

L'espai suburbà a El maniquí de Mercè Rodoreda (el barraquisme a la Barcelona franquista)

Francesc MASSIP

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

icarbonet@yahoo.es

Résumé: L'analyse des références spatiales présentes dans les didascalies et les dialogues de l'œuvre théâtrale *Maniquí 1*, *Maniquí 2* (1979) permet de formuler une hypothèse sur les espaces contextuels: Poble Sec (acte 1) et Can Tunis (acte 2), soit deux quartiers où Mercè Rodoreda a pu observer le phénomène du *barraquisme* à l'époque franquiste.

Mots-clés: Mercè Rodoreda, théâtre catalan contemporain, *barraquisme* à Barcelone.

Introducció

Maniquí 1, *Maniquí 2* és una «comèdia en dos actes» escrita el 1979 i que anomenarem *El maniquí* per simplificar (com es va fer en l'estrena de 1999 al TNC), que presenta dues tríades de personatges indigents, en el primer acte masculins i en el segon femenins. Els homes converteixen un maniquí en l'objecte preciós que els ha de permetre sublimar els seus somnis i deliris. Les dones en canvi el convertiran en blanc de les seves frustracions on hi abocaran les pròpies misèries, i acabarà esparracat com les vides dels marginats. El vincle d'unió d'ambdós actes el constitueix un geperut que ha robat el maniquí als pelacanyes i que és sorprès per les velles drapaires, que veuen en la nina el reflex de la seva pròpia decadència i per això el destruiran.

El maniquí és la peça més singular i innovadora del teatre de Mercè Rodoreda, autora de cinc peces dramàtiques completes i dues inacabades, una producció que mereixeria noves propostes d'escenificació que podrien anar més enllà de les que ja es van fer amb més o menys fortuna.

El maniquí és un text poderós, d'innegable alçada poètica, ple de ressonàncies al teatre de l'absurd en el més ampli espectre (Beckett, Ionesco, Pinter), però també carregat de risc i d'afany experimental, un díptic de temporalitats aparentment simultànies o encavalcades. Els diàlegs s'emparenten amb els *nonsense* lingüístics del teatre dadà o surrealista, contrapunts que voregen el ridícul en la seva inessencialitat dramàtica i que es combinen amb ràfegues de lirisme o d'abrandat simbolisme. Són diàlegs que sovint es construeixen a l'entorn d'afers insignificants i se situen en accions poc productives però enormement suggerents, en una explosiva combinació de crueltat, poeticitat i humor.

I després hi ha aquest protagonista silent, un maniquí, objecte fetitxe que mou l'acció i empeny el desfici dels personatges, com els maniquins que hi ha a les golfes de la casa d'estiueig de *Maria Blanca*, un objecte d'altra banda corrent en la vida de postguerra de Mercè Rodoreda quan s'havia de guanyar la vida com a cosidora, i objecte artísticament explotat per les avantguardes històriques i les neoavantguardes, associat a la idea de ninot manipulable, d'autòmat al servei del maquinisme, imatge crítica de la persona humana a mercè de la propaganda i el «màrqueting» que mou els fils del poder.

Totes les peces teatrals de Rodoreda, a banda de l'espai visible en què es presenta l'acció, indiquen l'existència d'un **espai contextual** que abraça el lloc representat per l'escenografia, o d'uns espais contigus que cal tenir en consideració. Cinc de les peces són d'ambient urbà (*Florentina*, *Maniquí*, *Un Dia*, *El parc de les magnòlies* i *Les Flors*) i dues es produeixen en l'àmbit rural (*L'hostal de les tres Camèlies* i *Maria Blanca*).

