

«Laura a la ciutat dels Sants»: El pas d'una novel·la a una obra de teatre

PILAR MONNÉ I IOLANDA PELEGRÍ

1. A finals de l'any 1930 el premi Creixells l'obté una novel·la que havia de tenir ben aviat una gran difusió i que provocà els comentaris més diversos.¹ Potser és aquesta una de les raons per les quals el seu autor, Miquel Llor, n'escrigué bastants anys més tard una segona part, *El somriure dels Sants* (1947), i la convertí en una peça teatral. En efecte: en una entrevista publicada el 1950, Miquel Llor declara que vol «preparar (...) y escenificar para estrenarla, a ser posible, la próxima temporada, mi Laura».² L'obra, que mai no va ser representada ni publicada, constitueix una comèdia dramàtica concebuda segons els canons més estrictes del teatre burgès, una mica a la manera de Carles Soldevila o de Joan Oliver. Trobem l'aparició d'un heroi que està en conflicte amb ell mateix i que a la vegada provoca l'actuació dels altres personatges, tots ells, portats pels seus instints i sentiments i no per una reflexió crítica. Una acció que gira a l'entorn del personatge principal, es desenvolupa d'una manera contínua i tot està en funció d'un desenllaç on es concentra l'interès de l'espectador, que viu i participa en els esdeveniments de l'escena.

L'obra de teatre introdueix, en l'adaptació de l'argument de la novel·la, algunes modificacions que, en principi, obeeixen a dos ordres de fets: d'una part, a les limitacions que suposa el pas d'una novel·la a obra de teatre, i de l'altra, al canvi de tractament del tema, no oblidant que han passat 20 anys, anys molt crítics dins la nostra història.

Primerament, l'autor ha de reduir les tres-cents pàgines de la novel·la a les que exigeix una representació teatral. Així, l'autor conserva els tres nuclis d'acció més rellevants de la novel·la: 1) Enfrontament i isolament de Laura respecte als comarquinencs, soledat que s'accentua amb la mort de la filla (acte I);

1. CARLES RIBA, 'Laura a la ciutat dels Sants' per Miquel Llor, «La Publicitat», 10 d'abril de 1931. CARMIDES, *Una trista novel·la*, «Gazeta de Vich», 29 de novembre de 1931. CECILI GASÓLIBA, 'Laura a la ciutat dels Sants' per Miquel Llor (Premi Creixells 1930), «La Nau», 22 d'abril de 1931. MAURICI SERRAHIMA, 'Laura a la ciutat dels Sants', «El Matí», 29 d'abril de 1931.

2. ARTURO LLOPIS, *Miquel Llor*, «Destino», núm. 663, 1950, 12.

2) coneixença i amiatat amb Pere i les sospites i xafarderies que provoquen (acte II); 3) desenllaç amb la fugida de Laura (acte III). Però, en canvi, fa desaparèixer tot el que no és essencial per al desenvolupament del tema, o tot el que no s'ajusta a la mecànica escènica.

Però, profunditzant en l'obra de teatre, veiem que la diferència amb la novella no consisteix simplement en la supressió de materials secundaris, sinó que, a més, aquestes diferències es basen en cinc punts essencials: acció, personatges, temps, espai i tècniques d'expressió i d'estil. L'anàlisi per separat d'aquests aspectes ens donarà les variants entre novella i teatre, al mateix temps que permetrà de comparar-les qualitativament.

2. En el primer quadre del primer acte es desenrotllen, amb algunes diferències que veurem més endavant, els deu primers capítols de la novella.³ En començar l'acció teatral, Laura i Tomàs ja fa un dia que són a Comarquinal i, per tant, han desaparegut el viatge, les primeres impressions de Laura, de la gent del poble i de l'arribada a casa. Aquests deu primers capítols de la novella queden concentrats en el diàleg d'aquest primer quadre, diàleg que es produeix entre Tomàs i Laura i, més tard, entre Teresa, l'oncle Llibori, Mossèn Serra... Tanmateix es conserven els tres fets principals d'aquests capítols: 1) Laura, noia ciutadana de gustos refinats, casada amb Tomàs ha de viure en un ambient que no és el seu; 2) des d'un principi, aquest ambient la rep d'una manera desfavorable; 3) per tant, es comença a produir l'enfrontament de Laura amb aquest ambient, enfrontament que es resoldrà més tard en un final tràgic. El capítol 7 (dinar a casa l'oncle Llibori) i el 5 (trobadra de mossèn Serra pel passeig) de la novella es fan coincidir a la sala de can Muntanyola, tècnica general a l'obra de teatre, on tots els escenaris passen d'exterior a interior. En el segon quadre trobem de nou aquest procés de sintetització i d'intensificació que utilitza l'autor. Si desapareixen els temes secundaris, també es remarquen algunes situacions: es remarca la soledat de Laura per la mort de la filla i es remarca també l'arribada de Pere i l'atracció i afinitats que hi ha entre els dos des del primer moment. Per això afegeix una nova escena on veiem Laura i Pere separats d'un grup que juga a cartes i a través de la qual posa en relleu la diferència entre els uns i els altres.

