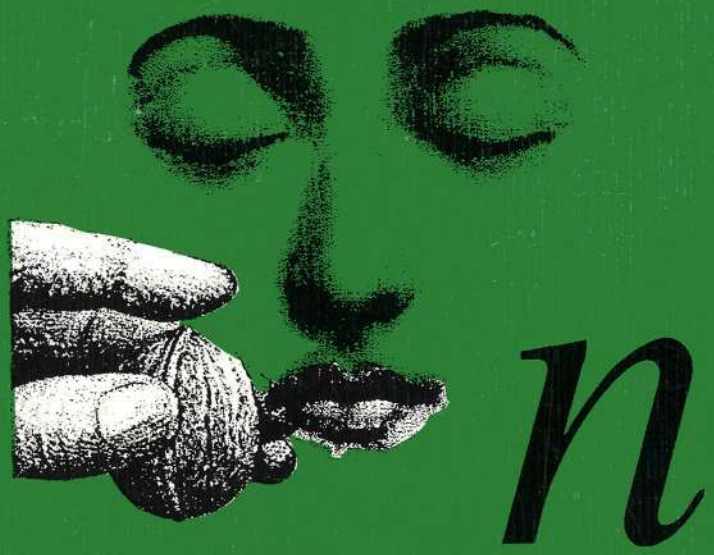
CAPLLETRA 14

ALLIANT

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA



Primavera 1993

Redacció:
Institut Universitari de Filologia Valenciana
Avda. Blasco Ibáñez, 28
46010 València
Telèfon 96–386 42 55
Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut Universitari de Filologia Valenciana
Subscripcions i correspondència:
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
Disseny:
Manuel Granell
Joan Josep Tornero
Il·lustracions:
Joan-Vicent Nicolàs

I.S.S.N.:
0214 - 8188
Dipòsit Legal:
B - 25.992 - 1990
Fotocomposició:
Servei de Publicacions
Universitat de València
Imprès per:
Novagràfik, S.A. - Barcelona
(gener 1995)

La publicació d'aquest número ha estat possible gràcies a la col·laboració
del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València

Caplletra no es responsabilitza del contingut de les col·laboracions que s'hi publiquen

Volum monogràfic sobre
El teatre català de la postguerra ençà

coordinat per
Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor

Primavera, 1993

Director:
Antoni Ferrando

Consell de Redacció:
Consell de l'Institut Universitari de Filologia Valenciana

Comitè Científic:
E. Casanova, A. Ferrando, A. G. Hauf, M. Pérez Saldanya,
V. Salvador, V. Simbor

Consell Assessor:

Antoni Badia i Margarit
Jordi Castellanos
Germà Colon
Joan Fuster (†)
Joseph Gulsoy
Joan Solà
Giuseppe Sansone
Arthur Terry
Joan Veny
Curt Wittlin
M. Claire Zimmermann

NORMES D'EDICIÓ DE LA REVISTA *CAPLLETRA*

Els articles originals, els exemplars de recensió, les comandes de subscripció i la correspondència en general s'han de trametre a la redacció de la revista (Institut Universitari de Filologia Valenciana, Av. Blasco Ibáñez, 28, 46010, València).

Els articles originals s'enviaran mecanoscrits a dos espais, preferentment en format DINA4. Si és possible, a més de la versió mecanoscrita s'inclourà el text informatitzat, preferiblement en els formats d'ordinadors Macintosh o en WordPerfect 5.0.

Els articles es presentaran preferentment en català i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en català o anglés.

Les notes crítiques apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris. Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema AUTOR-ANY-PÀGINA. L'any i les pàgines de la citació o referència apareixeran sempre entre parèntesis, separats per dos punts. Només quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del llibre o article a què es fa referència no s'intercalarà cap signe :

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)
... com observa Sanchis Guarner (1980: 144)
... "Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV" (Sanchis Guarner 1980: 144)
... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980)

Totes les referències que apareixen en el text es repetiran al final del treball dins d'un apèndix de REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES. Hi aniran ordenades alfabèticament i s'ajustaran a les convencions de la bibliografia científica internacional :

- articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, lloc i any d'edició, pàgines):
  PICALLO, C. (1990) "Elements anafòrics i localitat", *Caplletra* 8, València, IUFV, pp. 41-53.
- llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):
  SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana,* Barcelona, Salvat.
- capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):
  ANDERLE, A. (1991) "La crisi dels col·lectivismes" dins San Martín, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert,* València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

Els noms dels autors hi figuraran en versaletes, primer el cognom o cognoms; separat per una coma, el nom de fonts abreviat amb la lletra inicial.

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves d'impremta. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals del codi habitual de correctors.

INTRODUCCIÓ. Ramon X. Rosselló-Vicent Simbor 7

DADES PER A UNA ANÀLISI DEL TEATRE A CATALUNYA. 1939-1993.
Enric Gallén 11

UNA ESCRIPTURA DRAMÀTICA PER ALS NORANTA (NOTES DE LECTOR).
Josep Lluís Sirera 31

TEATRE EN CATALÀ A VALÈNCIA DURANT EL FRANQUISME: CRISI D'UN MODEL ESCÈNIC. Francesc Pérez i Moragón 49

EL *TEATRE ESTUDI* DE LO RAT-PENAT. M.A. Felipe-J.M. Lacoba-S. Requena 67

NOTES SOBRE ELS AUTORS MALLORQUINS CONTEMPORANIS. Antoni Nadal 77

LES REPRESENTACIONS DE LA POESIA ESCÈNICA DE JOAN BROSSA ENTRE EL 1947 I EL 1959. Eduard Planas 87

JOAN OLIVER I SALVADOR ESPRIU EN EL TEATRE DE POSTGUERRA.
Miquel M. Gibert 103

CAP A UNA CRONOLOGIA DELS MODELS TEATRALS DE MANUEL DE PEDROLO. Ramon X. Rosselló 127

L'OBRA TEATRAL DE LLORENÇ VILLALONGA. Vicent Simbor 143

ANTAVIANA: DEL TEXT NARRATIU AL TEXT DRAMÀTIC. Carme Gregori 163

LA MADURESA D'UN AUTOR: JOSEP M. BENET I JORNET, DE *REVOLTA DE BRUIXES* A *FUGAÇ*. Rodolf Sirera 177

RODOLF SIRERA I LA RENOVACIÓ DEL TEATRE VALENCIÀ. Ferran Carbó 189

INTRODUCCIÓ

Amb aquest monogràfic dedicat a la producció teatral catalana des de 1939 fins a l'actualitat, *Caplletra* vol contribuir a l'estudi d'un gènere i d'un període especialment necessitats. Hem planificat el número, doncs, intentant cobrir la investigació de totes aquestes dècades amb l'objectiu de mostrar un balanç al dia de la informació disponible i, alhora, de dedicar una atenció singularitzada a diversos autors decisius, que amb la seua obra han marcat directrius fonamentals en l'activitat teatral catalana de la postguerra ençà.

Encapçalen el volum els estudis globals sobre l'evolució teatral catalana general, acompanyada d'una atenció específica a les peculiars realitats teatrals de la postguerra valenciana i mallorquina. Els treballs d'Enric Gallén, Josep Lluís Sirera, Francesc Pérez i Moragón, Antoni Nadal i el trio M.A. Felipe-J.M. Lacoba-S. Requena en són els encarregats.

Tot seguit incloem els articles dedicats a analitzar l'aportació teatral d'autors significatius individualment: Joan Brossa (a càrrec d'Eduard Planas), Joan Oliver i Salvador Espriu (a càrrec de Miquel Gibert), Manuel de Pedrolo (a càrrec de Ramon X. Rosselló), Llorenç Villalonga (a càrrec de Vicent Simbor), Pere Calders (a càrrec de Carme Gregori), Josep M. Benet i Jornet (a càrrec de Rodolf Sirera) i Rodolf Sirera (a càrrec de Ferran Carbó).

És clar que són molts més els autors que per la seua obra mereixerien rebre l'antenció atorgada als seus companys, però una empresa així escapa als nostres objectius i possibilitats. Amb el mateix ànim creiem que cal acceptar cadascun dels autors escollits com a representants del teatre català contemporani. La incorporació de Pere Calders ve avalada per l'èxit extraordinari de públic i de crítica d'una obra particular, *Antaviana*, fruit de la col·laboració de l'escriptor amb el grup teatral Dagoll-Dagom i considerada en segon lloc pels crítics que responen a l'enquesta de *Serra d'Or* sobre els millors títols entre 1971 i 1981 (núm. 271, abril 1982), immediatament després de l'obra teatral de Joan Brossa.

Els coordinadors confiem que la proposta dissenyada i la vàlua dels col·laboradors reunits es traduesca en un monogràfic atractiu i reeixit que ajude al millor coneixement del nostre teatre més immediat. La barreja d'enfocaments i de perspectives, responsabilitat d'estudiosos, de creadors desdoblats en estudiosos (Rodolf Sirera) i, fins i tot, d'estudiosos-creadors a parts semblants (Josep Lluís Sirera, Miquel M. Gibert) creiem que més que no contribuir a una possible heterogeneïtat global produirà la riquesa final del conjunt.

RAMON X. ROSSELLÓ-VICENT SIMBOR
Universitat de València

ENRIC GALLÉN

DADES PER A UNA ANÀLISI DEL TEATRE A CATALUNYA. 1939-1993

I

Mentre a la resta d'Europa s'era a les portes de la segona gran conflagració mundial d'aquest segle, el desenllaç oficial de la guerra civil espanyola –l'abril de 1939–, amb la conseqüent implantació de la dictadura franquista, escanyà les il·lusionades i vanes expectatives creades entorn del teatre català durant la guerra civil[1] fins a abocar-lo a una irremissible situació de proscripció i de desmantellament. Una sèrie de fets configuren per damunt de tot la nova situació històrica: a) la prohibició taxativa de representar teatre en llengua catalana de forma professional fins a la fi de la segona guerra mundial; b) conseqüència immediata de l'anterior, la desarticulació forçosa de les manifestacions d'un teatre genuïnament popular en llengua catalana que, ubicat en el Paral·lel, encarnà fins a 1936 la figura emblemàtica de Josep Santpere, mort el setembre de 1939; c) l'èxode i la marginació dels escenaris d'importants professionals de l'escena: els uns, arrecerats a l'interior del país en altres activitats –Josep Pous i Pagès–, d'altres que, retornats al llarg dels anys quaranta –Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila o Joan Oliver– assistiren amb dificultats i diversa fortuna a la represa de les seves activitats teatrals; d) la desconnexió en termes quasi absoluts amb les línies de força del teatre estranger culte contemporani; i tot plegat agreujat per e) la prohibició expressa de

(1) Vegeu R. Marrast (1982); J. Coca, E. Gallén, A. Vázquez (1982).

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 11-30

traduir obres estrangeres, que perdurà fins a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta.

Així, no s'autoritzà cap representació pública en llengua catalana en els escenaris professionals de la ciutat de Barcelona fins a 1946. De fet, ja el 1939, davant la possibilitat que hom representés durant el primer Nadal de l'ocupació franquista *Els Pastorets*, el Govern civil de Barcelona disposà amb una bona dosi de cinisme: «que la representación no constituya espectáculo público y por consiguiente que no se verifique en locales habitualmente destinados a cine, teatro, baile ni sociedad recreativa en general y que de entrada no se pague directa ni indirectamente», i remarcà «que dicha representación revista un exclusivo carácter religioso familiar»

La consigna política era prou clara: proscripció i confinament de la llengua a l'ús privat i familiar i accés immediat de les genuïnes manifestacions culturals i, doncs, teatrals en llengua catalana a la situació de clandestinitat, perquè no es podia fer altrament, llevat d'exiliar-se o d'esperar amb paciència una evolució més favorable dels esdeveniments a l'interior del país.

Efectivament, en un àmbit restringit i gairebé familiar –en cases particulars– es dugueren a terme lectures i més escadusserament representacions precàries i no professionals de textos en llengua catalana: sobretot les traduccions que Josep M. de Sagarra enllestí del teatre de Shakespeare gràcies al mecenatge, entre 1941 i 1945.[2]

L'acabament de la segona guerra mundial favorable a les forces aliades obligà, finalment, el règim franquista a adoptar una política més permissiva, més flexible, enfront de determinades activitats culturals catalanes (Barba 1948: 28-29). Així, la represa del teatre català, el 1946, s'orientà i es limità forçosament en els primers temps a la reposició arqueològica dels repertoris de pre-guerra. La producció del conjunt dels autors catalans no va donar tampoc mostres fefaents de renovació, si exceptuem els intents no reeixits i sense continuïtat d'obres com *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948), dissenyades Josep M. de Sagarra amb la voluntat d'acostar-se al teatre de profunda reflexió moral que es feia a Europa a finals dels anys quaranta (Gallén 1985: 138-152). Punt i a part mereix la publicació d'una de les peces claus de la literatura dramàtica contemporània: *Primera història d'Esther* (1948), de Salvador Espriu.[3]

Així, doncs, mentre a França un cop acabat el conflicte bèl·lic s'inicià la política de descentralització teatral i a Milà Paolo Grassi i Giorgio Strehler fundaven el Piccolo Teatro, l'escena professional catalana, després d'una vacil·lant represa, constituí el 1949 un Patronat al Teatre Romea de Barcelona. Tot i els esforços esmerçats, l'experiència oferí, no obstant, un panorama artístic tirant a encarcarat i baix de sostre fins a 1954. Provincià, en una paraula. Amb una bona dosi de resignació, Jordi Sarsanedas manifestà a la revista clandestina «Ariel»: «si no hi ha més remei, estem disposats a veure encara la comèdia del marit calçasses i la muller tirana o el drama de la gent pobra però honrada» (Sarsanedas 1948). Fins i tot Joan Triadú, que s'havia lamentat del *ritorno all'antico* de Sagarra després del fracàs escènic de *Galatea*, hagué

(2) Vegeu E. Gallén (1985: 115-120). Sobre l'edició de les traduccions en set volums, vegeu J. Samsó (1992: I, 361-368).

(3) Vegeu les ressenyes de Juro, «Rigor matemático en la literatura de Salvador Espriu», *Destino* 569, 3-VII-1948, p. 14; Juan Teixidor, «Una obra dramática de Salvador Espriu», *Destino* 573, 31-VII-1948, p. 16; José Pla, «Carta a Salvador Espriu» i «Y aquí termina la carta», *Destino* 589, 20-XI-1948, p. 5 i 21 i *Destino* 591, 4-XII-1948, p. 5; A. P., «La «Primera història d'Esther»», *Curial* 1, febrer 1949, p. 2-4.

de reconèixer amb motiu de l'estrena de *Les vinyes del Priorat* que malgrat tot el teatre era l'únic mitjà públic de què hom disposava en català en aquells moments (Triadú 1951: 43-45). Per a Triadú, en suma, el teatre era un «factor de masses» que «hom no pot negligir». Només en aquest sentit hom pot valorar no sense commiseració les reposicions tronades d'autors de la tradició com Frederic Soler, Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol, acompanyades de la recuperació per a l'escena catalana d'alguns intèrprets carismàtics de *pre-guerra*, com és el cas de la parella Pius Daví i Maria Vila. Tot plegat projectava, però, la imatge d'una cultura peculiar i regional, d'un teatre de faixa i d'espardenya, servit per discretíssims autors de consum que, com deia Joan de Malniu –pseudònim d'Antoni Ribera– a *Occident*, una altra publicació clandestina, «ens dóna la mesura exacta del que, en això, ens separa de la cultura europea i, per tant, d'Europa» (Malniu 1948: 68)

De fet, la crítica fou unànime a l'hora de valorar aquesta patètica situació: el teatre català vivia del passat i de cara al passat. Certament, calia reconèixer alguns factors que en dificultaven la plena normalització: la prohibició de traduir obra estrangera i la limitació dels locals dedicats al teatre autòcton –com a molt un d'estable per temporada– en comparació amb els escenaris ocupats pel teatre espanyol que es representava a Barcelona, ofert regularment per companyies de procedència madrilenya tant de caràcter públic –els «Teatros Nacionales»– com privat.

Cap a la primera meitat dels anys cinquanta, estancada la política del Patronat del Teatre Romea d'organitzar una temporada estable de teatre català, hom arribà a tractar ja la qüestió en termes d'«ocaso».[4] Malgrat l'èxit espectacular la temporada 1954-1955 de *La ferida lluminosa*, de Sagarra, en una línia de coincidència temàtica amb *The living room*, de Graham Greene i *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, la crisi teatral –en els termes que estic exposant– no arribà a insinuar, en gran part, la seva resolució fins a la creació de l'**Agrupació de Barcelona (ADB)**, el 1955, i l'**Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG)**, el 1960.

Efectivament, poc temps després del gran ressò de *La ferida lluminosa*, s'inicià un procés d'esclerosi al vell local del Teatre Romea, que només fou interromput per intents aïllats d'organitzar algunes vetllades de teatre de cambra, a imatge del que determinats grups oferien en llengua espanyola a la ciutat de Barcelona d'ençà del final de la segona guerra mundial.[5]

Un altre fet, l'aparició d'un peculiar actor, Joan Capri,[6] abonà la trajectòria terminal de l'escena comercial al Romea abans de la crisi dels anys seixanta. Descobert pel promotor i autor teatral Xavier Regàs, Capri s'incorporà a l'empresa la temporada 1957-1958 i aconseguí ben aviat una gran popularitat gràcies als seus monòlegs i a les singulars versions que feia d'obres escrites al servei sovint de la seva personalitat histriònica. La qüestió és que, amb l'excusa de Capri, el periodista Néstor Luján aprofità l'avinentesa per tal de tractar de l'extrema degradació artística del local a la seva secció de *Destino*: «El Teatro Romea, ya que es el símbolo del Teatro Catalán, no

(4) Vegeu F. Bohigas, «El ocaso del teatro catalán», *Momento* 108, 9-IV-1953, p. 26.

(5) Vegeu Gallén (1985: 188-145). També Gallén (1989: 101-105).

(6) Sobre Joan Capri, vegeu: J. M. Poblet (1964); J. Oliver (1970: 131-132); J. Pla (1975: 437-479).

debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados», alhora que demanava «que el Teatro Romea debería tener un buen repertorio tradicional y representar, amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan. Y que otros teatros pudieran alentar los estrenos experimentales y devolver al teatro catalán activo su antigua y perdida dignidad».[7] La polèmica era servida i facilità la intervenció de l'**ADB**, la qual a través de sengles cartes al director de Frederic Roda i Joan Oliver, dos dels principals responsables de la nova entitat, es posà al costat de Néstor.[8]

Quedava clar que els planteigs generals de l'escena professional catalana manifestaven una sèrie de qüestions sense solució: esgotament de les línies dramàtiques de pre-guerra, absència de textos amb caràcter renovador, entreguisme d'un públic cada vegada més abocat cap a uns productes qualificats pel crític Jordi Carbonell de «comèdia banal», «que fins baixa de vegades a la paròdia» i «vers un drama sentimental arrapat a l'emotivitat epidèrmica i mancat de real densitat humana, les quals direccions a vegades es barregen i donen lloc a un teatre còmico-sentimental» (Carbonell 1963: 120). En efecte, la situació general s'havia agreujat a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta: «Avui com avui –segons Carbonell–, el teatre públic català és una empresa capitalista sense capital i, per tant, es troba en la mateixa situació que el petit fabricant que només ven per pagar lletres; tot programa ampli i a llarg termini en resta exclòs. Això crea un cercle viciós: com que no es desenvolupa, no és lucratiu. Així resulta que els empresaris de les nostres companyies són sovint els dramaturgs, els autors o llurs amics i el més petit trontoll esguerra una temporada.»

II

L'escena catalana professional de caràcter estrictament privat –no ho oblidem– havia tocat definitivament fons i anunciava la inestabilitat i la immediata degradació artística que, amb alguna excepció, sofrí al llarg dels anys seixanta. Perquè la veritable renovació del teatre català procedí d'altres fronts allunyats de l'escena comercial. D'una banda, d'escriptors que conreaven en privat uns models de literatura dramàtica, que no foren editats ni representats –en determinats casos– fins alguns anys després; un tipus de teatre absolutament marginal dels esquemes de l'escena comercial o d'aficionats: Joan Brossa i Llorenç Villalonga en són mostra i paradigma, com també el poeta Josep Palau i Fabre. De l'altra, procedí directament de l'escena no professional; de l'objectiu que, en aquest sentit, assumí l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona** quant a la incorporació de nous autors amb una evident renovació dels plantejaments teatrals: Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, el mateix Brossa o la promoció especial que l'**ADB** féu de Joan Oliver i de Salvador Espriu.

Parlem, doncs, de l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona**. Entorn de la figura respectada de l'historiador i alhora home de teatre, Ferran Soldevila, un grup

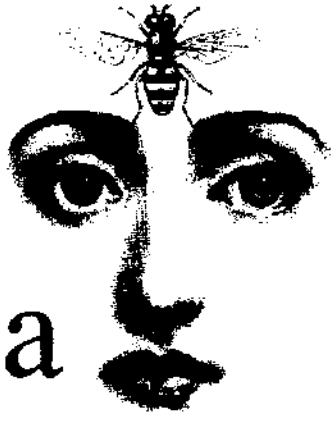
(7) «Al doblar la esquina. El teatro catalán», *Destino* 1139, 6-VI-1959, p. 25.

(8) «Cartas al Director», *Destino* 1140, 13-VI-1959, p. 3. La posició de Néstor, refermada en un altre article «La crítica y el insulto», *Destino* 1141, 20-VI-1959, p. 25, generà una sucosa polèmica al setmanari que ell dirigia. Vegeu, per exemple, les cartes de Jaume Villanova i Jaume Aymà Ayala, núm. 1141, p.3; de J. F. Castanyer i L. Trujillo, núm. 8-VIII-1959, p. 5. Vegeu també els articles de Josep M. de Sagarra a la seva secció «Antepalco»: «Sobre teatro», núm. 1141, p. 33, «Todavía el teatro», núm. 1142, 27-VI-1959, p. 15, «Teatro protegido», núm. 1143, 4-VII-1959, p. 13. I el de Xavier Regàs, «El problema del teatro catalán», núm. 1144, 11-VII-1959, p. 43.

d'intel·lectuals i de particulars vinculats a la burgesia mitjana barcelonina, relacionable amb aquella que havia assumit funcions de mecenatge en els anys quaranta –i encara n'assumia–, promogué l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona**, sota la tutela del Cercle Artístic de Sant Lluc.

Com a principal objectiu, l'**ADB** es proposà de recuperar l'interès artístic i social per tal que el teatre català connectés un altre cop –com en el període modernista i en determinats moments de pre-guerra– amb els corrents dominants del teatre estranger contemporani, sense haver de renunciar tampoc a una revisió crítica de la pròpia tradició que, maltractada com era per l'escena professional, podia córrer el perill de ser menystinguda i oblidada del mapa. Amb aquest esperit, l'**ADB** després d'haver contactat sense èxit amb Maurice Sarrazin, de Le Grenier de Tolosa, organitzà simulacres de temporades estables fins a 1963, tot i les traves administratives i el nombre reduït de representacions permeses per a cada muntatge. Així, els responsables de l'**ADB** van vertebrar un pla d'actuació àgil i eclèctic quant a la selecció de textos i autors i a la col·laboració d'artistes reconeguts –pintors, escenògrafs, directors, intèrprets– en la preparació de cada obra o muntatge (Coca 1978).

L'**ADB** oferí, així doncs, una tria programàtica del teatre estranger del segle XVI ençà: Molière, Shakespeare, Ben Jonson, Goldoni, Musset, Txèkhov, Strindberg, Shaw, Claudel, Giraudoux. I els més immediats: Anouilh, Rattigan, Ionesco, Dürenmatt, Brecht. Més: davant de la precària situació del teatre comercial en llengua catalana, l'**ADB** establí amb les mancances i retocs que hom convingui una mostra de la producció teatral catalana contemporània, susceptible de ser utilitzada com a programació o repertori d'un inexistent Teatre Nacional: *Nausica*, de Joan Maragall, *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, *El ben cofat i l'altre*, de Josep Carner, *El cocktail dels acusats*, de Carles Soldevila, *Xandí*, de J. Millàs-Raurell, *La fortuna de Sílvia*, de Josep M. de Sagarra, *Primera representació* i *Ball robat*, de Joan Oliver, entre altres. I les que hom pot considerar com a significatives descobertes de 1939 ençà: *Antígona* i *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, *Or i sal*, de Joan Brossa, *Cruma*, *Homes i No* i *Tècnica de cambra*, de Manuel de Pedrolo o *La simbomba fosca* i *Els condemnats*, de Baltasar Porcel.



L'**ADB** disposà també d'una col·lecció teatral, els «Quaderns de Teatre» (Molas 1961), dirigida per Joan Oliver, amb uns criteris de modernitat força condicionats per les orientacions arbitràries i irracionals de la censura. D'una banda, la col·lecció es proposà incorporar alguns dels textos i dels autors més representatius del teatre mundial de 1939 ençà i, de l'altra, editar algunes de les manifestacions renovadores de la literatura dramàtica catalana de postguerra. Així publicà *Homes i No* (1960), de Pedrolo, i *Or i sal* (1963), de Brossa, al costat de *Figuretes de vidre* (1959), de Tennessee Williams, *La sala d'estar* (1962), de Graham Greene, *La cantant calba* (1963), d'E. Ionesco, *Les arrels* (1963), d'Arnold Wesker o *L'òpera de tres rals* (1963), de Bertolt Brecht. Vint anys després del desenllaç de la guerra civil, els «Quaderns de

Teatre» es convertiren en la primera oportunitat de divulgar en llengua catalana –amb els límits resultants d'una política general de prohibicions– alguns dels principals noms del teatre contemporani.

Estroncada el 1963 per factors de caràcter polític, l'**Agrupació Dramàtica de Barcelona**, en tant que entitat no-professional, havia assumit sense proposar-s'ho les precàries i falses funcions d'una política teatral que en unes altres circumstàncies històriques potser hauria pogut realitzar un Teatre Nacional o un Centre Dramàtic protegit i institucionalitzat per organismes oficials, com en la majoria dels països europeus industrialitzats. No fou així, car el manteniment de l'**ADB** depengué tan sols –com he dit– d'un determinat i alhora reduït grup de la burgesia mitjana barcelonina, hereva en gran part del nacionalisme polític conservador de pre-guerra.

En síntesi, el panorama general de l'oferta teatral de Barcelona i, globalment, de Catalunya, continuava dominat a inicis dels seixanta per a) la presència de grups d'aficionats organitzats entorn de FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació) d'ençà de1949 (Gallén 1985: 154-158), b) per la inexorable degradació artística del Teatre Romea, c) per la presència de companyies privades deutores d'un teatre espanyol essencialment comercial i d) per la lenta però progressiva desaparició de l'activitat teatral del Paral·lel; una activitat que havia seguit la pauta general d'espanyolització imposada damunt la realitat cultural catalana d'ençà de1939. Davant aquesta situació l'**ADB** procurà d'assentar tímidament com a contrapunt les bases d'una renovació teatral, encara no pròpiament professional, però genuïnament catalana.

III

La renovació teatral inaugurada per l'**ADB** es completà amb la creació de l'**Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual**, sota la direcció de Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat (Fàbregas 1976: 541-546). De fet, l'**EADAG** nasqué amb l'ànim de donar una reposta tant a l'envelliment i tractament desfasat dels ensenyaments impartits per l'oficial Institut del Teatre, dirigit per Guillem Díaz-Plaja (Graells 1990: 83-131), com per la necessitat de projectar una nova concepció professional i estètico-cívica del teatre. Un dels objectius primordials fou el de crear un centre de formació d'actors/actrius i de directors, malgrat el caràcter privat i no reconegut des d'un punt de vista oficial de l'Escola. Si bé no es desestimà el mètode Stanislawski en la formació dels intèrprets –com tampoc més endavant el de Grotowski–, el muntatge èpic, importat per Salvat arran de la seva estada a Alemanya, es convertí en un dels trets definidors de l'Escola i del conjunt del seus espectacles basats sovint en textos no específicament teatrals interpretats des d'aquella nova perspectiva.[9] Brecht i el teatre èpic permeteren a Salvat d'articular una dramatúrgia personal a la qual foren sotmesos tant autors catalans –Espriu, de forma preferent– com estrangers.

(9) Vegeu la valoració del mateix R. Salvat (1966: II, 79-145); J. Orduña (1988: 136-142).

L'aparició i el funcionament de l'**EADAG** afavoriren el naixement i posterior desenvolupament de l'anomenat **teatre independent**, un moviment que nasqué com a resposta tant al teatre amateur com sobretot al teatre comercial de l'època. En els seus objectius, summament idealistes, els grups de **teatre independent** apareguts al llarg dels anys seixanta[10] van aspirar a una renovació profunda i global del teatre que es feia a l'època. La van dur a terme mitjançant el desmarcament dels circuits tradicionals, la recerca i creació d'un nou públic, així com amb la revalorització de les figures del director, de l'escenògraf i de l'intèrpret, i, en grau menor, de la revisió del repertori autòcton. Perquè la ferma oposició inicial del **teatre independent** a les estructures culturals establertes era indestriable de la seva concepció del teatre com un instrument de lluita i de gran incidència social i política, influït per l'estètica brechtiana –també per l'expressionisme– que mitjançant l'efecte de distanciament havia de procurar la conscienciació del públic espectador. Tanmateix, el **teatre independent** s'hagué d'encarar a diversos i greus problemes de fons al llarg del seu decurs: la dificultat d'accedir, sobretot, a un públic ampli que els permetés sortir de la marginalitat dels *ghettos*, en què es movien, i els facilités el pas a una vertadera professionalització. Professionalització que només uns pocs grups van començar a assolir al cap d'un temps.

Un altre focus de renovació teatral a afegir a l'**ADB, l'EADAG** i als grups de **teatre independent** va ser la creació del **Premi Josep M. de Sagarra** (1963), que, amb diversa fortuna i amb el complement d'altres més o menys efímers (Castells 1975: 106-116), serví d'autèntica i solitària plataforma de què van disposar els joves o inèdits dramaturgs que s'hi presentaren, orfes de pares teatrals i força vinculats a la trajectòria del **teatre independent**.

La concessió del primer **Premi Sagarra** a *Una vella, coneguda olor*, de Josep M. Benet i Jornet, esdevingué des del primer moment –tot fent un paral·lelisme amb *Historia de una escalera*, d'Antonio Buero Vallejo– un dels embrions del nou teatre de text posterior. Més: Benet se sentia pròxim a l'experiència del **teatre independent** –ell mateix fou alumne de l'**EADAG**– com s'evidencià en la realització de l'estrena de l'obra –el 1964– amb la participació de professionals procedents tant del teatre comercial com de l'Escola.

Si féssim una valoració artística de les obres guardonades, podríem comprovar-ne tant la diversitat com la inexistència d'una línia estètica preestablerta. El realisme de Benet, d'encuny espanyol i nord-americà en aquells moments, coincidia quant al tractament d'una problemàtica essencialment social, però individualitzada, amb *Aquí no ha passat res*, **Premi Sagarra** 1964, de Joan Soler i Antich, que resolia el conflicte del protagonista en clau existencialista de ressons sartrians. Els dos primers **Premis Sagarra** contrastaven, al seu torn, amb la recreació del mite d'*Antígona*, **Premi Sagarra** 1965, de Josep M. Muñoz Pujol, a cavall d'Anouilh i d'Espriu, tot partint del cànon fixat per Jean-Paul Sartre en el seu teatre.