Tant *Florentina* com *Un Dia* s'emmarquen en sengles habitatges (un pis o una torre) del barri barceloní de Sant Gervasi, això és, el barri de la infància de l'autora. El pis de *Florentina*, mostrat metonímicament per una sala, sembla que se situa en una casa de tres pisos: a baix el d'ella, el de dalt habitat per la veïna Zoila (p. 56), i el tercer per Júlia (p. 60), i al capdamunt un terrat. Els espais contigus són el jardí, enllà del balcó, el replà de l'escala, rera la porta de l'esquerra, i la cuina i altres

dependències domèstiques enllà de la porta de la dreta. En els parlaments s'evocuen els entorns de la torre, la cereria d'Homer (p. 53) i altres indrets de la ciutat de Barcelona com el barri de Sants, el Zoo o les Rambles (p. 72)

La placeta del *Parc de les magnòlies* se situa plausiblement en una ciutat, perquè al voltant hi ha cases d'on surt i entra gent i d'on prové la música d'una ràdio, i hi ha oficines, els empleats de les quals passen estones als bancs sota els arbres del parc. De fet es menciona la casa rosa del Porter, el pis de la senyora Alberta o el llòbrec habitatge de la Marta, a banda del cementiri. A *Les Flors* surten tota mena d'espais típics de Barcelona: el Parc Güell, la Diagonal, el Palau Reial, el Parc de la Ciutadella, Sarrià, Sant Gervasi, la Bonanova, Pedralbes, el Pont de Vallcarca, l'Avinguda Tibidabo, el Turó Parc, la Plaça de Catalunya o les Rambles.

La fonda de *L'Hostal de les tres Camèlies* és anomenada l'hostal del Castanyer, i se situa a la Plana de Vic (p. 194), en un context, per tant, rural. Es menciona també una masia dels Romaní (p. 207). El jardí de *Maria Blanca* pertany a una torre d'un poble d'estiueig, és a dir, també en l'àmbit rural, que, a més de flors, té un tros d'hort i un pomerar. D'altra banda s'evoca el cementiri del llogarret.

El maniquí és una excepció perquè l'espai dramàtic en què es desenvolupa l'obra ens situa a un barri marginal de Barcelona, un món de barraques i pobresa que degué colpir Rodoreda en visitar la ciutat durant la postguerra, en l'inici de l'anomenat «desarrollisme», quan els immigrants arribaven a munts a l'urbs industrial i s'instal·laven on podien. Pensem que el barraquisme barceloní no va desaparèixer del tot fins les dues últimes operacions de maquillatge que ha patit la ciutat: els Jocs Olímpics el 1992 i el Fòrum de les Cultures el 2004.

És una peça en què els rodamons que la protagonitzen parlen líricament en un estil que barreja trets modernistes, com els de *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol, i, al mateix temps, aporten el to col·loquial i la picaresca dels baixos fons de Juli Vallmitjana.

El fenomen del barraquisme barceloní, ben estudiat per Josep Maria Huertas Clavería i Jaume Fabre o Paco Candel, entre d'altres, està en relació amb l'arribada massiva de treballadors procedents de les zones deprimides de la Península Ibèrica, particularment durant la postguerra franquista. Ja el 1949 apareix oficialment el Servei de Repressió del Barraquisme de l'Ajuntament de Barcelona, quan es reconeix l'existència de quinze mil barraques en els indrets no urbanitzats de la ciutat.

Provarem de determinar quina zona, dels diversos barris de barraques documentats, podia tenir com a referència Rodoreda com a espai contextual del *Maniquí* a través de les acotacions escèniques i dels mateixos parlaments dels personatges.

En la present intervenció, ens interessa esbrinar aquest espai exterior configurat per les referències a espais latents o «fora de camp», macroespais en què es localitza l'acció (carrer, barri, ciutat, afores, poble o camp), i que poden ser *contigus*, és a dir, espais no visibles que se suposa que envolten l'espai escenogràfic, o *referits*, això és espais citats en la representació que formen part de la ficció.

El primer acte del *Maniquí* presenta un espai tancat (l'interior d'una barraca) mentre que el segon és a l'aire lliure: fixem-nos que Rodoreda, capgirant els esquemes sexistes de l'època, situa els homes en un espai domèstic i les dones en un espai laboral.