3. No hi ha capítols enumerats, sinó fragments separats per espais en blanc; parlarem de capítols per raons de comoditat i de fàcil comprensió.

El segon acte comprèn els capítols 17 al 30 de la segona part de la novella i és en aquests on es manifesta més la concentració de l'acció. Això s'entén perquè a la novella el procés d'enamorament de Laura i de Pere i, d'una manera paral·lela, l'allunyament d'aquesta i de Tomàs és tractat de la forma meticulosa que correspon a tota novella psicològica, mentre que a l'obra de teatre tot aquest procés ja es dona per fet. Es mantenen, però, l'enamorament de Teresa per Pere, les sospites del poble, les dels familiars i, finalment, de Tomàs respecte a les relacions dels dos enamorats. I, per últim, s'afegeix una escena on Tomàs vol desfer els «mals entesos», escena molt important, ja que suposa una variació de la novella. Tomàs, que, en aquesta, està al marge de tota la intriga que mou els altres protagonistes, a l'obra de teatre se n'assabenta al final d'aquest segon acte, recurs que utilitza Llor per a mantenir i augmentar l'atenció de l'espectador.

El tercer acte correspon al desenllaç de la novella, i tot el seu contingut està en funció del «final»: tornada de les Aulines, murmuracions creixents, enfrontament de Laura amb Teresa i amb Tomàs i, finalment, la fugida de la protagonista de Comarquinal. Es conserven l'escena de l'anada de Laura a casa de l'oncle Llibori i a la de Pere, mentre només s'anomena de passada la trobada amb mossèn Serra. Després Laura torna a casa quan ja ha visitat Pere, al revés de la novella, cosa que fa més justificable el rebuig de Tomàs. La variació més considerable està després de la fugida de Laura, quan Tomàs es recrea en el record i l'enyorança d'ella, intentant de col·locar els mobles de la manera que li agradava a la seva muller i fullejant els seus llibres. Detalls que presenten un Tomàs més positiu que el de la novella i serveixen per un final d'obra més interessant: és sempre més afectiu els principis d'enyorament de Tomàs que un simple final de fugida. L'acabament de la novella —fugida en cotxe, estada a Barcelona i carta de Laura a mossèn Serra— desapareix lògicament a l'obra de teatre.

3. En perdre's alguna acció i alguns arguments secundaris, es perden també alguns personatges, però els més importants continuen existint. D'aquests, alguns prenen més cos; d'altres, estan disminuïts i uns altres es mantenen gairebé al mateix nivell. Com veurem més endavant, l'ambient comarquinalenc, fonamental a la novella, quasi desapareix a l'obra de teatre, per la qual cosa desapareixen molts personatges secundaris «tipus» que formen aquest

ambien local. Entre ells mossèn Grau, la Ventura, la colla del Casino, les «noies», la tia Madrona...