A partir de 1965, però, tres fets: l'edició d'un volum de *Teatre*, de Baltasar Porcel

(10) Vegeu G. Pérez d'Olaguer (1970) i també, X. Fàbregas (1972: 817-835).

–sobretot *Història d'una guerra* representada pel Teatre Experimental Català el 1966–; les estrenes de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu-Ricard Salvat i de *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany a càrrec de l'**EADAG**[11] assenyalaren l'inici de l'ascensió i consolidació de Brecht i el teatre èpic en l'escena catalana, a la qual foren francament sensibles en el seu vessant genuïnament didàctic els **Premis Josep M. de Sagarra** 1967 –*Dins un gruix de vellut*, d'Alexandre Ballester– i 1968 –*El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. El mateix **Premi Sagarra** 1966, Jaume Melendres, no se n'allunyava massa en l'orientació expressionista donada a *Defensa índia de rei*. La reivindicació del teatre èpic forçà també de forma decisiva la trajectòria d'un autor com Benet i Jornet qui, després de l'elaboració d'un altre text realista *Fantasia per a un auxiliar administratiu* –datat el 1964–, se'n desvià amb l'objectiu d'organitzar una trilogia entorn del mite de Drudània –*Cançons perdudes*, *La nau* i *Marc i Jofre* (1965-1969). Un mite creat tal vegada sota l'estímul del corresponent espriuà de Sinera, i que, sense enterrar del tot el realisme primicer, s'inscrivia en la més estricta recepta brechtiana, fidelment seguida per Teixidor i Ballester, aquest amb l'afegitó de l'empelt expressionista de Dürenmatt.

Ara, la renovació teatral encarnada per l'obra d'aquests –i altres escriptors dels premis– i representada per grups independents anava tan sols adreçada a uns determinats i limitats sectors constituïts per «intel·lectuals, membres de les professions liberals i en un percentatge molt apreciable, estudiants. Aquest públic espera i exigeix un teatre compromès que porti la denúncia social fins als límits on la censura ho permet, i quan manifesta la seva aprovació o el seu refús és d'acord amb aquesta escala valorativa» (Fàbregas 1969: 45) Un nou teatre mancat, d'una banda, de l'accés a un públic ampli, i, de l'altra, assentat sobre uns fonaments no professionals (no més de tres funcions per muntatge, escassa formació i preparació del personal, com a norma), que mostrava una feble imatge, ben distinta de la que es produïa al llarg dels seixanta en el conjunt d'instàncies teatrals europees.

De fet, la primera presència del **teatre independent** en el circuit comercial anà a càrrec de la companyia de l'**EADAG**, dirigida per Salvat. Entre 1966 i 1970 organitzà tres temporades en el Teatre Romea, tot incorporant intèrprets de prestigi de l'escena comercial com Núria Espert, posem per cas. La presència d'aquests professionals provocà fortes tensions i recels en el si de l'Escola, en creure alguns que l'entitat era clarament desqualificada en les funcions de promoció dels seus alumnes. L'èxit de públic dels dos primers anys (1966-1968) amb obres com *Ronda de mort a Sinera*, *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, *Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, *Primera història d'Esther*, d'Espriu o *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, derivà en desconcert i un cert desmenjament en presentar el 1970 *Insults al públic*, de Peter Handke i *Un home és un home*, de Brecht (Salvat 1979). Mentre, en el mateix període, a la resta d'Europa s'avançava decididament en la institucionalització dels nous plantejaments i recerques teatrals. Ressenyem, entre altres, el paper de Georges Devine

(11) Vegeu J. Carbonell (1965: 835-839); J. Molas (1965: 7-25).

al Royal Court (Browne 1975), la fundació i desenvolupament conseqüent del National Theatre (Lewis 1990), el procés de descentralització francès fortament reactivat al llarg dels seixanta (Gontard 1973) o la creació del Festival de Nancy (Looseley 1990: 141-153).

IV

Entorn de 1968, la renovació del teatre català mostrà de forma inequívoca i clara alguns dels seus dèficits reals: absència de promoció continuada als *mass media*, manca d'una publicació estable especialitzada en teatre,[12] sense poder disposar d'un col·lecció programàtica de textos autòctons i estrangers, que continués l'orientació establerta pels «Quaderns de Teatre» de l'**ADB**. És més, amb motiu de la concessió del **Premi Josep M. de Sagarra** 1968, el jurat es queixà que cap de les obres guardonades fins aquell moment no s'hagués pogut estrenar en temporada regular i estable i que no hagués rebut cap mena de suport ni de persones ni d'organismes culturals catalans.[13] La crisi d'una determinada concepció del teatre tot just treia el nas lligada al difícil desenvolupament dels grups de **teatre independent**, després de les experiències fallides de l'operació *off-Barcelona* en el Casino de l'Aliança del Poble Nou el 1968. Més: la manca de cohesió i de viabilitat dels grups de **teatre independent** comportà al cap d'un parell d'anys una profunda crisi de funcionament.[14] Paral·lelament a la crisi del **teatre independent**, un nou teatre, el CAPSA (que obrí el 1969), dirigit per Pau Garsaball, es convertí fins a 1976 en l'autèntica plataforma de llançament i difusió de grups que, vinculats com Els Joglars al **teatre independent**, apostaven per la professionalització en els primers setanta. Quant a la divulgació dels autors catalans, descartat el Teatre Romea i el fantasma de l'oficial Teatro Nacional de Barcelona (Pérez de Olaguer 1990), el Teatre CAPSA fou l'únic i alhora insuficient i irregular banc de proves de certs textos que hi accediren amb desigual fortuna: l'èxit d'*El retaule del flautista*, de Teixidor, d'abril de 1971 al gener de 1972, contrastà amb el rebuig de la crítica d'un espectacle com *Berenàveu a les fosques*, de Benet i Jornet, la primavera de 1973.

Lentament, però sense vacil·lacions, s'havia entrat en una nova etapa que, sorgida de les cendres del 68, es disposava a qüestionar els valors més compromesos tant en l'ordre polític com en el cultural dels anys seixanta. Quant al teatre, arreu d'Europa començaren a desplegar-se noves manifestacions i orientacions, com ara el Living Theater o J. Grotowski, que responien a la influència de les teories d'Artaud, o el fenomen de la creació col·lectiva.[15]

A Catalunya podem encara assenyalar en els primers setanta, si més no, l'existència de textos dramàtics que participaven de l'esperit progressiu dels seixanta: l'estrena professional abans esmentada d'*El retaule del flautista*, o una de les operacions més reeixides del teatre-document, inspirat en la solució escènica que Peter Brook utilitzà

(12) Fins a 1975 podem esmentar *Scena* (1949-1968; 168 números), vinculada a FESTA; *La Carreta* (1961-1966; 18 números); *Yorick* (1965-1974; 64 números). Vinculada a l'Institut del Teatre, el 1957 aparegué el primer número d'*Estudios Escénicos*, que adoptà el nom d'*Estudis Escènics* a partir del núm. 22 (març 1983).

(13) Vegeu E.X., «Paraules sobre el darrer ple dels premis», *Serra d'Or*, gener 1969, p. 32.

(14) Vegeu F. Formosa (1971: 77-79, especialment).

(15) Sobre el «teatre total» i la creació col·lectiva, vegeu D. Bradby (1991: 116-226); D. Jeffery (1992: 11-44).

a *El vicari*, de Rolf Hochhut: *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany en col·laboració amb Xavier Romeu. El *Layret*, com fou conegut, editat a París el 1971 i posteriorment representat clandestinament per determinats indrets de Barcelona i Catalunya. Entre 1971 i 1973, trobem encara textos identificats amb la fórmula brechtiana o amb les tècniques expressionistes: *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres, *La petita història d'un home qualsevol*, de Ramon Gomis, posem per cas. O, fins i tot, procediments de l'antiteatre en obres com *Por*, últim **Premi Sagarra** 1973, de Jordi Bergoñó o *Els mites de Bagot*, un text de 1968, en què Xavier Romeu conreava maneres pròpies de l'anomenat teatre de l'absurd amb la finalitat de descriure una situació de rebel·lió en el si d'una societat autoritària.

Per altra banda, en ple debat sobre els camins a seguir pel **teatre independent** i en un context de diluïció de les possibilitats reals de representació dels dramaturgs, va aparèixer «El Galliner» (1970), una col·lecció destinada a l'edició dels nous autors catalans (Benet i Jornet 1989: 5-11). La creació i el desenvolupament posterior d'«El Galliner» coincidiren amb els inicis de la lenta però irreversible liquidació d'una determinada concepció del **teatre independent**. Perquè la crisi del **teatre independent** era indestriable de la del moviment del realisme històric de la primera meitat dels seixanta, que l'havia acotxat i que se n'havia servit. La reacció antivalors engatjats dels seixanta havia començat tot just de forma encoberta. La Imaginació accedí al poder en detriment d'una Raó qüestionada i aviat escometé contra determinades propostes: les relacionables amb el realisme i amb Brecht o el teatre èpic. De fet, si Teixidor, Melendres o Benet encara pogueren estrenar en els primers setanta fou com un fet aïllat, una mena de supervivència en el si d'un nova etapa que els girà l'esquena. I progressivament sense plataformes estables, començaren a ser qüestionats per la crítica. Com a contrast, cap a 1972-1973, hom saludà amb entusiasme l'aparició d'un nou autor d'origen valencià, Rodolf Sirera. En efecte, la concessió del premi Ciutat de Granollers 1971 a *Plany en la mort d'Enric Ribera* aconseguí una bona acollida dels crítics Xavier Fàbregas i Joan-Anton Benach. L'obra evidenciava una profunda ruptura formal amb els esquemes establerts del teatre èpic dels anys seixanta. Sirera es manifestà, així, en una entrevista: «Jo havia planificat una manera quasi èpica de fer l'obra, però trobava que no era la més idònia; em quedava una cosa molt freda, molt gelada» (Fuster 1973: 126) La solució: construir el *Plany* com una simfonia. La diferència entre aquesta obra i la dels nous autors dels seixanta era absoluta; el nou model de llenguatge teatral, l'estil que *Plany en la mort d'Enric Ribera* representava, dugué el crític Benach a establir-hi coincidències amb *Mary d'ous*, el muntatge d'Els Joglars estrenat a Granollers el 1972, a propòsit del plantejament i la resolució escènica conreats (Benach 1973: 126-127). La investigació en àmbits no explorats, allunyats de les formes dramàtiques convencionals, conferia al text de Sirera una originalitat fora de dubte i l'interès d'aquells que hi veien una alternativa, una sortida, al qüestionat realisme i a Brecht.

La crítica, mentre enterrava l'herència dels seixanta, començava a abonar i a orientar-se cap a uns altres interessos: l'edició del primer volum de *Poesia escènica* (1973), de Joan Brossa[16] i certs muntatges de creació col·lectiva, a imatge dels concebuts pel Théâtre du Soleil, com el que es materialitzà en *La setmana tràgica* (1975) a càrrec de Lluís Pasqual i Guillem-Jordi Graells, realitzat per l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (Fàbregas 1975: 122-124).

En definitiva, en els últims anys de la dictadura franquista, es produïren una sèrie de fets: a) accentuació de la colonització madrilenya de l'escena autòctona per grups de caràcter sobretot independent en un marc de desmembrament del corresponent català (Fàbregas 1972: 11), b) manca de suport real i efectiu del Teatre Romea i el Teatro Nacional de Barcelona al conjunt dels autors dramàtics catalans que continuaven escrivint i, alguns, publicant a «El Galliner» a falta d'una possible i enraonada posta en escena dels seus textos, c) la màxima representació del teatre català l'ostentava un grup de caràcter no textual, Els Joglars, amb la reposició al Teatre CAPSA d'*El joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous* i l'estrena a Granollers d'*Alias Serrallonga*, el 1974, i d) els autors dramàtics sorgits en els anys seixanta es trobaven com en els inicis sense el suport explícit dels predecessors –Joan Oliver, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo. Sense poder-se professionalitzar. Alguns abandonaren el carro de forma aparentment definitiva: Joan Soler i Antich, Alexandre Ballester, Baltasar Porcel, Jaume Melendres –implicat en històries de creació col·lectiva amb Jordi Teixidor i posteriorment amb Joan Abellan–, Xavier Romeu, Ramon Gomis, entre altres.

V

La transició que seguí a la mort del general Franco –20-XI-1975– obrí finalment noves perspectives tant en l'ordre polític com en el cultural. En l'àmbit teatral, els canvis no trigaren a manifestar-se. Així la publicació del llibre d'entrevistes *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, d'Antoni Bartomeus (1976), precedit d'un lúcid pròleg de Joan-Anton Benach, permeté reflexionar sobre la pràctica desarticulació del **teatre independent**, estretament vinculat a l'arraconament dels autors dramàtics. El cas és que la marginació dels autors responia també a la reorientació artística empresa pels grups independents. Un replantejament que primava tant el protagonisme del director en detriment de l'autor, com el desenvolupament de l'expressió corporal i el conreu de la creació col·lectiva.

La crisi del **teatre independent**, apuntada ja cap a 1970, forçava un difícil però ineludible repte als diferents grups: el pas decidit a la professionalització. Una actitud que un col·lectiu com Els Joglars ja havia resolt amb anterioritat i que amb el temps fou seguida per altri. De fet, la desintegració del **teatre independent**, unida a la conseqüent marginació del teatre de text, facilità el desenvolupament i posterior consolidació i hegemonia de la dramatúrgia no textual fins ben avançats els anys vuitanta.

(16) Vegeu À. Broch (1974: 12); X. Fàbregas (1973: 5-52).

D'altra banda, l'inici d'una nova etapa històrica afavorí de forma progressiva els esforços per accedir o assolir un tipus de teatre institucionalitzat o si més no fortament subvencionat per les emergents instàncies polítiques democràtiques a nivell estatal, nacional, provincial o municipal. La idea de la institucionalització començà a prendre força en certs sectors del món teatral, àvids d'enterrar l'anterior etapa farcida de mancances i misèries. Es tractava d'avançar cap a una institucionalització que deixés a mans de professionals la gestió artística i que reiterés, per altra banda, el caràcter de servei públic del teatre. Així, l'Assemblea d'Actors i Directors, creada el 1975 i pròxima a la situació de canvi polític que es vivia al país, reivindicà sense èxit, el febrer de 1976, la creació d'un Teatre Municipal de Barcelona i d'un Teatre de Catalunya, alhora que aportà les bases per a un projecte de Llei de Teatre, com també ho féu pel seu compte l'Institut del Teatre.

Pressionat per la nova conjuntura històrica, l'Ajuntament de Barcelona decidí finalment encarregar a l'Assemblea d'Actors i Directors l'organització d'una temporada popular al Teatre Grec l'estiu de 1976,[17] que obtingué una àmplia resposta ciutadana. En plantejar-se, però, l'Assemblea d' Actors i Directors d'adherir-se a l'Assemblea de Catalunya, ampli espectre político-social democràtic de caràcter interclassista, es produí una escissió a càrrec de membres pròxims a l'ideari anarquista. Els escindits crearen l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle, la qual, després de muntar un espectacular «Don Juan Tenorio» al Mercat del Born –novembre de 1976[18]–, centralitzà les seves activitats al Saló Diana entre 1977 i 1979.

L'1 de desembre de 1976 inicià també les seves activitats el **Teatre Lliure**,[19] cooperativa formada per un grup de professionals arribats de diversos col·lectius del **teatre independent**. Sota la direcció inicial de Pere Planella, Lluís Pasqual i Fabià Puigserver, el nou local del barri barceloní de Gràcia desenvolupà des dels inicis, a la manera del Piccolo milanès tot i que sense obviar el precedent de l'**ADB**, una política teatral basada en el repertori universal amb una presència força més limitada de la tradició catalana contemporània. Així, ha ofert textos de Molière, Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, Büchner, Ibsen, Strindberg, Txèkhov, Schnitzler, Brecht, Genet, O'Neill, Botho Strauss, Mishima, Friel, Koltès, entre altres. La presència catalana queda, en canvi, reduïda a *Camí de nit* (1976), escrita i dirigida per Lluís Pasqual, *Primera història d'Esther* (1982), en règim de coproducció amb el **Centre Dramàtic de la Generalitat** amb qui també participà en *L'hèroe* (1983), de Santiago Rusiñol. Altres títols: *El 30 d'abril* (1987), de Joan Oliver, *Terra baixa* (1990), de Guimerà, *El manuscrit d'Alí Bei* (1988) i *Ai, carai!* (1989), de Josep M. Benet i Jornet, *Titànic 92* (1988), de Guillem-Jordi Graells i *Capvespre al jardí* (1990), de Ramon Gomis.

Amb la finalitat d'avançar en la seva clara voluntat de teatre públic, la temporada 1987-1988 es creà la *Fundació Teatre Lliure -Teatre Públic de Barcelona*, on a més de

(17) Vegeu Antoni Bartomeus, *Grec-76: Al servei del poble*, (1976); *Grec 1929-1986* (1987: 81-107, especialment).

(18) Vegeu *Mercat del Born. «Don Juan Tenorio». Anàlisi d'una autogestió per L'A.D.T.E*, Barcelona, Assemblea de Treballadors de l'Espectacle-Iniciativas editoriales, s.d.

(19) Vegeu «El Teatre Lliure cumple diez años», *Cuadernos El Público* 10, gener 1986; Teatre Lliure 1976-1987, Barcelona, Ed. Teatre Lliure-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987.

la representació de particulars hi trobem també la d'institucions públiques catalanes i espanyoles. El gener de 1989, l'Ajuntament de Barcelona cedí al **Teatre Lliure** el Palau d'Agricultura situat enfront del Mercat de les Flors, perquè sense abandonar el local originari el col·lectiu gracienc, que disposa d'una activa Associació d'Espectadors (1988), pugui dur a terme una més àmplia projecció i desenvolupament de les seves activitats en un futur més o menys immediat.

Si el **Lliure** compta avui amb un ampli reconeixement per part de la societat catalana ho deu, entre altres aspectes, a haver sabut crear una reconeguda patent, en què text i espectacle es fusionen en una excel·lent mostra de Teatre d'Art contemporani. Certament, el desaparegut Fabià Puigserver (1938-1991) esdevingué l'home cohesionador del grup a més d'actuar com a mestre i guia indiscutible de l'actual escenografia catalana.[20]

La institucionalització real del teatre català no es féu efectiva, però, fins l'any 1981 quan el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya arrendà el local del Teatre Romea per convertir-lo en la seu de l'actual **Centre Dramàtic de la Generalitat**. Després d'una curta gestió de Xavier Fàbregas, Hermann Bonnín, que havia dut a terme la renovació de l'Institut del Teatre el 1970 (Graells 1990: 133-173), fou nomenat, el gener de 1982, director del **CDG** configurat com un centre de producció teatral amb direcció artística pròpia, dependent de la Direcció General de Teatre, Música i Teatre, i administrativament de l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes de la Generalitat de Catalunya amb pressupost diferenciat del Departament de Cultura. De bon principi, Bonnín fixà uns objectius globals, prioritaris i integradors de les diverses tendències teatrals com a primer –i únic, en aquell moment– teatre institucional a Catalunya, que es poden concretar en els següents punts: a) crear un repertori nacional i universal amb produccions pròpies, b) impulsar la creació contemporània i el retrobament de les avantguardes a través del Teatre Obert, c) col·laborar en règim de coproducció en iniciatives de grups i teatres estables, públics i privats. i d) donar a conèixer alguns dels espectacles de més actualitat dins el Cicle de Teatre Internacional –Memorial Xavier Regàs en record del Cicle de Teatre Llatí que, en el marc del mateix Teatre Romea, Regàs organitzà entre 1958 i 1969.

La gestió de Bonnín es pot diferenciar en dues etapes. Entre 1982 i 1985, el **CDG** produí textos de la tradició nacional que havien estat poc o deficitàriament representats per grups professionals d'ençà del1939: *Batalla de reines* (1984), de Frederic Soler, *Maria Rosa* (1983), de Guimerà i *El Cafè de la Marina* (1983), de Sagarra. Només un sol text de teatre posterior a 1939, *La pregunta perduda o el corral del lleó* (1985), de Joan Brossa, representat amb motiu del Congrés Internacional de Teatre que es va celebrar a Barcelona. I sobretot produí textos de la tradició universal com *Peer Gynt* (1983), d'Ibsen, *L'òpera de tres rals* (1984), de Brecht o *L'àguila de dos caps* (1985), de Cocteau. Quant a les coproduccions, a més de les esmentades amb el **Teatre Lliure**,

(20) Vegeu Patrícia Gabancho (1988: 305-322); Fabià Puigserver: *Hombre de Teatro* (1993).

ressenyem el muntatge de *La tempestat* (1983), de Shakespeare, a càrrec de la companyia de Núria Espert i amb direcció de Jorge Lavelli. Convidà companyies com Els Joglars, la Comédie Française que oferí *Don Juan*, de Molière al Gran Teatre del Liceu el 1982, o la presència de la Royal Shakespeare Company amb *Much ado about nothing* al Teatre Tívoli el 1984. Ara, com apreciàvem també a propòsit dels primers anys del **Teatre Lliure,** el teatre català contemporani de text va ser relegat en un segon ordre, inserit dins del Teatre Obert, una «plataforma oberta a la creació contemporània i a l'experimentació», d'inspiració francesa, que es dugué a terme en altres locals de la ciutat. Destaquem, posem per cas, muntatges com *Brossàrium* (1982), *Deixeu-me ser mariner* (1983), de Serra i Fontelles o *La desaparició de Wendy* (1985), de Benet i Jornet.

El cas és que en la temporada 1985-1986, el **CDG** assumia ja funcions teòricament inherents a un determinat model de Teatre Nacional com a unitat de producció centrada tant en la creació com en la difusió d' espectacles. Disposava d'una videoteca pública, d'un servei de publicacions, d'un arxiu informatitzat de la programació i d'una valuosa política d'abonaments individuals o col·lectius. Durant les tres últimes temporades de la gestió de Bonnín, abandonada l'experiència del Teatre Obert, el **CDG** es replegà al vell local del carrer de l'Hospital, tot esperant infructuosament una segona sala per al Centre. Els criteris de programació no van variar, però, d'orientació. Quant al repertori universal, presentà textos de Schnitzler, Pirandello, Claudel o Duras. La presència del repertori nacional es reduí a *La filla del Carmesí* (1987), de Sagarra, amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de la seva mort, mentre que Quim Monzó fou l'autor d'*El tango de Don Joan* (1986) que dirigí Jérôme Savary.[21]

El nomenament de Domènec Reixach –un dels membres fundadors del **Teatre Lliure**– com a responsable del **CDG,** el 1988, ha representat una aposta decidida per la tradició dramàtica catalana actual, potenciada a través de la producció escènica i complementàriament amb la concessió de borses destinades a la creació de textos. De fet, Reixach ha retornat l'honor perdut a autors de les dècades anteriors que han vist com les seves obres accedien en unes òptimes condicions artístiques: *Quatre dones i el sol* (1990), de Jordi-Pere Cerdà, *Alfons Quart* (1990), de Josep M. Muñoz Pujol, *Residuals* (1990), de Jordi Teixidor, *Desig* (1991), de Josep M. Benet i Jornet o *Indian Summer* (1991), de Rodolf Sirera, en règim de coproducció. Ha donat oportunitat a joves o inèdits autors: *Elsa Schneider* (1989), *Tàlem* (1990) i *Carícies* (1992), de Sergi Belbel, *Infimitats* (1991), de Francesc Pereira o *Nus* (1993), de Joan Casas. I ha incorporat, finalment, autors d'altres àmbits literaris com Manuel Vàzquez Montalban, Eduard Mendoza, Montserrat Roig o Narcís Comadira.

Amb motiu de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona, el Centre programà amb gran èxit un Cicle de Teatre Clàssic Català format per *El desengany*, un text barroc de Francesc Fontanella mai no representat, *La filla del mar*, de Guimerà, *L'Hostal de la Glòria*, de Sagarra, *Civilitzats, tanmateix*, de Soldevila, i sengles monòlegs de Víctor Català, *La infanticida*, i de Santiago Rusiñol, *Feminista*.[22]

(21) Vegeu E. Gallén (1989): *1981-1991 - CDG 10 anys* (1991)

(22) Vegeu Cicle de Teatre Clàssic Català, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992.

Certament, el **CDG** desenvolupa avui una línia d'actuació que fóra fàcilment assimilable per un Teatre Nacional si observem sobretot que la companyia de Josep M. Flotats, subvencionada a partir de 1984 també per l'Administració autonòmica i amb seu al Teatre Poliorama d'ençà del 1985, no ha establert encara les bases d'una sòlida i coherent política teatral de caràcter nacional. Així, a *Un projecte per al Teatre Nacional*, Flotats insisteix en un reconeixement preferencial de la tradició universal en detriment de la catalana (Flotats:1989). Amb tot, en les últimes temporades, pressionat per la reorientació del **Teatre Lliure** i sobretot del **CDG**, s'hi ha mostrat interessat amb espectacles com *Ara que els ametllers ja estan batuts* (1990), basat en textos de Josep Pla; la versió personal que el mateix Flotats féu de *Cavalls de mar* (1992), de Josep Lluís i Rodolf Sirera, o *El verí del teatre* (1993), d'aquest darrer.

L'escassa presència de la tradició catalana contrasta amb la programació d'obres de Molière, Musset, Rostand, Wedekind, Louis Jouvet, Nathalie Sarraute o Sam Shepard, entre altres.

VI

De la segona meitat dels anys vuitanta ençà, el teatre català ha donat mostres d'una extraordinària vitalitat i diversitat en el conjunt de les seves manifestacions.[23]

Per començar, l'hegemonia considerablement assentada en els últims anys de la dramatúrgia no textual. En segon lloc, el canvi qualitatiu atorgat al teatre de text per part del conjunt de les institucions públiques i privades de més reconeguda del nostre país. L'anomenat «retorn» del text ha possibilitat la recuperació per a l'escena d'autors promoguts en els seixanta/setanta com Josep M. Muñoz Pujol, Jordi Teixidor, Josep M. Benet i Jornet o Ramon Gomis. Un grup d'autors que, en la seva majoria, ha derivat al llarg dels anys vuitanta cap a una revisió crítica i una rectificació substancial de les formes, les tècniques i els continguts temàtics del passat, quan van organitzar els respectius universos dramàtics sota l'empara i l'estímul de Brecht i el teatre èpic amb matisos i anostraments. La dècada dels vuitanta ha permès afermar, per altra banda, la continuïtat de la literatura dramàtica amb nous valors. De tots ells, és Sergi Belbel sobretot en qui hi veiem ben afiançat el necessari relleu de la tradició més immediata, si bé des d'una orientació professional, ideològica i estètica inicialment deslligada de la dels seus predecessors. Com a autèntic escriptor forjat per a l'escena, la seva obra s'insereix en una determinada orientació del teatre contemporani més immediat, explicitada en els noms de T. Bernhard, B-M. Koltès, David Mamet, Heiner Müller o Sam Shepard, entre altres.

En tercer lloc, l'enfortiment del teatre institucional o subvencionat per les administracions públiques. A banda del **CDG**, de la vocació pública del **Teatre Lliure** i de la companyia de Josep M. Flotats, i tot esperant la inauguració del Teatre Nacional de Catalunya, hem d'esmentar que la Diputació de Barcelona posà en funcionament els Centres Dramàtics del Vallès i d'Osona el 1986. Al seu torn, el 1985, l'Ajuntament de

(23) Vegeu el dossier «Intervenció pública i oferta teatral a Catalunya» dins Cultura, octubre 1990, pp. 27-50; el quadern central «El teatre a Barcelona, avui» dins *Barcelona. Metròpolis mediterrània* 17, 1990, pp. 65-128, i el «Dossier: Dramatúrgia catalana actual» dins *Pausa* 9-10, setembre-desembre 1991, pp. 23-91.

Barcelona obrí oficialment el Mercat de les Flors, destinat tant a l'exhibició de les millors manifestacions i grups teatrals de caràcter experimental com al conreu i promoció de la dansa contemporània.

En quart lloc, cal esmentar el desenvolupament d'un teatre comercial d'expressió catalana que ha dut implícita la recuperació parcial del mític Paral·lel de pre-guerra. Així, la temporada 1986-1987, una distribuïdora i productora de teatre de nom Anexa i els grups El Tricicle i el grup Dagoll-Dagom, fundaren Tres x 3 S.A., una empresa comuna ubicada en el Teatre Victòria on, a més de grups convidats, han alternat espectacles no textuals d'El Tricicle amb revistes o comèdies musicals de Dagoll-Dagom.[24] La reactivació d'un teatre comercial genuïnament català no ha tingut, però, la seva correspondència en el manteniment a Catalunya d'un convencional teatre de consum espanyol, sovint escàs i instal·lat en el cèntric Teatre Goya, mentre sales com Villarroel Teatre, Teixidors-Teatreneu o SAT (Sant Andreu Teatre) optaven per formes menys convencionals de teatre comercial amb predomini del conreat en llengua catalana.

En cinquè lloc, el paper indiscutible de la Sala Beckett,[25] creada el 1988 per José Sanchis Sinisterra per tal d'allotjar-hi les manifestacions del Teatro Fronterizo (1977), però també per promoure laboratoris de dramatúrgia textual, en tant que pedrera de joves autors/autores. L'aparició, per altra banda, d'altres sales de petit format com Teatre Malic, Teatre Tantarantana o Artenbrut, així com la reorientació de la Fira de Teatre de Tàrrega com a mercat de propostes teatrals alternatives, evidencia la notable riquesa i diversitat de propostes teatrals existents en el país a finals de 1993. Probablement, només els problemes derivats de la recessió econòmica actual i de la inexistència d'una política conjunta, compacta i vertebrada per part de les administracions públiques poden pal·liar la importància d'un dels millors períodes del teatre contemporani a Catalunya.

ENRIC GALLÉN
Universitat Pompeu Fabra
Novembre 1993 - gener 1994

(24) Vegeu catàleg de l'exposició patrocinada per la Comunidad de Madrid, l'Institut del Teatre i el diari *Avui*, 1989. I «Dagoll-Dagom... Así nace un musical: "El Mikado"», *Cuadernos El Público* 18, novembre 1986, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

(25) Una sala que disposa de *Pausa* (1989), una revista d'assaig sobre teatre que contrasta amb *Escena* (1989). Aquesta, després de la seva desaparició el 1990, amb un total de nou números, reaparegué el setembre de 1993 amb caràcter bimensual.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BARBA, B. (1948) *Dos años al frente del Gobierno civil de Barcelona*, Madrid, Javier Morata, 2ª edició.

BARTOMEUS, A. (1976a) *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.

– (1976b) *Grec 76: al servei del poble*, Barcelona, Avance.

BENACH, J.A. (1973) «Un text innovador «*Plany en la mort d'Enric Ribera*»», *Serra d'Or*, febrer, pp. 126-127.

BENET, J. (1978) *Catalunya sota el règim franquista*, Barcelona, Blume, 2ª edició.

BENET I JORNET, J.M (1987) «Cent volums d'«El Galliner»» dins Guimerà, À. *La filla del mar*, Barcelona, Ed. 62, pp. 5-11.