La barraca del primer acte se'ns mostra en tot detall amb una finestra sense vidres, tres catres, una taula de cuina, tres cadires, tres espelmes, paelles, cassoles, un fogó, caixes, etc.; això sí «tot molt brut i atrotinat» (p. 143). En canvi no queda gens especificada la seva ubicació en l'espai contextual on s'emplaça. Clar que hi ha curioses referències a l'animació del trànsit nocturn a la sortida dels teatres, cosa que ens podria fer pensar en l'única zona d'abundosa activitat escènica que tingués a prop un barri on hi haguessin barraques: el Paral·lel.

Aquesta popular avinguda inaugurada el 1895 amb el nom oficial de Marqués del Duero (el nom popular el va suggerir l'astrònom Comas i Solà, perquè el paral·lel a l'Equador, dins el globus terraquí, passa per aquest carrer), va veure proliferar al seu voltant tota mena de locals d'espectacles a la manera del Boulevard du Temple parisi que tan bé retrata el film de Marcel Carné *Les enfants du Paradis* (1945). A la banda sud del Paral·lel hi havia el barri obrer del Poble Sec que s'enfilava per les faltes de Montjuïc, talaia de Barcelona amb abundància de fonts que van afavorir la proliferació del barraquisme, vivendes humilíssimes i improvisades fetes de fustes, toves i uralita, que ja havien començat a aparèixer a Montjuïc el 1870 per encabir els treballadors de les pedreres. El 1914 vivien al Poble Sec 5000 barraquistes, i el 1936 ja s'estrenava una testimonial obra de teatre de Gimeno Navarro,

Barraques de Montjuïc, representada per Pius Daví i Maria Vila al teatre Romea en plena Guerra Civil (12 de setembre)¹ (FABRE-HUERTAS 1976, p. 123-124).

Hi ha un altre element que ens orienta cap a Montjuïc: l'associació simbòlica de la muntanya amb un dels protagonistes de la peça: el Geperut. El turó que es dreça vora el mar, és com un gep de Barcelona, associació que ja trobem en una de les primeres obres de l'antiga Corona d'Aragó on apareix el Geperut com a personatge literari: *El Cortesano* (1561) del valencià Lluís del Milà i Eixarch, on es compara la gepa del bufó de Germana de Foix, Ester, amb «Monjhuí, lo de Barcelona» (MASSIP-SIMÓ 1986, p. 288). No volem dir que Rodoreda conegués l'obra de Milà, que a banda de l'edició prínceps de 1561 només comptava amb una edició feta a Madrid el 1874 en la col·lecció de «Libros españoles raros y curiosos». Simplement que la metonímia de l'antiga necròpoli jueva com a gep de Barcelona és ben plausible.

El creixement fort del barraquisme a Montjuïc es va produir en la dècada dels anys cinquanta quan van arribar a la ciutat riuades d'emigrants que van anar consolidant nuclis com Can Valero, les Banyeres, Sobre la Fossa, la Font de la Mamella, Tres Pins o Maricel, i situades no tan a l'interior de la muntanya: Zona Franca, Port, la Muntanyeta o Jesús i Maria i la zona del Poble Sec. Cal dir que gairebé el 40% dels barraquistes eren catalans, el 30% andalusos i la resta d'altres indrets de l'Estat (FABRE-HUERTAS 1976, p. 163). Montjuïc va ser durant més de 40 anys un conjunt de petits barris que donaren cabuda a més de 50.000 persones –que ja és dir!–, i per això mateix va ser qualificat de «barracòpoli». D'aquesta «arqueologia innoble» com l'anomenava Vázquez Montalbán, no n'ha quedat més que alguna fotografia i algunes escenes del film de Rovira-Beleta *Los Tarantos* (1963), entranyable versió gitana de *Romeo i Julieta* situada al Somorrostro, el barri de Carmen Amaya, però filmada en part als més elevats nuclis de barraques de Montjuïc (Sobre la Fossa)².

Més difícil resulta precisar quin dels distints nuclis de barraques existents al Montjuïc de la dictadura podia referir-se Rodoreda en contextualitzar les barraques del *Maniquí*. A la didascàlia inicial de l'acte primer Rodoreda ens informa que «lluny, de tant en tant, se sentiran botzines d'autos i algun xiulet» (p. 143), i Perot en sentir «un xiulet i la remor dels cotxes» exclama: «Els rics ja van al teatre» (p. 144). Cap al final del primer acte torna la didascàlia: «Se sentiran botzines i un xiulet de tant en tant» i Perot que exclama: «Els rics ja surten dels teatres...» (p. 162).

