amb el context del moment: la guerra d'Ucraïna. L'obra també vol fixar la mirada en les figures femenines i, en aquest sentit, diverses refugiades d'origen ucraïnès reciten textos de Rodoreda traduïts en la seva llengua pròpia. Així, resseguim la complexitat compositiva i hipertextual de l'obra.

Paraules clau: Cabosanroque; Mercè Rodoreda; hipertextualitat; intermedialitat; reinterpretació.

Abstract: In this article we study *Flors i viatges* (2021) by the artistic duo Cabosanroque –a reinterpretation of Mercè Rodoreda's work *Viatges i flors*– from a hypertextual and intermedial perspective. Rodoreda's original text is made up of two collections, which Cabosanroque reads in the key of war. This reading is decisive in the creation of a meaning of its own. The art

installation –which combines literary texts, sculpture, music, sound and visual effects, as well as projections– has a similar structure to the original book. It includes some original narratives and incorporates fragments *La guerra no té cara de dona*, by Svetlana Aleksievitx (2020), with the aim of highlighting the universality of the texts and their link to the context of the moment: the war in Ukraine. The work also seeks to focus attention on the female figures and, in this sense, several female refugees of Ukrainian origin recite texts translated into their language. Thus, we analyse the compositional and hypertextual complexity of the work.

Keywords: Cabosanroque; Mercè Rodoreda; hypertextuality, intermediality; reinterpretation.

1. Introducció

En aquest estudi, ens proposem examinar la composició intermedial *Flors i viatges*, creada pel duet artístic Cabosanroque l'any 2021. Es tracta d'una obra que combina diferents llenguatges, a mig camí entre la instal·lació sonora, la videoprojecció, l'escultura, el teatre i la literatura. La proposta neix amb la pretensió explícita de reinterpretar el llibre quasi homònim de Mercè Rodoreda, *Viatges i flors*. Aquesta voluntat de recreació explica que, al llarg de l'article, donem una especial importància als principis teòrics establerts per Gérard Genette al voltant del concepte d'hipertextualitat (1982). I és que, malgrat el caràcter intermedial que caracteritza la peça –no podem parlar d'una reescriptura estrictament literària–, defensem la possibilitat d'interpretar-la com una transposició de l'obra rodorediana.

1.1 Viatges i flors de Mercè Rodoreda

Viatges i flors (1980) és un dels darrers textos publicats per Mercè Rodoreda. Es tracta d'una obra complexa, marcada per l'ús d'una estètica de tipus fantàstic, que contrasta amb altres obres més figuratives de l'autora, i que, per tant, representa “una alternativa respecto al realismo dominante de la época” (Łuczak, 2011: 77).

Cal advertir que *Viatges i flors* no és una obra homogènia, sinó que està formada per dues parts distintes que, en veritat, estan escrites amb força anys de diferència. La primera part, “Viatges a uns quants pobles”, va ser composta a Romanyà de la Selva després del seu retorn a Catalunya el 1973, i pertany, en efecte, a l'últim període creatiu de l'autora; es tracta d'un recull de relats breus –no solen passar de les quatre pàgines– en què un viatjant anònim es passeja per tot d'espais imaginaris, sense un referent geogràfic clar, tot descobrint pobles fantasiosos i éssers d'allò més peculiars. La segona part, “Flors

de debò”, és un conjunt de textos força més antic; fou escrit a Ginebra durant la dècada dels seixanta i de fet, ja havia estat parcialment publicat a la revista *El pont* l’any 1969; les composicions que la integren no acostumen a passar de mitja pàgina, i algunes són realment breus –tot just un parell de ratlles. Tot imitant un tractat botànic, Rodoreda atorga a les flors i a la fauna que hi apareix un caràcter clarament “antropomòrfic” (Arnau, 1990: 102). Pels seus trets allegòrics, el seu llenguatge i simbolisme, bé podríem considerar que aquesta part és, en realitat, un conjunt de poemes en prosa. Łuczak arriba a afirmar que “l’ingredient més important d’aquest món que es vol alternatiu és la seva càrrega poètica” (2009: 317).

Viatges i flors és, doncs, un text altament suggeridor que ens permet establir diverses vies interpretatives. Casacuberta (1988, 2000), per exemple, estudia l’obra des del punt de vista de les relacions entre l’art i la realitat. Vosburg (1994), en canvi, hi veu l’explicació més relacionada amb les vivències socials i personals de l’època, això és, l’experiència de l’exili i l’alienació que provoca. Aquest aspecte concret, l’exili, és un element que determina tota la seva producció (Ibarz, 1999: 277), i que pot arribar a considerar-se una “marca textual en el discurso” (Carbonell, 1998: 583).

1.2 Hipertextualitat

Com hem advertit d’entrada, no és la nostra intenció centrar-nos en l’anàlisi de *Viatges i flors*, sinó estudiar l’obra amb referència a la derivació hipertextual que es produeix en el procés de creació artística de *Flors i viatges* de Cabosanroque.