De la mateixa manera, la pèrdua d'aquest ambient repercuteix de forma negativa en la caracterització dels personatges principals, perquè llur psicologia i llur actuació estan justificades per l'enfrontament amb aquest marc ciutadà. Però, aquest no és l'únic factor d'aquesta minva de profunditat psicològica, sinó que també influeixen les limitacions pròpies de tota obra de teatre. Els personatges a la novella estan descrits amb més detall, són més complexos i estan tractats amb molta més penetració psicològica, fins i tot, de vegades, perden la seva capacitat d'acció perquè al novel·lista no li interessa el que fan sinó el que pensen o senten. En canvi, en el teatre només coneixem els personatges per la seva actuació sense penetrar dins llur intimitat. Aquesta manca d'interiorització és molt visible en aquest cas, pel fet de tractar-se d'una novella psicològica, on el procés mental dels personatges és la part fonamental de l'obra. En el personatge de Laura, per exemple, això es veu molt clar. A la novella, la seva debilitat és explicada per moltes circumstàncies: pel buit en que es troba, per la seva manera illusa de pensar i d'actuar i per la pressió exterior de les maledicències dels comarquinalencs. D'altra banda, desapareix el problema de la comunicació, conseqüència d'una superioritat espiritual de Laura respecte a sentiments i gustos artístics, que l'autor justifica a la novella per referències al passat, ja de la seva infantesa, ja de la seva joventut, que condicionen en part la manera de ser actual del personatge. A la versió teatral, aquests motius queden reduïts al mínim i l'actuació de Laura resulta menys justificada.

Igualment la psicologia dels altres personatges es veu disminuïda. Però és a l'obra de teatre només un element necessari per a provocar l'actuació de Laura i el drama final, però perd gairebé totes les seves característiques peculiars. També Teresa hi queda perjudicada. A la novella, les seves nits d'imaginacions eròtiques en les quals s'abandona a la complaença dels seus instints, la passió de darrera hora d'una dona de quarantados anys que reviu i s'intensifica amb la presència de Laura i una religiositat de sacrificis i terrors, s'expliquen per la seva infantesa al costat d'una mare malalta, per la severitat d'unes ties devotes i analfabetes i per una religió de supersticions i intolerància. A l'obra de teatre això queda reduït a petits detalls inclosos en el diàleg que ho deixen intuir en part, però que no en donen una visió completa. L'únic que millora és Tomàs. Més humanitzat,

amb més personalitat i fins i tot irònic que no a la novella, per els trets de barroeria i brutalitat. Hi ha d'altres personatges que canvien i agafen més relleu com Angelina i Beatriu —Assumpta, a l'obra de teatre—, que en part es posen al costat de Laura, amb la seva rebellió i oposició als seus familiars.

En general, podem dir que bona part dels personatges secundaris —mossèn Serra, oncle Llibori, oncle Joanet...— presenten una caracterització més limitada.

4. On més es veu la diferència entre la novella i el drama és en l'espai on es mouen els personatges. La novella, com ja ens avança el mateix títol, és l'enfrontament d'una heroïna —Laura— amb un ambient —la ciutat dels Sants—. Aquesta ciutat dels Sants, a més d'actuar d'element de fons, motiva les reaccions dels personatges, fins i tot de manera determinista. Ara: no són aquestes les úniques funcions de la ciutat. Aquesta té dins de la novella personalitat pròpia i podríem dir que és el segon protagonista per no dir el primer. El clima de Comarquinal —boira, fred, ...—, els llocs de Comarquinal —Casino, Museu, Seminari, ...—, el paisatge de Comarquinal —el Rieral, el Collat Negre, el Pla, ...— i els mateixos carrers de Comarquinal són suprimits a l'obra de teatre. Però, el que més es troba a faltar són moltes escenes de colorit local i molts personatges «tipus» amb els seus costums, característiques i trets que els són propis i peculiars: xafarderies, envejes, murmuracions...

En desaparèixer el marc ciutadà, totes les accions exteriors desapareixen completament o s'inclouen en altres interiors. A la novella són els personatges els qui es mouen pels diferents indrets de la ciutat, mentre a l'obra teatral l'autor ha de portar-los a un espai escènic tancat i, a ser possible, poc variable. En efecte: amb dues excepcions imprescindibles, la casa de l'oncle Llibori i la de Pere, totes les escenes transcorren en un mateix lloc: la sala de can Muntanyola. L'escenari és, doncs, ben senzill. La decoració és, això mateix, ben poc complicada i les úniques diferències que hi ha entre acte i acte estan en la col·locació del mobiliari. Quan arriba al poble, Laura canvia el mobiliari de lloc com a símbol i reflex de les seves idees d'innovació, i en el moment en que aquestes idees fracassen i són rebutjades, Laura se'n va i els mobles tornen al lloc on eren abans.