Per tant, aquests indicis sonors (a banda d'insinuar un temps dramàtic d'un parell d'hores, la durada mitja d'un espectacle) ens indiquen que havia de ser prou prop del Paral·lel perquè des de la barraca dels indigents s'escoltés l'anar i venir nocturn dels espectadors dels teatres de l'artèria farandulera per excel·lència, quan els Vienesos triomfaven a l'Espanyol any rere any en l'època en què Rodoreda visità Barcelona (anys 50), i on estaven en plena activitat teatres de varietats com l'Arnau o l'Apol·lo i sobretot El Molino, amb les seves vedettes que excel·lien per la seva picaresca naturalitat i complicitat amb l'espectador. Recordem que aquest teatre es va fundar el 1899 amb el nom «Pajarera Catalana» i el 1908 va adoptar el nom «Petit Moulin Rouge», en record al célebre local parisenc; però això de *roig* i en francès no va agradar a Franco que després de la guerra el va fer rebatejar com a El Molino, que ara volen tornar a reobrir, modernitzat, esperem que amb el nom original i no amb el censurat per la dictadura... Avui només queden l'Apol·lo, el Victòria i el Condal³, però en l'època el Paral·lel estava puntejat literalment d'escenaris que li donava un aire de fira permanent i un ambient alegre i popular. Hi havia el Palau Trianón, un cafè-concert desbotonat on els senyors es barallaven per obtenir una localitat al que anomenaven «rengle dels figuers», això és, el més a prop possible de les artistes. Hi havia el Saló Venus, el Teatre Nou, el Còmic, l'Olympia, el Talia; els cabarets Sevilla i Bataclan, així com el ball Asiàtic, la Trocha o el Salón Madrid (FABRE-HUERTAS 1976, p. 138-139). Tot plegat constituïa l'avinguda més deseixida i festosa de la Barcelona de bona part del segle passat, també anomenada *Broadway barceloní* o *Via del Pecat*.

¹ *Barraques de Montjuïc* / Drama en tres actes, el segon dividit en dos quadres, original de J. Gimeno - Navarro [Aquesta obra va ésser estrenada, per la Companyia Vila-Daví, al Teatre Romea, de Barcelona, el dia 12 de setembre del 1936]. Publicada a la col·lecció «El nostre teatre», n° 63, el mateix any 1936.

² Ivan Villarrea Álvarez, «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*». Comunicació presentada al *XII Congreso de la Asociación Española de Historia del Cine* (Castelló, març 2008), edició en CD-rom.

³ S'acaba de reobrir El Molino (les inèrcies franquistes són presents en tots els àmbits de la política, la justícia i, ai las!, també de la cultura), i on hi hagué el Teatro Español, s'ha obert un nou teatre: Artèria Paral·lel.

Doncs bé, dels carrers del Poble Sec més barraquistes hi havia el del Poeta Cabanyes, on va néixer Joan Manuel Serrat, l'últim tram del qual desembocava en unes escales que s'enfilaven muntanya amunt, escala que era vorejada a ambdues bandes per barraques, el nucli barraquista més important del barri amb 58 construccions (FABRE-HUERTAS 1976, p. 124-125). Pensem que el carrer Poeta Cabanyes desemboca al Paral·lel just entre el Teatre Condal i el Molino. Clar que també n'hi havia al capdamunt de Nou de la Rambla (en l'època Conde del Asalto), que desemboca davant per davant de l'Arnau i vora el Victòria.

En un altre moment de la comèdia, els menesterosos, afamats, exclamen: «*Juli*: -No t'ha donat llonguet la fornera? *Rebregat*: -Hi havia el forner. *Perot*: -I no t'ha tret del forn a cops d'escombra?» (p. 146). En aquest diàleg sembla amagar-se alguna picardia, sobretot si es té en compte que era cèlebre un forn del barri del Poble Sec on tenien anomenada uns llonguets que la imaginació popular assegurava que tenien forma de sexe femení (FABRE-HUERTAS 1976, p. 140).