Gérard Genette va establir la noció d’hipertextualitat, l’any 1982, a l’estudi titulat *Palimpsestes*. L’autor francès la definia com un fenomen de derivació d’un text inicial A –hipotext– vers una nova composició B –hipertext. Aquesta derivació es pot desenvolupar a través d’un procés de transformació simple –en el cas d’una obra– o bé d’imitació –quan afecta gèneres i estils (Genette, 1982, p. 16). De fet, l’autor arriba a distingir sis pràctiques hipertextuals, ja que cadascun d’aquests processos –la transformació o la imitació– poden pertànyer a tres tipologies diferents: seriosa, lúdica o satírica.

No cal dir que, en un sentit ampli, podríem considerar aquest fenomen derivatiu com una realitat quasi universal, ja que “il n’est pas d’oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n’en évoque quelque autre” (Genette, 1982, p. 18). Ara bé, tal com adverteix el teòric francès, és necessari

distingir-ne graus diversos. No hem de confondre el concepte d'hipertextualitat amb la idea d'intertextualitat, menys restrictiva, plantejada per Julia Kristeva (1969). Segons Genette, les pràctiques hipertextuals no han de ser trets aïllats o puntuals, sinó que han d'implicar la reelaboració general d'una obra. I encara un altre requisit: la voluntat de reescriptra ha de ser explícita, reconeguda per l'autor, per tal d'evitar caure en un buit conceptual excessiu.

1.3 *Intermedialitat*

El concepte d'intermedi és una idea que, en realitat, ja té una notable tradició. Va ser el 1966 quan, per primera vegada, Dick Higgins ([1966] 2017) va introduir el terme per referir-se a aquelles obres artístiques en què conflüen diverses tècniques expressives, i que, per tant, no resultaven fàcilment classificables dins de disciplines que es consideraven, a priori, més tradicionals.

No hi ha dubte que, amb el temps, el terme d'intermedialitat ha fet fortuna i que, sobretot a partir dels anys 90, els estudis desenvolupats en aquest terreny del saber han proliferat de manera remarcable. Val a dir, però, que encara avui no s'ha arribat a consensuar una definició comuna que n'englobi els diversos enfocaments. És per aquesta raó, i considerant els objectius concrets del nostre estudi, que mirarem d'adoptar una visió àmplia del fenomen. Partirem dels principis plantejats per Rajewski (2005) quan afirma que la idea d'intermedialitat pot servir com a "paraigua" de diverses aproximacions conceptuals:

In this sense, intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media. "Intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena. (Rajewski, 2005: 46)

Aquesta noció àmplia i genèrica ens resulta útil per als nostres objectius analítics. Rajewski, en efecte, planteja una idea d'intermedialitat basada en aquells fenòmens que es desenvolupen entre medis distints, que estan a la frontera entre els uns i els altres i que hi transiten, dels uns als altres. Es tracta d'una definició prou àmplia, que pot adaptar-se a aproximacions crítiques diverses segons l'objecte d'estudi plantejat i, fins i tot segons com concep la noció de "mijtà" de cada investigador.

1.4 Cabosanroque i les obres patrimonials

Cabosanroque és un duet artístic amb una trajectòria considerable. Des de la seva formació, l'any 2001, Laia Torrents Carulla i Roger Aixut Sampietro –els seus dos integrants– s'han dedicat a la creació d'espectacles interdisciplinaris. Es tracta d'unes instal·lacions sonores i visuals immersives, de caràcter experimental, que destaquen per la construcció i aplicació de diverses màquines musicals. Les seves peces es caracteritzen per la seva indubtable voluntat intermedial. A més, Torrents i Aixut combinen disciplines artístiques diverses com la música, les arts visuals, les projeccions, el vídeo o el teatre.

Però, a partir de 2017, Cabosanroque va emprendre un nou camí compositiu en què la literatura patrimonial va adquirir un paper molt destacat. L'inici d'aquesta via expressiva va començar amb la reinterpretació de la poesia de Joan Brossa; es tracta d'un muntatge musical de títol prou suggeridor: *No em va fer Joan Brossa*. Dos anys després, i satisfets amb aquella primera experiència, van dur a terme una nova peça, en aquest cas dedicada a l'obra de Jacint Verdaguer: *Dimonis*. I, ja el 2023, van estrenar la que és fins ara la darrera instal·lació que parteix del patrimoni literari: *Flors i viatges*, una peça basada en l'obra –quasi– homònima de Mercè Rodoreda. De fet, bé podríem parlar d'aquest conjunt de peces com d'una trilogia.