BOHIGAS, F. (1953) «El ocaso del teatro catalán», *Momento* 108, 9-V, p. 26.

BRADBY, D. (1991) *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, 2ª edició.

BROCH, A. (1974) «El teatre de Joan Brossa: de l'al·lucinació a la imatge», *Canigó* 341, 20-IV, p. 12.

BROWNE, T. (1975) *Playwrights'Theatre: The English Stage Company at the Royal Court Theatre*, London, Pittman.

CARBONELL, J. (1964) «El teatre d'ahir, d'avui i de demà», *El Llibre de tothom*, Barcelona, Alcides.

– (1965) «Teatre èpic», *Serra d'Or*, novembre, pp. 835-839.

CASTELLS, J. (1974) «Els premis de teatre (1963-1973)», *Els Marges* 4, maig, pp. 106-116.

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. 10 anys. 1981-1991 (1991), Barcelona, Generalitat de Catalunya.

COCA, J. (1978) *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.

COCA, J, GALLÉN, E, VÁZQUEZ, A. (1982) *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.

Fabià Puigserver: Hombre de Teatro (1993), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

FÀBREGAS, X. (1969) «El teatre català de 1965 a 1967», *El Pont* 31, maig, p. 45.

– (1972a) «Deu anys de teatre independent», *Serra d'Or*, desembre, pp. 817-835.

– (1972b) «Particularitats de la nova temporada teatral», *Canigó* 271, 23-XII, p. 11.

– (1973) «Introducció al teatre de Joan Brossa» dins Brossa, J. *Poesia escènica*, Barcelona, Ed. 62, pp. 5-52

– (1975) ««La setmana tràgica», del document a la reflexió», *Serra d'Or*, febrer, pp. 122-124.

– (1976) «Tres notes sobre l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual», *Serra d'Or*, agost, pp. 541-546.

FLOTATS, J. M. (1989) *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona, Ed. de la Revista de Catalunya.

FORMOSA, F. (1971) *Per una acció teatral*, Barcelona, Ed. 62.

FUSTER, J. (1973) «Rodolf Sirera, un nou teatre a València», *Serra d'Or*, febrer, pp. 125-126.

GABANCHO, P. (1986) *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.

GALLÉN, E. (1985) *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.

– (1989) «Entre la supervivència i la institucionalització» dins *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pp. 95-119.

GONTARD, D. (1973) *La décentralisation théâtrale*, París, SEDEC.

GRAELLS, G-J. (1990) *L'Institut del Teatre 1913-1938. Història gràfica*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

GREC 1929-1986 (1987), Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

JEFFERY, D. (1992) «Towards 'création collective'» dins Yarrow, R. ed. *European Theatre 1960-1990. Cross-cultural perspectives*, London-New York, Routledge, pp. 11-44.

LEWIS, P. (1990) *The National: A dream made concrete*, London, Methuen.

LOOSELEY, D. (1990) «The World Theatre Festival, Nancy, 1963-1988: a criticism and a retrospective», *New Theatre Quaterly* vl. VI, 22, maig, pp. 141-153.

MALNIU, J. de M. (1949) «Perills que assetgen la nostra cultura», *Occident*. 2-3, juny-juliol, p. 68.

MARRAST, R. (1978) *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Ed. 62-Institut del Teatre.

MOLAS, J. (1961) «Els «Quaderns de Teatre» de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona», *Serra d'Or*, gener, pp. 22-23.

– (1965) «Pròleg» dins Porcel, B. *Teatre*, Palma de Mallorca, Ed. Daedalus, pp. 7-25.

OLIVER, J. (1970) «Els monòlegs de Joan Capri», *Tros de paper*, Barcelona, Ed. Ariel, pp. 131-132.

ORDUÑA, J. (1988) *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol fins al 1975*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

PÉREZ D'OLAGUER, G. (1970) *El teatre independent a Catalunya*, Barcelona, Ed. Bruguera.

– (1990) *TNB: Història d'una imposició*, Barcelona, Institut del Teatre.

PLA, J. (1975) «Joan Capri» dins *Homenots. Quarta sèrie*, vol. XXIX, Barcelona, Ed. *Destino*, pp. 437-479.

POBLET, J.M. (1964) *Joan Capri*, Barcelona, Ed. Alcides.

SALVAT, R. (1966) «Concreció de la nova objectivitat: el realisme èpic» dins *El teatre contemporani. 2/El Teatre és una ètica? –De Ionesco a Brecht*, Barcelona, Ed. 62.

– (1979) *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Ed. 62.

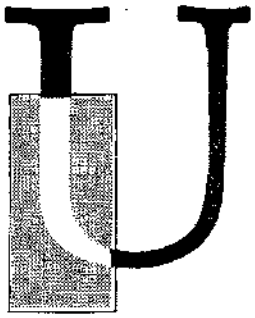
SAMSÓ, J. (1992) *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública. Barcelona 1939-1951*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2 vls. [publicats a Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994-1995].

SARSANEDAS, J. (1948) «Teatre català al Romea», *Ariel*, suplement núm. 1, agost.

TRIADÚ, J. (1951) «Les vinyes del Priorat», *Ariel* 22, febrer, pp. 43-45.

JOSEP LLUÍS SIRERA

UNA ESCRIPTURA DRAMÀTICA PER ALS NORANTA. (NOTES DE LECTURA)



Una de les tasques més ingrates de qualsevol historiador del teatre és, sens dubte, la de tractar d'analitzar el període més immediat. Hi ha, per començar, una manca de perspectiva que molt sovint dificulta –quan no impossibilita– que arribem a unes conclusions mínimament definitives. Això s'hi tradueix, llavors, en una forçada provisionalitat de l'exposició, tenyida d'un subjectivisme que sovint no resisteix el pas del temps. Per altra banda, el treball d'investigació i crítica prèvia ha estat poc important i haurem de llançar-nos, en conseqüència, d'una forma prou arriscada a una anàlisi molt personal i, com he dit, molt poc distanciada. Val a dir, doncs, que el que segueix és, sobretot, fruit de la lectura personal d'un corpus nombrós de textos dramàtics escrits al Principat entre 1985 i 1992,[1] i de la reflexió sobre la situació que travessa el teatre català contemporani. I és que fins dins d'uns anys no ens trobarem en condicions d'avaluar amb precisió aquest període de la nostra història teatral.

(1) Aquesta limitació temporal, fruit del moment en què va ser redactat l'article (finals de 1992) deixa fora noms que als dos darrers anys comencen a gaudir d'un ben merescut prestigi: Lluïsa Cunillé, Francesc Pereira, Josep Pere Peyró... i que mereixien també haver-los inclòs en aquest estudi.

ELS INICIS DE LA TRANSFORMACIÓ

Durant la darrera dècada han anat cristal·litzant una sèrie de fenòmens que han transformat pregonament la situació del nostre teatre; destacaré, al respecte, tres fets que crec que es troben en les arrels d'aquesta transformació. En primer lloc, el

desenvolupament d'una *política teatral sistemàtica*; en segon, el bandejament de qualsevol mena de *vel·leïtats iconoclastes*; i en tercer, la decidida *projecció europeista* que planeja sobre el conjunt de la vida teatral catalana. Examinem-los amb una mica més de deteniment.

Pel que respecta al primer, quan parle de *política teatral sistemàtica* em referesc a la política de recolzament i promoció de l'escriptura dramàtica que ha dut a terme d'uns anys ençà el *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya*, dirigit per Domènec Reixach. Una política que ha permés l'aparició de textos tan significatius com ara *Desig* de Josep Mª Benet i Jornet i *Tàlem* de Sergi Belbel (tots dos de 1989) o *La vida perdurable* de Narcís Comadira (1990). Aquest decidit compromís amb l'escriptura dramàtica contemporània –no ho oblidem– ha anat acompanyat d'una no menys intel·ligent recuperació de parcel·les imprescindibles de la història teatral nostrada (des del Barroc fins als grans noms de la primera meitat del present segle). Els darrers cicles programats al Romea són una mostra d'aquest suport institucional. Que ha comptat, a més a més, amb una resposta més que acceptable per part del públic. És cert que, per tractar-se d'un fenomen molt recent (les primeres «borses d'ajut a la creació de textos teatrals en llengua catalana» són del 1989), encara no podem anar més enllà de les apreciacions subjectives, i que –com indica Benet i Jornet– «fóra bo d'analitzar, per cert, el fenomen que ha suposat l'entrada en el món del teatre d'uns quants escriptors més que acreditats fins avui en d'altres camps de la literatura, i suposo que caldria relacionar-lo amb la revalorització recent del text en les arts escèniques» (1992: 9). Sense aprofundir en la segona part de l'afirmació, no em cap dubte, tanmateix, que aquesta revalorització va molt lligada a una política de suport a l'autor actual, que –no ho oblidem– s'ha estés a altres centres públics: el Teatre Lliure, i la Companyia Flotats incorporen igualment, i de forma ja normalitzada, obres d'autors catalans vius.

En fi, fóra injust no esmentar ací que aquesta política institucional s'ha vist decididament recolzada per l'acció editorial. La clàssica col·lecció L'Escorpí, d'Edicions 62, ha publicat als darrers anys una quantitat realment notable de textos d'autors recents. I al seu costat, la Biblioteca teatral de l'Institut del Teatre malda també per incorporar al seu fons obres d'autors actuals. I això, sense oblidar que els mateixos Centres Dramàtics disposen de les seues pròpies col·leccions, i que editorials com Tres i Quatre han dinamitzat també les seues sèries teatrals. No disposem, dissortadament, d'un estudi sociològic, i no em trobe en condicions d'afirmar si tot això és fruit d'una moda passatgera o és que en realitat comencem a comptar amb un públic lector de teatre. Siga això cert, o es tracte d'un acte més de política institucional, el que no hi ha dubte és que els autors actuals poden publicar amb molta més facilitat que no fa uns anys les seues obres, i així aquestes tenen més oportunitats d'arribar als escenaris.

Dins aquestes mateixes coordenades hem de situar el segon dels aspectes assenyalats. En efecte: la recuperació d'autors i obres de la nostra literatura dramàtica mitjançant muntatges oficials i les majors possibilitats de publicació han permés un millor

coneixement de les obres d'autors d'èpoques anteriors i ha facilitat, en conseqüència, l'abandó de les *pretensions iconoclastes*. Val a dir, doncs, que s'ha arribat a l'acceptació del fet que, al moment present, poden conviure tant les darreres promocions d'escriptors com els autors ja consagrats.[2] Davant possibles temptacions de fer *tabula rasa* en nom d'un nou concepte de l'escriptura, el panorama teatral català presenta una imatge de convivència (difícil i problemàtica, però convivència al capdavall) que gosaria qualificar de modèlica. No té res d'estrany, doncs, que Benet i Jornet siga el prologuista de bona part dels textos dels nous autors, o que Sergi Belbel dirigesca obres del primer (en la memòria de tots resta el seu muntatge de *Desig*). Fins i tot, la crítica ha posat al descobert com l'escriptura del primer s'ha enriquit amb les aportacions dels nous autors, tal i com es palesaria a *Desig* mateix. En fi, altres autors de llarga trajectòria, com Jordi Teixidor, no han dubtat a canviar gairebé radicalment la seua forma d'escriptura i fins i tot la seua concepció del teatre; com indica Jaume Melendres al pròleg de *Residuals* (1989), hom pot parlar de dos Jordis Teixidors ben diferenciats: «Jordi Teixidor el Vell intentava resoldre problemes escènics amb la màquina d'escriure. Jordi Teixidor el Nou en crea. Ha entés que el text no és el punt de partida de l'espectacle, sinó el punt d'arribada» (1989: 10). He parlat, certament, de canvi i de transformació; aquesta, però, no és forçosament imprescindible i no hi manquen els autors dels seixanta-setanta que continuen fidels en substància a les seues pròpies escriptures.

M'he referit, en tercer lloc, a la *voluntat europeista*. Sense renunciar a la pròpia tradició (la propera, dels autors encara vius, i la llunyana dels sempre problemàtics clàssics) els autors més recents han tractat d'establir per damunt de tot ponts i lligams amb els grans noms de la dramatúrgia contemporània. I quan dic *han tractat* em referesc no sols a la pròpia voluntat dels autors sinó també a les interpretacions que n'han fet crítica i públic, interpretacions que potser en més d'un cas han anat més pel camí del desig i la voluntat (com si escriure *a l'estil de* fóra un mèrit indiscutible) que de l'anàlisi rigorosa... No vull entrar-hi, en aquest complex aspecte del tema, hi haurà prou si diem que, en efecte, l'escriptura de Belbel ha estat raonablement relacionada –per exemple– amb la de Koltès i també amb la de Beckett o Schnitzler; en el mateix ordre de coses, hom parla de la relació amb el *dirty realism* de Lluís Anton Baulenas... I així, sens dubte, podríem fer-hi un llistat molt aconsolador que posàs de manifest com bona part dels noms més valuosos disposen de referents extracatalans de prestigi. Prestigi només? Evidentment no. I és que, el que hi ha al darrere no és una simple qüestió de *majoria d'edat* europea del nostre teatre, sinó també una intel·ligent política de promoció cap a l'exterior d'una producció dramàtica que, mancada (o gairebé) del suport institucional de l'Estat espanyol, ha de vendre's abans que res com a *homologable*.

Aquesta europeïtzació del teatre fet al Principat descansa també en un desig (potser un pèl i tot massa optimista) de normalitat que redueix exclusivament a la llengua el compromís amb la pròpia situació cultural, i que –en conseqüència– té una tendència,

(2) No empre, voluntàriament, el terme de *generació* per referir-me als autors dels anys seixanta i setanta, tot i que algunes expressions com ara la de *generació dels Segarra* es troba més que consolidada a la tradició crítica. Debats com el molt recentment promogut per la Institució de les Lletres Catalanes el dia 30 de març de 1993 amb el tema «Les generacions teatrals des del 60: miratge o realitat» contribuiran sens dubte a escatir una qüestió tan transcendent. En tot cas, caldria tenir en compte l'afinitat dels procediments d'escriptura més que no pas el fet de compartir contextos sòcioculturals o actituds vitals davant aquests.

potser no explícita però crec que evident en el cas dels escriptors més joves, a obviar altres aspectes tals com la relació present/passat, que havia estat un dels motors de l'escriptura dramàtica catalana de la postguerra ençà. Clar que, permeteu-me aquesta fugaç incursió en el meu context *regional*, aquesta posició només és possible ara per ara al Principat, ja que al teatre del País Valencià difícilment hem arribat a les mínimes quotes de normalitat pel que a la llengua fa (J. Ll. Sirera 1993).[3]

LA NOVA ESCRIPTURA: ELS TEMES

Si entrem ara a examinar la producció dramàtica d'aquests darrers anys des d'un punt de vista temàtic, trobarem d'entrada el que podríem qualificar com la primera i més important fractura entre les promocions anteriors i les actuals. I no tant per l'existència de temes aparatosament diferenciats, que sí que n'existeixen (la major inclinació per un teatre històric o de reflexió al voltant de les arrels històriques, va lligada evidentment als autors anteriors a 1985 per exemple), sinó més aviat per la forma de tractar uns temes *a priori* comuns. M'hi explique: el món quotidià, enfocat de moltes formes, és tema compartit per uns i altres. Tanmateix, mentre els escriptors dels seixanta-setanta ens el situen dins l'òrbita de la trajectòria vital de la seua generació, els darrers desplegaran, partint-ne, un ventall de possibilitats que van de l'hiperrealisme a l'abstracció, però sense cap implicació personal i/o vital.

El passat com a present

En funció del que acabe d'indicar, els primers enfocaran el món de les relacions quotidianes des d'una triple perspectiva: en primer lloc, el sentiment de *frustració* (o, si ho preferiu així, de *desengany*) com a corol·lari d'un sistema de relacions interpersonals bastit en el moment –màgic i alhora tràgic– en què s'arriba a la maduresa i que en principi semblava destinat a procurar una felicitat i una *seguretat* poc menys que eterna; en segon, i dins aquest context de *crisi* personal (car d'això, al remat, es tracta), la incapacitat per definir la pròpia identitat, greument qüestionada per l'ensorrament de la tan somniada, i al remat inviable, estabilitat. Aquesta situació ens durà de cap a la tercera de les perspectives adés anunciades: la necessitat imperiosa de procedir a un *ajust* de comptes amb el passat, amb un passat que els ha enganyat i davant el qual poden arribar a sentir-se literalment estafats. No cal ni dir que aquesta triple perspectiva només pot ésser diferenciada des d'un punt de vista teòric, car en la pràctica el que trobarem serà la combinació de tots tres aspectes en una mateixa obra.

Siga com siga, el cas és que funcionarà com a motor de la majoria de les peces escrites pels autors que superen la trentena. Al seu costat, certament i com també he comentat amb anterioritat, no hi manquen escriptures personals, com per exemple la de

(3) Ultrapassa els límits d'aquest article un aspecte més propi de la sociologia teatral però que a mi em sembla particularment greu. Parle de la desconnexió que continua existint entre la pràctica teatral del Principat, la del País Valencià i les Illes. I no sols per la major o menor mobilitat dels textos, que al Principat comença a donar-se de forma esperançadora, sinó per aspectes com les dificultats que tenen actors i grups d'actuar als altres territoris sense renunciar a les seues peculiaritats dialectals. A la ciutat de València, i perquè puguem comprendre millor la precarietat que abans he denunciat, el problema s'ha solucionat d'una forma terriblement descoratjadora: representant únicament les versions *castellanes* de muntatges en català...

Josep Palau i Fabre i la de Josep Maria Muñoz Pujol, que mantenen una indubtable continuïtat i coherència al llarg de tota la seua trajectòria,[4] tot i que en el cas d'aquest darrer no podem oblidar com una de les seues obres més representatives d'aquests anys, *Vador* (1988), sintetitza el tema històrico-biogràfic (al voltant de la figura de Salvador Dalí) amb un intent d'endinsar-se en alguns dels aspectes de reflexió personals adés indicats. El que passa és que, malgrat el possible caràcter paradigmàtic del personatge, i l'interés de representar-nos les seues incoherències, febleses i frustracions, allò que domina al remat en el text és «la contundència, la fúria amb què Muñoz Pujol denuncia mentides i fraus, convencionalismes i tòpics que esdevenen esmicolats sense misericòrdia» (Muñoz-Benach 1988: 7). Muñoz Pujol, doncs, ajusta ací els comptes més a la societat que no pas a la persona. En tot cas, i això m'interessaria destacar-ho sobretot, la capacitat d'arrossegament que tenen aquestes formes d'escriptura és, entre els nous autors dramàtics, més aviat reduïda.

Si tractàssem, ara, de cercar títols que corresponguessen als aspectes esmentats, és innegable que no ens mancarien. Amb tot, pense que és Josep Maria Benet i Jornet qui s'ha plantejat de forma més rica i complexa aquesta reflexió sobre les vivències i el pas del temps,[5] entés aquest com un dels recursos que té la persona per tractar de soterrar els records neguitosos o de negar els desigs no verbalitzats. Que la darrera obra de Benet porte per títol *Fugaç* (1992) no és, llavors, cap casualitat. Així, tant aquesta obra com *Desig* (1989) incidiran de ple en el fracàs de qualsevol pretensió de negar el passat, d'amagar-lo. I és que, en efecte, el passat retorna un dia –quan s'ha arribat a la quarantena com apunta intel·ligentment Jordi Castellanos (1989:17)– i llavors cal prendre'n consciència... Aquesta acceptació per part dels protagonistes de les obres de Benet, evidentment, comporta la recuperació del sentit de la pròpia identitat; una identitat esborrada amb el pas del temps i amb els records, deformats –i deformants– que tenim dels altres (i que els altres tenen de nosaltres, és clar) i que hem anat acumulant de forma més o menys innocent. Aquest joc d'equívocs, del fals coneixement, té a *Capvespre al jardí* (1989) de Ramon Gomis una excel·lent mostra. Ací, tot partint d'una situació prou sovintejada en aquest tipus de teatre (la reunió que significa el retrobament d'un seguit d'amics, alguns dels quals –o tots ells– fa temps que no s'han vist), Gomis ens endinsa en les diferents trajectòries de tres personatges presents i un d'absent (Lluc, Mateu, Joan i Marc), el simbolisme dels noms dels quals ha estat oportunament indicat per Benet i Jornet al seu pròleg: «Aquest sopar és una cerimònia litúrgica, la cerimònia d'una missa laica; els participants mengen el pa i beuen el vi, combreguen doncs, participen, discutint-les, donant-hi cadascú un sentit diferent, de les idees d'una altra persona, un mestre que els ha fet i el qual, necessàriament, han sacrificat, però de qui seran sempre, en definitiva, deixebles i portaveus, difusors de la seva nova: evangelistes» (1989:10).

No cal ni dir que aquest mestre absent no és sinó el passat comú del qual han anat separant-se com si fossen alternatives diferents, vies diverses d'evolució un cop mort

(4) És per aquesta raó que no els cite més que marginalment dins aquest article. No hi ha, doncs, ni oblit ni preterició: la vàlua de les seues respectives escriptures és suficientment gran com per no permetre'm aquestes *lleugereses*. El que passa és que he intentat en tot moment de cenyir-me de forma gairebé exclusiva a allò que podríem qualificar com a nous escriptors i noves escriptures promogudes per ells i des d'ells.

(5) Sense pretendre fer-hi un joc de paraules, no és cap casualitat que un dels triomfs de fa dues temporades a Barcelona haja estat el muntatge d'*El temps i els Conway* de Priestley; i és que el problema del temps, del seu pas i de la seua pèrdua, va indiscutiblement unit al que em trobe comentant.

aquest passat/pare, que a altres obres assumirà formes diverses; així, a *Damunt l'herba* –també de 1989– de Guillem Jordi Graells, la del partit/moviment polític en què van militar la major part dels personatges. A l'obra de Gomis –i d'acord amb la morfologia típica d'aquesta mena d'obres– no pot faltar el personatge *exterior* (Àngels) que els observa i aprecia fredament les seues debilitats més pròpies d'adolescents que van prescindir massa aviat dels *pares* i que no han acabat de construir-se una imatge estable i definida d'ells mateixos.

És clar que quan un seguit de personatges d'aquestes característiques es reuneixen, té lloc la inevitable confrontació amb el passat. Un passat que hom pot negar, o acceptar d'una forma gairebé fatalista, però que marca de forma innegable els personatges. És el cas de les obres ja esmentades de Graells i Gomis, per exemple, si bé podem advertir-hi entre totes dues una pregona diferència que serveix –pense– per determinar quins són els dos pols entre els quals podem situar les obres de tema anàleg: per una part, la tendència a una certa *transcendentalització*, o millor: cap a una interioritzaciò; per l'altra, la reacció contrària, la *trivialització* (empre aquest mot sense intenció pejorativa). Per entendre'ns: en el primer cas –representat per l'obra de Gomis– els personatges no expressen explícitament (no verbalitzen) els seus corresponents estats anímics. Cal recórrer al llenguatge dels símbols (sovint de comprensió no massa fàcil: Marc, absent, fa arribar als presents un xerraire corb de l'Índia),[6] a subterfugis per traure a la llum les tensions, els fantasmes del passat fins i tot...

A l'altre extrem, precisament, l'ajust de comptes amb el passat significarà revisitar contínuament aquest temps enyorat que plana tothora pesadament sobre un present ben poc idealitzat i, és evident, amb molt poca relació amb aquell passat d'ensomni. Naturalment, no hi manca un personatge-testimoni, que ha sabut viure de forma més acostada als antics ideals (Júlia a l'obra de Graells), tot i que això no signifique una major, diguem-ne, *puresa* o perfecció.

Dos pols, he dit; i entre aquests dos extrems un ampli ventall de possibilitats. Permeteu-me que cite, llavors, com a possible exemple d'equilibri *La vida perdurable* de Narcís Comadira, on el passat desfila davant nostre amb una tremenda elegància, tot partint de l'acceptació del propi ésser, i la dels altres, sense que això signifique renúncia o triomf dels uns sobre els altres: «El tema de la reconciliació dels contraris a partir de la mútua comprensió es converteix en l'autèntic centre vital de la peça» (Benet, 1992: 15).[7]

Naturalment, aquesta presència gairebé obsessiva del present serveix per plantejar-se un tema col·lateral però que en molts d'aquests escriptors constituirà un motiu pràcticament recurrent. Parle del *temps*. No del temps entés com a element estructurant de l'escriptura escènica, sinó del temps com a força autònoma que imposa les seues lleis –indefugibles– sobre els personatges. I és que adonar-se que hom té un passat és –si fa no fa– el mateix que reconéixer que s'ha entrat en la decadència, en la vellesa. *Residuals* (1988) de Jordi Teixidor és, sens dubte, una molt àcida reflexió sobre la

(6) El valor simbòlic del regal resta palés pel fet que l'obra es clou significativament amb les següents paraules que Àngels –el personatge testimoni, *missatger* d'acord amb l'etimologia del seu nom– adreça a l'animal:

«T'has d'acostumar a viure al jardí, ara tots són a dins. No hi queda ningú. D'on véns? Qui t'ha portat? De qui ets? T'has d'acostumar a viure al nostre jardí.

L'Àngels entra a la casa i tanca, a poc a poc, les persianes».

(7) Guarda una certa analogia amb aquest plantejament la *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1987), de Montserrat Roig. En aquesta obra, la protagonista fa un repàs, un *ajust de comptes* al remat, de la seua pròpia vida per concloure amb una acceptació, una salvació / vindicació, que només serà possible a través de l'assumpció del paper de Clitemnestra. I és que el teatre per a ella esdevindrà el terreny estrany, on és possible acarar-se a la realitat per acceptar-la i tornar a estar en pau amb un mateix. Espai excepcional, doncs, com els dinars familiars que la *Mare* –a l'obra de Comadira– prepara amb el mateix zel que les trobades (sopars, cap de setmana...) d'antics amics a les altres obres. Espais tots ells igualment excepcionals que, en trencar la quotidianitat permeten l'aflorament de recances i tensions que no tenen ocasió de manifestar-se en circumstàncies *normals*.

innexorable degradació de l'ésser humà, articulada en forma de dos monòlegs consecutius on els personatges insisteixen un cop i un altre en la manifestació física d'aquesta decadència, només superable amb somnis degradats de moments més gratificants arrelats a una història personal que se'ns dóna com a definitivament closa.

Intermedi de caire històric

En relació a l'anterior, caldria que em referís –tot i que siga molt breument– a la presència minvant d'allò que podem qualificar com a *teatre històric*, o –més exactament– teatre de tema històric, car en cap cas no es tracta d'oferir-nos una simple reconstrucció històrica, sinó de posar al descobert les relacions entre passat i present. Aquesta mena de teatre, tan important a les dècades anteriors (i molt especialment a zones com el País Valencià, on la presa de consciència era –de fet– una qüestió de vida o mort), pot dir-se que ha perdut bona part de la seua puixança, tot i que importants dramaturgs formats abans de 1980 continuen conreant-lo de forma més o menys regular i amb intencions potser no tan *alliçonadores* i sí més d'experimentació de les possibilitats del llenguatge teatral al servei d'una construcció tan complexa com la que demanda la història dramatitzada. És aquest el cas, dins el Principat, d'obres com *El somriure del marbre* (1988) de Miquel Maria Gibert, exemple molt interessant del que pot ser aquesta experimentació: doble pla dramàtic (triple si comptem amb el pròleg), incidència en unes formes estètiques i literàries tan allunyades de la nostra experiència com ara el món romàntic, etc.

En un altre ordre de coses, i dins unes coordenades més convencionals, comptem amb alguna peça interessant com *Els camaleons també paguen* (1985) de Toni Cabré. Tot partint de la biografia fantàstica de Bertold Schwarz, l'introductor de la pólvora a Occident, ens endinsem en l'exploració de les possibilitats dialògiques del monòleg (si val l'expressió) mitjançant el desdoblament de les veus del protagonista en dos personatges que reconstrueixen la biografia de l'individu en qüestió... En fi, molt més convencionals resulten obres com *Crònica d'una ciutat* (1989) de Carles Maicas i Feliu Plasència, que malda per recuperar la memòria col·lectiva amb tècniques d'encuny èpic molt palés.[8]

Una realitat indefugible

Si és fins i tot lògic que els autors amb una trajectòria vital i professional més llarga es plantegen la relació present/passat, no és menys natural que aquells autors que van començar a escriure ben encetada la dècada dels vuitanta adopten unes posicions radicalment distintes davant una realitat, la present, que tants de neguits crea en els seus predecessors. Així, podrem parlar de tres actituds ben diferents: la instal·lació (no gose dir-ne *integració*) –acomodatícia o crítica– en el món *real* que els envolta i del qual

(8) Un exemple recent d'aquest canvi d'orientació en la forma de tractar la matèria històrica és *El pati* (1992) de Jordi Teixidor. Ambientada als darrers dies de la *Commune* parisenca, això no passa de ser un pretext per oferir-nos una reflexió sobre el caràcter més o menys epidèrmic de les conviccions dels personatges.

passaran a formar part; la *deformació* més o menys sistemàtica d'aqueixa realitat, tot palesant així el seu rebuig; l'*abstracció* sistematitzada dels seus elements constitutius, substituïts ara per una visió caòtica (*absurda*) o estilitzada.

En el primer cas, ens trobarem amb un seguit d'obres que no dubten a endinsar-se per terrenys tals com el melodrama, el sainet o la comèdia de costums, sempre amb un to escassament complaent i amb concessions (que connecten, és evident, aquest tipus d'obres a les del grup següent) cap al grotesc o –com a mínim– la deformació còmica. Cal dir, a més, que alguns dels autors de les promocions anteriores han fet també incursions en aquest terreny; Així, Francesc Luchetti, amb *Mal viatge* (1989), un recorregut cru, sense gaire concessions i amb un toc melodramàtic, sobre el món de la droga i la impossibilitat de saltar les barreres que separen unes classes de les altres.

Si Luchetti representa, com ja he dit, el vessant més melodramàtic (final infeliç per a les dues protagonistes) expressat amb un llenguatge que tracta d'acostar-se a la quotidianitat i sense defugir un cert simplisme inherent al gènere escollit, altres obres tractaran, des de posicions més equilibrades, de reflectir l'entorn; un entorn gris i pobre, fet de petites misèries, com el d'*Estrips* (1988) de Toni Cabré. Ací, de nou seran dues dones les que protagonitzen l'obra:[9] Isabel i Marta. La primera condemnada a la rutina asfixiant dels nens i el marit en atur, sense esperances de sortida de cap mena; la segona, a la monotonia d'un treball que no la satisfà i a una vida sentimental poc reeixida. Les pretensions de la segona d'endinsar-se en la vida de l'altra per després traslladar-la a una obra de teatre en curs, duran a una coneixença temporal, on totes dues s'intercanviaran fragments de les seues respectives vides. Els límits d'aquesta forma d'acarar-se a la realitat es troben perfectament marcats, per cert, a l'interior de la mateixa obra de Cabré: «La realitat? Ja n'estem tips de realitat» (Cabré 1992: 59), diu la Isabel quan explica perquè en la seua teatralització de la història escrita per Marta s'ha deixat endur per un recargolament imaginatiu prou evident... I és que, sembla dir-nos el personatge, aqueixa realitat només interessa per a qui –com Marta– no la viu.