Bé, sigui com sigui, em sembla que l'espai contextual de *Maniquí 1* fóra una barraca de Dalt del Poble Sec, bé que els pobres diables fan referència almenys a un altre espai similar on han trobat el preuat maniquí. Perot se sincera: «L'hem recollida de la muntanya d'escombreries que hi ha al Camp de la Bota» (p. 150). El Camp de la Bota o Campiri (HUERTA 2005, p. 67) estava situat a l'extrem nord del barri del Poble Nou, d'ençà 1884. A la fi de la zona marítima del barri hi ha el vell Joncar –vora la planta depuradora del Besòs–, que després de l'època napoleònica rebé el nom de Camp de la Bota, segurament en referència a *butte*, nom francès del turó artificial inventat per a les pràctiques d'artilleria, que es trobava allí. Va ser lloc d'execució de sentències capitals fins a la postguerra (CIRICI 1985, p. 340). Avui hi ha les instal·lacions del Fòrum i Diagonal Mar.

Si l'acte primer, com acabem de dir, se situaria en el context barraquista del Poble Sec, a la falda nord de Montjuïc, contràriament l'acte segon de *El maniquí* se situa vora el mar. Diu l'acotació: «L'escena representa una mena de camp perdut [descampat] a la vorera del mar. A la dreta, l'entrada d'una barraca. Al davant, un foc a les acaballes.» (p. 163) El mar és evocat més d'un cop en els diàlegs de les tres drapaires i acústicament per les onades (p. 178) o per la sirena d'un vaixell procedent del port veí: quan l'acotació anota «Lluny se sentirà una sirena», Dominga exclama: «Sentiu el mar?» i Sebastiana li respon: «La sirena de Mallorca», en referència sens dubte al vaixell que uneix Barcelona amb l'illa (p. 172).

Si tenim en compte la continuïtat d'acció respecte al primer acte en la mesura que el personatge del Geperut porta el maniquí robat a «veure el mar», hauríem de pensar en l'altre cantó de la muntanya de Montjuïc, davant del port, per exemple, Can Tunis, un nucli mariner que durant els anys 40 i part dels 50 rep l'afluència d'una gran quantitat de gent procedent, sobretot, de Múrcia i Andalusia que deixen el camp i busquen la supervivència en la industrial Barcelona. Com que era gent humil que no tenia diners per comprar o llogar un pis, es van construir amb les seves mans un modest habitatge a la Muntanyeta de Can Tunis. Les construccions van créixer anàrquicament i arribà a tenir 557 barraques el 1963 amb gairebé 2700 persones. Avui és el Moll del Príncep d'Espanya, amb els dipòsits de la CAMPSA. En altres temps havia estat una platja molt popular amb berenadors que van anar abandonant-se sota la pressió del Consorci de la Zona Franca, que anava expropiant pescadors i pagesos per ampliar el polígon industrial. El 1967 molts veïns de la Muntanyeta són traslladats a altres habitatges a Sant Boi de Llobregat. En moltes de les barraques desallotjades l'Ajuntament hi va col·locar famílies gitanes que ocupaven l'Estadi de Montjuïc. I són els últims barraquistes de Can Tunis. Es conta una anècdota que potser Rodoreda va conèixer: una conca geperuda va anar a aquella platja a enterrar les restes del seu gat en la sorra. Un cop fet l'animalesc sepeli, en veure un campament gitano proper, va tornar per desenterrar-lo i va anar a buscar un indret més llunyà i segur, no fos cas que se'l mengessin (FABRE-HUERTA 1976, p. 217)!!

Altres espais evocats en el diàleg són l'ajuntament de Barcelona i la perfumada Fira de Sant Ponç (p. 154), que se celebra cada 11 de maig al carrer de l'Hospital de Barcelona amb tota mena de mels i confitats. Sebastiana evoca el seu barri, el de Santa Maria del Mar, on hi ha el carrer de la Cirera (p. 164), un carreró de velles i precàries edificacions.