És important destacar la particularitat de la tria textual de què parteixen les peces esmentades. I és que en cap d'aquestes reinterpretacions patrimonials no van partir de les obres més conegudes –o reconegudes– dels autors, al contrari. En el cas de Brossa, van adaptar les composicions literàries de caràcter més sonor, i no van basar-se, en canvi, en les peces visuals o objectuals. Ben mirat, la seva pretensió era construir objectes i automatismes, de manera que no hagués tingut gaire sentit reinterpretar Brossa a partir d'un vessant creatiu tan semblant a l'original. El resultat definitiu va ser una instal·lació complexa de ser vista i sentida, una proposta exigent per a l'espectador¹. Montse Frisach definia així l'actitud necessària per acostar-se a la peça brossiana de Cabosanroque:

L'espectador ha de ser actiu a l'hora de visitar *No em va fer Joan Brossa*, tenir la paciència de presenciar tota la seqüència de sons i canvis en la il·luminació per tenir tota l'experiència immersiva que proposa l'obra. "L'experiència no pot ser

¹ Aquest fet no deixa de ser, en tot cas, prou coherent amb el pensament de Brossa: a "Preludi", ell mateix afirma que "el lector del poema | és un executant" (Brossa, 1986: 11), és a dir, que ha de completar el sentit d'allò que experimenta.

mesurada amb el coneixement racional”, diu el duet. [...] Laia Torrents explica que l’obra “transitable” té molts nivells de lectura. Per exemple, assegura que hi ha un punt de vista lúdic que es pot entendre sense conèixer l’obra de Brossa i també “moltes altres capes de lectura”. (Frisach, 2018)

En el cas de Verdaguer, la tria també va ser prou singular. Els dos artistes van partir d’unes notes escrites per Verdaguer durant unes sessions d’exorcisme que va dur a terme, entre 1890 i 1893, a la Casa d’Oració –al carrer Mirallers de Barcelona. Uns textos que, en vida de l’autor, mai no van ser editats ni publicats i que, de fet, no seria fins més d’un segle després que per fi es transcriurien (Cassasses, 2014). Aquesta obra de Cabosanroque conjuga diversos elements que, més endavant, també trobarem aplicats –i fins i tot amplificats– a *Flors i viatges*. D’una banda, hem de mencionar l’interès per reforçar la vigència de l’obra, el vincle entre els textos i la realitat estrictament coetània; en paraules de Torrents, els textos de Verdaguer “són profundament actuals”, no en va parlen “d’un moment en què els valors estan en crisi i la societat no funciona” (N. j., 2019). A més, l’esclat de la pandèmia durant la producció de la peça va provocar que prengué un nou sentit d’actualitat. D’altra banda, hem de remarcar, també, la importància que tenen les dones a l’hora de compondre la proposta. Tot i partir d’un autor patrimonial, hi havia una clara consciència de qui eren les persones de què parlava el text, segons afirma Torrents:

L’espiritisme va ser un moviment molt important en aquella època a Catalunya [...]. Per a les dones era l’única manera d’expressar-se, de reclamar els seus drets, criticar la societat i fugir de l’opressió. (N. j., 2019)

Aquesta característica que presenta *Dimonis*, la qüestió de les dones, encara prendrà molta més transcendència a *Flors i viatges*. Tal com veurem en les pròximes pàgines, serà un dels motius centrals i més recurrents de la peça.

2. Anàlisi hipertextual: *Flors i viatges* de Cabosanroque

2.1 *Reescriptura hipertextual i intermedial*

Com dèiem fa un moment, *Flors i viatges* és la darrera obra creada pel duet musical Cabosanroque, l’obra que clou el tríptic dedicat a la literatura patrimonial catalana. Es tracta d’una creació singular, de marcat caràcter intermedial, que segueix la línia de confluències artístiques i el llenguatge caracterís-

tic del duet. De fet, la peça combina música i efectes sonors amb imatges de vídeo, projeccions, escultures, efectes visuals i de llums, dramatització teatral, dansa, i, també, narracions i poesies recitades².

Flors i viatges no és, doncs, una creació circumscrita al text. Ara bé, a pesar d'aquesta naturalesa intermedial, no deixa de ser útil i rellevant analitzar-la des dels plantejaments teòrics de Gérard Genette que hem exposat en apartats anteriors. I és que, ben mirat, si s'analitza la gènesi i especificitats de l'obra, resulta palès que encaixa en moltes de les premisses teòriques de la hipertextualitat. Naturalment, la idiosincràsia intermedial atorga algunes peculiaritats a la seva execució, però no necessàriament als seus principis compositius essencials. *Flors i viatges* revisa, recrea i reinterpreta l'obra original de Rodoreda; parteix de l'obra patrimonial per crear-ne una de nova amb un significat propi i una personalitat diferenciada. A més, du a terme aquest procés de manera explícita, a través d'una voluntat de recreació evident que abasta el conjunt de la peça. Per tant, no resulta desassenyat incloure-la dins la categoria de "transformació seriosa o transposició", ja que deriva de l'original sense presentar elements de sàtira o diversió. Es tracta d'una categoria que el mateix Genette considerava "la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles" (1982: 328).