D'aquí, doncs, que hi haja autors que es plantegen una *altra* forma de ser fidels al caràcter més o menys realista que volen imprimir als seus textos. Una altra forma que pot ser, per exemple, el pur costumisme, amb ribets sainetístics, que Gallén identifica en textos com *Vint per vint* (1986), de Joan Barbero, qualificada en aquests termes: «una comèdia de costums sense gaire pretensions artístiques [...] *Vint per vint* em sembla un text, per entendre'ns, més pròxim al sainet madrileny recuperat per José Luis Alonso de Santos que a cap altre projecte cultural de més volada o ambició artística. I probablement això és el que lícitament es proposa i busca Barbero: accedir al teatre professional amb un producte amb pasta de bon comediògraf i comercial per tal de distreure un ampli auditori» (Gallén, 1992: 6).

Siga així, o es tracte més aviat d'un text a la recerca no tant d'un hipotètic castissisme com d'un públic nou, jove i no massa habitual dels teatres, aquesta visió sainetística ens deixa a una passa de la segona de les actituds adés esmentades: la de la deformació de la

(9) No és cap casualitat que en totes aquestes obres, que tracten de reflexionar sobre un estat de coses apreciat des d'una perspectiva més aviat negativa, els autors s'interessen per personatges *a priori* més marginats (o proclius a la marginació); les dones, els joves, els vells... Un món de marginats, on els personatges convencionals (integrats o assimilables a l'*espectador ideal*) són cada cop més estranys i esdevenen llavors, en sentit estricte, *marginals*.

realitat. Una deformació que troba la seua millor expressió, sens dubte, en el teatre de Lluís-Anton Baulenas, qui amb *Melosa fel* (1988) i *No hi ha illes meravelloses* (1992) ens ofereix no sols una excel·lent mostra d'aquest tipus de teatre sinó també com es pot evolucionar al si d'aquest corrent, per tal de no quedar atrapats al *dirty-realism*. Hi ha al seu teatre, com apunta encertadament Maryse Badiou,[10] una visió de la humanitat que viu aïllada: «en una congregació d'illes, de nuclis tancats d'on es surt o s'entra per mitjà de ponts (Badiou 1991:64); ponts, però, que malgrat suggerir-nos comunicacions poc menys que grandioses (el pont de Brooklyn, per exemple), a la fi resulten inútils perquè els personatges puguen trencar el seu aïllament integral i essencial; com apunta la mateixa investigadora: «No hi ha esperança en aquest món illenc, tancat en les estructures rígides. El personatge no s'hi adapta i va perdut al mig d'una duresa inflexible. Es podria fer –però no és el nostre propòsit– una anàlisi psicoanalítica dels personatges d'aquest teatre, condemnats a una psicosi crònica perquè no troben l'espai que desesperadament desitgen i necessiten. Expulsats d'un ambient que refusen quasi biològicament i que, tanmateix, no poden negar, els personatges perden corporalitat en un sentit de desvitalització, de degradació: d'anul·lació com a entitat física» (Badiou 1991:65).

En efecte, els personatges de *Melosa fel*, Antònia i Gènia, drogaaddicta la segona i diabètica, grassa i cega la primera, comparteixen l'experiència de sentir-se marginades en un món que rebutja les deformitats, les malalties, les anormalitats de tota mena. Compartiran vivències extremes, dramatitzades amb un fortíssim sentit esperpèntic que se sobreimposa a l'evident recurrència a motius i situacions tòpicament *dirty*, com la impagable descripció dels lavabos de l'empresa *Senserric & Fills*, on treballa l'Antònia, i on aquesta es refugia per menjar ingents quantitats de galetes per a diabètics asseguda a la tassa del wàter (escena 2). A la fi, l'instint de supervivència les durà a compartir les mútues dissorts i a iniciar nous i sorprenents camins, com es pot comprovar a l'escena final, amb l'anunci de la premsa («Grassa i cega molt morbosa per a cavallers de paladar refinat. No professional. Molt econòmic. Posi's cec amb la grassa cega»). El sentit esperpèntic ja indicat duu Baulenas a distanciar-se dels seus personatges i a oferir-nos una visió grotesca d'un món degradat i innegablement –però també ridículament– *brut*.

A la segona de les obres de Baulenas –*No hi ha illes meravelloses*– ens trobem ara amb un personatge que correspon exactament a les premisses indicades per Maryse Badiou: l'Orfe ha passat tota la seua vida fugint de la realitat, desagradable i opriment, personificada per la Portera,[11] a la qual assassinarà. Llavors, carregat de *comics* (col·leccionar-ne ha estat el seu únic objectiu visible en la vida) es refugiarà en una «pensió barata, atrotinada i un xic passada de moda». Refugi tan fictici com els de la casa on vivia (el safareig, o el mateix món dels *comics*), ja que un Inspector borratxo li donarà la mort just abans que ens assabentem que en realitat l'Orfe no havia assassinat la Portera sinó que aquesta havia mort d'un infart. No importa: a ningú no li interessava la història d'aquest Orfe gris i frustrat, que havia decidit escapar de la seua rutinària,

(10) L'estudi de Maryse Badiou sobre el teatre de Baulenas ens informa de l'existència d'altres peces teatrals d'aquest autor, que avui per avui romanen inèdites, i que no hem pogut consultar: *Frenopàtic, Xuclador, El pont de Brooklyn, Òbit de Rossa*. Per aquesta raó, acceptem l'afirmació de la crítica que existeix una homogeneïtat prou clara dins la seua producció.

(11) A diferència de l'obra anterior -i dins aquesta evolució interna que ja comentava- els personatges d'aquesta obra no se'ns presenten com a éssers concrets, sinó que són denominats per la seua funció o professió (Client, Clienta, Comissari, Inspector), denominació susceptible de lectures simbòliques. De forma irònica només són individualitzats els *herois* de còmic, que fracassaran en els seus intents de deslliurar el protagonista: *Superman, Capitán Trueno*.

avorrida i opriment illa quotidiana cap a una impossible illa meravellosa tot travessant el pont que la Portera vigilava amb tant de zel. Resulta palés, doncs, que Baulenas ha enriquit la seua escriptura amb una dosi de simbolisme, sense renunciar al que és sens dubte un dels seus principals mèrits: aqueixa capacitat distanciadora fruit tant de la ironia com d'un grotesc ben dosificat.

La realitat com a excusa

No resta reduïda, tanmateix, aquesta revisió de la realitat feta pels dramaturgs actuals als dos aspectes suara comentats. I és que no podem ignorar que la realitat, estilitzada, retocada, somniada... és la base de moltes altres obres. Hi ha, d'entrada, la molt raonable temptació de l'*absurd* a la qual molts autors joves s'inclinen de forma decidida, tal i com ha estudiat per al context valencià Rafael Pérez (1993). Hi ha, també, però, una elaboració molt més densa i intel·ligent dels paràmetres que permeten identificar un món com a *real*, per donar-nos a partir d'ací una altra visió d'aqueixa mateixa realitat.

En el primer cas podem trobar-nos amb obres de lectura simbòlico-ideològica molt evident, que palesen que darrere aquesta opció hi ha sovint més inclinació per recrear determinades formes i procediments que per construir, partint-ne, universos internament coherents. O amb altres paraules: així com es va poder parlar d'una certa escola *brechtiana*, caracteritzada per una aplicació mecanicista de les *receptes* extretes de les obres de Brecht, podem parlar igualment d'una escola *beckettiana*, que no dubta a pouar en les obres de l'autor irlandés per construir un teatre on potser s'ha pres massa al peu de lletra això de no saber qui és en realitat el Godot que esperen els Vladimirs i Estragons de torn.[12]

No voldria, és clar, que es prenguessen les meues paraules com cap mena de retret; al capdavall, els temes que es tracten en aquestes obres (la incomunicació, la manca de sentit en les relacions i en les coses...) propicien, eixigeixen a crits gairebé, procediments de teatralització com els que trobem a peces com *Kabyl* (1986) de Joan Guasp, *La ciutat il·luminada* de Jordi Guardans i *L'espiral, exercici d'autofàgia* (1990) de Joan Cavallé. Permeteu-me, tanmateix, que malgrat la indubtable riquesa temàtica i d'imatges de les anteriors, m'incline més per l'economia dramàtica d'aquesta darrera obra, un pèl massa fàcilment llegible a nivell simbòlic i d'antecedents, tal i com Argenté al pròleg ens indica: al costat dels precedents de Beckett i, sobretot, Pedrolo,[13] no s'està d'assenyalar l'analogia simbòlica amb el mite platònic de la caverna.

Ja he avançat el major interés que per a mi tenen, tanmateix, les obres que es mouen en les coordenades traçades per al segon grup. Hi trobem, en efecte, una elaboració dels materials provinents de la realitat per sotmetre'ls a una autèntica *deconstrucció*, que sovint se'ns manifestarà mitjançant tècniques *minimalistes*; tècniques que, en tot cas, tractaran adés de despullar la realitat, per no treballar sinó sobre una lectura tremendament

(12) Fóra injust d'oblidar el pes que a la tradició teatral autòctona té el teatre de Manuel Pedrolo i Joan Brossa, que hem de considerar -al costat mateix dels autors europeus- com a models i mestres, amb menys repercussió -potser i dissortadament- del que caldria. Igualment, autors com Palau i Fabre no poden ésser menystinguts en la formació d'un ambient propici (tant en la producció com en el muntatge i en la recepció) a aquest tipus de teatre.

(13) Argenté cita assenyadament, com a precedents clars d'aquesta obra, dins l'univers teatral de Pedrolo, *Cruma*, *Homes i no* i *Algú a l'altre cap de la peça* (1990: 7).

essencialitzada d'aquesta, adés d'explorar-ne els límits. Teatre, doncs, de frontera i de despullament, d'introspecció i d'exploració profunda. No és cap casualitat, doncs, que els títols de les obres més representatives d'aquest corrent reflecteixen alguns dels trets que acabe d'indicar. Sergi Belbel, sens dubte l'autor més sòlid dels qui es mouen en aquesta direcció, és autor –per exemple– d'obres amb títols com ***Dins** la seva **memòria*** (1988) o ***En companyia d'abisme***[14] (1990); Joan Casas, al seu torn, ens ofereix un altre títol eloqüent: ***Nus*** (1991).

Ultra això, aquest procés de treball dramàtic implica una feina de precisió, de rellotgeria o orfebreria; significativament, Sanchis Sinisterra titulava el pròleg de la primera de les obres citades de Belbel, com «La passió de la forma» (1988: 7). A l'obra de Casas, és Castells qui titula el seu pròleg amb aquests mots: «Art-i-fici» (1991: 5). Naturalment, aquesta insistència en la perfecció tècnica comporta el perill de caure en el parany de prendre aquest despullament i aquesta artificiositat com la finalitat mateixa de l'escriptura dramàtica, que esdevindria així una mena de joc, gratuït malgrat la seua perfecció formal. El pròleg d'Enric Gallén per a *Tàlem* (1990) de Sergi Belbel reflecteix de forma molt clara aquests possibles retrets i ens ofereix, alhora, la seua defensa. Diu Gallén, en efecte, que «hom li ha arribat a retreure [a Belbel] certa manca de definició, de posició personal i sincera davant de les situacions i dels temes exposats [...] que es decideixi a bastir una obra major, d'argument si pot ser lineal i no tan circumscrita a les argúcies formals minimalistes que tan bé ha sabut conrear fins ara»; crítiques enfront de les quals replica el mateix investigador: «Així doncs, la realitat del món és percebuda avui per un escriptor jove com Sergi Belbel de forma fragmentària, informe, però conscientment selectiva, sense cap voluntat expressa de voler abastar mitjançant l'obra literària l'univers sencer» (1992: 8-9).

És clar que, al remat, aquesta defensa aferrissada de l'obra de Belbel no deixa de caure –en part– en el mateix parany que es volia combatre: el de cercar *transcendència* a un text com *Tàlem*, que tracta no tant d'oferir-nos la visió desestructurada d'un món desestructurat sinó de propiciar, per la manipulació intel·ligent dels materials escènics, *lectures desestructurades* (val a dir: errònies) entre els espectadors del que no és sinó –en paraules del mateix Belbel– «un argument (entès com a encadenament lògic en un temps i en un espai determinats d'una sèrie d'accions i esdeveniments ficticis) més aviat lleuger, insubstancial i propi, tal vegada, d'una comèdia de *boulevard*» (1992: 115). O amb altres paraules: tot i que podem parlar de com els quatre personatges de l'obra són l'expressió d'unes relacions caòtiques en un món ple d'incerteses, allò que realment dóna sentit a una obra com aquesta és la recepció trastornada de l'acció.

Ara bé, si algunes de les obres fins ara citades no deixen d'acusar una mena de desequilibri entre una escriptura dramàtica acurada i uns temes intranscendents o massa genèrics, en ocasions pot arribar-se a formes completament equilibrades que vénen a demostrar com és possible marxar cap a un *nou classicisme* sense renunciar als trets abans esmentats. Ja Belbel a *Elsa Schneider* (1987) ens oferia una visió que anava més

(14) Les negretes són, evidentment, meues.

enllà de la pura experimentació.[15] I amb *Carícies* (1991), aquesta tendència la trobarem ben afermada: una estructura lineal, molt elaborada però, i una exploració (recuperació, gosaria dir) de les potencialitats del diàleg, ens situa aquesta obra entre les més reeixides de les escrites als darrers anys en català.[16]

LA NOVA ESCRIPTURA: LES TÈCNIQUES

Si m'he detingut preferentment en aquesta mena de recorregut temàtic al teatre català més contemporani ha estat perquè són els procediments d'escriptura allò que més ha interessat de les obres escrites als darrers anys. Tant als pròlegs a les diferents edicions, com als estudis indicats a la Bibliografia, trobarem abundant (sempre parlant en termes relatius) material al respecte. Per aquesta raó, només em detindré en aquells aspectes que em semblen més importants en funció del que he anat exposant fins ara: la construcció dels diàlegs, l'exploració dels límits mateixos del llenguatge dramàtic i, per fi, la relació més o menys fluida que es pot establir entre el teatre i altres llenguatges artístics.

El diàleg, qüestionat

Pel que respecta al primer, és prou obvi que els escriptors l'obra dels quals he citat, es mouen entre dos extrems: per una banda, el manteniment de les convencions que fan del diàleg la cèl·lula bàsica del text dramàtic. Per l'altra, allò que s'hi busca serà el trencament dels mecanismes que el fan possible. És el primer cas clarament dominant, sens dubte, car són majoria els autors que continuen emprant-los per estructurar les seues peces. Diàlegs que poden correspondre a diferents estils (des del teatre històric al de costums contemporanis, des de l'absurd al més estrictament realista). Diàlegs al capdavall, clàssics en la seua estructura. Davant aquest corrent dominant, i com ja he dit, podem trobar-hi procediments que tracten de subvertir les lleis del diàleg teatral, procediments que –això és evident– no han estat *inventats* per aquests autors sinó que gaudeixen d'antecedents, en molts casos històrics.

Així, i a un nivell molt primari, empraran amb generositat –i de forma fins i tot sistemàtica– el *monòleg*, en totes les seues variants. El monòleg entés com a única alternativa possible per als personatges incapaços de dialogar de cap manera entre ells (*Residuals* de Jordi Teixidor), o pel contrari tractant desesperadament d'arribar a establir un diàleg sense interlocutors (és a dir, amb el públic) com a *Elsa Schneider* de Belbel. No cal ni dir que s'hi emprarà tot el ventall possible de formes monològiques, des de les més explícitament teatrals, que suposen la complicitat de l'espectador (bona part de les escenes de *Tàlem* són d'aquesta mena, d'acord amb el que he indicat sobre la implicació del receptor en la comprensió de l'obra),[17] fins aquelles que

(15) Vid. al respecte el pròleg de Jordi Castellanos a l'edició d'aquest text (1988), especialment les pp. 8-11 que duen el significatiu subtítol d'«Entre la cultura i l'experimentació». Castellanos posa de manifest com el treball de Belbel es troba bastit sobre una extensa base cultural que enriqueix el conjunt de forma notable i li impedeix de caure en el simple joc. No em sembla pas casual que tant aquesta obra com la comentada més amunt –*Carícies*– guarden clars punts de contacte amb l'obra d'Arthur Schnitzler. Per a les influències d'autors com Beckett, Koltès o Muller, vid. Méndez Moya (1993).

(16) Vid. el pròleg d'Enric Gallén sobre aquesta obra, en especial les pp. 7-8.

(17) Sense oblidar que el rerefons *cultural* de la peça ens mena directament cap a la comèdia de *boulevard*, a la qual no és aliena el gran llit matrimonial que domina l'escenari. I aquest teatre, com a bon teatre de gènere, usa sense por de tota mena de recursos convencionals, com els *aparts* o els mateixos monòlegs.

tracten de fer teatralment possibles els *corrents de consciència* de la novel·lística contemporània: «Amb els monòlegs de Baulenas retrobem les tècniques novel·lístiques del "corrent de consciència" que deixa parlar el pensament, tal com O'Neill va fer tan magistralment, i retrobem també un desenvolupament profund i subtil del clàssic apart» (Badiou 1991:66-67).[18]

No són els monòlegs i els aparts els únics procediments emprats per aquests autors. Hi ha també la descontextualització dels diàlegs, el seu desenfocament i –en fi– l'alteració de les seqüències lògiques que els conformen. En el primer cas, uns diàlegs aparentment normals ens són donats en mitjans totalment anòmals, o se'ls qüestiona pel fet de repetir-los en situacions diferents. Aquest joc tremendament teatral de repetir diàlegs tot contrastant-los amb els seus contextos (o a l'inrevés: repetir situacions amb diàlegs idèntics) el podrem trobar a les obres tant d'autors amb una trajectòria molt àmplia (*Indian summer* de Rodolf Sirera) com d'autors molt més joves (*Nus* de Joan Casas). No cal ni dir que Sergi Belbel a *Tàlem* ens ofereix exemples ben reeixits de discordança entre text i situació. I és que tant en aquest terreny, com en el del desenfocament abans al·ludit, Belbel aconsegueix un clar domini dels procediments a emprar. Consisteix aquest desenfocament a fer recaure tot el pes del diàleg en aspectes (i/o mots) aparentment marginals d'aquest, de forma que molt sovint els personatges semblen obsedits per un desesperat deler de clarificar tots i cadascuns dels mots que s'hi posen en joc. Si a això afegim la reconeguda capacitat de Belbel per *despullar* al màxim el seu llenguatge, entendrem millor per què de la lectura (potser i fins i tot a la lectura millor que a la mateixa representació) de les seues obres es desprén que ens trobem davant complicats mecanismes construïts de forma extremadament minuciosa. Vegem, per exemple, l'impecable principi d'*En companyia d'abisme* (Belbel 1990: 25).

Home més jove: Trobar-nos així, de sobte, em resulta...
Home: De sobte?
Home més jove: Sí.
Home: Ah, bé.
Home més jove: Com?
Home: No, no res. Jo no hauria escollit aquesta paraula.
Home més jove: Quina paraula?
Home: De sobte.
Home més jove: De sobte?
Home: Sí.
Home més jove: Ah, bé.
Home: Continua.
Home més jove: Continuar? El què?
Home: Deies: «trobar-nos així... de sobte... em resulta...» Continua.

(18) Caldria, en tot cas, precisar que en obres com *No hi ha illes meravelloses* de Baulenas, aquest recorre a l'onirisme per donar solta, mitjançant els pertinents desdoblaments del personatge, a les reflexions d'aquest.

Si aquests diàlegs traspuen una desconfiança prou palesa cap a la capacitat comunicativa del llenguatge, no té res de particular en conseqüència que es tracte de cercar nous mecanismes per assolir-la (o, com a mínim, per intentar-ho). Així, davant la paraula, el caràcter acurat dels escassos moviments que fan els actors a l'obra acabada de citar i que adquireixen un paper fonamental en l'enfrontament entre tots dos personatges.[19] També és el cas de *Minim.mal show* del mateix Belbel i Miquel Górriz, on els diàlegs es mouen en una línia semblant, tot forçant els personatges a recórrer als gestos per aconseguir el que amb paraules sembla impossible d'assolir: la comunicació.

Aquesta darrera obra, precisament, ens permet d'introduir la tercera possibilitat de manipulació dels diàlegs: el joc de deconstrucció / reconstrucció de les seqüències verbals per oferir-nos una altra realitat, o una visió completament diferent d'aqueixa realitat, tant se'n val. És la tècnica *minimalista* consagrada per títols com el de l'obra de Belbel-Górriz, basada en la repetició d'unitats mínimes, sotmeses a procediments de descontextualització i desenfocaments com els que he comentat,[20] i organitzades d'acord amb ritmes molt precisos i netament perceptibles.

L'exploració de les possibles fronteres del llenguatge dramàtic

Ja a la dècada anterior alguns dramaturgs catalans (com Rodolf Sirera, vid. Pérez 1991) s'havien interessat per investigar mitjançant l'escriptura els límits establerts del llenguatge teatral, en especial en allò que fa referència a les coordenades espàcio-temporals. Ara, aquesta tendència es veurà considerablement reforçada per tot un seguit d'obres, les quals llançant-se de sobre qualsevol interessada acusació d'excessivament literàries (els darrers ressons de la polèmica entre el teatre textual i el no textual potser encara no s'han esvanit dins el panorama teatral català), es preocupen tant pel que podríem anomenar vessant teòrica del problema com per la pràctica, és a dir: per la seua aplicació al terreny de la representació: *Nus* de Joan Casas, per exemple, és un tot un exercici de continuat *fregolisme* per part de la parella protagonista, sense el qual perdria no sols bona part del seu sentit sinó també del seu encant. En efecte, tant *Ell* com *Ella* no destacaran per cap element particular (la didascàlia inicial és prou explícita al respecte: «Ell, trenta i tants anys. Corrent. Ella, trenta i tants anys. Corrent») si no és per la rapidesa de les entrades i sortides *fingides* que podem trobar en moments com aquest:

> L'escenari queda buit un moment. Ella torna a sortir de darrere el paravent. Agafa el tabac i l'encenedor de la butxaca de la camisa d'ell. Recull el quadern de terra, l'obre i llegeix un moment.
> Ell, des de darrere el paravent: Has trobat el tabac?
> Ella: Sí.
> Ell, des de darrere el paravent: Què fas? Que no véns?
> Ella, deixa el quadern dins el bagul i el tanca: De seguida. (Desapareix darrere el paravent).

(19) Ja Benet ens ho diu clarament al pròleg: «Els dos subjectes protagonistes, quiets, encara no sabem per què, des d'abans de començar l'acció, s'oposen amb mots... i amb sis precisos i únics gestos, trivials, tanmateix enormement agressius, que es distribueixen al llarg d'allò que hem anomenat acció [...] La regla és la immobilitat. Resta, com una alternativa, la connexió, el coneixement, el lliurament a través del verb. Però, per paradoxa, aquesta comunicació condueix, fatalment, al moviment. A un moviment mínim, trivial si voleu, però tan sobrecarregat de sentit, en la seva singularitat, que esdevé excessivament expressiu, obscè, insuportable. I de tota manera, ja ho he dit, imprescindible». (1990: 10-11)

(20) En sentit ampli, podríem parlar de *minimalisme* com a sinònim de despullament o essencialització; com indica Méndez Moya quan afirma: «La principal característica que participa en todas las obras es la tendencia a la minimalización, a la máxima economía de medios, los cuales quedan reducidos a lo esencial en busca de una mayor intensidad expresiva. Este sentido minimalista se extiende a todos los constituyentes del hecho teatral de cada uno de sus textos». (Méndez Moya, 1993:5).

> Silenci. Al cap d'un moment se sent una remor i es torna a obrir la trapa. Apareix ELLA, i al seu *darrere treu el cap ELL. Van vestits igual com al començament.* (Casas 1991:30).

Un moment, dos moments... i *voilà*, els personatges tornaran a entrar-hi sense haver-ne arribat aparentment a sortir. I entraran transformats, això és l'important, en altres personatges amb altres històries i amb temps propis, en contrast evident amb la continuïtat que ofereixen els personatges, el seu vestuari sempre idèntic i un espai comú on encara són visibles les traces de les altres històries...

Si m'he detingut en aquest cas és perquè, al remat i com ja apuntava més amunt, amb l'adopció d'aquesta forma d'escriptura, els autors de les darreres promocions demostren que és possible una escriptura literària (*autorial*) del teatre sense per això renunciar a considerar-lo *espectacle*. Casos com el de Sergi Belbel, que ha signat muntatges realment reeixits no sols dels seu propis textos (*Tàlem*) sinó també de Benet i Jornet (*Desig*) i de Guimerà (*La filla del mar*), són la millor demostració del que dic.

El teatre en la cruïlla

Aquesta exploració liminar té el seu estricte correlat en una altra característica comuna a aquests autors i a les seues obres. Parle de l'establiment d'un diàleg fluid amb altres llenguatges artístics. El teatre esdevé, llavors, lloc d'intersecció, de confluència, on la seua especificitat es veu contrastada, complementada, enriquida al capdavall, per la presència d'altres codis. No és cap casualitat, d'entrada, que a un grup important d'obres se les denomine *minimalistes*, tot manllevant un terme que, malgrat tenir també aplicació en el terreny de la narrativa contemporània, ens remet a camps com el de les arts plàstiques i el de la música. I és que, al remat, d'allò que es tracta serà de traslladar els ritmes propis d'aquest corrent artístic al terreny del teatre. De forma anàloga, la recerca d'uns nous ritmes –d'escriptura; també, però, d'interpretació– obre la porta a una col·laboració cada cop més estreta entre teatre i dansa. I no parle tant del *teatre dansa* que a determinats indrets –com el País Valencià– pot arribar a formulacions extremadament precises i riques, com de la recerca de la concisió significativa, del gest despullat però ple de connotacions, d'una *escriptura física* que puga substituir –com ja he comentat abans– uns mecanismes lingüístics convencionals i arnats, inútils en tot cas.

No sols amb la dansa o la música, però: *La vida perdurable* i *Neva* de Narcís Comadira van ser, inicialment, guions radiofònics, i no podem oblidar com la televisió forneix a molts autors la possibilitat del guió dramàtic, que –tot i la seua especificitat– pot esdevenir fàcilment assimilable als textos dramàtics: recentment, s'ha publicat *El mateix paisatge*, guió televisiu escrit per Montserrat Roig (1987). I de segur que aquest no fóra l'únic exemple, ni tampoc l'única forma possible de relacionar-se el teatre amb altres mitjans expressius.

UNA CLOENDA PROVISIONAL

Aquesta revisió, no gens exhaustiva i sí fruit d'una lectura força personal del teatre escrit en català al Principat als darrers anys, podria cloure's perfectament amb la represa d'algunes de les idees expressades al començament: és palés que s'ha consolidat una escriptura dramàtica important, i que sovint ha arribat a les taules amb èxits no gens menyspreables. Una escriptura prestigiada fins el punt que l'associació que es produïa fora de les nostres fronteres entre teatre català i teatre no textual d'avantguarda comença a ésser qüestionada, millor dit: ampliada al terreny de l'escriptura escènica, una escriptura igualment d'avantguarda, tot i que en aquest terreny el concepte d'*avantguarda* siga molt més *clàssic* que no pas en l'altre. Una avantguarda consolidada i no excloent car permet la integració al seu si de les propostes dramatúrgiques d'autors ja consagrats, en una simbiosi que enriqueix mútuament els uns i els altres: s'ha parlat, i prou, de les influències entre Belbel i Benet i Jornet. Fet anècdotic, pres de forma aïllada, però molt significatiu del que pot ser una importantíssima via per aconseguir que, per primer cop en molts anys, hom puga pensar en una vida teatral normal i normalitzada.

No sols això, però: la personalitat de l'obra de Sergi Belbel, Lluís Anton Baulenas, Joan Casas o Toni Cabré, ens confirma que el panorama per als propers anys és més aviat esperançador. Pensem, si més no, que cap d'ells no han assolit allò que podríem anomenar la *maduresa* com a escriptors, i que en el cas de l'autor que més s'hi apropa –Belbel– hi ha la suficient diversificació dins la seua producció (que comença a ser quantitativament apreciable) com per esperar molt, i molt diversificat. I no és ell l'únic cas. Una diversificació, en fi, que ens permet acarar-nos amb textos que oscil·len entre el quotidià i l'onirisme, entre el diàleg construït amb sòlids lligams amb la tradició anterior i les noves formes, entre el ritme *minimal* i les estructures teatrals més clàssiques... Tanmateix, i després d'uns anys on el que ha predominat és la reflexió sobre les característiques (problemàticament) comunicatives del llenguate teatral, allò que caldrà fer serà incidir molt més que fins ara en el problema de quina cosa tractar de transmetre als espectadors. Una mena de retorn, doncs, a un cert classicisme que, ateses les característiques d'aquesta renovació teatral, no serà pas traumàtic sinó que se'ns presentarà com una formulació més aviat sintètica: *Carícies* de Belbel podria ser un exemple que s'avança en aquesta direcció, per un camí pel que també podem trobar obres –completes o fragmentàriament– dels autors més amunt esmentats.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARGENTÉ, J. (1991) Pròleg, dins Cavallé, J. *L'espiral, exercici d'autofàgia*, Barcelona, Institut del Teatre.

BADIOU, M. (1991) "Lluís Anton Baulenas, dramaturg", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 62-67.

BARBERO, J. (1986) *Vint per vint*, Barcelona, Edicions 62.

BATLLE, C. (1991) "De l'opacitat i transparència de *Desig*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 41-47.

BAULENAS, L. A. (1993) *Melosa fel*, València, Tres i Quatre.

– (1992) *No hi ha illes meravelloses*, Barcelona, Institut del Teatre.

BELBEL, S.; GÓRRIZ, M. (1992) *Minim.mal show*, València, Tres i Quatre.

BELBEL, S. (1988a) *Elsa Schneider* , Barcelona, Institut del Teatre.

– (1988b), *Dins la seva memòria*, Barcelona, Edicions 62.

– (1990) *En companyia d'abisme i altres obres* , Barcelona, Edicions 62.

– (1992a) *Carícies* , Barcelona, Edicions 62.

– (1992b) *Tàlem*, Barcelona, Centre Dramàtic.

BENACH, J. A. (1988) Pròleg, dins Muñoz Pujol, J. M. *Vador*, Barcelona, Edicions 62.

– (1989) Pròleg, dins Gomis, R. *Capvespre al jardí*, Barcelona, Edicions 62.

BENET I JORNET, J.M. (1989) *Desig* , València, Tres i Quatre.

– (1990) Pròleg, dins Belbel, S. *En companyia d'abisme i altres obres*, Barcelona, Edicions 62.

– (1992) Pròleg, dins Comadira, N. *La vida perdurable. Neva*, Barcelona, Centre Dramàtic.

CABRÉ, T. (1992) *Estrips*, Barcelona, Edicions 62.

– (1985) *Els camaleons també paguen*, Barcelona, Edicions 62.

CASAS, J. (1991a) "Dramaturgia contemporánea en Cataluña", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 87-91.

– (1991b) *Nus* , Barcelona, Institut del Teatre.

CASTELLANOS, J. (1988) Pròleg, dins BELBEL, S. *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.

– (1989) Pròleg, dins Benet i Jornet, J. M. *Desig*, València, Tres i Quatre.