Els dos actes, tot i que no concebuts, en principi, com una unitat, són gairebé simètrics; el primer té lloc dins d'una barraca i, el segon, a l'aire lliure, prop del mar. Totes les característiques apuntades en les acotacions i en les didascàlies completen el dibuix d'un ambient pobre de catres, espelmes gastades, cartrons i diaris, roba usada i drapaires, mendicitat i molta pobresa, que ens evoca l'època del

desarrollisme franquista. Tanmateix, *El Maniquí* no deixa de ser, en certa manera, un retrat idíl·lic que evita el realisme negre. Els tres homes grans del primer acte viuen de la caritat i, més que de la delinqüència, de petits enganys. Les tres dones grans del segon acte viuen de plegar i remenar roba vella que els porta un drapaire. Tanmateix, ja que, per una banda, són personatges d'una època passada, tot i que reconeixible, i, per una altra banda, no abunden els detalls sòrdids, per això el definim com a quadre idealitzat d'aquestes classes socials més marginals i marginades.

Malgrat l'estilització rodorediana, l'espai dels «clochards» que dibuixa *El maniquí* interessa en la mesura que dona visibilitat a un món urbà perifèric ja extingit, on s'arraïmaren els exclosos de l'època del desenvolupisme en hàbitats barraquistes. Un espai-llindar on la ciutat es difumina i que Josep Pla definia com «un xàfec de garrotades», les mateixes que s'enduu el geperut i el seu maniquí que les drapaires estamenegen a pler.

Hem volgut traçar aquesta hipòtesi d'espai contextual per a *El maniquí*, tot i que l'obra és potser de les més desarrelades d'una realitat contingent, la més amarada de simbolisme poètic i la més llunyana d'una concreció minuciosa, en relació amb la nissaga de personatges intemporals de Beckett: Vladimir i Estragon (*Tot esperant Godot*), Hamm i Clov o Nagg i Nell (*Final de Partida*), Winnie i Willie (*Dies felïços*)... Ara bé, tot amb tot, de la mateixa manera que reconeixem Barcelona en *Florentina* i *Un dia* (barri alt) i *Les Flors* (barri menestral), descobrim una Barcelona desapareguda a *Maniquí* (barri suburbial), que creiem que l'autora molt conscientment va voler testimoniar, precisament perquè quan escriu l'obra està desapareixent a corre-cuita. En tot cas, Rodoreda per presentar la misèria tria l'espai per excel·lència de la pobresa i la marginació a Barcelona: les barraques, i no és aliena al valor lluitador d'un barri obrer com el Poble Sec, habitat per una població que es feia a ella mateixa, sovint per damunt o al marge de les convencions imperants.

L'escenificació de Pere Planella, que va ser de fet l'estrena professional de l'obra, tot i que ja se n'havia fet una lectura dramatitzada a l'Aula de Teatre de la Universitat Rovira i Virgili dirigida per Muntxa Alcañiz, va ser objecte d'alguns qüestionaments, la majoria referits a l'espai.

Responent a la naturalesa experimental que respira *El Maniquí*, se li va adjudicar l'enorme espai de la Sala Tallers, que permet una configuració escenogràfica mot més lliure i carregada de possibilitats, alhora que oberta a plantejaments gens convencionals. Apostant pel risc, Planella i l'escenògraf Antoni Taulé van optar per obrir al màxim el diafragma escènic i utilitzar sense delimitacions tot l'amplíssim espai disponible, un enorme espai buit que molts van considerar una greu traïció a les indicacions didascàliques de Rodoreda, «acotaciones que el director se pasa por el forro», com assenyala Joan-Anton Benach que considerava l'obra

de formato necesariamente reducido, en la que la estrechez, la angostura, el clima agobiante era factor indispensable para ilustrar la sordidez en la que conviven los personajes: un cuartucho a lo Bernhard... El director, sin embargo, prescinde de cualquier idea de «interior» (inventa una «roulotte» accesoria para que casen algunas palabras) y es todo el espacio de los talleres del TNC –esa imponente nave de aspecto industrial con sus tres grandes portalones– el campo de maniobras. Campo ancho y feraz⁴...