Aquesta voluntat de reelaboració queda reflectida en el mateix títol de la peça; això és sens dubte significatiu, ja que, com afirma Genette, el títol "constitue l'un des contrats d'hypertextualité les plus explicites et les plus exacts" (1982: 575). El terme *Flors i viatges* revela, de manera notòria, el vincle que s'estableix entre Cabosanroque i Mercè Rodoreda: es tracta d'un capgirament entre els dos substantius que s'uneixen per la conjunció. Un gir que no sembla pas casual, sinó que ens pot indicar alguns trets definitoris de la peça. D'una banda, podria suggerir una certa preponderància del caràcter líric de la segona secció de l'obra, les *Flors de debò* –que és la secció més poètica. I, d'altra banda, podria remarcar la voluntat de capgirament, de canvi i transformació, és a saber, la intenció de reinterpretar l'obra més enllà del context inicial de l'autora. Després de tot, Cabosanroque es fonamenta en els escrits de Rodoreda, uns textos que, al capdavant, són la guia i marquen el recorregut a seguir. Però, alhora, vol construir una interpretació diferenciada i personal de l'obra, amb una mirada definida que potser n'accentuï certs trets, però que no en ressalti tant d'altres.

² Com hem dit anteriorment, la segona part de *Viatges i flors* té un indubtable caràcter líric i es pot considerar, ben segur, un conjunt de poesies en prosa.

Encara amb referència als principis teòrics de Genette, resulta oportú abordar un segon aspecte terminològic. I és que *Flors i viatges* no inclou tots els poemes i narracions originals, sinó que du a terme una “escissió” prou significativa (1982: 365). De fet, si atenem el seu caràcter massiu, caldria parlar més exactament d’una “amputació” del text primigeni. Com hem explicat abans, el text inicial està estructurat en dues seccions principals: la primera composta per 19 narracions o “viatges” i la segona, de caràcter més líric, composta per 38 descripcions de flors. Alguns d’aquests textos apareixen a la transposició i són perfectament identificables, ja sigui pel fet de ser recitats en la formulació original, per ser projectats en els subtítols de les pantalles³ o per la fàcil identificació de determinats conceptes que s’hi vinculen de manera clara i directa⁴. Tanmateix, una bona part de les composicions inicials desapareixen, no hi són representades, com a mínim de manera explícita o fàcilment identificable.

Aquesta amputació és conseqüència, en part, de la mateixa idiosincràsia intermedial de la peça, del seu caràcter de representació escènica i la seva voluntat de concisió. La posada en escena amb prou feines arriba a durar una hora. Per consegüent, hem de parlar d’una tria més o menys representativa; no s’arriben a reproduir, ni de bon tros, el conjunt de narracions i poemes. Però val a dir, també, que la mateixa estructura del llibre original –constituït per una successió de textos breus– facilita que es produeixi aquesta tria sense que el conjunt se’n ressenti en excés. A més, la reelaboració i resignificació del text no n’implica una reescriptura de tipus literari. El procés creatiu i de reinterpretació es produeix a partir de la confluència de medis i no, en canvi, a partir d’un redactat nou. Podríem dir que la reescriptura es produeix, en veritat, a través del moviment, la imatge i els sons.

2.2 Procés creatiu, reinterpretació i influències

En la gènesi de *Flors i viatges*, el text de Rodoreda és sense cap dubte la referència principal i prioritària, el seu element vertebrador, allò que vehicula el procés creatiu. Ara bé, no seria adequat ometre altres interessos i elements contextuals que també tenen un pes destacat en el procés de creació i, en

³ Per exemple, “Viatge al país de les nenes perdudes” o “Flor sola”.

⁴ Per exemple, “Viatge al poble dels cargols del llot”.

especial, en el procés d'apropiació i reassignació de significat de l'obra rodorediana.

D'entrada, cal fer esment a la perspectiva històrica. Aquest és un aspecte que Torrents i Aixut tenen molt en compte a l'hora d'idear la peça. *Viatges i flors* és un llibre que sovint s'ha associat a l'experiència de l'exili (Vosburg, 1994, Ibarz, 1999, Carbonell, 1998). Per contra, el duet artístic va establir una relació de significat, no amb aquesta etapa, sinó amb el període immediatament anterior, la guerra civil:

Dono un cop, tapo i miro [l'índex de *Viatges i flors*]. I, de cop, veig que en realitat del que està parlant el llibre és de la guerra, perquè diu: el guerrers, les dones abandonades, les nenes perdudes, el riu sense aigua, les rates ben criades, la por... i això va ser... ostres, aquí està parlant de la guerra. (Torrents, 2023: 01:07:57)

Resulta prou interessant observar de quina manera la lectura de l'índex va determinar la gènesi final de la transposició. Si mirem els títols l'un al costat de l'altre, podem observar que, en efecte, els temes que plantegen fan referència a situacions humanes prou difícils i cruentes –la pèrdua, l'abandó, la por, els penjats, la mort, la pena, etc.–, uns conceptes que, en la seva formulació literària posterior, semblen perfectament vinculables a l'experiència bèl·lica.