CASTELLS, J. (1991) Pròleg, dins Casas, J. *Nus*, Barcelona, Institut del Teatre.

CAVALLÉ, J. (1990a) *L'espiral, exercici d'autofàgia* , Barcelona, Institut del Teatre.

– (1990b) *Senyores i senyors...* Barcelona, Edicions 62.

– (1993) *Al restaurant*, Barcelona, Edicions 62.

COMADIRA, N. (1992) *La vida perdurable. Neva*, Barcelona, Centre Dramàtic.

GALLÉN, E. (1991) "De literatura dramàtica catalana, avui", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 16-23.

– (1992a) Pròleg, dins Belbel, S. *Tàlem*, Barcelona, Centre Dramàtic.

– (1992b) Pròleg, dins Belbel, S.*Carícies*, Barcelona, Edicions 62.

– (1992c) "Balanç provisional del teatre de text, avui", Barcelona, inèdit (Llegit a València el 30-X-1993).
GIBERT, M. M. (1988) *El somriure del marbre*, Barcelona, Institut del Teatre.
GOMIS, R. (1989) *Capvespre al jardí*, Barcelona, Edicions 62.
GRAELLS, G. J. (1989) *Damunt l'herba*, Barcelona, Edicions 62.
– (1992) *Titànic-92*, Barcelona, Edicions 62.
GUARDANS, J. (1989) *La ciutat il·luminada*, Barcelona, Institut del Teatre.
GUASP, J, (1986), *Kabyl*, Barcelona, Edicions 62.
LUCHETTI, A. (1990) *Mal viatge*, Barcelona, Edicions 62.
MAICAS, C.; PLASÈNCIA, F. (1989) *Crònica d'una ciutat*, Tarragona, El Mèdol.
MELENDRES, J. (1989) Pròleg, dins Teixidor, J. *Residuals*, Barcelona, Institut del Teatre.
– (1991) "Una generació mutant", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 28-30.
MÉNDEZ MOYA, A. (1993) "El teatro de Sergi Belbel: un fenómeno cultural del fin del milenio (panorámica y clasificación de una dramaturgia)". Comunicació inèdita presentada al congrés *Al filo del milenio*, València, 1993.
MUÑOZ PUJOL, J. M. (1988) *Vador* , Barcelona, Edicions 62.
– (1991) *Somni de mala lluna*, Barcelona, Edicions 62.
PALAU I FABRE, J. (1991) *L'Alfa Romeo i altres obres*, Barcelona, Edicions 62.
PÉREZ, R. (1991) "Sobre la construcció textual de *Cavalls de mar* i *Indian Summer*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 31-40.
– (1993) "Jove teatre de l'absurd", *Daina*, en premsa.
ROIG, M. (1992) *Reivindicació de la senyora Clito Mestres; El mateix paisatge*, Barcelona, Edicions 62.
ROY, J. (1991) "El tractament de l'espai en el teatre de S. Belbel", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 57-61.
SANCHIS SINISTERRA, J. (1988) «Pròleg», a BELBEL, S. *Dins la seva memòria*, Barcelona, Edicions 62.
– (1991) "Un receptor más que implícito: el cómplice de J. Casas en *Nus*", *Pausa* 9-10, Barcelona, pp. 48-56.
SIRERA, J. LL. (1993) "L'escriptura dramàtica al País Valencià (l'hora present)", *Saó* 161, València, pp. 33-35.
TEIXIDOR, J. (1989) *Residuals*, Barcelona, Institut del Teatre.
– (1992) *El pati*, Barcelona, Edicions 62.

FRANCESC PÉREZ I MORAGÓN

TEATRE EN CATALÀ A VALÈNCIA DURANT EL FRANQUISME: CRISI D'UN MODEL ESCÈNIC

A la bona memòria de
Ricard Blasco, estudiós del teatre valencià

Fins al 18 de juliol de 1936, l'ús del català en els escenaris dels teatres de València[1] estava regit per criteris econòmics, d'oferta i de demanda, i en darrer terme per una situació sociolingüística en què la coerció sobre la llengua del país no s'exercia per vies de prohibició directa. Gràcies a això, el teatre –escoltat o llegit– va ser fins a la guerra d'Espanya plataforma pública amb més ressò per al català.

El resultat de la guerra guerra d'Espanya va capgirar aquesta situació i, si bé al País Valencià la repressió del català no fou tan estentòria com a d'altres llocs –on la normalització lingüística i cultural havia avançat molt més durant el període republicà, la represa en els escenaris del teatre comercial no es va produir fins a 1946. En anys anteriors hi hagué representacions excepcionals, a les quals després faré al·lusió, i, en qualsevol cas, hi hagué «miracles de Sant Vicent» cada any, tal com es pot seguir en el catàleg de Martínez Ortiz (1954). En aquestes notes, tanmateix, deixaré de banda els miracles i, segurament, moltes d'aquelles peces curtes, en un acte, que els mateixos autors defineixen com «a propòsits» i que estan lligades a l'oportunitat d'una festa o altra –en el cas de València, són sobretot freqüents en les presentacions anuals de falles–, ja que es tracta d'una fórmula teatral que sobreviu d'una manera quasi mecànica, com a complement d'un ritual que, si bé té una gran relació amb el teatre, no és precisament per aquest cantó. en relació amb això, val a dir que, fora ja del període que ací es tracta i cap al final del

(1) En aquest article anote sobretot -d'ací ve el títol- les representacions teatralzs fetes a la ciutat de València, si bé incorpore també algunes dades sobre la resta del País Valencià, un àmbit que mereixeria un estudi particular. O un conjunt d'estudis. És evident, però, que la capital era el lloc del país on el teatre, tant en català com en castellà, tenia una acollida més general, amb una enorme diferència respecte de les altres poblacions.

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 49-66

franquisme, diverses persones tractaren d'aprofitar l'entramat de les comissions falleres per a organitzar un concurs de representacions amb obres en català, sense restriccions temàtiques i amb una evident voluntat de qualitat literària en la selecció. Potser per tot això, l'intent va ser ràpidament avortat el 1974 per les autoritats franquistes –especialment, Miguel Ramón Izquierdo, com a alcalde de la capital–, just quan prenia volada. Va ser un episodi, que vist des d'ara, revelava molt sobre el futur, malgrat que Franco no havia mort, ni s'havia produït la conseqüent transició democràtica. Començava llavors una intensa campanya anticatalanista a València, una ofensiva que encara no s'ha acabat, quasi vint anys després. En els mesos d'octubre i novembre de 1993 van aparèixer al diari *Levante-EMV* de València, alguns escrits polèmics d'anticatalanistes declarats que situaven la seua entrada en acció, precisament, arran d'aquell atemptat cultural de 1974, quan el franquisme sociològic s'enfrontava amb més terror –propi i aliè– al moment en què li calia resistir com a pur feixisme o transfigurar-se en «valencianisme» .

D'una altra banda, el que m'interessa en aquesta ocasió, tot i que donaré alguna dada sobre un altre tipus d'escenaris –de pobles, de cercles d'esplai–, és el teatre que tenia una destinació comercial, aquell en què la demanda dels espectadors estava subjecta a una transacció econòmica –com l'oferta d'empresaris, autors i companyies–, sense la qual les representacions eren impossibles o passaven a ser un acte «gratuït» de presència pública de l'idioma, producte del voluntarisme, d'una celebració ritual o d'una simple excepció casual. Fins a la guerra d'Espanya, i si més no des d'un determinat moment del segle XIX, el teatre en català havia respost –sovint de manera subalterna– a uns mecanismes propis de l'espectacle comercial, d'una certa indústria de l'oci –i de la cultura– que en el període que ara tracte havia de desaparèixer.

Els problemes per al «teatre valencià» van començar abans de la guerra, però, sens dubte, el franquisme impedí que la reacció contra la crisi es produís en el moment o amb la força escaients. Si és que aquesta reació era possible en la dècada del 1930. És una qüestió impossible de resoldre. El ben cert és que, ja sense la sublevació de 1939, era evident el declivi de l'escena local. Cal veure, per no anar més lluny, la cartellera de la temporada de 1934-35, quan només hi hagué una certa continuïtat en català a Nostre Teatre –que, detall significatiu, el 20 d'abril de 1935 passà a denominar-se Teatro Serrano–, mentre que el Libertad oferí només una Festa del Sainet (23 de novembre de 1934), en homenatge a Eduard Escalante i Ascensi Mora, i el Novedades mantingué cinc mesos de teatre en català, també amb sainets. El Principal havia estrenat a València una peça de Sagarra –*L'hostal de la glòria*–, però, com era costum, en castellà. La temporada 1935-36 no fou molt millor.

Haig d'advertir finalment que, per la divisió temàtica d'aquest número de *Caplletra*, deixaré de banda quasi tota al·lusió als intents de renovació teatral que puguen coincidir cronològicament amb el període assignat a aquestes notes.[2]

(2) Aprofite ací un capítol d'un estudi meu, inèdit però relativa-ment conegut a través d'un nombre incert de xerocòpies, titulat *La cultura catalana al País Valencià (1939-1974)* i redactat entre 1975 i 1977 amb una beca de la Fundació Jaume Bofill. A aquesta institució i al seu director, Jordi Porta, es deu l'existència d'aquell assaig: no els seus errors. La font de la investigació, pel que fa al teatre, foren les cròniques anuals de l'*Almanaque de Las Provincias*; ara he mirat de completar-les amb el valuós catàleg dels Guastavino (1974). L'esquema de l'estudi em fou generosament oferit per Joan Fuster, que em va resoldre també nombroses consultes. En la composició final de l'article m'han ajudat Empar de Lanuza i Antoni Albalat. He mantingut l'antiga redacció, amb retocs de detall, sense que per, diverses raons, m'haja estat possible d'incorporar —i en demane disculpes— massa indagacions posteriors, fetes per mi o per altres.

D'altra banda, convé remarcar el fet que la immensa majoria de les obres ací anomenades, entre les de redacció posterior al 1936, mai no hagen estat impreses —al contrari del que passa amb una certa part de les representades abans (AADD 1989 i Reus-Bas 1994)—, circumstància que n'impossibilita estudis i judicis. Especialment si considerem que els manuscrits són en general il·localitzables.

En fer les correccions d'aquest article, S. Cortés em comunica que prepara un treball titulat «Recepció i pervivència del sainet valencià en la postguerra», per al curs commemoratiu del centenari d'Escalante programat per la UIMP a València i coordinat pels professors J.L. Sirera i F. Carbó.

CRÒNICA DE REPRESENTACIONS

La reaparició del teatre comercial en català a la ciutat de València, després de la derrota republicana del 1939, es va produir el 1946 –amb l'estrena de *Crucigrama familiar*, d'Alfred Sendín Galiana en col·laboració amb Enric Beltran, al teatre Alkázar–, al mateix temps, per tant, que a Barcelona (Fàbregas 1972: 242). Beltran i Sendín ja eren coneguts del públic local des d'abans del 1936; com ho era l'empresari d'aquella reaparició, Vicent Broseta (n. 1891), que després d'haver passat per diverses societats populars, havia entrat ja en 1916 als escenaris comercials, sobretot de València, amb incursions a Barcelona i a les Illes (Solà 1976: 50-51), i en 1917 havia publicat la comèdia bilingüe en un acte i en prosa *L'egoisme d'una sogra*.

Així, tot podia sonar a *déja vu*, quan es reprengueren les representacions escèniques amb una certa regularitat, més enllà de les excepcionals dels anys immediatament anteriors, a les quals s'ha referit Ricard Blasco (1986: 177-202) i entre les quals només cal citar, pel seu mèrit artístic –i fora de València– l'única representació autoritzada per la censura, el 1943 i a Castelló de la Plana, de *La filla del rei Barbut*, òpera bufa amb lletra de Manuel Segarra Ribés i música de Matilde Salvador, inspirada en un fragment del *Tomba tossals* de Josep Pascual Tirado (Segarra Ribés 1944), una obra que faria dir a la compositora, en una entrevista posterior, que havia començat a trobar-se ella mateixa el dia que li «caigué a les mans» (Arazo 1975: 46). Burguera (91:100), en unes interessants pàgines sobre els escenaris del moment, ha recordat com l'any anterior, en un homenatge a Escalante, al Principal, s'havien representat *Jeroni i Riteta* i *L'escaleta del dimoni*. D'altra banda, segons Lloret Esquerdo (1994: 55), a Castelló de la Plana –ciutat ocupada des del 1938– ja s'havia representat algun sainet en català en novembre de 1939, al teatre de la Unión Musical, mentre que el mateix mes reapareixia en un escenari d'Alacant –el del Salón España– la companyia de Paco Hernández, després que aquest actor hagués passat quatre mesos a la presó per motius polítics, sense que això impedís, com diu el mateix Lloret, que la companyia d'Hernández continuàs «amb major o menor freqüència», representant sainets en català durant unes quantes temporades, amb obres de repertori anterior a l'entrada de les tropes italo-espanyoles a Alacant.

El fenomen definitiu d'aquest període de represa teatral fou allò que Carbó i Simbor (1993: 139-144) han anomenat «la pervivència del sainet».

En 1946 hi havia cinc sales comercials a la ciutat i els empresaris donaren obres en català, de tres companyies, a tres d'aquells locals. La peça més ben rebuda pel públic fou la revista musical *La cotorra del Mercat* amb lletra de Francesc Barchino (autor molt popular abans del 1939, mort el 1955) i música de Leopold Magenti. Assolí un gran èxit, ja comentat per Blasco (1986: 194-198), amb més de sis-centes representacions a diversos locals de València, i fou duta després a diverses ciutats del País Valencià, a Barcelona i a Ciutat de Mallorca.

El gran èxit de la peça de Barchino degué ser revelador, per a més d'una persona. En una taula redona feta en els ambients que preparaven el Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de València, cap al 1967, recorde haver escoltat a l'escriptor José Monleón –llavors un crític de teatre dels més influents, des del setmanari *Triunfo*– que ell es va decidir a deixar València –decebut de les possibilitats culturals de la ciutat– i marxar a Madrid, quan va veure que el gran succés de l'escena local era precisament *La cotorra del Mercat*. Clar és que no el devia interessar que el sainet estigués fet en català o no i que, al capdavall, aplicava als seus judicis uns criteris de qualitat que, de tota manera, no seria l'únic a considerar. Amb més o menys consciència i coneixements del que circulava en aquella època per teatres més ambiciosos d'Europa, d'altres espectadors compartirien la seua opinió.

Altres obres representades en la mateixa temporada, a banda algunes «clàssiques» anteriors com *A la vora del riu, mare* (1919) de Maximilià Thous i Faust Hernàndez Casajuana, amb música de Miquel Asensi, foren *Ama, ¿hi ha foc?*, dels mateixos autors; *El rellonge de l'ajuntament*, de Lluís Martí Alegre; *La sort no és pa qui la busca*, de Josep Gregori; *Vostè s'enrecorda de...?*, de Josep Carbonell; *La dignitat dels demés*, de Rafael Manzano; *Com s'aprofita un milló*, de Josep Martínez Rodrigo; *Les males llengües*, de Ramon Andrés i Cabrelles; *Nòvios a la planxa*, d'Hernandez Casajuana; *El ser honrat és negoci*, de Torres del Álamo i Jaime Herrán (traducció de l'actor Josep Alba); *El tio Estraperlo*, de Jesús Morante i Borràs; *Enredro de catxerulos*, d'Hernàndez Casajuana i Antonio Lara (Tono, *«el conocido humorista de 'La Codorniz'»*), etc.

És a dir, al costat d'obres d'èxit anterior, d'altres noves, d'autors «consagrats» pel públic de pre-guerra, estrenes de nous escriptors i una traducció del castellà, segons un costum ja antic en el teatre local. Algunes assolien un cert èxit; la de Morante tingué cent cinquanta representacions a València i fou portada després a Barcelona i, traduïda al castellà, a Madrid.

El 13 d'octubre de 1947 s'estrenà un intent –això hi veieren les cròniques periodístiques– de dignificació de l'escena local en valencià: *Les Malaenes*, de Martí Domínguez, per la companyia de J. Alba. L'obra passaria després a algun altre escenari.

Durant aquella temporada de 1947-48, excepte aquesta provatura que, per molts motius, havia de tenir l'èxit assegurat, només hi hagué obres d'autors coneguts: *El Micalet de la Seu*, de Josep Peris Celda, amb música de Martínez Bàguena (cent representacions); *L'Alcalde de Favara o encà hi ha moros en València*, de Morante; *El pobret agüelo*, de Josep Maria de la Torre; *El microbi dels cels* (*sic*: per 'gelosia'), de Francesc Comes; *Adios, vida meua*, de Sendín Galiana i Manglano; *Saions i granaderos*, d'Enric Beltran (que assolí el centenar de representacions) i alguna altra peça d'una orientació semblant.

Alguna cosa no hi devia funcionar, sens dubte, després d'aquella mínima eufòria inicial. En la temporada 1949-50 la presència del català als escenaris de la ciutat fou molt reduïda. El darrer trimestre de 1949, sols hi hagué unes poques sessions, en què

la companyia de Vicent Broseta presentà una reposició: *El màrtir del poble*, de Morante. El 1950, fins a l'estiu, hom estrenà *La rebomba atòmica*, del mateix autor; *Tot per un piso*, de Beltran i Sendín; *El iaiet*, de Beltran, *Vostè és mon pare*, de Peris Celda; i *Quico Sentències*, de Josep Gregori.

En setembre de 1950, cal anomenar la reestrena d'una obra de pre-guerra, *Cançonera valenciana*, d'Estanislau Alberola i l'estrena de *La rabosa*, de Josep Carbonell i Vicent Novella, més algunes altres reposicions, a l'Alkázar, teatre que, amb interrupcions, mantingué durant la temporada 1950-51 una companyia de comèdies en català. Algunes obres estrenades foren: *Entre dos volers*, de Zurita i Salvador Chanzà; *El mercat negre*, de Saura Fenollosa; *El tio del telescòpio o Els platillos volantes*, de Morante; *Mister Gàbia*, de Carmel Vicent; *Carn vella* i *Encà hi han valents en l'horta*, de Josep Gregori; *Hasta el fi, vegetarià*, de C. Hernández Arteseros; *Els platillos... que volen*, de Jarque Moya; *Juan Tenorio*, de Joan López; *El dia del Juí*, d'Albert Marzal; *La xicoteta i la gran*, de Joan Sánchez Gil; i *Cantaret nou*, de Vidal Orero.

El mateix teatre, durant el cicle 1951-52, donà *La muntanya d'or*, de Morante; *Història d'una escaleta* de J.M. Latorre (*Historia de una escalera*, d'Antonio Buero Vallejo, que aquest sainet potser parodiava, s'estrenà a València en abril de 1950); *La lletja impacient*, de J.M. Beltran; *La dolçor d'una llàgrima*, de Joan Antoni Muñoz; *Tornar a voler*, de Rafael Duyos i Francesc de P. Burguera; *Les filles de Pere Pansa*, d'E. Beltran, etc. Tret de la provatura de Duyos i Burguera, la qualitat general devia ésser ben baixa. El cronista de l'almanac de *Las Provincias* ho assenyala en dir que, més que les estrenes, «será la reposición de *Mentirola i el tio Lepa*, de Escalante (...) la que obtenga una acogida más efusiva del público». Al teatre de la Casa dels Obrers, Josep Alarte Querol estrenà la comèdia en un acte *Or en panyo*. Al mateix local, els anys posteriors, l'autor estrenaria algunes peces semblants: *Pastisser i trotamons* (1955), *Foraster al cel* (1956) i *Caprici de març* (1956). De la temporada de 1951-52 foren també *Lo que pot el voler*, de L. Bartual; *Capitalista de via estreta*, de Beltrán Royo i Beltrán Pérez; *Quatre de... a peu* i *Rosa estival*, de Calvo Molina; *A eixe el case jo* i *Pas a la fallera major*, de Casinos; *La pastera de Colau*, de J. Caudet; *Forasters de fora*, de J. Cotanda; *Después quan sortirà el sol*, de Foguet Mateu, representada a Vinaròs; *Tronc i rama*, de Gandia Carbonell; *Gales falleres* i *Tríptic fallero*, de García Pastor i Manzano; *El toc de glòria*, de García Pastor; *Lleva't dels ulls eixa bena*, de Giménez Llorens; *Mariana, la filla del ferrer*, de Gomis; *Homenatge al president de la falla*, de González Martí, *Per no voler nòvio en casa*, de B. Granero; *Una dona com hi ha moltes* i *Flors del barrio*, d'Hernández Arteseros; *Calvari fallero*, *No me cantes La Salvadora* i *Tot per les falles*, de J. M. Jorge; *L'horta de s'allunta* i *Visca la nostra fallera*, de J. M. Juan; *Agarrat a l'hongo*, *Aixina és la vida* i *El dret de la sang*, de López Catalá (la primera en col·laboració amb Martínez Rodrígo i la tercera amb Sala Orts); *La dona del moro Musa* i *La remataera*, de López Català i Macián; *Per un bes en la cara*, de López Català i Martínez Rodrigo; *Tapa't, cego, que et veus*, de Marco Badenes i Marco Rivas;

El poeta se retrassa, de Marco Ripollés; *La taca de Xirivella*, de Marco Ripollés i Pérez López; *La plaça redona*, de Martí Alegre; *Esclats del barri*, de Martínez Coll; *Els ditxosos platillos*, de Moliner Valls; *La muntanya d'or*, de Morante; *De retruc*, *La festa de les belleses*, *La força del sino* i *Solera fallera*, de Novella Sansano; *Un encàrrec de compromís*, d'Oliver; *Pas a la ciència*, d'Enric Olmos; *Estampes falleres*, d'Ortiz Baldó; *El foraster* i *El mercat negre*, de Saura; *L'hort embruixat*, de Sendín Galiana; *Mentres amor s'escriu en minúscula*, de Soriano Esteve; *Defectes tots en tenim*, de Carmel Vicent Suria; *Caldo de gallina*; i *Jo sóc el mataor*, de Vidal Corella.

Burguera (1991:104-105; veg. també Furió 1994: 83-85) ha indicat amb encert la representació a Sueca, l'11 d'octubre de 1952, de *La Bona Nova a Maria*, versió catalana de *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, feta per Joan Fuster, com el gran intent de portar als escenaris valencians, ni que fóra excepcionalment i en una plaça de poble, una mostra important del teatre europeu. Fins i tot s'enregistrà per a la ràdio aquella representació i estava previst de difondre-la, però la censura ho va impedir.

En 1953 el panorama fou semblant al ja apuntat, fora d'aquesta excepció. L'Alkázar fou l'única sala comercial que posà obres en català, entre les quals *En vagó de tercera...*, d'Artur Casinos i Guillem; *Quan es casem?*, d'Alfred Garcia; *Pos sí que va l'haqueta*, de J.M. de la Torre (deu ser el mateix autor que en altres moments apareix citat amb el cognom Latorre); *Les barraques de Batistet*, de Carmel Vicent Surià; *El conflicte del Marquesito*, de Joaquim Saura; *Un treballador de casta*, de Josep Carbonell i Vicent Novella; *El dia del juí*, d'Albert Marzal; *Apunteu-s'ho en el cor*, d'Enric Albi; *De Cuba a Dénia i parada a Russafa*, de J.M. Beltran; *El so Pere l'herbolari*, de Clement Cercós; *Els farols*, de Lluís Martí i una «farsa humorística» que assoliria alguns centenars de representacions, i *Eixa dona és ton pare!*, del ja esmentat Josep Maria Beltran. De més a més, un teatre d'estiu va programar algunes obres de repertori i a la Casa dels Obrers es representà alguna peça curta de tema faller. La relació corresponent a 1953 inclou també *Amor i sacrifici*, d'E. Albí; *La cenicienta fallera*, de J. Álvarez Aparicio; *Arrulls d'enyor*, de Cerveró i Martínez Coll; *La nostra presentació*, de V. Donato i R. Vivó; *La millor rosa*, de García Pastor i Manzano Máñez; *Ara... uno de lladres*, original de Jarque Moya i representada a Aldaia; *Per algo són valencians*, de L. Jiménez; *Pòrtic de festa*, de J.M. Jorge Coll; *Els farols*, de Martí Alegre; *Un senyor de Filadèlfia*, de Martínez Remis; *El tio de la gasolinera*, de Martínez Rodrigo; i *Esta és la reina fallera*, de Morante.

Cal advertir que la quantitat de títols reportats, en aquesta i altres temporades, és ben enganyosa: molt sovint es tracta d'obres curtes en un acte, de les quals se'n representaven tres en una sessió, més una «fi de festa».

En 1954 trobem *La València de hui... o ¡va la puerta!*, de Peris Celda; *A eixe el case jo* i *El nebot de mon tio*, d'A. Casinos; *Bandera de pau*, de Morante; *Matrimoni sense dona*, de J.M. Beltran; *El nòvio de ma sogra*, de Joan Antoni Muñoz; *Per una caneta al aire*, de J. R. Ballester; *Camí de festa*, a mitges entre S. Cerveró i Maria Recasens;

Proclamació i *Cento penalti*, de J. M. Jorge; *Enriqueta sí, Enriqueta no*, de Llopis; *El vestit embruixat*, de Manzano; *Esclats de la nostra festa*, de Martínez Coll; *Pepe tramús*, de M. Nebot, representada a la placeta de Mallorca de Castelló de la Plana.

L'obra més representada del 1955 fou *Al poble!... Al poble!...*, de Sendín i J.M. Beltran. Hom estrenà també *La tòmbola*, de J.A. Muñoz i J.M. Juan i Garcia; *Un marit al preu que siga!*, de Rafael Ibáñez; *Casa't, casa't i voràs*, de R. Ibáñez i R. Manzano; *El roser encantat*, de J.A. Muñoz i J.M. Juan; *Amor i creïlles* i *L'ou de Colon*, d'Artur Moliner i *Se canvia moto per sogra* (alguns centenars de representacions), de J.A. Muñoz i J. Armero, que seguí en 1956, al costat de *Mare, estic xalao*, de R. Ibáñez; *Una parella de tres*, de J.M. Beltran; *Sóc un semat*, d'Armero; *Cara i creu*, de Francesc Moran Hernández; *També els marits vénen de París*, de J.M. Beltran i A. Casinos. De 1955, encara, són *La cleptòmana*, de J. Armiñana; *Collaret de perles* i *Flors valencianes*, de García Pastor; *Exaltació fallera* i *Flameraes*, de J. M. Jorge Coll; *La quiniela de la sort*, de J. M. Leal; *El tio Paco*, de R. Pérez i Marco Ripollés; *El roser encantat*, de Muñoz Sáez i J. M. Juan; i *Lo que fa un voler*, de Paredes.

De 1956 són, a banda *Caprici de març* i *Foraster al cel*, de J. Alarte, obres ja esmentades, *Pantomima*, de J. A. Benito; *L'alqueria de Batiste*, de Clement Cercós; *Jardinet del barrio meu*, de García Pastor; *És el nostre orgull*, *Les flors encantades* i *Sol de València*, de J. M. Jorge; *Or valencià*, de Manzano i García Pastor; *Aquarel·les falleres* i *Flors de Na Jordana*, de Martínez Coll; *Cara i creu*, de Francesc Moran; *Ofrena a nostra fallera major*, de J. Sánchez Jordán; *Bellesa del foc*, de Sanjuan, representada al Teatre Principal d'Alacant; *Tradicions valencianes*, de Soriano; i *Jo vull vi*, de Paredes, escenificada a Bétera.

El ja citat Armero Alberola estrenà a l'Alkázar el 1956 *El que pita és Pallardó*, que prenia el títol d'un eslògan publicitari molt divulgat per la ràdio de l'època. Encara, el 1963 presentaria al Russafa *Per tu, tot; hasta treballar*. No obstant això, també cal fer esment de*Tenòrio valencià*, d'Arimón, López i Martínez; *L'esperit d'un valencià*, de Cervera Grífol; *Somni en nit d'estiu*, de L. Esteve Bonilla; *Valencianes i galleres*, de García Pastor i Manzano Máñez; *Nostra presentació*, de Gómez Hernández; *Enlluernament*, de Martínez Coll i Vidal Orero; *Calendari valencià*, *Fang socarrat*, *Pa, amor i... falles* i *Paisatge faller*, de Marzal Barberà; *València plora*, de Muñoz Sáez; *El fantasma de l'alqueria*, de Paredes, representat a Bétera i *De mala rama* i *Nostres dones són les fieres*, de Plaza Salcedo.

En 1957 l'Alkázar només dedicà algunes sessions al teatre en català: i encara pel gener –i no tot el mes– a una reposició de Beltran i Casinos i en setembre a *S'ha perdut una nòvia*, del primer. A la Casa dels Obrers es presentà la comèdia breu d'E. Albei, *Llegenda*, segons Guastavino, si bé podria tractar-se d'una peça més d'Enric Albi Hernández, autor molt prolífic en estrenes entre el 1953 i el 1964, pràcticament totes fora dels circuits comercials: al Micalet, el Talia, la Casa dels Obrers, el Patronat de la Joventut Obrera i altres locals.

A partir d'aquest moment el teatre *valencià* desapareixerà gairebé dels escenaris comercials i serà substituït per la revista. Cal, potser, detallar el procés de desaparició, els intents de recanvi sobre els mateixos supòsits i, finalment, per un teatre totalment distint.

El 1958, només hi hagué tres dies de representacions, dintre de la Fira de Juliol, sota el nom simptomàtic de Festival de Sainets Valencians i el patrocini de l'Ajuntament. Les obres eixien de l'armari del temps: *L'escaleta del dimoni* (1874), *La xala* (1871) i *Mentirola i el tio Lepa* (1875), d'Eduard Escalante i Mateu, *Tres roses en un pomell* (1870), de Francesc Palanca i Roca, i *Fóra baix* (1896), de Manuel Hernan Cortés i Garcia. Perquè l'ambient fos més d'època, l'entaulat estava col·locat a la placeta de Mirasol i, ateses les dimensions del lloc, els assistents no devien ser una multitud. Les dates de les primeres estrenes d'aquest repertori circumstancial ja indiquen que la pretensió del *festival* era una pura operació arqueològica. I, probablement, liquidadora.

Ben poques obres es representaren en 1958: *Les dos mentires*, de J. Gregori Climent, a Sueca; a València, *Ambaixadora gentil*, de J. M. Jorge; *Romanç de l'agüelo Cuc*, de Marzal Barberà i Albi Hernández; *Lo que el fum porta o el fum de la falla*, de Moliner Valls; *Per una mentida*, de Plaza Salcedo; *Aixina és ma València*, de Sánchez Jordán; *La falla de l'altre cantó*, de Valls Verdeguer; i *Les barraquetes de Batistet*, de Carmel Vicent.

Durant tot 1959 només hi hagué dues companyies que representassen en català: una, els tres dies de Pasqua; l'altra (cinc sessions), a l'aire lliure, dins de les festes de la Fira de Juliol. Novament, es treia de l'arxiu un repertori anacrònic i ja estrenat: Morante, Alberola, Escalante... La descompensació que tot això creava, si pensem en la presència del català als escenaris, es fa més clara si tenim en compte que durant tot l'any passaren per la ciutat de València seixanta-quatre companyies. La relació castellà-català era d'una eloqüència esborronadora. Encara així detallem: *El crit del Palleter, La mare té raó* i *Les quatre flors*, d'Albí; *El premi de nostra falla*, de Ferran Cervera; *Me pareix que cauen gotes*, de G. Marco Ripollés i *El tio Batiste*, de Plaza Salcedo.