Això és, un sedàs amb una malla massa ampla que propiciava l'evasió de la intimitat de la peça. Altres en canvi van entendre que l'escenificació de Planella, «utilizando la gran amplitud de la Sala Tallers como espacio central, da modernidad escénica a este texto, al que, por otro lado, no traiciona en ningún momento⁵». Si bé és cert que la sensació d'interior de l'original (que només afectava, recordem-ho, al primer acte) es perdia, de fet la barraca, d'alguna manera, hi era, bé que subterrània, disposada en el forat que s'obria al centre de l'escenari, accessible a través d'una rampa que recorria els costats del

⁴ J.A.Benach, «En un extraño paraíso», *La Vanguardia*, 6-II-1999. Marcos Ordóñez (art.cit.) afegia: «En comptes de la barraca "molt bruta i atrotinada" que demana l'autora, tenim una rulot blau il·lusió, moníssima, i un vestuari de fantasia que sembla rescatat de les restes de *Godspell*.» Per la seva banda, Juan Carlos Olivares parlava d'un «espacio apabullante»; d'una «espectacularidad y empaque grandilocuente» i del «vasto vacío de un teatro sin sentido de la justa medida y el valor de los medios» (*ABC*, 18-II-1999).

⁵ Pablo Ley, «Escrita en el desierto», *El País*, 7-2-1999.

clot⁶. L'esplèndid efecte plàstic dels munts de roba usada que cauen del sostre com un xàfec i que serveix per marcar la cesura entre els dos actes –i és la roba que les dones es dediquen a triar– no va ser ben justificat per tothom: «Una lluvia estrepitosa e intempestiva de prendas viejas anuncia el acto segundo. El porqué de tal efecto será siempre un efecto insondable.» (Benach)

Si *Florentina* és una història de tall clàssic capaç de seduir el gran públic, *El Maniquí* sempre serà una obra experimental a la que, encara que només sigui per concentrar l'audiència, li convé un espai reduït, de sala alternativa, per entendre'ns.

Bibliografia citada

BAÑOS SORIA, Julio. *Can Tunis, l'ocàs d'un barri*. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Departament de Benestar Social, 1993, p. 12, 19 (berenadors platja), 26 (primeres barraques, Muntanyeta-Jesús i Maria), 35 (afluència de murcians i andalusos als anys 40-50 i consolidació barraquisme Muntanyeta), 58 (trasllat dels veïns de la Muntanyeta i recol·locació de famílies gitanes), 62-63 (conversió del barri en port industrial, dipòsits Campsa).

CANDEL, Francesc. *Els altres catalans* Barcelona: Edicions 62, 1964, p. 185-235.

Els altres catalans vint anys després. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 9-21.

FABRE, Jaume & HUERTAS CLAVERÍA, Josep Maria. *Tots els barris de Barcelona, IV: Els Tres Turons i els barris de Montjuïc*. Barcelona: Edicions 62, 1976.

HUERTAS, Josep Maria & Guillem. *La Barcelona desapareguda*. Barcelona: Angle Editorial, 2005, p. 50-51 (fotos Somorrostro), 52-53 (fotos Camp de la Bóta), 54-55 (fotos Montjuïc), .

MASSIP, Francesc & PALAU, Montserrat. *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2002.

RODOREDA, Mercè. *El torrent de les flors*. Montserrat Casals ed. València: Edicions 3 i 4, 1993.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Barcelonas*. Barcelona: Empúries, 1987, p. 23 (arqueologies innobles).

⁶ Com deia Planella, «la sala té l'avantatge de contenir una fossa, i usant-la ja es podia marcar l'espai interior i l'exterior sense haver de fer una escenografia realista. No es respecta estrictament l'acotació d'exterior i interior que marca l'autora, però ja hi ha un interior: la caravana que incorporem és la barraca que el text indica.» (*El Maniquí. Fitxes didàctiques del TNC*, material en suport informàtic: tnc.es, febrer 1999)