Aquest canvi en la seva percepció, així com la via interpretativa que se'n deriva, són clau per entendre el procés creatiu de Cabosanroque i, en conseqüència, el sentit de la peça final que componen⁵. Els artistes veuen en la qüestió bèl·lica un motiu universal, intemporal, d'absoluta actualitat. Una oportunitat d'enllaçar el món rodoredià amb la seva perspectiva artística. De fet, la seva intenció no és tant interpretar i contextualitzar correctament la redacció de *Viatges i flors*, com més aviat el contrari, descontextualitzar l'obra per ressaltar-ne el seu caràcter intemporal.

Per tant, la transformació que durà a terme el duet estarà marcada, inevitablement, per aquest vincle entre *Viatges i flors* i l'experiència de la guerra. Un vincle que encara s'accentuarà més quan, en el transcurs del procés de creació, es van produir uns fets inesperats. Uns fets que, casualment, convergien en la mateixa línia que ells havien apuntat:

⁵ De fet, aquest canvi de perspectiva cobrarà tanta importància que, tal com veurem, serà l'element que tancarà l'obra.

Ja estàvem treballant sobre això i esclata la guerra d'Ucraïna. Veiem les dones que comencen arribar sobretot a Girona, dones refugiades i nens. I nosaltres ja estàvem llegint Rodoreda i sobretot les cartes de l'Anna Murià, que parlen del present, són explicatives, no és obra literària. I veiem que el que diuen al telenotícies aquestes dones refugiades és exactament el mateix que escriu la Mercè Rodoreda quan fuig de París, i escriu a l'Anna Murià. (Torrents, 2023: 01:08:25)

La guerra d'Ucraïna és un element decisiu a *Flors i viatges*. L'aspecte bèl·lic es converteix en un pont entre l'obra de Rodoreda i el món estrictament contemporani. Com dèiem, es tracta de descontextualitzar els textos per remarcar la seva universalitat i intemporalitat. Cabosanroque els vol actualitzar, dur-los al present, extreure el seu valor general i intrínsec. I la connexió amb la realitat actual de la guerra d'Ucraïna esdevé, en aquest sentit, un recurs inestimable. Així mateix, les cartes entre Rodoreda i Murià també seran uns textos importants en la interpretació de l'obra per part de Cabosanroque i, per tant, en la gènesi de *Flors i viatges*.

Encara hem de mencionar un darrer element significatiu que, de fet, ha quedat apuntat a les paraules anteriors de Torrents: la importància de les dones. A la segona instal·lació de la trilogia, *Dimonis*, el duet ja havia volgut fixar la seva mirada, de manera especial, en les figures femenines. I, de cara a aquesta nova creació, en volien reforçar encara més la rellevància. El fet de partir d'una autora, Mercè Rodoreda, facilitava les coses. Ara bé, arran d'interessar-se pel conflicte entre Ucraïna i Rússia, Torrents i Aixut van descobrir una altra obra patrimonial, en aquest cas de la literatura russa: *La guerra no té cara de dona*, d'Svetlana Aleksíevitx (2020). El text d'Aleksíevitx exposa literàriament els testimonis de dones russes que van viure la Segona Guerra Mundial, explica les vivències bèl·liques específicament de les dones, i planteja inquietuds que poden vincular-se a les de Rodoreda, això sí, d'una manera molt menys allegòrica. Com veurem, el llibre d'Aleksíevitx acabarà tenint una presència significativa a *Flors i viatges*. El seu caràcter més testimonial i menys el·líptic resultarà útil per donar sentit a determinats fragments de l'obra de Cabosanroque.

2.3 El resultat final de l'obra escènica

El resultat últim de *Flors i viatges* és una derivació intermedial de l'obra de Mercè Rodoreda. Parteix de la creació de l'autora, per bé que el seu punt de

vista és prou singular. I, al mateix temps, la seva configuració no és unívoca, sinó que hi ha diversos interessos que conflueixen en la proposta final. Ja hem dit que la seva pretensió és dur l'obra rodorediana al present, a la sensibilitat d'avui. No per parodiar-la, en cap cas, sinó per evocar el seu valor universal.

Des del punt de vista estrictament escènic, l'obra també presenta diverses particularitats. D'entrada, cal explicar que la representació es du a terme en una sala de petites dimensions; segons la mateixa Laia Torrents, aquest muntatge escènic està concebut com un jardí, un bosc o potser un poble, en el qual es vol reflectir "la visió i els efectes de la guerra" (Temporada Alta, 2022: 1:21). El públic –poc nombrós, d'unes quinze persones– se situa a l'espai central i s'asseu en uns tamborets giratoris. Les màquines, pantalles i instal·lacions sonores estan situades al seu voltant, encerclant-lo, pràcticament per totes bandes. Així, durant la representació, les instal·lacions i projeccions s'activen i es desactiven en diferents punts de la sala, de manera que el públic s'ha d'anar girant segons el lloc on es desenvolupa l'acció. Alguna vegada, fins i tot, es produeixen moviments simultanis en diferents espais de l'escena, cosa que resulta prou interessant, però que produeix, també, una intencionada desorientació a l'espectador.