En 1960 la situació fou equivalent. Una obra nova, de Martí Domínguez, *No n'eren 10?*, de tema bíblic, tingué unes poques representacions, protegides, en Setmana de Passió, a càrrec del grup artístic de l'Aula Ausiàs March, dirigit per Josep Maria Morera. Durant la fira de Juliol, hom féu un altre Festival del Sainet Valencià (Escalante, Melià, Casinos, Hernández Casajuana, etc.). Durant tot l'any, contra això, passaren per València seixanta-quatre companyies que portaven obres en castellà. En català només són registrades: *Lluminàries falleres*, d'Álvarez Aparicio, *Jardí valencià*, de Cervera Contell; *Les festes del meu carrer*, a Castelló de la Plana, original de Forcada Polo; *El Consell de les Aigües* i *Un traje nou a l'antiga*, de Marzal Barberà.

El 1961, durant solament deu dies, i en juny, hi hagué obres de repertori a l'Alkázar. Es repetí el festival de sainet i es va produir, tanmateix, una novetat: un grup d'artistes, dirigits per Pepín Salvador, inaugurà un teatre (situat a l'extraradi de les sales

d'espectacles) i el titulà Teatre Valencià. Hi representaren obres com ara *La pesca de la ballena* i *Per la fam d'heretar*, de Peris Celda; *Tot per un xiquet* i *El llenguatge del tabaco*, de Felip Melià; *Catarroja descoberta*, d'Enric Beltran i Josep Marco; *En un vagó de tercera*, de Casinos; *El tio Estraperlo*, de Morante i *El veïnat*; *El fava de Ramonet*, de Lluís Martí i Ismael Serneguet. També cal fer referència a *Sempre fogueres o Alacant és la glòria*, representada a aquesta ciutat i obra de Gallardo, Hernández i Sanjuan; *Ones de la mar, parleu*, de Garés, escenificada a Russafa; *Un combat de mala latxa* (*sic*), d'A. Lázaro Torres; *Fes bé*, de Marco Ripollés; *Bunyol d'or, Cartell de festa* i *Per una escala de flors*, de Marzal Barberà; *Flors del nostre racó*, de Plaza Salcedo; *Pare filla*, de Sánchez Jordán i *Ninots*, de Vivó Barberà.

La temporada de 1962 està de les escenificacions de *El xocolate embruixat*, d'Alegre i Plaza Salcedo; *La vida del ninot*, de Manuel Galcerà; *Faller d'honor*, de Garés; *Cornelio el matalasser*, de J. Giménez Llorens; *La masia de Masià*, de Faust Hernández Casajuana –Premi València de Literatura, editat el 1964–; *El boticari de Beniarrau o vaja geni que té el Sr. Colau*, de L. Martí Alegre; *Borumballes marceres*, de Martínez Coll; *Romeo i Pepeta*, d'Elies Soria; *Revol faller*, d'Albí i Marzal Barberà; i *Trons de festa* i *La veu del caragol*, de Marzal Barberà.

L'experiència del Teatre Valencià –un intent d'estabilitzar una companyia i un local dedicats exclusivament al teatre «valencià», sobre el qual després diré alguna cosa– durà fins 1963, arrossegà una vida precària i degué acabar amb un desastre econòmic per als promotors, que prou feien alçant el teló dos o tres dies a la setmana.

Aquell any hi hagué, a més, algunes representacions escadusseres, en català, al Talia, al Patronat de la Joventut Obrera (teatres petits d'institucions de barri o d'organitzacions catòliques; públic vell i xiquets). I, encara, durant sis nits i amb el repertori de costum, els Festivals de la Fira de Juliol, i això en una època en què l'hàbit de passar l'estiu fora de València –la Canyada, l'Eliana...–, a partir de finals del juny, quan s'acabava el curs escolar, ja s'havia consolidat entre famílies valencianes no particularment riques. Cal destacar: *València fallera*, de Cervera Grífol; *La barraca del roser* i *Nit de festa*, de Martínez Coll; *La corona de la festa, Les flors de la festa* i *El millor ram de la festa*, de Marzal Barberà (a Alcoi); *Primer la festa que els mobles*, d'Armand Santacreu i *El poder que té una traca*, de Soria.

En 1964 només onze dies (en juny), es representà *Un deshonrat amb molta honra*, de J.M. Beltran, alhora empresari i director artístic. Hi hagué set nits de festival, a juliol, tres de les quals dedicades a *Arròs amb fesols i naps*, de Peris Celda. Consten en 1964, a més a més, *I València ha florit*, de Cervera Grífol; *Un Peter Pan valencià*, de Jesús Maroto; *Fantasia en flames*, de Martínez Coll; *Crit de festa, Notes i flors* i *Que es fa tard*, de Marzal Barberà.

La davallada ja era impossible d'aturar. Encara en alguna temporada hi hagué empresaris que s'arriscaren i val a dir que no sempre amb un fracàs. L'intent més reeixit

econòmicament fou potser *All-i-pebre i ensalà*, una revista estrenada el 1967 i que tant en la versió original catalana com en traducció castellana (1968) tingué una gran quantitat de representacions. De 1968 recordem *Les paraules i la urgència*, de Vicent Cardona; *Vespres de presentació, o Dos viudes de carreró*, de Felip García Millán; *Aixina es fa una falla, La crida del caragol* i *Una estoreta velleta*, de Marzal Barberà; *Si en vols més, para el cabàs*, una comèdia musical d'Alfred Sendín; i *La visita del Blavet*, de Joan Valls, estrenada a Alcoi.

Aprofitant l'èxit d'*All-i-pebre i ensalà* –originat, segons les meues informacions, per una notable aplicació del gra fort– es van representar algunes revistes més –que ja eren de repertori i, per tant, menys atractives–, com *Bomba va*, d'Hernàndez Casajuana i L. Magenti o *Si en vols més... para el cabàs*, de Sendín i Clèrigues, totes dues el 1968. L'any següent encara hi hagué un cicle de deu dies, al Russafa, de comèdies còmiques en català. Era pràcticament el final d'un altre gènere, liquidats o esgotats tots els altres. De 1969 només es pot assenyalar la representació de*La pluja mor a les teulades*, de Rafael Villar, que havia merescut el Premi Senent Ibáñez.

Paral·lelament, era en aquell temps que començaven –des de la Universitat: Rodolf Sirera i Turó, el seu germà Josep Lluís, Juli Leal i d'altres– a aparèixer a València orientacions estètiques i ideològiques més lligades a l'escena que s'imposava als teatres europeus.

NOTÍCIES DEL PAÍS I ALGUNES EDICIONS

Paral·lelament a tot això hi havia arreu del País Valencià una certa tradició de representar sainets i peces per l'estil, en unes determinades festes. Incidentalment ja he assenyalat alguns casos amb obres d'abast estrictament local. A banda això, en bona part dels pobles valencians, durant les festes majors, companyies locals o de fora portaven obres de repertori, que semblen tenir el mateix èxit que quan s'havien estrenat «a la capital», fins i tot feia més de cinquanta anys. És un aspecte curiós de pervivència en el gust del públic rural. O no tan rural. A Alacant –on també es reprengué una mica el teatre comercial (Martínez 1993: 84–86)– per les Fogueres, a València per les presentacions de falla o a Castelló de la Plana, per la Magdalena, el fet es devia repetir. I una mica pertot arreu, durant les festes respectives. A Alcoi hi ha tota una literatura de sainets escrits per autors locals sobre la festa de Moros i Cristians. A partir de 1962, podem citar les d'Armand Santacreu, algunes ja esmentades –*Primer la festa que els mobles, Un tapió per mig, Em veig negre pa eixir d'negre, Un fester en el segur, Llevadura de fester* i *Festejar no és casar-se*– o les de Joan Valls i Jordà, que en un volum de *Sainets alcoians* (1972) aplega els titulats *El primer tro, La visita del Blavet, La filla del cop, El crit de la festa*. El mateix Valls va escriure també *Tot per un balcó, El xafarot de mon pare, En espera del niu* i *L'Alferis entra en casa.*,

A Castelló de la Plana, l'autor de comèdies populars més conegut fou sens dubte Josep Barberà i Ceprià, que va editar *Del meu raval* (1948), *Del mateix raval* (1951) i *Les trapisondes de Tafolet* (1952), aplegades el 1952 en un sol volum: *Tres comèdies*.

A Elx, Vicent Alarcon i Macià va publicar la «comèdia de costums ilicitanes» *El tenòrio de Alsabares* (1952). A Benidorm, Pere Maria Orts i Bosch escriví *Arribada d'una imatge de la Verge a Benidorm* (1972), per a les festes de la població. A Morella, Julià Sanjuan i Pascual publicà *Els majorals del Corpus*, un quadre costumista. Josep Arminyana publicà el 1962 *Voreta el Xúquer*, obra rural sobre la patrona d'Alzira, la Mare de Déu d'Aigües Vives.

A València, Faust Hernández Casajuana publicà, a banda l'obra ja esmentada, *València és teua* (1962), *El sol de la Bolseria* (1962), *La bella dona* (1963) i *Gildo* (1965). Peris Celda donà a la impremta un primer volum d'obres completes, el 1953. Editorial Torre publicà *L'home de l'aigua* (1958), de Burguera, *Vençut per la ironia* (1959), de Rafael Villar i *I sant Francesc digué* (1962), de Josep Sanç Moia.

En qualsevol cas, les festes dels pobles, sobretot les d'estiu, han estat l'ocasió, potser fins ara mateix, per posar en escena una o altra obra còmica entre les que anem esmentant, enmig d'un programa que sol incloure actuacions de cantants vagament moderns, d'intèrprets de cançó andalusa i d'altres miracles de la mitologia popular. Jo mateix he pogut veure representar, per una companyia ocasional de València, alguna reminiscència de l'extingit *teatre valencià* a Traiguera (el Baix Maestrat), a mitjan dècada dels vuitanta. Després Canal 9, la televisió pública de la Generalitat Valenciana, ha emès algun cicle dedicat al gènere.

CONSCIÈNCIA D'UN FINAL

Allò que generalment s'anomena *teatre valencià* és un subgènere que té les arrels en el sainet d'èxit del XIX; lingüísticament és més aviat pobre, castellanitzant o bilingüe; ideològicament, hi sol dominar una tendència conservadora; escènicament, hi és freqüent la manca d'imaginació. La major part de les vegades adopta la forma de peces curtes, humorístiques i/o moralitzadores, d'ambient rural o menestral, desdibuixat, sovint reduït a tristos tòpics. Els autors, de vegades també actors, són d'extracció social popular, amb un minso bagatge cultural, que s'han trobat encara més agafats per l'escarransit ambient que la cultura catalana ha mantingut al país en cadascun dels moments d'existència d'aquest teatre.

En esquema, es pot dir que mig-abandonant els tòpics del XIX, no en troba d'altres fins ben entrat el XX, sobretot durant la dècada del 20 i la següent fins al 1936. Els intents de crear un drama naturalista o una comèdia vagament europea no tingueren èxit, per causes no sempre atribuïbles a incapacitat dels autors. Remei Miralles i Josep L. Sirera (1993) hi han espigolat algunes peces recuperables per a la lectura.

La generació literària que els manuals anomenen «de 1930» (Carles Salvador, Almela, Enric Duran, Artur Perucho, etc.), –a més de Josep Bolea i algun altre– amb més possibilitats intel·lectuals pròpies, en un ambient més viu i amb plantejaments de renovació política i cultural innegables, va entendre que el gènere podia ésser un bon vehicle d'expressió de molts tipus d'idees. No arribaren, però, a connectar veritablement amb el públic i la guerra, de tota manera, acabà amb les provatures. Val a dir, d'altra banda, que en 1939 s'exiliaren autors que havien tingut un èxit més o menys important abans de la sublevació militar, com ara Felip Melià i Bernabeu o Josep Castanyer i Fons, a més dels ja esmentats Perucho i Bolea, Eduard Buïl, o Francesc Puig i Espert, la peripècia dels quals a l'exili ha estat investigada per Santi Cortés (en premsa).

Reiniciades les representacions, el 1946, més o menys en les mateixes mans que deu anys abans, els mòduls teatrals anteriors es mantenen fins que deixen de tenir el menor èxit. Hi ha algun petit intent de melodrama, un cert ús temàtic de fets nous (l'estraperlo, sobretot) i alguna forma més directa d'humorisme. Tot això, barrejat amb les reposicions escaients per a atreure el públic que per l'edat ja estava garantit. Aquest públic, tanmateix, s'acabaria perdent totalment. Per jubilació, per defunció.

És significatiu que l'anònim cronista de l'any teatral a l'almanac de *Las Provincias*, tractant sobre la temporada de 1946, escrivís que, presenciant les primeres obres en català de postguerra «*aunque estaban convenientemente remozadas, los espectadores nos quitamos unos años de encima*». Efectivament, era el mateix teatre –encara que els títols fossen distints– anterior a la interrupció de *Las Provincias* durant la guerra. La il·lusió era perfecta, molt teatral. I, a la llarga, catastròfica. Els anys sí que havien passat. L'historiador del nostre teatre Josep Lluís Sirera (1981: 39) va definir així aquesta situació: «sainet i revista tornaven a reviure oficialment, com si res no hagués passat, com si la República fóra un malson i els anys de postguerra un simple accident».

Si repassem els noms de molts dels autors rellevants en el període que estudiem, veurem de seguida com, a més d'altres encara més antics, reapareixen noms ben coneguts en l'escena de la dècada de 1920 i de principis de la de1930: Artur Casinos Moltó, Francesc Barchino Pérez, Josep Maria de la Torre, Josep Peris Celda (1882-1960) Enric Beltran Royo (n. 1893), Jesús Morante i Borràs (1899-1971), Lluís Martí Alegre (1890-1972), Alfred Sendín Galiana (n. 1903), Faust Hernández Casajuana (1888-1972; veg. Sirera 1993), Artur Moliner Valls, Josep M. Juan García (n. 18840 i d'altres.

En el balanç precedent hom pot constatar que la represa fou, més o menys, enèrgica i que progressivament anà minvant fins a desaparèixer, després de passar per la forma vergonyant de festival municipal encabit entre els actes de la Fira de Juliol, el més destacat dels quals era i és una sèrie d'actuacions taurines.

En aquesta decadència intervenen molts factors, entre els quals no hi ha dubte que ocupa un lloc important la crisi general del teatre comercial a Occident, a partir de l'acabament de la segona guerra mundial. De tota manera, pel que fa al *teatre valencià*

van actuar uns altres elements, intrínsecs i, per dir-ho així, estructurals. Entre d'altres, el fet que fos una activitat en crisi permanent, sobretot durant el segle XX. Entre 1908, almenys, i 1975, hom pot documentar diverses polèmiques (gairebé una per dècada, excepte la del quaranta), aparegudes a la premsa local, sobre la dubtosa pervivència del gènere i les solucions que el podien salvar. Totes aquestes polèmiques, algunes de les quals han estat estudiades per Ricard Blasco (1984: 153-190 i191-263), solen tenir el mateix to i les mateixes variants.

Un altre factor és, sens dubte, la qüestió idiomàtica. Al País Valencià no s'ha fet encara un estudi detallat del procés de deteriorament lingüístic, posem per cas entre la guerra del francès –o la Restauració borbònica– i la guerra del 36. Ni tampoc sobre els temps posteriors. Ara, és innegable que la derrota republicana del 39 va representar un contratemps indubtablement més greu que els que el precediren. Això afecta, en primer lloc, el públic que, cada cop més forçat al canvi idiomàtic, troba substitutius al *teatre valencià* en un teatre castellà igualment humorístic i moralitzant, sense solta, que de més a més té una aparença de modernitat que les obres locals en vernacle no ofereixen.

La substitució fou lenta, però inexorable, segura. Ben aviat els empresaris es van adonar que la mateixa funció l'acomplia, amb guanys més elevats, la revista –quan s'hi pogué tornar sense greus problemes de censura i amb possibilitat d'explotar els mecanismes mínims que la revista comporta. Immediatament substituïren *teatre valencià* per revista. I, com he dit, per al públic que no sempre demanava revista, hi havia els succedanis del tipus Alfonso Paso o, com a màxim, Joaquín Calvo Sotelo i Alejandro Casona. Quan, als cinemes, hi havia ja Bergman, Antonioni, Fellini i, de més enllà de l'Atlàntic, tota la magnífica producció de drames i comèdies britànica i nord-americana.

L'intent de crear uns efectes mercantils propis amb la creació de Teatre Valencià (1961), ja hem vist que fracassà. El seu promotor i director, Pepín Salvador, deia a primeries de la dècada de 1970, en una entrevista periodística que ara no puc situar: «*la gente no respondió y los organismos oficiales tampoco me ayudaron. Llegó un día que actuamos para quince espectadores (...) quedé endeudado para cinco años.*»

Qualsevol hauria comprès que els *organismos oficiales* no podien tenir cap interès a col·laborar al manteniment d'un teatre permanent en vernacle. Els festivals de la fira de juliol tenien tot un altre mecanisme, eren espectacles vergonyants (com el Jocs Florals) i de vida curta. D'altra banda sembla, segons testimonis orals, que era exagerada la xifra de quinze espectadors en alguna sessió del Teatre Valencià. En algun moment, en foren menys.

I, tanmateix, hem vist com unes poques obres assoliren un nombre positiu de representacions i, per tant, van produir alguns guanys econòmics. Però els màxims representants del *teatre valencià* eren potser incapaços de repetir la jugada amb la mateixa habilitat i de treure'n conseqüències. L'èxit d'un *tema* era seguit per una sèrie de reiteracions en altres peces cada cop menys afortunades, i no per una recerca de

temes nous o de noves fórmules. En el teatre, com en tantes altres coses, el que s'instal·là al País Valencià fou un mer intent de continuar els anys de la primera dictadura (Solà 1976) o els menys creadors de la Segona República.

Al costat d'això cal afegir un altre fenomen: l'absència gairebé total del teatre del Principat o de les Illes, en català, als escenaris valencians. Possiblement, durant tota la postguerra i en els circuits estrictament comercials de la ciutat de València –que en aquest cas ho diu tot– només hi hagué dues obres en català vingudes de Barcelona: *Ja tenim 600* (a mitjan dècada de 1960), de Jaume Muntanyola i *Terra baixa* (setembre de 1946), de Guimerà. I, ja en traducció castellana, la mateixa darrera obra (1948), *El místic* (1948) de Russinyol i un èxit relatiu de *La ferida lluminosa* (1955 i 1956), de Josep Maria de Sagarra. El perpetu tancament del *teatre valencià* davant els nous fenòmens culturals i davant la realitat escènica de la resta de l'àrea lingüística fou mantingut d'una manera total. La possibilitat, si més no, d'adaptacions dialectals, ni tan sols fou plantejada. En contrapartida, ja ho hem vist, algunes obres valencianes anaren a Barcelona i a Mallorca i cal pensar que no sense un cert èxit.

RECEPTES CONTRA LA MORT

Lògicament, tot això no es va pas produir sense alguna protesta o, almenys, sense que algú, més o menys lligat al fet teatral, es plantejàs la necessitat de solucions davant la davallada, vertiginosa i palmària. Ja el 1949, R.D. (potser el periodista Ricardo Dasí), a *Las Provincias* del 15 de novembre, tractava de fer un diagnòstic de la situació. En plena temporada, deia, no hi havia representacions en valencià; Josep Alba i Daniel Benítez, dues figures del gènere, es passaven, amb armes i bagatges, a la revista en castellà; els espectadors, més aviat de *condición modesta*, no podien pagar entrades excessives, dèficit que potser impedia la realització de temptatives ambicioses; el *teatre valencià* mancava absolutament de divulgació *por la provincia*; les companyies ni s'ho havien plantejat; no hi havia autors joves; etc.

A la vista d'aquestes dades, el periodista trobava possibilitats de remuntar la dificultat pel fet que ja hi havia un local (l'Alkázar) que podia esdevenir monolingüe, i un empresari (Broseta) que semblava disposat a dedicar-s'hi. Aconsellava l'ajut oficial, en particular el de la Diputació, per a estendre el teatre en vernacle pels pobles i guanyar així noves àrees de públic.

Ja hem vist, tanmateix, que la solució de l'Alkázar fou passatgera. La Diputació, en aquells moments regida pel falangista Adolfo Rincón de Arellano, poc interès podia tenir a moure un dit per la *salvació* del teatre local.

En 1951 i des d'un altre punt de vista, Francesc de Paula Burguera, llavors autor teatral novell, clamava al mateix diari, el 12 de juny, per la renovació teatral, a partir d'obres i autors, pensant que aquest canvi resoldria la manca de públic. Es tractava, per

a ell, de trencar amb la comicitat barata (no amb el teatre còmic), d'introduir el drama i la tragèdia i d'educar els actors culturalment i tècnicament. Quant a l'empresa, deia, potser no calia comptar amb la iniciativa privada, que no s'arriscaria, sinó amb la protecció oficial.

Com a inici de solució, Burguera proposava la creació d'una agrupació teatral d'assaig que posàs en escena obres de qualitat, encara que fossen traduccions de grans èxits internacionals, clàssics o moderns.

En 1961, Faust Hernàndez Casajuana, que des de principis de segle s'havia preocupat per aquestes qüestions, parlà novament del problema, tot posant l'accent en la manca d'un local dedicat al gènere d'una manera estable, i proposà que l'Ajuntament de València creàs un Teatre Municipal.

En 1962, a l'*Almanaque de Las Provincias*, Fernando Vizcaíno Casas tornava sobre el tema, en plànyer la desaparició de l'edifici del teatre Serrano (antic Nostre Teatre de l'editor i empresari Vicent Miguel i Carceller), que durant la dècada de 1930 s'havia dedicat alguna temporada íntegrament al català.

No cal dir que totes aquestes proposicions d'anàlisi i de solucions –no la de Vizcaíno, que es limitava al simple tòpic desencertat– resultaren inútils.

Al capdavall, moltes d'aquestes pertanyien al repertori ja conegut de les visions arbitristes sobre un problema molt més profund del que els comentaristes podien encertar a dir. La idea de fer recaure les pèrdues de taquilla sobre el pressupost d'una o altra institució pública, no era nova. Ni exclusiva de València. La deserció de la clientela, en tot cas, no depenia simplement de l'idioma que els actors i les actrius modulaven entre les bambalines. Amb el castellà, acabaria passant el mateix. Una mica més tard, això sí, perquè, en aquesta qüestió, la substitució lingüística i el canvi en l'orientació de les preferències recreatives de la gent, experimentava alguna petita diferència cronològica. El rival del teatre ja no era el cine, sinó la televisió. A partir del moment en què començà a funcionar en període de proves el primer repetidor de la Televisió Espanyola al Garbí, la sort del teatre, i a continuació la del cinema, començaren a minvar. Com la de tants altres hàbits socials.

D'una altra banda, eren problemes que estaven repercutint sobre la situació escènica també a Barcelona, com ho feia veure per aquell temps Joaquim Molas (1966: 27-38)

L'intent coetani més seriós d'explicar el problema i, alhora, de suggerir-hi possibles solucions, pertany a Joan Fuster i s'explanava en diversos articles apareguts al diari vespertí *Jornada* el 1959, després recollits en volum (1977). Fuster atribuïa la crisi de l'escena local valenciana en català, principalment, a la llarga sèrie de renúncies dels autors valencians, monogràfics en l'ús d'uns quants clixés miseriosos que a la llarga havien de cansar el públic. Es plantejava, també, la necessitat d'un local –un com a mínim– dedicat sistemàticament al català i, naturalment, les possibilitats, reduïdes però certes, que el teatre de cambra aportava, si més no de cara a una certa mena de públic.

El text de Fuster, optimista quant a la clientela potencial de les sales, era discretament dubitatiu davant la capacitat dels factors teatrals preexistents per a generar, ells mateixos, la reforma que el gènere demanava –amb la seua desaparició dels escenaris– arreu del País Valencià.

Fet i fet, les persones que havien d'intentar retornar el català als escenaris valencians, sense exclusions temàtiques i sense el llast d'una *tradició* paralitzadora estaven encara formant-se i –parle pel que en recorde– era llavors, cap a finals de la dècada dels seixanta, que començaven a plantejar-s'ho i a estudiar les vies de sortida, que no eren fàcils, perquè el teatre com a espectacle popular, «de masses», ja s'havia acabat. Tot hauria de ser una mica diferent, incloent-hi el públic i el sistema de finançament. Però d'això ja s'ocupen uns altres, en aquesta mateixa revista, sens dubte amb més encert que no he tingut jo per a la part que m'ha correspost.

FRANCESC PÉREZ I MORAGÓN
Universitat de València
Castelló de la Plana, 1993, València 1994

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AADD (1989) *Obres impreses en català al País Valencià (1900-1939)*, València, pr. Francesc Pérez i Moragón, València, Institut de Cultura «Juan Gil-Albert»-Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals «Alfons el Vell»-Edicions Alfons el Magnànim.

ARAZO, M.A. (19750 «Matilde Salvador (2)», *Las Provincias*, 22 de març.

BLASCO, R. (1984) *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*, l'Alcúdia, Ajuntament.

– (1986) *El teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*, v. 2, Barcelona, Curial.

– (1993) «Per un teatre valencià no escalantí (Primera meitat del segle XX)», dins *Les arrels del teatre valencià actual*, Vila-real, Ajuntament, pp. 91-106.

BURGUERA, F. de P. (1991) *És més senzill, encara: digueu-li Espanya*, València, Tres i Quatre.

CARBÓ, F. i SIMBOR, V. (1993) *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CORTÈS, S. (en premsa) *València sota el règim franquista (1939-1951)*, València-Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FÀBREGAS, X. (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.

Furió, A. (1994) *Àlbum Fuster*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

FUSTER, J. (1977) «Consideracions sobre la situació actual del teatre valencià», dins *Literatura i llegenda*, Obres completes, 5, Barcelona, Edicions 62, pp. 359-390.

GUASTAVINO ROBBA, S. i GUASTAVINO GALLENT, G. (1974) «Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio», tiratge a part de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* , LXXVII.

LLORET ESQUERDO, J. (1994) «El sainet valencià durant el segle XX», *L'aiguadolç* 19-20. pp. 43-57.

MARTÍNEZ, M. (1993) «El sainet a la ciutat d'Alacant, Alcoi i la Marina Baixa, unes notes: el teatro [sic] a la ràdio», dins *Les arrels del teatre valencià actual*, Vila-real, Ajuntament, pp. 67-90.

MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1954) «Ensayo de un catálogo de "milacres" de san Vicente Ferrer», *Revista Valenciana de Filología* IV, 2-4, València, Institució Alfons el Magnànim, pp. 239-364 .

MIRALLES, R. , SIRERA, J.L. (eds.) (1993) *Teatre dramàtic de començaments del segle XX*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

MOLAS, J. (1966) *La literatura catalana de postguerra*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.

REUS BOYD-SWAN, F., BAS SEGARRA, B. (1994) *Fons de teatre valencià de la Biblioteca Bas Carbonell* , València, Ajuntament.

SEGARRA RIBÉS, M. (1944) «Cuándo, dónde y cómo brotó "La filla del Rei Barbut"», Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura XIX, pp. 69-71.

SIRERA, J.L. (1981) *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució Alfons el Magnànim.

– (1993) «Introducció» a Faust Hernández Casajuana, *Teatre*, València, Edicions Alfons el Magnànim, pp. 7-36.

SOLÀ, C. (1976) *El teatre valencià durant la Dictadura (1920-1930)*, Barcelona, Ed. 62, Institut del Teatre.

M. A. FELIPE, S. REQUENA,
J. M. LACOBA

EL TEATRE ESTUDI DE LO RAT-PENAT

1. CONTEXT TEATRAL VALENCIÀ

El present article intenta donar una visió de l'activitat teatral renovadora en català a la ciutat de València cap a la meitat del segle. El nostre propòsit a l'hora d'emprendre aquesta tasca és el d'omplir un buit en l'atenció dedicada a la producció i representació teatral a nivell no comercial que es dóna al llarg dels anys 50 i 60 a la nostra ciutat, enfront de les més conegudes línies comercials, constituïdes bàsicament pel famós gènere del sainet o la revista.

A partir d'aquests anys comença a desenvolupar-se al País Valencià un teatre que pel seu caràcter de semiprofessionalitat s'ha agrupat normalment sota l'epígraf de Teatre de Cambra i Assaig, i que va tenir la seua màxima representació en el Teatre Club Universitari i els teatres universitaris o T.E.U.

El Teatre Club Universitari, que després passaria a Studio Teatro, funciona regularment amb tres o quatre espectacles per temporada des de 1962 fins al 1973. Dirigit per Antonio Díaz Zamora evoluciona des d'una línia d'investigació sobre dramatúrgies clàssiques (Cervantes, Lope, etc...) a la representació dels autors europeus més renovadors entre els contemporanis (Beckett, Ionesco, etc...), combinats amb la revitalització d'un teatre espanyol de pre-guerra (Alberti, Max Aub, etc...).

Els T.E.U., malgrat compartir amb el Teatre Club Universitari els mateixos pressupòsits estètics, tenen una trajectòria menys estable i duradora, com es veu reflectit en el mateix plantejament de la seua formació: agrupats al voltant d'un director escènic (com J.M. Morera o J.F. Tamarit), l'intercanvi continuat d'aquests i dels actors d'un grup a l'altre (cada Facultat tenia el seu T.E.U.) impedia una forta consolidació.

Ara bé, «la existencia de estos grupos respondía a las necesidades estéticas de un

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 67-76

grupo minoritario, principalmente universitario que aspiraba a contemplar un teatro más selecto que el ofrecido por las salas comerciales» (Blasco 1973: 180).

Coexisteix amb aquests grups de cambra i assaig una gran activitat teatral de caràcter aficionat a la nostra ciutat. I així ens trobem amb un important nombre d'agrupacions entre les quals destacaríem el Centre Cultural Russafa, la Casa dels Obrers (posteriorment Teatre Talia), la Societat Coral El Micalet, la Sociedad Juvenalia, etc... .

Tant els T.E.U. com els grups de cambra, i a un més baix nivell les agrupacions d'aficionats, realitzaven un teatre alternatiu al comercial buscant unes vegades una millora en la qualitat i d'altres la pervivència a nivell corporatiu d'una activitat tan arrelada a la ciutat de València com el teatre. Però sempre en castellà, excepció feta d'algunes representacions de les quals tenim notícia: *No n'eren deu?* de Martí Domínguez, estrenada la Setmana Santa del 1960 a càrrec del T.E.U. del districte universitari de València, *Vençut per la ironia* de Rafael Villar, estrenada el 1951 per un centre parroquial i representada posteriorment (el 6 de desembre de 1959) per un T.E.U. a l'Ateneu Mercantil i l'estrena el 1969 per l'Agrupació Dramàtica de l'Ateneu Mercantil de tres obres dotades amb el Premi Joant Senent de Teatre: *Barracó 62* de J.A. Gil Albors (Premi 1963), *Les paraules i la urgència* de V. Cardona Llabata (Premi 1967) i *La pluja mor a les teulades* de R. Villar (Premi 1969). Precisament aquesta circumstància, el fet que majoritàriament es represente en castellà, és el detonant d'un important fenomen del qual, seguidament, parlarem.