5. Respecte al temps, l'obra de teatre, com la novella, segueix un desenvolupament progressiu i lògic, però, mentre a la novella

aquest desenvolupament és continu, a l'obra de teatre trobem quatre jornades molt concretes, corresponents a quatre temps diferents; per tant situacions que a la novella transcorren en dies diversos, ací es sintetitzen en un sol dia. Són necessaris, doncs, els salts en el temps, que l'autor col·loca entre acte i acte —en el primer acte entre quadre i quadre— i que, generalment, corresponen a accions secundàries que desapareixen, o que tan sols coneixem per al·lusions en els diàlegs. Els personatges que a la novella evolucionen i es van definint en el temps, temps lent en aquest tipus d'obra, queden perjudicats al teatre on només coneixem les seves manifestacions presents i actuals, sense tenir en compte la seva evolució.

6. El mateix sistema de sintetització de l'acció, de la novella en el drama, es dona també a nivell estilístic. En principi, les tècniques pròpies de la novella —relació de fets, descripcions, monòlegs, ...— passen al diàleg, l'única forma d'expressió utilitzada a part d'algunes acotacions. Es perd la narració en tercera persona que correspon a l'autor i la narració també en tercera persona vista a través de la protagonista. Si això perjudica la caracterització dels personatges, d'altra banda fa desaparèixer el subjectivisme i les anticipacions, molts cops excessives a la novella. Es perden també les descripcions del paisatge, d'alguns personatges i, en general, de tot el poble comarquinalenc. Les úniques que s'hi mantenen són dins les acotacions. La pèrdua de monòlegs, la majoria de Laura, freqüents a la novella, repercuteix a l'obra de teatre disminuint-ne la importància de la protagonista. Finalment, també es perd un dels trets més essencials de la novella: l'estil treballat, detallista i minuciós.

Els diàlegs teatrals alguns cops són idèntics als de la novella i, d'altres, reuneixen i barregen fragments de diàlegs novel·lístics diferents.

1) DIÀLEGS IGUALS

Novella

—Males llengües? —repeteix la Laura amb les mans glaçades.

—Ahir mateix, sortint de funeral, em deia aquella serp de la Josefina Vilella: «¿Què li doneu, a aquest noi, que el porteu envescat a les faldilles?» La veritat és

Teatre

LAURA. — Tant mal parlen?

TERESA. — Ahir, sortint de missa d'àngels l'Antònia em preguntava: «¿Què li doneu, a en Pere, que no us deixa de petja?» La raó els sobra; aquí, les dones

que, vist de fora de casa estant, tenen una mica de raó. Les dones d'aquí som naturals, plenes de vergonya, sense finors ni compliments. ¿Què ha de fer un xicot que ha vist mig món, sinó decantar-se per una persona com tu, que saps de tot, que ets bonica, que no tens gens gastades les mans, i rius i cantes mal fos davant de vint-i-cinc persones sense canviar el color de la cara? Ell t'admira.

(...)

—Escolta, Teresa: Oi que amb això vols dir alguna cosa més?

(...)

—No t'entenc. He dit el que volia dir-te. És un pecat malpensar!

—Però aquí tots sabeu dir una mena de coses, sense dir-les, que fan tant de mal!

—Només deuen fer mal a qui pugui sentir-se'n! —replica la Teresa...— I no crec que digui el teu cas, gràcies a Déu...

—Què penses de mi?

—No res. Estic segura que dius la veritat. Saps que el bon nom de casa nostra està a les teves mans, i em refio de tu.

(...)

—Per mi, si en Pere no torna més, li n'estaré ben agraïda.

(pp. 164-165)⁴

no són gaire complimentoses. ¿Què tindria d'estrany que l'enguernessis? Tens gust, i ets fallaguera, que donaries converses a vint-i-cinc persones. (Es gira a mirar pels vidres de la galeria.) Passa aire; potser que tanquíssim.

LAURA (recelosa, se li encara sobtadament aplomada). — Oi que amb això, vols dir més?

TERESA. — No t'entenc, Laura! És pecat malpensar.

LAURA. — Insinues coses que fan angúnia.

TERESA (ceremoniosa). — Farien angúnia a qui pogués sentir-se'n.

LAURA. — Tu, penses més!