Un aspecte significatiu de la peça és la qüestió estructural. En realitat, la versió de Cabosanroque no es desvia excessivament del model primigeni de Rodoreda. Podríem dir, en aquest sentit, que la transposició també parteix d'una idea de compilació de composicions breus que se succeeixen les unes darrere les altres. En aquest cas, però, en lloc d'un compendi de narracions i poemes, la peça està concebuda com una successió de petits fragments intermedials breus –visuals, sonors o dramàtics–, perfectament autònoms. Això atorga un dinamisme notable al conjunt, ja que, en veritat, els canvis són continus i l'acció es va traslladant d'un punt a un altre de l'escena.

La major part de les vegades, aquestes composicions breus es poden vincular a narracions o poemes específics de l'obra primigènia. En podem exposar un parell de casos prou exemplificadors. El primer es vincula amb la narració "Viatge al poble dels penjats". Es tracta d'una projecció de multitud de siluetes humanes, de color blanc, que apareixen sobre un fons negre. Aquestes figures, que primer es van movent amb una certa normalitat, s'acaben llençant al buit i penjant amb una corda –el fet que només es vegi la silueta blanca, fa que la imatge resulti una mica menys violenta i explícita. Aquestes imatges es mostren acompanyades amb la música d'una cançó prou suggeridora i vinculada a la temàtica de les projeccions: "Strange fruit", de Billie Holiday.

Un segon exemple, està vinculat amb el conte “Viatge al poble dels cargols i del llot”. Consisteix en una instal·lació de diverses pantalles, l’una al costat de l’altra, formant una fila; a la imatge, s’hi aprecia una mena de camí i una noia que, situada en un extrem, es va arrossegant per terra, com si fos un caragol; la noia va passant d’una pantalla a una altra, seguint el camí a una velocitat lentíssima, fins a arribar a l’extrem oposat de la instal·lació.

Ara bé, com hem advertit abans, molts dels textos originals no apareixen a la versió de Cabosanroque, i, endemés, l’ordre que s’acaba establint tampoc no és gaire semblant a l’inicial. De la mateixa manera, no es produeix cap tall evident entre les dues parts principals del llibre –“Viatges a uns quants pobles” i “Flors de debò”–, per bé que, això sí, alguns fragments presenten el caràcter més narratiu de la primera secció i d’altres presenten la intenció més lírica de la segona.

Un altre element escènic rellevant de la transposició són els fragments recitats. Al llarg de la peça, es reproduïxen diversos textos extrets de l’obra original. Tanmateix, aquests passatges presenten certes particularitats en la manera de pronunciar-los. És veritat que, en alguns casos, la recitació consisteix tan sols en l’enregistrament d’una veu en off que diu el text en català. Però la major part de les vegades, els diferents passatges són pronunciats per dones ucraïneses, en la seva pròpia llengua, mentre es projecten els textos originals a les pantalles. Això crea un efecte singular. L’espectador, encara que no entengui l’ucraïnès, sí que en cospa el missatge –a través dels subtítols– però, sobretot, en cospa la musicalitat i l’atmosfera que creen.

La presència de les dones i nenes ucraïneses és molt rellevant. De fet, Laia Torrents i Roger Aixut van buscar persones immigrades que poguessin participar en les projeccions de l’espectacle i, fins i tot, van encarregar la traducció d’alguns passatges de *Viatges i flors* vers aquesta llengua eslava. Com hem explicat abans, això es deu a la voluntat de relacionar el món de Rodoreda amb la realitat contemporània i, particularment, amb la guerra entre Rússia i Ucraïna.

Les dones immigrades prenen el protagonisme des de l’inici de l’espectacle o fins i tot abans: quan el públic accedeix a la sala, l’espai es troba a la penombra, però, a la vegada, hi ha diverses files de pantalles completament il·luminades. En aquestes pantalles hi apareixen les dones i nenes ucraïneses, a mida real, que van vestides amb una roba que recorda les imatges prototípiques de la guerra. Les figures apareixen en una posició més aviat estàtica, però són reproduïdes a temps real, sense talls. A més, dirigeixen la vista cap endavant, com si volguessin observar el públic, cosa que causa una certa sen-

sació d'estranyesa. Sembla que es tracti de dones de veritat, persones de carn i ossos presents a la sala. Aquest inici denota de manera palesa les intencions de Cabosanroque; comptat i debatut, les projeccions tindran una importància considerable al llarg de la peça.

D'altra banda, un aspecte que no podem menystenir és la importància dels textos d'Svetlana Aleksiévitx. De fet, a l'inici de la peça pròpiament dit –després del preàmbul a què acabem de fer referència–, hi apareix un primer fragment pronunciat en català que pertany, no per casualitat, a *La guerra no té cara de dona*:

A la guerra els enterraments eren ràpids. Et mataven durant el dia i, si el combat era breu, de seguida recollien els morts, els arreglaven de tot arreu, els ficaven en una fossa comuna i els cobrien de terra. De vegades només de sorra seca. I si et miraves aquella sorra una bona estona, et feia l'efecte que es bellugava. Que fremia. Que palpitava. Perquè allà sota... allà sota per a mi encara hi havia gent viva, no feia gaire que eren tots vius. Que podia veure'ls i parlar-hi. No m'ho creia. Anàvem tots per allà sense acabar-nos de creure que eren allà sota. On? (Aleksiévitx, 2020: 301).