2. CREACIÓ DEL *TEATRE ESTUDI*

2.1. *Lo Rat-Penat als anys 50*

Després de la paralització de les activitats d'aquesta entitat cultural durant la Guerra Civil, en desembre de 1939, gràcies a un permís governatiu, es reinicia la seua tasca sòcio-cultural. El 1940 s'estableixen de nou els Jocs Florals i progressivament les diverses seccions van recobrant el seu ritme habitual i organitzant vetlades artístico-culturals, els acostumats concursos de llibrets de falla i miracles, etc... En 1949 cobra importància dins les activitats de la institució la Secció de Literatura i Filologia. Dirigida per Carles Salvador, aquesta secció programa uns Cursos de Llengua, que des de la primera convocatòria, el 1950, gaudeixen d'una gran acceptació pública. Les activitats de la institució a la dècada dels anys 50 anaven dels tradicionals concursos i Jocs Florals als recitals poètics, les conferències sobre temes culturals, la participació en actes públics com les creus de maig o el 9 d'octubre, etc..., si bé l'activitat fonamental eren els cursos de llengua. És ara, també, quan es funda la secció de les Joventuts ratpenatistes, nucli aglutinador de la joventut valencianista, que mancava d'altres conductes d'associació. I així, dins aquest àmbit cultural té lloc la creació i l'evolució del Teatre Estudi, objecte del nostre article.

2.2. *Josep Alarte i l'intent de dignificació teatral*

Josep Alarte i Querol es planteja, gràcies a la seua amistat amb Rafael Villar, la possibilitat de fer un bon teatre i a més a més en català: «En veure tot aquest teatre [referint-se als T.E.U.] m'entrà la inquietud de fer aquest mateix tipus de teatre experimental fora dels circuits comercials en català, un teatre de cambra valencià en català» (Felipe-Requena-Lacoba 1992).

Les seues inquietuds artístiques el portaren al camp del teatre, amb el món del qual va tenir el primer contacte en l'agrupació Juvenalia, d'on posteriorment s'incorporà a un T.E.U. La seua participació en diverses activitats culturals de Lo Rat-Penat, com els cursos de llengua de Carles Salvador, li va oferir la oportunitat de fer-se càrrec d'una nova secció dedicada al teatre: «En gener de 1956 es donà una renovació a la directiva de Lo Rat-Penat i aquesta directiva em va cridar per dirigir la nova secció de teatre: el Teatre Estudi» (Felipe-Requena-Lacoba 1992).

Alarte va començar a treballar amb unes intencions ben determinades, l'objectiu de les quals era la dignificació de la llengua i la modernització del teatre valencià. La seua voluntat és expressada pel mateix Alarte al seu discurs inaugural del Teatre Estudi, del qual donem seguidament un extracte:

> ...Voldríem ésser els iniciadors de la renaixença del Teatre Valencià (...) La Secció de Teatre inicia un nou període amb Teatre Estudi. Fixem-nos bé: Teatre Estudi, que no significa de cap manera teatre de comoditat ni d'ocasions més o menys freqüents. Significa teatre de treball continu, d'assaig, de lluita i d'exposició.
>
> Volem presentar al Rat Penat el Teatre Valencià modern, que no és precisament eixe teatre popular que anomenen comercial, [per] més que de comercial no tinga res, al qual ens han acostumat durant els últims anys les companyies de parla valenciana.
>
> Molt de públic es pregunta: ¿És que el Teatre Valencià modern no té obres dramàtiques ni filosòfiques avanguardistes, literàries, humanes? Sí: en té.
>
> ¿És que són molt dolentes? Hi ha de tot: Anem a estudiar-les. Anem a posar-les sobre l'escenari i podrem fer un juí. Algunes, efectivament, seran dolentes. Unes altres ens diran que el Teatre Valencià és molt millor del que creu el públic, el gran públic.
>
> I al criteri del gran públic volem exposar estes obres modernes i moltes de les obres que podríem titular d'Antologia (...). (Alarte 1956)

Al llarg dels quinze mesos que va estar Alarte al front del Teatre- Estudi (de gener de 1956 a març de 1957) es varen realitzar una sèrie de representacions, sempre amb les perspectives del president de fomentar una base inicial per a després poder abordar projectes més ambiciosos, programades sota el nom de Vetlades, que seran sis en total.

A la vetlada inaugural, en juny de 1956, es representen dues peces curtes: *Un grapaet*

i prou d'Eduard Escalante i *La rondalla de l'estudiant* d'Almela i Vives. Per tal de posar en marxa la represa comencen per peces ja reconegudes: un sainet escalantí, en un intent de dignificar el gènere que havia anat desvirtuant-se a les sales comercials, i una altra obra avalada per la importància del seu autor en el món cultural valencià del moment.

A la II vetlada, l'11 de novembre de 1956, es va representar l'obra del jove poeta i dramaturg valencià Rafael Villar, *Un lladre sense pistola*, escrita l'any 1951.[1] El text, subtitulat «Un drama en quatre actes», és «un joc repetit entre les coincidències amargues de la vida i els somnis impossibles que ens va creant el viure» (Villar 1959). Així, observem les constants reflexions dels personatges sobre la soledat, la vida com a mort, les oposicions carn/esperit i ideal/realitat. Conjugats amb aquests trets característics d'un sentiment pessimista davant la vida i la realitat, podem trobar elements plenament humorístics com els frescs i còmics diàlegs, que recorden les obres de Mihura o escenes típiques del millor teatre de Jardiel Poncela.

En la III vetlada, el 25 de novembre de 1956, es representà *El camí nou*,[2] obra elegida per a oferir un homenatge al seu autor, Ramon Andrés Cabrelles. La peça és un típic drama rural amb final feliç, l'acció del qual es desenvolupa a una alqueria de l'horta de València a finals del segle XIX.

El 16 de desembre de 1956, a la IV vetlada, es representen tres obres curtes en un acte. Cal destacar aquesta sessió perquè suposà un intent d'estudi o aproximació a la producció dramàtica curta en valencià, presentant tres gèneres distints:

- Un sainet de 1920 de Ricard Santmartín, *De dalt a baix*. L'obra va ser seleccionada per la seua originalitat respecte als plantejaments escenogràfics tradicionals, considerada plenament innovadora pel grup organitzador. Presenta un argument costumista que intenta retratar la València de l'època mitjançant una conversa entre veïns d'una mateixa escala. Però l'originalitat de l'obra radica en el fet que la vertadera protagonista és l'escala, reproduïda sobre un fons negre a l'escenari, ja que els distints personatges no apareixen en escena i només es senten les seues veus.

- Una comèdia dramàtica de Josep Mª Beltran, *El iaiet*.[3] L'obra presenta una visió costumista d'un episodi ambientat en la València rural, on el més destacable és el tractament psicològic del personatge protagonista.

- Un poema escenificat del mateix president de la secció, Josep Alarte, *Caprici de Març*. És una exaltació dels valors tradicionals valencians, mitjançant la personificació d'alguns elements característics: la dolçaina, el tabalet, el Micalet, el rat-penat... Tot això expressat poèticament en una crida a la recuperació d'aquests valors, en la línia del valencianisme del seu autor.

A la V vetlada, el 30 de desembre del mateix any, es va representar una altra obra de Josep Alarte, *L'amor no és divisible per tres*. Una «historia d'embolic» on es veu retratada la clàssica figura del Don Juan. Precisament l'estructura argumental, que és on es podria apreciar una relació amb obres en la línia del teatre d'humor castellà (com

(1) L'obra s'estrena el 2 de desembre del mateix 1951 a un centre parroquial. Posteriorment, l'any 1959, va ser reelaborada per a la seva publicació a la *Col·lecció Espiga* de l'Editorial Torrre (dirigida per Xavier Casp i Miquel Adlert) amb el títol *Vençut per la ironia*, i es torna a representar, el 6 de Desembre a l'Ateneu Mercantil per un T.E.U..

(2) Aquesta obra ja havia estat representada el 9 de gener de 1932 al teatre Alkázar.

(3) L'obra, premiada als Jocs Florals de 1949, va ser representada el 14 de Juliol de 1950 al teatre Serrano amb un gran èxit, com ho demostra la crítica del diari *Las Provincias* (sense firma) el dia següent de l'estrena: «La obra se desarrolla en el medio rural valenciano y tiene una línea dramática bien llevada, está escrita con pulcritud y esmero y tiene indudable interés, por lo que cabe calificar de satisfactorio este ensayo de teatro vernáculo...».

les d'E. Neville), és el punt al qual menys importància concedeix l'autor. Així, creiem que el millor comentari al respecte és el pròleg d'Alarte a aquesta peça inèdita:

> En subtitular este text «assaig de comèdia» ens referim més a la intenció d'assaig que no a la de comèdia. És tracta d'un triple exercici:
>
> Actoral, per la dificultat que suposen les brusques transicions evident en el text (...).
>
> De lèxic, perquè s'intenta una polideta, encara que no siga tanta com voldríem, per a no fatigar el públic popular (...).
>
> De doble joc, (...) per dirigir-se al públic algunes vegades com actors i en altres ocasions com a personatges. L'argument no importa; (...). ¿Potser hauríem d'haver subtitulat «text per a pràctiques»?. (Alarte 1956)

El 27 de gener de 1957 es celebrà la VI Vetlada del Teatre Estudi, que seria l'última d'aquesta etapa. S'escenifica *La cua de rabosa*,[4] escrita l'any 1931 per Maximilià Thous, i que reflecteix la vida i l'evolució d'un artista relacionat amb el teatre. Es tracta d'un text àgil i de fàcil lectura, la qual cosa ens fa suposar una agradable representació. A més a més «aquesta comèdia té a banda els seus valors propis, l'interès de ser una mostra de com amb un poc de bona voluntat, podia el teatre valencià ser comercial sense ser xavacà ni groller» (Alarte 1957).

Després d'aquesta primera etapa del Teatre Estudi, que va tenir diferents reconeixements oficials (E. 1956: 15), l'emprenedora tasca promoguda per Josep Alarte, es va veure interrompuda –i en conseqüència molts dels seus projectes– per manca de temps i pel seu allunyament de la vida cultural valenciana, ja que el març vinent el director del Teatre Estudi ha de traslladar-se a Barcelona.

3. LA SEGONA ETAPA: RAFAEL LLORENÇ I ROMANÍ

El 1958 es va nomenar un nou president per a la secció de teatre de Lo Rat-Penat: Rafael Llorenç i Romaní. L'activitat cultural de Llorenç i Romaní ha estat sempre relacionada amb el món del teatre. Des de la seua joventut va freqüentar el local de Lo Rat-Penat on va formar una colla d'amics que, sense estar integrats com a socis de la institució, hi treballaven i que van adquirir-hi aqueixa categoria quan realitzaren les primeres estrenes. Romaní arribà a ser president de les Joventuts Ratpenatistes, de les quals passà a dirigir el Teatre Estudi.

La inauguració d'aquesta etapa es va produir el 12-13 de juliol de 1958 amb la Vetlada d'estiu. La primera part oferia la representació de dos monòlegs en una línia avançada pròpia del seu autor, Jean Cocteau. El primer monòleg, *El mentider*, utilitza el recurs de l'apel·lació directa al públic per a fer-lo partícip de la confusió del personatge que es debat

(4) Representada per primera vegada el mateix any 1931 amb un gran èxit.

entre la veritat i la mentida (plantejament del problema de la desaparició dels límits entre la realitat i la ficció). El segon, *L'he perduda*, parla de la soledat i la incomunicació del personatge (problema de l'alienació de l'individu).[5]

Després d'un «intermedi musical» a càrrec de l'Agrupació Vocal de Cambra de València, es donà pas a una segona part amb la representació de *La senserrà del mercat*. Aquest sainet d'Escalante va ser elegit «perquè em va semblar que els monòlegs eren ja massa difícils» (Felipe-Requena-Lacoba 1992). En aquest cas, l'originalitat procedia d'una innovació escènica promoguda pel director de la representació Josep Alarte, reincorporat de nou al teatre valencià. Consistia en el condicionament del pati de Lo Rat-Penat, on s'instal·là un escenari sota l'escala i una caseta de mercat a cadascuna de les arcades del pati. Encara que aquesta decisió de cercar espais alternatius no va ser ben acollida pel sector més conservador del grup, la vetlada va ser tot un èxit, com ho certifiquen nombrosos documents entre els quals destaquem una nota de felicitació de la Junta de Govern de Lo Rat-Penat i la crítica de la revista *Sicània* (1958/59: 25).

La segona sessió teatral es va oferir el 15 de febrer de 1959 amb la representació de l'obra de Francesc de Paula Burguera *L'home de l'aigua*[6] (dirigida pel mateix autor amb la col·laboració de Josep Alarte). Cal destacar l'èxit i la importància de l'estrena, reflectits en diverses publicacions de l'època, com *Jornada* (1959: 11) o *Sicània* (1958/59: 25). És una obra de tesi estructurada en sis quadres, que conten la història de Lester. Amb una ambientació espàcio-temporal indeterminada –no importa el lloc ni el temps, allò veritablement important és l'acció i el missatge– i uns personatges dotats d'una psicologia clara i definida, l'autor exposa la seua tesi, basada en els valors morals necessaris per a aconseguir una existència digna i un poble unit.

La tercera sessió va tenir lloc el dia del Corpus de 1959 i es presentaren al públic els anomenats *Misteris del Corpus* a la Plaça de l'Almoina. Llorenç i Romaní havia conegut els textos als arxius de l'Ajuntament, els va estudiar i es va plantejar la possibilitat de representar-los al carrer, com es feia antigament a la ciutat de València. Per a la realització d'aquest espectacle, Llorenç i Romaní va tenir la col·laboració de professionals de la talla de Josep Mª. Morera, encarregat de la direcció escènica i Joaquim Michavila, que hi féu l'escenografia. Del que es desprén dels diaris *Jornada* (1959: 10) i *Levante* (1959: 5) la representació va ser un gran èxit.

La quarta sessió suposà, en març de 1960, l'estrena d'un jove dramaturg balear encara desconegut: Baltasar Porcel, que va assistir a la representació de la seua primera obra teatral, *Els condemnats*.[7] La peça, que en paraules de Joan-Lluís Marfany (1988: 257) era «un drama força interessant, molt sartrià...», va ser dirigida per Burguera i, a desgrat del que exposa Enric Ferrer –«sense a penes incidències un joveníssim autor illenc, Baltasar Porcel, va veure representada a València una de les seues primeres obres» (1981: 115)–, tingué almenys una gran acollida de crítica, com

(5) Aquests dos monòlegs van ser traduïts al català per Xavier Casp i Joan Fuster, respectivament.

(6) Finalista del Premi València de Teatre de 1957 i publicada l'any següent per l'editorial Torre.

(7) Guanyadora del Premi Ciutat de Mallorca l'any 1958.

es pot comprovar als articles dedicats a diversos periòdics de tot l'àmbit catalanoparlant i recorda oportunament Antoni Nadal (1982: 149).

Al Corpus de 1960 es tornaren a representar els *Misteris*, però en aquesta ocasió al Teatre Principal, dirigits novament per Morera i amb una nova escenografia de Michavila adaptada a les dimensions de l'escenari. Tant en aquesta ocasió com en l'anterior es va tenir la participació de la Coral de Cambra de Lo Rat-Penat, que va interpretar la música original dels *Misteris* conservada en un còdex de l'arxiu municipal, la qual cosa contribuí a donar una major importància històrica i artística a l'esdeveniment.

L'última representació de la qual tenim constància al Teatre Estudi va ser la d'*El sembrador de prodigis*, el 29 de maig de 1962, interpretada pels infants del Col·legi Imperial de Sant Vicent Ferrer, dirigits per A. Díaz Zamora. El text era un intent de renovar la tècnica i el contingut dels tradicionals miracles de san Vicent.

Encara tenim notícies de la intenció del president de la secció de portar a escena una versió de la *Medea* de Sèneca, una adaptació teatral de *La barraca* de Blasco Ibáñez, que fins i tot estaven assajant (ambdues de Burguera) i una traducció al català de l'obra de B. Brecht, *La boda*, que no van estrenar per por a la censura.

A partir dels anys 60 comença el decaïment del Teatre Estudi dins Lo Rat-Penat, fins arribar a la seua desaparició després de l'última representació l'any 62.

4. CONCLUSIONS

A la vista dels esdeveniments presentats s'imposa una reflexió de caràcter general sobre diversos aspectes destacables del tema que ens ocupa.

En primer lloc cal establir una comparació entre les dues etapes que configuren la línia teatral de Lo Rat-Penat durant els any 50, per a la qual cosa hem de centrar la nostra atenció en aspectes com la funció desenvolupada pels presidents, les seues intencions i els textos que seleccionen per tal d'aconseguir-les.

La diferència en el terreny de les activitats realitzades és evident. Mentre que Alarte exerceix al mateix temps d'autor, aportant textos al grup, de director escènic i d'actor, participant directament a les representacions, Llorenç i Romaní s'ocupa de qüestions més empresarials, exercint funcions de coordinador en cerca de locals alternatius, subvencions, etc.

Per altra banda, si Alarte té la clara voluntat de crear la pedrera de què parlava, una base actoral que amb el temps donàs resultats, Llorenç i Romaní volia uns resultats més immediats, més directes. Així, el primer cerca els actors a les agrupacions aficionades i el segon els trau directament dels circuits semiprofessionals, per poder representar obres més complexes.

Respecte als textos, en l'etapa d'Alarte s'observa clarament que en la seua selecció

no hi ha una cohesió derivada d'un plantejament estètico-literari determinat, sinó que cada obra és elegida per un motiu diferent. Així es combinen els textos i els autors segons el seu interès en aqueix moment: Escalante com a referència inevitable en el camp teatral valencià, autors nous, joves o del moment que cal promocionar (Villar, Almela...); d'altres ja prestigiats que cal reconèixer (Santmartín, Cabrelles, Thous...); textos amb els quals intenten oferir coneixements teòrics del teatre valencià; textos que serveixen únicament com a exercici actoral, etc...

Llorenç i Romaní, en canvi, es planteja reflectir mitjançant l'elecció dels textos, una línia teatral més en consonància amb els moviments i tendències dramàtiques del moment, en una concepció teatral més moderna i contemporània, similar a la que marcava les línies d'actuació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.[8] Així ho prova la traducció d'un dramaturg innovador francès, l'estrena d'un autor amb plantejaments relacionats amb el teatre existencialista o la intenció de representar una obra de Brecht mateix.

No obstant les seues diferències, les dues etapes tenen el mateix objectiu: la dignificació del teatre valencià.

La tasca realitzada pel Teatre Estudi és l'únic intent palpable de treballar en cerca d'una renovació teatral, amb una clara voluntat de recuperació, dignificació i a la vegada modernització del teatre valencià. És molt significatiu en aquest aspecte el fet que aquests esforços no es limiten a una concepció del teatre com a passatemps. Les seues ambicions van més enllà; allò que es pretén és donar una projecció social al fet teatral al mateix temps que utilitzar el teatre com a instrument per a la divulgació lingüística, en un intent de creació d'una llengua digna i normalitzada.

Aquesta voluntat innovadora es veu reflectida en una serie d'activitats paral·leles que cal tractar:

- L'organització d'uns cursos de formació actoral que intenta tant el coneixement de la llengua, gràcies a les nocions de dicció i fonètica impartides, com a la divulgació social d'aquesta.

- La cerca de nous espais alternatius per a les representacions (com és el cas de l'Ateneu, el teatre Principal, el teatre Eslava o el carrer mateix). S'intenta així fer arribar el teatre, i implícitament la llengua, a un sector més ample de públic i al mateix temps contactar amb les institucions oficials i del món del teatre per tal d'obtenir subvencions, de què ja gaudien altres grups com la Companyia de Teatre València.

- La programació dins el Teatre Estudi d'un cicle de conferències, que sota el títol «Teatre d'ahir i de hui», va reunir quatre personalitats importants dins el món de la cultura catalana, intentant donar entre tots una visió general de la situació contemporània del teatre en català:

I. *El teatre, fet social*, a càrrec del «filòleg i crític literari català» Jordi Carbonell, assessor de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

II. *Farsa i tragèdia en el teatre de hui*, a càrrec del llavors jove escriptor mallorquí Baltasar Porcel.

(8) Al llarg dels seus 8 anys d'existència (1955-63) l'Agrupació porta a l'escena catalana autors estrangers contemporanis (Beckett, Ionesco, etc...) i autòctons que no podien representar als circuits comercials (Pedrolo, Porcel, etc...).

III. *Resum de la història del teatre valencià*, pel professor i filòleg Manuel Sanchis Guarner, redactor del *Diccionari Català-Valencià-Balear*.

IV. *Problemes actuals del teatre*, pel «poeta, assagista i crític literari valencià» Joan Fuster.

D'aquest cicle de conferències es desprèn que aquesta llengua digna i normalitzada que es pretén aconseguir s'insereix en la unitat de la llengua catalana.

Arribats a aquest punt, voldríem manifestar que, malgrat la manca d'atenció dedicada per gran part de la crítica actual, sí considerem el Teatre Estudi com una iniciativa rellevant tant pels pressupòsits innovadors com, sobretot, per la repercussió que va tenir en els mitjans cultes i teatrals exigents. La crítica periodística de l'època incideix fonamentalment en cinc motius: l'enfonsament del teatre valencià, la necessitat del seu ressorgiment, l'aparició del Teatre Estudi i d'uns autors desconeguts fins ara, l'exaltació del seu treball i l'esperança que aquesta tasca obtinga els seus resultats: el ressogiment del teatre vernacle.

Malgrat la gran activitat desenvolupada pel Teatre Estudi a favor de la recuperació del teatre vernacle i la repercussió social de què van gaudir totes les seues iniciatives, aquest moviment no va tenir la continuïtat necessària per tal d'assolir una forta consolidació i fer-se un lloc de major relleu en la cultura valenciana i en la història del seu teatre. Intentarem esbrinar les causes d'aquesta manca de continuïtat.

Hem de tenir en compte que aquest projecte va sorgir en un moment de crisi per al teatre en general, car començaven a aparèixer noves alternatives per omplir el temps d'oci –al cinema s'afegia la televisió, l'automòbil, etc...– que vindran propiciades pel desenvolupament econòmic i social dels anys 60 i restaran públic al teatre (com a conseqüència, per exemple, moltes sales teatrals es convertiren en cinemes).

El teatre comercial en castellà va rebre un fort colp. Si aquest tipus de teatre, amb una sòlida base d'infrastructura i públic, es va veure afectat, com podia no ser així, sinó més fort encara, en el cas del teatre valencià que ja havia estat envaït pel teatre castellà, el qual li havia arrabassat gran part del públic?

Òbviament, les repercussions a les sales aficionades mancades de diners i amb un públic minoritari, havien de ser definitives. En aquesta situació es trobava el Teatre Estudi, amb limitats recursos econòmics i amb un públic cada vegada més minvant. Tot això portava la Secció a mantenir una delicada situació amb la directiva ratpenatista. Coincidint amb el malestar ocasionat per les pèrdues que comportava la secció teatral,[9] el canvi de directiva suposà el definitiu tancament del Teatre Estudi i, amb aquest, de l'intent de fer sorgir una dramatúrgia culta en llengua catalana al País. Haurem d'esperar, doncs, l'arribada del Teatre Independent perquè aqueix ressorgiment siga un fet.

María Ángeles Felipe Martínez,
Susana Requena Pineda, José Manuel Lacoba Vila
Universitat de València

(9) Oferim un extracte de la Memòria del curs 1961-62 de la Secció de Teatre de Lo Rat Penat:

«...Hem de fer constar que la major part d'actuacions del Teatre Estudi són deficitàries. Precisament el dèficit que aquesta secció té contret li resta possibilitats per a realitzar actuacions més contínues. La darrera representació de *El sembrador de prodigis* ha dut a la nostra entitat 95 persones, repartides d'aquesta manera: dissabte dia 26 per la nit 40, diumenge dia 27, a les set de la vesprada, 45. Estem satisfets de l'èxit artístic obtingut que és a la fi i al cap el que més ens interessa. Les entitats culturals no poden aspirar a fer negoci en les seues activitats, però almenys desitjaríem que les actuacions del Teatre Estudi no foren per a l'entitat una càrrega econòmica. Esperem i confiem que el vinent curs el públic assistisca en major proporció i pugam obtindre també a l'igual que la Cª de Teatre Valencià, alguna subvenció per part de les nostres corporacions municipal i provincial. Creiem que la nostra tasca en defensa del bon teatre és acreedora d'una major consideració oficial».

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALARTE, J. (1956) *Discurs inaugural del Teatre Estudi*, (Inèdit).

ALARTE (1956) «Pròleg» a *L'amor no és divisible per tres* (Inèdita).

ALARTE (1957) Introducció al programa de la representació de *La cua de rabosa*.

BLASCO, R. (1973) «Teatro», *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, vl. XI, València, pp. 176-177.

E. [Eduard López-Chavarri?] (1956) «Valencia por dentro. Teatro y Juventud» *Las Provincias*, 29 de novembre.

FELIPE, Mª A.; REQUENA, S.; LACOBA, J. M. (1992) Entrevistes inèdites amb Josep Alarte i Querol i Rafael Llorens i Romaní.

FERRER, E. (1981) *Literatura i societat: País Valencià, segle XX*, València, Eliseu Climent.

LEAL, J. (1977) *Aproximació al teatre independent a la ciutat de València entre 1960-1976*, Tesina de llicenciatura inèdita.

MARFANY, J.-L. (1988) «Baltasar Porcel» [«El realisme històric»] dins Molas, J. ed., *Història de la Literatura Catalana*, XI, Barcelona, Ariel, especialment pp. 259-260.

NADAL, A. (1982) «Aportacions a l'estudi del teatre mallorquí contemporani», *Affar*, 2, Palma de Mallorca, especialment p. 149.

SICÀNIA (1958/59) «Activitats de la societat valencianista Lo Rat Penat» [secció de la revista].

JORNADA a (1959) «Estreno de L'home de l'aigua, de Francisco de P. Burguera», *Jornada*, 19 febrer.

JORNADA b (1959) «Els Misteris del Corpus de Valencia, en la plaza de la Almoina», *Jornada*, 23 juny.

LEVANTE (23-6-1959) «Los «misteris del Corpus», en la plaza de la Almoina», *Levante*, 23 juny.

SIRERA, J.-L. (1980) *Història del teatre contemporani al País Valencià* (Inèdit).

– (1981) *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució Alfons el Magnànim.

«Teatre» (1992), *Gran Enciclopèdia Valenciana*, IX, València, Difusora de Cultura Valenciana, esp. pp. 172-173.

VILLAR , R. (1959) Introducció al programa de la representació de *Vençut per la ironia*.

ANTONI NADAL

NOTES SOBRE ELS AUTORS MALLORQUINS CONTEMPORANIS

A la memòria de Xavier Fàbregas

ELS ANTECEDENTS I LA POSTGUERRA

A diferència de la del Principat, i d'una manera semblant a la del País Valencià, la Renaixença mallorquina no va tenir un influent corrent regeneracionista, i l'illa va continuar essent un feu agrari fins als anys seixanta del segle XX. Aquest fet no va afectar la poesia i la narració costumista, però va condicionar el teatre. D'una banda, l'oligarquia que freqüentava el Teatre Principal de Palma, el més emblemàtic dels teatres mallorquins, rebutjava la llengua catalana com a vehicle d'expressió dramàtica; d'altra banda, l'amor propi dialectal fou un altre prejudici idiomàtic, que influí en l'estroncament costumista del teatre representat en la resta dels escenaris. De tota manera, l'erraríem si culpàssim els autors d'aquest fenomen. Val a dir que n'eren partícips, però ni l'escassa densitat de població ni la inexistent industrialització permetien aleshores la creació d'un teatre modern i nacional, amb l'agreujant que tampoc no fou possible, en general, la temptativa d'un drama rural.

No obstant això, d'intents, n'hi va haver, i potser convé recordar que el drama rural *Primer l'amor que l'herència* (1930), de l'autor pobler Bartomeu Crespí, va assolir més de mil representacions.

La Segona República no va aportar res de nou a la situació descrita: va continuar donant-se la despersonalització idiomàtica i la reiteració temàtica dialectal. Així i tot, hem de destacar la coexistència d'un teatre literari (Guillem Colom) al costat del costumista, tot i mantenint una recíproca ignorància. L'esquerra (un nom: es Mascle

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 77-86

Ros, renom de Jordi Martí) tampoc no va aconseguir sortir de l'atzucac costumista. (De fet, el període més interessant del teatre obrerista a Mallorca es va esdevenir entre 1919 i 1921, i aviat es va trencar per l'escissió en el PSOE, amb el pas de la majoria dels joves actors socialistes a les files comunistes.) Durant la Segona República, el teatre autòcton va restar majorment en mans de l'Església, i els seus autors (Miquel Puigserver, Josep M. Tous i Maroto, Gabriel Fuster i Forteza, Gabriel Cortès...) foren, en conseqüència, catòlics conservadors. Això explica que no fossin represaliats en començar la Guerra Civil i, fins i tot, que col·laborassin amb l'alçament feixista.

Tanmateix, l'any 1938 es va produir un eclipsi del teatre *regional* que es va prolongar quasi una dècada, coincidint amb les consignes més rígides i més centralitzadores de la censura.

L'any 1947 es reprengué l'edició teatral, amb la publicació de les comèdies més conegudes de Tous i Maroto, i també fou l'any que s'estrenà la primera obra de teatre en llengua catalana a Mallorca, després de la guerra. L'any següent es va formar la Companyia Artis amb actors de la Companyia Catina-Estelrich, que s'havia encarregat de posar en escena el teatre *regional* en temps de la Segona República.

Es repetiren, doncs, els mateixos autors fins que la decadència biològica obligà a substituir-los per uns altres de nous que, en conjunt, foren cada vegada pitjors. El públic, en canvi, es va incrementar, i les famílies benestants es van avenir de bon grat a cedir el bell Teatre Principal per a les estrenes. El teatre *regional* –el «costumisme somrient», en paraules de Joan Mas– observat amb una distància relativa, perquè encara gaudeix de vida, va contribuir a desintegrar la unitat de la llengua, a ofegar-la per reducció de temes. La qualitat literària era, a més, ínfima. D'altra banda, el teatre *regional* és una font valuosíssima per esbrinar el passat immediat. Va mantenir, també, l'ús de la llengua catalana en públic i va donar a conèixer l'obra d'algun autor que defuig una adscripció al servei de l'estupidització col·lectiva.

Aquest és el cas de Pere Capellà (Algaida 1907-Palma 1954), l'autor més popular de la Companyia Artis, a qui sobreviuen un lèxic admirable, uns arquetipus que han esdevingut clàssics i el testimoni d'haver estat el primer autor mallorquí digne d'aquest qualificatiu que va plantejar en la postguerra la necessitat d'un canvi social, davant el conformisme general o les tímides insinuacions reformistes. Això de banda, una recent edició de les seves peces més anomenades ens permet d'apreciar les vacil·lacions que pateixen, atribuïbles, segons el nostre parer, a la dinàmica generada per l'èxit comercial, i no a la manca d'ofici assenyalada per algun crític. Tampoc no es pot oblidar l'exemple de professionalitat que va oferir la Companyia Artis, que avui dia encara és per igualar.