TERESA. — Què puc pensar, de mal, si el bon nom de casa saps que és a les teves mans!

LAURA. — I si li donàvem a entendre que no vingui?

(2.^a escena, 2.^o acte)

2) SINTETITZACIÓ EN UN DIÀLEG TEATRAL DE DIÀLEGS NOVEL·LÍSTICS DIFERENTS

—...li ofereix un colleret de cristall tallat i filigrana d'or. És de París!

LAURA. — Aquest sí que és de París. T'estarà bé.

4. MIQUEL LLOR, *Laura a la ciutat dels Sants*, Barcelona, Ed. Selecta, 1966.

—Per a quan vagis al teatre. Entona molt bé damunt la pell i blanca com ets tu...

... El senyor Llibori mormola:

—Massa, massa per la meva Angelina que no sap lluir, que no gas-ta més que els cèntims de la ca-dira a missa!

(p. 62) (...)

—Gairebé heu d'estar cansats de tant rodar pel món! —segueix l'oncle—. Ara us caldrà una mica de repòs!, tant per a vosaltres com per als interessos.

—Certament, fóra un greu —can-ta la noble gola del capitular—. Sort que vostè, Laura, amb el seu talent, sabrà actuar de fre...

(p. 68) (...)

—Ningú no té dret a dubtar-ho —observa la Laura amb digni-tat...—. ¿Potser que anèssim a trobar el meu marit?

(p. 69)

ANG. (contenta). — Me'l regales?

ONCLE. — Massa per a la noia, que no sap lluir.

ONCLE. — Quines presses! (a la Laura) Cansats de rodar món, ara us convé una tongada de calma. En Tomàs necessita que el frenin, i ningú més que tu, eixerida com ets...

LAURA (amb fermesa). — Els qui em coneixen no ho dubten.

(4.^a escena del primer acte)

En general, les frases del diàleg dramàtic són més curtes i senzilles, sense oracions subordinades, i així es crea un diàleg més adaptat a la realitat, que té fins i tot alguns girs col·loquials. Les acotacions complementen el diàleg, i tenen diverses funcions dins de l'obra: descriuen l'escenari, presenten la decoració (mobles, llum) i indiquen les anades i vingudes dels personatges, alguns dels seus trets característics (gestos, vestits) i també el seu estat d'ànim.

7. Hem vist, doncs, al llarg d'aquestes notes, com l'autor redueix l'acció tot eliminant els temes secundaris i conservant els imprescindibles per al desenvolupament de la principal; com es perden també les referències a l'ambient i a les circumstàncies externes que condicionen el comportament de les persones; com desapareixen les tècniques pròpies de la novella psicològica (monòleg, ...) i com el diàleg és l'únic mitjà pel qual coneixem els fets i caràcters dels personatges, amb la conseqüent manca d'interiorització.

Però, com hem avançat al principi, si tots aquests aspectes

s'expliquen per les limitacions d'una obra de teatre respecte a una novella, també hi veiem un apagament de l'esperit crític de l'autor. En efecte: la crítica d'una ciutat molt definida, la ciutat de la boira, la ciutat dels bisbes, «la ciutat dels Sants», evident a la novella, no es troba a l'obra de teatre, qui sap si per causes ideològiques —recordem la diferència d'anys entre novella i versió teatral i el fet d'una guerra entre mig— o per la protesta que va promoure la *Laura* a una ciutat catalana molt concreta.

Així, una de les peculiaritats més definidores que desapareix és el tancament en que es troba Comarquinal. Ambient «tancat» i hostil a tota mena d'influències externes. D'aquí el xoc entre les innovacions representades per *Laura* i les idees conservadores dels habitants de la ciutat:

«També solia llegir el diari (com un home), vanitat insòlita per a gairebé totes les senyores que es relacionaven amb els Muntanyola...

L'empaperat de la sala fou substituït per un color suau i uniforme que accentuà la línia dels mobles. La *Laura* repartí quadres i miralls a gust seu; guardant en una vitrina els miralls de les àvies, els esmalts, les porcel·lanes, les miniatures arraconades anys ha als calaixos...» (p. 83).

Aquesta oposició es dona altra vegada a un nivell més general en la malfança que té una ciutat de província envers Barcelona:

«—I va anar a caure en mans de gent de Barcelona, on tothom va tan mudat, amb aquells badalls de gana que fan pel carrer i el deliri que tenen per casar les noies— (diu l'oncle Llibori)» (p. 29).