La lectura d'aquest fragment es vincula a una instal·lació visual i sonora concreta. Es tracta d'una escena en què la sala queda completament a les fosques, excepte la part inferior dreta en què s'illumina una insòlita construcció. Es tracta d'una mena de maqueta que imita una esplanada, talment un espai de terra desarborada, un camp o potser una zona d'estepa. A través d'algun artefacte mecànic, el sòl de la maqueta es mou primer de manera subtil, quasi imperceptible, si bé cada vegada el moviment resulta més obvi. Fa l'efecte com si a sota la terra hi hagués algú enterrat en vida que empenyés cap amunt, que se'n volgués escapar.

Un altre dels fragments significatius relacionats amb Aleksiévitx té relació amb un segon passatge de *La guerra no té cara de dona*. Es tracta del que podríem considerar un "grup escultòric" format per uns cranis de cavall (Prieto, 2023). Aquests cranis es van movent, canviant la composició, obrint i tancant la boca, mentre sona una música de caràcter obscur i, a la vegada, una veu en off recita el fragment que segueix:

A l'estació hi havia dos trens de costat. Un portava ferits, l'altre duia cavalls. I va començar el bombardeig. Els combois es van incendiar. Vam començar a obrir portes per salvar els ferits, perquè fugissin, i ells es van posar a salvar els cavalls que es cremaven. Els crits dels ferits són terribles, però no hi ha res més terrible que els renills dels cavalls ferits. Perquè no tenen cap culpa de

res, no han de respondre dels temes humans. Ningú no va córrer cap al bosc, tothom va afanyar-se a salvar els cavalls. Tothom que podia. Tothom! (Aleksiévitx, 2020: 189-190).

Aquesta qüestió dels cavalls també és una manera d'acostar l'obra d'Aleksiévitx i Rodoreda. Des del punt de vista de les relacions intertextuals, és possible que la presència dels cavalls no provingui directament de *Viatges i flors* –encara que també hi apareguin cavalls– sinó més aviat d'una altra de les seves darreres obres, *La mort i la primavera*:

M'estava quiet darrera un tou de canyes. Encara obrien cavalls. Els penjaven lligats de potes en una mena d'estenedors i se'ls veia el buit que a la claror dels focs s'encenia i brillava. (Rodoreda, 2021: 29)

Així mateix, també podríem rastrejar l'origen d'aquesta instal·lació en les cartes entre Mercè Rodoreda i Anna Murià –com s'ha dit, aquest és un text que Cabosanroque van considerar amb especial esment. En aquestes cartes, hi apareixen fragments com el que segueix:

Per terra, obstruint el pas, hi havia carretes en cendra i cavalls morts amb els ulls menjats de mosques voltats d'un bassal de sang. (Rodoreda 1985: 93)

Per acabar, voldríem fer esment d'un dels moments més significatius de la peça. Ens referim al final de l'obra. En aquest punt, tornen a aparèixer les projeccions de les dones i nenes ucraïneses. A la vegada, se sent una veu que recita un text en català, que s'encavalca amb les veus d'aquestes dones. La música de fons i la recitació van intensificant la dinàmica, es fan cada cop més punyents, amb més energia. Ara bé, el que resulta sorprenent és que, en aquesta ocasió, el text que pronuncien no pertany a *Viatges i flors* o, en tot cas, no es pot considerar un passatge extret d'una de les narracions i poemes que conformen l'obra. Curiosament, el que llegeixen no és sinó l'índex del llibre, és a dir, el títol de cada una de les composicions que en formen part. Podria semblar estrany acabar la peça amb la recitació d'una de les parts més prosaiques del text. Tanmateix, el fet és que resulta reeixit i té un indubtable sentit interpretatiu. Com hem vist, per a Cabosanroque, la lectura de l'índex va ser allò que els va fer trobar el sentit a les paraules de Mercè Rodoreda; és on apareixen els conceptes clau que, per a ells, vinculen l'obra amb el patiment de la guerra.

3. Conclusions

Al llarg d'aquest estudi, hem procurat desgranar les particularitats compositives de *Flors i viatges* de Cabosanroque, una peça singular, de marcat caràcter intermedial, amb un joc de relacions textuais prou complexes. Malgrat que, com és obvi, no es tracta d'una obra únicament literària, considerem que els fonaments teòrics de Genette són útils per abordar-ne l'anàlisi i assolir una interpretació més raonada i requereix les seves relacions compositives. Al capdavant, i tal com hem anat exposant, el tipus de derivació que s'hi observa encaixa dins els paràmetres d'allò que Genette va definir com a "transposició seriosa". Torrents i Aixut parteixen de l'obra de Rodoreda, la reinterpreten i li donen un nou significat sense incloure, però, elements de sàtira o de burla. Això sí, no formulen aquesta derivació a través del llenguatge escrit, sinó d'una confluència de medis que, en la seva interrelació, acaben configurant una obra nova dotada de sentit propi.