L'esmentat tancament està simbolitzat a la novella per la boira:

«Però la boira, amb les seves flonjors humides, preserva la ciutat d'influències estranyes, perquè vegeti entre els seus sants morts i vius; perquè dormiti recollida en ella mateixa i no se li escapin els bons i els mals pensaments» (p. 34).

També desapareix, o queda prou disminuïda, la crítica de certs prejudicis dels comarquinalencs, molt freqüents a la novella. Un dels més rellevants és el fet de donar una «categoria» a les persones segons el grau de riquesa:

«D'altra banda, la senyora de Torroella està emparada contra les escomeses de la maledicència, gràcies a la solidesa del seu patri-

moni. El diner volta d'una aurèola sagrada les persones afavorides per aquesta divinitat; i a Comarquinal la família Torroella és respectada com un dels seus sants màxims» (p. 94).

Igualment són eliminats els altres defectes que són propis d'aquesta gent de Comarquinal:

1) L'avarícia:

«... sent rodolar els grans mots de tècnica judicial: usura, hipoteques, querelles, embargament. Una expressió d'avidesa transfigura aquests rostres abocats a la conversa, saborosa com els matons de monja que les boques engoleixen d'esma» (p. 65).

2) Les xafarderies, murmuracions i malediccions:

«Aquestes dels cabells blancs són les "Noies" —fa el (en Tomàs) un cop han somrigut—. Saben el que passa cada dia a totes les cases de Comarquinal. No te'n fiïs» (p. 54).

3) La hipocresia, evident, sobretot, en la falsa actitud puritana que prenen els personatges, molts cops conseqüència d'una religió mal entesa:

«Per això que moltes nits, la Teresa, impotent per a desear-se de frisanques i d'escrúpols a còpia de prec a les ànimes del purgatori perquè li concedissin un bon son, es llevava del llit, temerosa que els nuvis no s'haguessin deixat la porta del dormitori oberta, i sortia cap al passadís, calçada amb les mitges. La porta era ben closa, però, així i tot, acostava l'orella al forat del pany... A punta d'alba se'n tornava al llit, tremolant de fred, les mans i els polsos ardents, a demanar a les animetes del purgatori un son alliberat d'angoixes teixides pel dimoni» (p. 81).

Això és el que més trobem a faltar a l'obra de teatre: la crítica d'una falsa religiositat només feta d'actes externs (missa, rosaris) i representada per la majoria dels capellans de la ciutat, principalment per mossèn Grau —no existent a l'obra de teatre—, exemple d'avarícia i de luxúria:

«—Vingui'm a veure qualsevol tarda de la setmana entrant! —expressa el canonge amb aquella noble actitud de mans com si beneís—. Ara no és moment de parlar-ne. Però em sembla que no trobarem res que pugui rendir-li més enllà del dotze.

—Vegi si arribéssim al setze! —torna la senyora amb delicada insistència—; però sobretot no res que pugui semblar un esquer per a ningú, ni un dogal. La tranquil·litat de consciència és primer que els guany» (p. 173).

«—Tot Comarquinal ho sap. Fa més de quaranta anys que dura i encara surt de la botiga d'ella fent el desentès. Ara, com que

és vell, només hi va a les tardes a prendre xocolata. Ja no es recorden de quan la Ramoneta tancava al seu home a les golfes amb els coloms! Sort han tingut del doctor Grau; s'han fets rics amb els carquinyolis de comí; ell és qui els va donar la recepta» (pp. 52-53).

Devant d'aquesta falsa religió, l'únic exemple d'honestitat clerical és el desprestigiat mossèn Serra, que a l'obra de teatre té un paper més aviat moderat.

La crítica de la qüestió social i religiosa queda encara més disminuïda pel fet de col·locar l'acció a principis de segle, amb la qual cosa aquests aspectes queden més allunyats i passen més inadvertits per l'espectador.

En aquesta comparació entre novella i obra de teatre, un dels fets que cal subratllar més és la desaparició d'una crítica, tan punyent a la novella, de l'ambient moral de la «ciutat dels Sants»: ambient «tancat», hostil, maldient i hipòcrita.