D'altra banda, i amb referència a aquesta nova configuració, hi ha diversos aspectes potser no tan estructurals, però que resulten molt significatius en la proposta escènica. La pretensió primera de Cabosanroque és subratllar el caràcter universal de l'obra rodorediana, connectar-la amb la realitat contemporània. I, com és obvi, la mirada en clau bèl·lica de *Viatges i flors* resulta decisiva i d'una gran utilitat. A partir d'aquest principi interpretatiu, vinculen el text primigeni amb la guerra entre Rússia i Ucraïna i la lectura d'Svetlana Aleksíevitx. Això resulta determinant a l'hora d'abordar el procés de descontextualització dels escrits. I és que no es tracta d'allunyar-se de l'obra original, sinó de desencaixar-la del seu context per remarcar-ne la universalitat. Cabosanroque són capaços d'accentuar certs elements de *Viatges i flors* que, malgrat tot, hi són ben presents: una profunda reflexió sobre la condició humana, sobre la reacció de les persones davant de situacions extremes; i de manera molt particular, és clar, sobre la condició de les dones. Unes qüestions que, en el nostre temps, resulten plenament vigents, plenament intemporals.

Bibliografia

- Aleksíevitx, Svetlana. 2020. *La guerra no té cara de dona*. Barcelona: Raig verd.
- Arnau, Carme. 1990. Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Brossa, Joan. 1986. *El saltamartí*. Barcelona: Edicions Proa.

- Carbonell, Neus. 1998. Exilio, escritura y el género fantástico en los cuentos de Mercè Rodoreda. A Aznar, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995)*. I. Sant Cugat: Gexel, 579-586.
- Casacuberta, Margarida. 1988. Sobre Viatges i flors de Mercè Rodoreda. A Alonso, Vicent; Bernal, Assumpció & Carme Gregori (ed.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 377-397.
- Casacuberta Margarida. 2000: Els altres mons de Mercè Rodoreda i Henri Michaux. A Carbó, Ferran (coord.). *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 129-139.
- Casasses, Enric. 2014. *Dimonis. Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*. Barcelona: Verdaguier Edicions.
- Frisach, Montse. 2018 (4 de març). “Brossa sense Joan Brossa”. *El Punt-Avui*. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1350890-brossa-sense-joan-brossa.html>
- Higgins, Dick. [1966] 2017. Sur les intermèdia, *Appareil* (en línia), 18. doi: <https://doi.org/10.4000/appareil.2379>
- Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ibarz, Mercè. 1999. Mercè Rodoreda, els fruits de l'exili. A Bordons, Glòria & Subirana, Jaume (eds.), *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, 274-278.
- Kristeva, Julia. 1969. *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil.
- Łuczak, Barbara. 2009. No hi ha rosa sense espina. Traduir “Flors de debò” de Mercè Rodoreda. A Faluba, Kálmán & Szijj, Ildikó (coord.), *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat Eötvös Loránd de Budapest, 4-9 de setembre de 2006 I*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (PAM)/Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 309-317.
- Łuczak, Barbara. 2011. *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea*. Poznan: UAM.
- N. j. 2019 (12 de novembre). “Cabosanroque indaga els dimonis de Verdaguer”. *Diari Ara*. https://www.ara.cat/cultura/cabosanroque-indaga-dimonis-verdaguer_1_2618144.html
- Prieto Nadal, Ana. 2023 (28 de juliol). “Guerres i flors”. *Recomana*. <https://recomana.cat/obres/flors-i-viatges/critica/guerres-i-flors>
- Rajewsky, Irina. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, 43-64. doi: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rodoreda, Mercè. 1985. *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*. Barcelona: LaSal, Edicions de les Dones.
- Rodoreda, Mercè. 2011. *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè. 2021. *La mort i la primavera*. Barcelona: Club editor.

- Temporada Alta. 2022. *Laia Torrents (cabosanroque) parla de Flors i viatges - Temporada Alta 2022*. <https://www.youtube.com/watch?v=tnmCdjrWU6Q> [Accés 29/04/2024]
- Torrents, Laia. 2023. Taula rodona sobre el patrimoni literari en relació a la creativitat. UB. <https://www.ub.edu/ubtv/video/taula-rodona-sobre-el-patrimoni-literari-en-relacio-a-la-creativitat>
- Vosburg, Nancy. 1994. The Roots of Alienation: Rodoreda's Viatges i flors. A Mc-Nerney, Kathleen & Vosburg, Nancy (ed.), *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Selinsgrove/London: Susquehanna University Press/Associated University Presses, 148-161.