EL TEATRE LITERARI

Ensems amb aquest teatre, hem de destacar la supervivència gairebé clandestina d'un teatre literari escrit per Guillem Colom, primer, i per Llorenç Villalonga, Llorenç Moyà i Jaume Vidal Alcover, després. L'obra de cadascú és dissemblant i no permet un judici comú. No obstant això, hi ha algunes afinitats, com la preferència pel conreu de la tragèdia o la recreació dels mites clàssics, que els uneix. Són, en definitiva, escriptors que desconeixen la tècnica teatral.

Guillem Colom (Sóller 1890-Palma 1979) fou el primer autor mallorquí estrenat a Barcelona en la postguerra, on se l'acollí bé. Avui, però, una lectura de la seva obra editada ens indueix a pensar que resultaria indigerible per a l'espectador.

Més consistent se'ns presenta l'obra tràgica de Llorenç Villalonga i de Llorenç Moyà, autors, també, de nombrosos *desbarats* i entremesos, respectivament. Aquesta darrera producció enllaça directament amb tota una tradició cultural, de la qual les rondalles són l'expressió més genuïna, i s'alça, creiem, com la part més favorable dins el conjunt de la dels dos grans escriptors. Llorenç Villalonga (Palma 1897-1980) va estrenar en diverses ocasions a Barcelona i, una vegada traspassat, a Palma es va estrenar una adaptació de *Mort de dama*. La seva influència sobre els autors joves l'hem de cercar, doncs, fora de l'escenari. Això és particularment notori en el cas de Baltasar Porcel o en el de Guillem Cabrer, autors a qui va encoratjar a l'aventura, encara que no va voler compartir-la. Llorenç Moyà (Binissalem 1916-Palma 1981), en canvi, va estrenar a Mallorca i, en una ocasió, a Barcelona.

UN TEATRE DE TRANSICIÓ?

Un tercer grup d'autors, que es podria haver denominat de transició, si aquesta s'hagués efectuat en el moment oportú, el componen Josep M. Palau i Camps, Martí Mayol i Joan Mas (els dos darrers, autors de la Companyia Artis).

Palau i Camps (Barcelona 1914) fou bandejat de l'escenari després d'una única estrena en col·laboració amb Martí Mayol, per incompatibilitat amb el teatre de l'Artis. Sense pretendre-ho, Palau i Camps va haver de mantenir el silenci, talment com els autors literaris, de qui es diferencia pel fet de no resignar-se a escriure per a un públic minoritari, i pel cultiu del drama. Palau i Camps va optar al final per uns altres gèneres literaris que li facilitaven, almenys, la comunicació amb el públic.

El cas de Martí Mayol (Palma 1918) desmenteix la possibilitat d'engegar un altre teatre en aquells anys: la pressió de l'Artis, instada pel públic, era tan intensa llavors, que refrenà l'opció d'alta comèdia encetada per aquest autor. La successiva degradació del teatre de Martí Mayol ens permet dubtar quant a la influència de l'autor sobre la Companyia i el públic de l'època, del moment que l'èxit depenia de l'acceptació que

el públic demostràs d'uns temes que ja havia assimilat, almenys en llur tractament *regional*.

Aquesta és la clau de l'èxit de Joan Mas, el més gran en conjunt durant el franquisme. La seva mentalitat coincidia amb la de la majoria del públic que assistia al Teatre Principal, que eren pagesos residents a Palma i la classe mitjana nadiua. Joan Mas (Deià 1929-Palma 1992) tampoc no va poder evolucionar dins el teatre *regional*. Fou necessari que la Companyia Artis es dissolgués (l'any 1969) perquè Mas emprengués el camí personal que li permeté d'ajuntar la seva notable capacitat de construcció amb una crítica sarcàstica de la societat que l'havia premiat amb l'aplaudiment. Joan Mas va recórrer un curs semblant al de Pere Capellà, de constant evolució, però mantenint l'equilibri que no posseeix l'obra de l'autor algaidí, tal volta perquè en els anys setanta i vuitanta Joan Mas no va estar sotmès a una companyia i a un públic tan constrenyedors com en els anteriors. Així i tot, al nostre entendre, l'evolució de Joan Mas va fructificar millor en la novel·la, d'una manera semblant a la de l'antic director de l'Artis Antoni Mus (Felanitx 1926-Manacor 1982).

EL GRUP *DE BARCELONA*

Al final dels anys cinquanta es va iniciar a Mallorca una transformació profunda de la infraestructura econòmica, a causa del fenomen turístic. La línia ascendent no es va aturar fins al 1973 i, en contrast, no va repercutir gens en el redreçament cultural que calia esperar. El panorama que oferia la societat cultural era tan descoratjador com en la postguerra.

En aquesta conjuntura, era lògic que els autors joves que no es conformaven amb l'estat de les coses fugissin a Barcelona, a la recerca d'una oportunitat que hom els negava a l'illa. Es pot parlar de dues fases del teatre mallorquí contemporani a Barcelona. La primera comprèn Blai Bonet i les primeres obres de Baltasar Porcel, Joan Soler i Xesc Barceló (són obres escrites a Mallorca poc abans de la seva marxa, en què la presència de l'illa és més perceptible). Blai Bonet (Santanyí 1926) fou el primer d'aquests autors estrenat a Barcelona, l'any 1957, sense que tornàs a reincidir. Deixant de banda el valor dramàtic de l'obra, *Parasceve* és el primer intent de derivar el teatre mallorquí en un corrent modern, que al Principat brollava de l'existencialisme. Aquest fet no és anecdòtic: l'existencialisme permetia d'exposar la rebel·lió individual, confusa i sense evolució possible, dins el marc tancat de l'illa. La ruptura, però, no fou conscient. Hi ha, això sí, una inclinació pel drama i la tragèdia, en comptes de la comèdia tradicional. El contacte posterior amb Barcelona i, per tant, amb la resistència antifranquista, poc rellevant a Mallorca, els va ajudar a avançar cap a posicions més solidàries. En aquesta línia se situa la següent producció dels autors esmentats, a més de la de Guillem d'Efak i d'Alexandre Ballester.

Baltasar Porcel (Andratx 1937) fou el primer autor mallorquí estrenat a València en

la postguerra (l'any 1960) i obtingué un ressò important que l'elevà a un lloc privilegiat al Principat, l'eco del qual arribà a Mallorca. Porcel va deixar d'escriure teatre al cap de pocs anys, perquè no hi veia una remuneració compensadora ni possibilitats d'eixamplar el camp d'audició dins un estat de perpètua precarietat, amb l'inevitable desgast.

Joan Soler i Antich (Palma 1935) fou guardonat amb els premis dramàtics més prestigiosos. És l'autor del teatre polític més intencionat d'aquells anys, les conseqüències del qual l'han mantingut sense estrenar.

Guillem d'Efak (Río Muni 1923), en el seu període barceloní, va haver de suportar els comuns problemes de censura i penúria, tot i essent guanyador de diversos premis. Guillem d'Efak té un concepte del teatre sinònim al d'espectacle, amb una clara pretensió d'arribar a un públic *total*.

En el cas d'Alexandre Ballester (Gavà 1934) es dóna la paradoxa que, sense moure's de sa Pobla, va substituir Baltasar Porcel en l'èxit i es va convertir en l'autor de teatre en llengua catalana més representat arreu dels Països Catalans. Alexandre Ballester és un autor extraordinàriament dotat per al teatre. L'autor de sa Pobla també participa de la concepció del teatre com a espectacle i hem de destacar les seves peoneres incursions en aquest terreny dutes a terme a sa Pobla, que suposen un retrobament amb la tradició popular i, d'altra banda, una experiència oberta i innovadora que, lamentablement, no ha tingut continuïtat per manca de suport oficial.

L'obra de Xesc Barceló (Palma 1944) també és un exemple de dedicació al teatre, i és, probablement, l'autor que gaudeix d'un coneixement més profund de l'estructura teatral. D'entre la seva obra ressalta un copiós treball per als programes dramàtics infantils de la Televisió de Catalunya. Xesc Barceló resta sense estrenar a Mallorca.

Sense que puguem identificar-la amb cap dels corrents esmentats, l'obra de Jaume Vidal Alcover participa d'un mateix rebuig de la societat illenca i del teatre *regional*, que el va rebutjar quan, en la postguerra, va intentar d'acostar-s'hi. La seva producció dramàtica comprèn el teatre simbòlic i el teatre de cabaret, entre d'altres. Vidal Alcover (Manacor 1923-Barcelona 1991) és l'autor que més s'aproxima als autors *literaris* mallorquins, si no n'és un: havia pouat en la mateixa cultura i és el qui més els va tractar. Però aquesta semblança no cal cercar-la solament en la manifestació del teatre *literari*, sinó també en el seu teatre desimbolt, menys pretensiós, que, com hem vist, suposa l'altra cara del teatre dels escriptors literaris mallorquins. El teatre de Jaume Vidal va rebre una resposta extremista de part del públic. Va estrenar en comptades ocasions a Mallorca, i encara amb un muntatge de poemes originals i amb unes adaptacions escèniques.

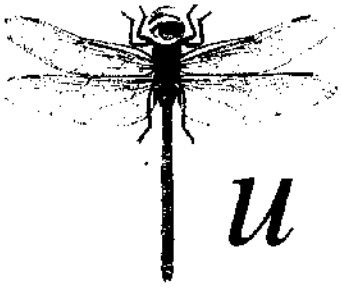
Per tancar la relació d'escàpols a la força, hem de referir-nos a Guillem Vidal (Manacor 1947-1992), autor de nombrosos sainets publicats en 1974 i 1975 a Manacor, on en va estrenar un l'any 1976.

Avaluar en conjunt l'obra dels autors mallorquins *de Barcelona* és una tasca

agosarada. Ja hem assenyalat que hi va haver una primera fase existencialista. La segona (amb un intermedi omplert per *La simbomba fosca*, una peça de teatre de l'absurd de Baltasar Porcel) es caracteritza per l'abandonament del drama i de la tragèdia (gèneres que emmarcaven la revolta individual) i el decantament per la faula i la farsa per denunciar la dictadura, sota el mestratge de Bertolt Brecht. En el curs d'aquesta fase es produeix per primera vegada la inserció d'una generació d'autors mallorquins en el teatre català unitari. Els autors mallorquins van aprofitar el trampolí dels premis per saltar als escenaris. En general, sempre van trobar obstacles per estrenar, a causa sobretot de la censura oficial, però també dels empresaris, i de l'estat econòmic dels grups independents que s'animaven a representar-los (frustració que va afectar també, val a dir-ho, llurs col·legues del Principat i del País Valencià).

A més, a mesura que es cruixien els fonaments franquistes l'activitat política va ocupar i fins va supeditar la intel·lectual (Soler i Barceló militaven aleshores en el PSUC), provocant un reflux cultural que va coincidir amb un progressiu descrèdit, propiciat per una manca de creativitat que alguns autors van intentar de defugir escrivint teatre per a infants (Xesc Barceló, Guillem d'Efak, Alexandre Ballester...). La crisi econòmica de l'any 1973 va precipitar l'allunyament de les taules o de l'edició d'aquells que no havien deixat d'escriure. La mort de Franco, en aqueixes circumstàncies, no va tenir a penes transcendència. Les condicions socials, polítiques i econòmiques van continuar igual (o, en tot cas, van empitjorar). Així i tot, hem d'assenyalar que la mort del dictador va obrir un període d'esperança i de reflexió, atès que alguns dels autors que havien deixat d'estrenar i/o d'escriure van reprendre la tasca teatral. Aviat, però, se'n van desencantar: en el millor dels casos, la presència d'aquests autors en els escenaris no ha passat de ser esporàdica d'ençà del 1975.

A hores d'ara, a ningú no li deu escapar l'ocasió que hom va perdre de transformar el teatre illenc en marginar els autors mallorquins *de Barcelona*. Seríem injustos, tanmateix, si ometéssim els esforços que va fer la Companyia Artis els darrers anys de la seva existència per incorporar Baltasar Porcel i Alexandre Ballester als escenaris mallorquins. ¿Van arribar amb retard o potser aquests autors van escriure per a un públic que no podia entendre'ls? Tal com nosaltres ho veiem, ni una cosa ni l'altra. El públic, sociològicament franquista, no els volia entendre, que és tota una altra qüestió. No li agradava que li diguessin a la cara allò que tots sabien i silenciaven tàcitament. El temps, però, no ha passat debades i avui la manifestació d'aquell compromís cívic se'ns presenta mancada d'actualitat en algunes peces, tot i que per judicar-les caldria veure-les abans escenificades i, en general, això ha estat vedat a l'autor, almenys en unes condicions dignes. Un punt és incontrovertible: la seva acollida a Barcelona demostra que no es tractava d'un teatre casolà.



u

ELS ANYS SETANTA

Paral·lelament al grup de Barcelona, un altre grup d'autors mallorquins –més joves, per ventura–, formats en part a Barcelona, publica algunes obres i arriba a estrenar-ne, també. L'escriptor Gabriel Janer Manila (Algaida 1940), antic pipioli del teatre *regional*, va tornar a estrenar l'any 1978 amb una peça *del dia*, sense que l'èxit l'acompanyàs, tal volta pel desconeixement que va manifestar de la tècnica. Després, ha estrenat algunes peces de teatre infantil, amb un resultat més favorable. Un autor que va assolir una maduresa i un èxit més grans fou l'escriptor i director teatral Guillem Cabrer (Palma 1944-1990), que escriví sobre la repressió sexual i l'opressió estatal amb un atreviment moderat. Va adaptar, així mateix, algunes rondalles per a l'escena. Guillem Cabrer semblava haver acceptat el repte de dur a terme l'acostament del públic ciutadà a un teatre més actual. Això, però, comportava una certa concessió a la galeria i li restava valors innovadors, a més de l'estima del públic jove més exigent.

Un altre autor que estrenà per primer cop en els anys setanta fou l'actor Joan Santamaria (Palma 1945), que ha conreat indistintament la comèdia de to crític i la d'intenció dramàtica, amb caràcter psicològic o historicista.

ELS ANYS VUITANTA

Deixant de banda els vestigis del teatre regional i les mostres del xaronisme comercial, en què ha excel·lit l'actor i autor Xesc Forteza (Palma 1926), en els anys vuitanta es van donar a conèixer com a autors teatrals dos escriptors que s'acosten al teatre de l'absurd: Joan Guasp (Consell 1943) i Llorenç Capellà (Montuïri 1946). Determinada per les circumstàncies històriques, hom pot interpretar llur obra, i la del jove Jaume Sansó (Vilafranca 1964), com una resposta individualista i/o psicològica al reformisme postfranquista.

Així mateix, en aqueixa dècada es van revelar com a autors teatrals la novel·lista Maria-Antònia Oliver (Manacor 1946), el director teatral Antoni M. Thomàs (Palma 1945) i el poeta Miquel Mestre (Artà 1951), tres autors que tenen punts de contacte amb el grup que hem anomenat *de Barcelona*, el crític teatral Gabriel Sabrafín (Palma 1942), que ha estrenat una obra historicista, i el narrador Miquel Rayó (Palma 1952), que ha conreat el teatre per a infants.

Sense guardar cap tipus de correlació amb les anteriors, hem d'esmentar l'experiència, insòlita a l'illa, del Taller Llunàtic, vertader teatre de laboratori on s'executa d'una manera sistemàtica Aristòtil. Guarnits d'un bagatge teòric que arrela en Artaud i en Grotowski, els actors del Taller Llunàtic –compost d'escriptors i artistes plàstics– han participat en nombroses accions dintre i fora de l'illa, amb l'objectiu de denunciar la mercantilització de l'art i de delatar les seves aparences, seguint una tècnica i una tàctica

que valoren sobretot l'ús del sarcasme i la utilització dels mitjans de comunicació. No obstant això, darrerament l'activitat del Taller Llunàtic ha llanguit.

El poeta Josep Albertí (Capdepera1950), un dels fundadors del Taller Llunàtic, és autor d'una obra de teatre conceptual, reconeguda fora de l'illa, que avui sembla haver rebutjat. Per acabar, hem d'esmentar l'obra del prolífic escriptor Miquel López Crespí (sa Pobla1946), en què el voluntarista esquerranisme de l'autor no supleix la seva manca de capacitat.

UNES CONSIDERACIONS FINALS

Hi ha raons per creure que els autors mallorquins contemporanis sempre s'han sentit sols, incloent-hi aquells que han gaudit del favor del públic. Els autors mallorquins desconeixen els seus col·legues, gairebé no es tracten amb les companyies, estan mancats d'una crítica versada i fins fa ben pocs anys no han pogut comptar amb el suport oficial, sempre escàs i discriminant. A més, llur relació amb els mitjans de comunicació no ha deixat de ser, en general, un contacte aïllat, justificable respecte a la televisió, però no pel que fa a la ràdio. D'altra banda, les edicions d'autors contemporanis han augmentat poc (d'un 1'5 volums per any en els anys cinquanta s'ha passat als 3'5 en els anys vuitanta), i cap institució no convoca premis teatrals.

Per fortuna, simultanis amb les circumstàncies adverses als autors mallorquins, són perceptibles alguns indicis que permeten de presumir el redreçament del teatre a Mallorca. Les televisions locals transmeten sovint espectacles teatrals, les companyies del Principat i del País Valencià actuen amb assiduïtat en els escenaris mallorquins (no tant com nosaltres desitjam, però és un fet que, així i tot, té pocs precedents en la història del teatre illenc) i en els darrers temps han augmentat les companyies professionals autòctones. Hem de creure que aquest redreçament portarà, tard o d'hora, la recuperació dels autors mallorquins per al teatre, i la incorporació dels desaprofitats o d'uns altres de nous.

ANTONI NADAL

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic.

BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.

FÀBREGAS, X. (1969) *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62.

– (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.

FUSTER, J. (1976) *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial (2a. edició).

JANER MANILA, G. (1975) *Implicació social i humana del teatre. Biografia apassionada de Cristina Valls*, Barcelona, DOPESA.

– (1982) «El teatre regional com a metàfora», *Randa* 13, Barcelona, Curial, pp. 165-184.

LLOMPART, J. M. (1964) *La literatura moderna a les Balears*, Palma de Mallorca, Moll.

MASSOT I MUNTANER, J. (1978) *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra (1930-1950)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MIR, G. (1970) *Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*, Palma de Mallorca, Moll.

MOLAS, J. (1965) «Pròleg» a Porcel, B.*Teatre*, Palma de Mallorca, Daedalus.

VIDAL ALCOVER, J. (1971) «La literatura a Mallorca. 12, El Teatre», *Diario de Mallorca*, Palma, 23 abril.

EDUARD PLANAS

LES REPRESENTACIONS DE LA POESIA ESCÈNICA DE JOAN BROSSA ENTRE EL 1947 I EL 1959

INTRODUCCIÓ

Volem presentar-vos aquest treball entorn de les postes en escena de l'obra poètica de Joan Brossa, conscients que constitueix un primer lliurament de dades que caldrà completar i de les quals hem volgut oferir, malgrat tot, una introductòria però necessària valoració; això, atesa l'escassesa d'estudis entorn de la seva *Poesia Escènica* i, més especialment, la inexistència de serioses aproximacions a la globalitat de la seva consumació als escenaris.

Avui, però, i per causes alienes a la nostra voluntat, la totalitat d'aquest treball, que abasta les representacions realitzades fins al 1992,* no pot ser presentada conjuntament, de manera que hem acceptat la gentilesa de donar-lo a conèixer i d'oferir-ne, a més, una part incompleta relativa a les postes en escena realitzades en el primer i poc conegut període de representacions: el comprès entre el 1947 i el 1959.

En un principi, i pel que fa al conjunt dels períodes estudiats, ens havíem proposat aprofundir en les minses postes en escena de les quals hom tenia ja difosa coneixença, però a mida que avançaven les nostres investigacions ens adonàrem que les veritables dimensions d'allò que havíem iniciat, ultrapassaven, de bon tros, els marges que de bell principi podíem imaginar. Tant és així que ens veiérem obligats a obrir tres blocs diferenciats per acollir la diversa informació que anàvem compilant. El primer bloc és estructurat en funció de dues consideracions:

* El text d'aquest article forma part de la tesi de llicenciatura que, amb el títol *Postes en escena entorn de l'obra poètica de Joan Brossa (1947-1992)*, va ser llegida al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, en febrer de 1993.

Caplletra 12 (Primavera 1992), pp. 87-102

a) Fer comprensible l'abast i projecció del conjunt de les postes en escena realitzades, *subministrant* resums de dades, gràfics i estadístiques, pertinents a diversos aspectes generals que cal veure reunits i presentats de forma visual i àgil per a una posterior valoració; relació i nombre d'obres estrenades, espectacles realitzats i classificació, nombre de representacions, relacions de directors, localitats, i altres dades d'interès.

b) Aprofundir en la significació del conjunt de les postes en escena, *proposant-ne* una compartimentació en períodes que, justificada amb l'anàlisi de les característiques comunes de les representacions a nivell de grup i amb l'anàlisi particularitzada de cadascuna de les postes en escena, pugui explicar, amb relativa objectivitat i provisional fidelitat, la peculiar història del teatre representat del poeta Joan Brossa, ja sigui en el context cultural, històric i dramàtic del nostre país, com en la seva igualment significativa dimensió internacional.

En aquest punt, ens proposem de valorar no tan sols els trets característics de les postes en escena en els diferents períodes, sinó que, en determinats moments, iniciarem una primera aproximació a les particularitats formals, als temes i a la possible interpretació, ara ja en un terreny més subjectiu i lliure, de cadascuna de les obres estrenades.

Amb tot, no volem ni pretenem abastar la totalitat de les valoracions pertinents a cadascuna de les postes en escena, sinó que destacarem o ens estendrem en aquells aspectes que, al nostre personal criteri, ens han semblat més significatius i característics de cadascuna de les estrenes.

El segon bloc d'informació el constitueix un fitxer que recull de forma individualitzada totes i cadascuna de les postes en escena dutes a terme, des de l'any 1947 fins al 1992, de la *Poesia Escènica* de Joan Brossa. Aquest fitxer és ordenat cronològicament segons la data d'estrena; i les fitxes, configurades estructuralment atenent a quatre criteris fonamentals:

a) Cobrir el que vindria a ser la fitxa tècnica de l'espectacle.

b) Facilitar la comprensió i significació de l'espectacle, pel que fa a les característiques i peculiaritats de la posta en escena, el context teatral, etc., des del punt de vista del mateix autor i/o del director, que en fan els corresponents comentaris i valoracions ja sigui prèviament o posteriorment a la seva estrena; i que aquí nosaltres recollim sintèticament.

c) Inventariar les crítiques, estudis, publicacions i d'altres citacions que fan referència directa a cadascun dels espectacles.

d) Aportar un seguit de dades, notes i relacions que complementin els anteriors camps, i a partir de les quals sigui possible prosseguir i ampliar les investigacions pertinents a les diferentes postes en escena.

El tercer bloc, és un dossier-recull de molt divers material documental arxivat cronològicament i adscrit a cadascuna de les fitxes, imprescindible per a la construcció i resolució del conjunt d'aquest treball. Es constitueix com una autèntica base de dades que dóna fe i certifica, al mateix temps que complementa i amplia, les informacions i valoracions de totes i cadascuna de les postes en escena.

Aportem, doncs, de forma compilada i classificada, la documentació útil per a la reconstrucció i anàlisi de cada espectacle; així com tot aquell material que, malgrat que pugui tenir un marcat caire testimonial, especialitzat, parcial o anecdòtic, volem recollir pensant que d'alguna manera, des de terrenys molt diversos i/o en altres moments i fases de la present o una altra investigació, podria ser necessari. A més, les característiques de les postes en escena de la *Poesia Escènica* de Joan Brossa han facilitat una molt amplia dispersió, desaparició o escassesa del material, la qual cosa no ens permet de menysprear qualsevol aportació.

Hom hi trobarà, fonamentalment: programes de mà, presentacions, dossiers de les companyies, entrevistes a directors, reportatges fotogràfics, partitures, anuncis en premsa, invitacions, crítiques, comentaris i estudis en mitjans especialitzats, citacions bibliogràfiques, etc.

Tot això completat amb una recerca que ens ha semblat d'importantíssima rellevància: oferir un banc de material audiovisual (enregistraments musicals, fotografies i vídeos) que possibiliti la relativa recuperació de les postes en escena i el seu estudi, o en casos extrems en què no ha estat possible d'obtenir-lo, donar-ne l'exacta localització.

Finalment, voldríem puntualitzar que dins el text que ara us presentem hem emprat diferents sistemes o caràcters que ens permeten diferenciar del conjunt del text les obres, els espectacles, o els diferents gèneres dramàtics als quals fem referència. Així, trobareu en cursiva, entre cometes i amb majúscules totes i cadascuna de les obres que pertanyen a la *Poesia Escènica* de Joan Brossa. Quan l'espectacle en el qual són presentades tingui un altre títol diferent al de l'obra, l'escriurem entre cometes i amb majúscules, amb la diferència, però, que no hi trobareu la cursiva.

Amb el mateix criteri diferenciador hem emprat el tipus *cursiva* quan fem referència als particulars gèneres dramàtics que conrea l'autor i que donen lloc als diferents agrupaments de la seva *Poesia Escènica*: *Postteatre, Strip-tease, Accions musicals, Fregolisme ...*

En tot cas ens resta disculpar-nos i doldre'ns de no poder-vos oferir, de moment, la totalitat dels materials que conformen la nostra recerca, amb la confiança, però, que ben aviat haurem de trobar les vies que possibilitin la seva necessària i més completa difusió.

CONSIDERACIONS PRÈVIES

Fins al moment, hem pogut comptabilitzar un total de 90 espectacles, en els quals es posen en escena cent trenta-cinc textos de la producció poètica de Joan Brossa, dels quals cent vint-i-sis són peces que pertanyen a la seva *Poesia Escènica*, amb un total de setanta-sis obres estrenades, que representen el 23,52% de l'obra teatral publicada.

Aquestes representacions abracen tots els plans i replans de la seva obra dramàtica, des de les peces de Teatre literari o de text pròpiament dit, a peces més o menys breus que formen part de gèneres pròxims al teatre musical, al cabaret, la dansa, el circ o la prestidigitació, i que constitueixen una de les aportacions escèniques més peculiars de l'obra dramàtica del poeta.

Com podem apreciar, la producció dramàtica de Joan Brossa, en més de les seves tres quartes parts, es troba encara inexplorada. D'altra banda, cal valorar adequadament la significació de les postes en escena realitzades, ja que el nombre de representacions, així com les condicions amb les quals han estat dutes a terme, no són les habituals dels cercles comercials o programacions teatrals tal i com ara hom les pot concebre, sinó que, en la major part dels casos, es tracta de representacions d'àmbit i difusió força limitats. És per això que hem volgut diferenciar, per assolir una anàlisi més pròxima a la realitat d'aquestes representacions, unes etapes que, al nostre entendre, reuneixen unes característiques particulars i que veiem coincidir –no sense sorpresa– en cadascuna de les dècades que conformen quasi mig segle de teatre brossià.

Aquesta anàlisi, concreta a cada període, s'estructura en quatre camps: en un primer moment, atendrem a la relació i descripció de les postes en escena realitzades, al temps que s'intercalen les corresponents valoracions en funció de les peculiars característiques de cadascun dels espectacles: les condicions de producció, la seva repercussió en el context històric i teatral del país, etc.

Seguidament atendrem a un aprofundiment relatiu a les particularitats del textos, a les característiques estilístiques i estètiques, i a l'anàlisi temàtica o de continguts; cercant-ne les correspondències amb la resta d'obres del període i –si es donen– amb d'altres moments de producció, a fi d'extreure'n dades significatives pel que fa a les evolucions del seu original creador.

Si iniciem aquesta valoració seguint l'evolució cronològica de les postes en escena, veiem dissímils els següents períodes:

1.- Del 1947 al 1959.
2.- Del 1960 al 1972.
3.- Del 1973 al 1981.
4.- Del 1982 al 1992.

1.- PERÍODE DEL 1947 AL 1959

Es caracteritza per unes postes en escena limitades a un cercle restringit de públic, constituït per persones pròximes a l'àmbit ideològic i intel·lectual del poeta en aquells moments, i òbviament limitades per la difícil situació política i cultural que es viu a Catalunya en la dècada de la postguerra.

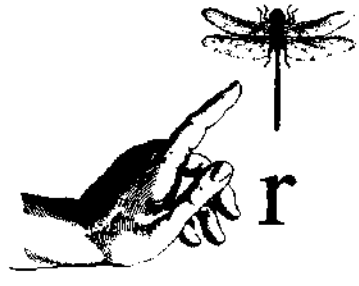
Per tant, les possibilitats de fer representacions que abastessin un sector de públic més ampli, i de disposar dels mitjans materials necessaris per a una completa posta en escena, eren en aquells moments molt reduïdes o inexistents.

Per altra banda, i com el mateix poeta ha manifestat en diverses ocasions, en veure aquestes condicions externes, alhora que valorant el propi procés creatiu, Joan Brossa no ha tingut necessitat ni urgència per veure representada la seva *Poesia Escènica*.

Data d'aquest període la seva participació en el grup «Dau al set», i la proximitat personal i artística amb Antoni Tàpies, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats, Arnau Puig, Modest Cuixart... com ho constata, pel que fa exclusivament a l'àmbit teatral, la publicació en la revista del grup d'alguns dels primers textos dramàtics del poeta, i la col·laboració o intervenció directa d'aquests artistes, sovint com a actors, en alguna d'aquelles primeres representacions de la *Poesia Escènica* que el mateix Joan Brossa interpretava i dirigia, sense cap altre maquillatge ni recurs escènic que el mateix diàleg.

Però és a partir de l'any 1950 que el teatre de Joan Brossa sembla haver reunit un equip de treball que, dirigit primer per Josep Centelles, posa en escena set textos presentats en set espectacles, la major part en domicilis o estudis particulars. Continuaria en la direcció l'actriu Mercè de la Aldea, que ja havia participat en el repartiment d'alguna de les anteriors representacions, muntant dos nous espectacles en què es posen en escena tres obres, una de les quals no havia estat encara representada.

Així, fins el 1959, han estat estrenades nou obres, cinc en vetllades de domicilis particulars i les altres quatre en locals públics (teatres i galeries d'art). Un total d'onze espectacles en què han estat representades quinze obres de la *Poesia Escènica* , tres de les quals ho han estat més d'una vegada (*«LA MARE MÀSCARA»*, 3; *«NOCTURNS ENCONTRES»*, 2; *«ESQUERDES, PARRACS, ENDERROCS ESBERLANT LA FIGURA»*, 3).



RELACIÓ DE POSTES EN ESCENA 1947-1959

ESPECTACLE núm.	any	títol	direcció	local	REPRESENTACIONS núm.
1	1947	«AHMOSIS I, AMENOFIS IV..»	Joan Brossa	Estudi de Joan Ponç a Barcelona	1
2	1947	«TEMPS DE NIT»	Joan Brossa	Estudi de Joan Ponç a Barcelona	1
3	1951	«LA MARE MÀSCARA»	J. Centelles	Estudi de Santi Surós	1
4	1951	«FARSA ENTENENT QUE ...»	J. Centelles	Teatre Olimpo de Barcelona	1
	1951	«NOCTURNS ENCONTRES»	J. Centelles	Teatre Olimpo de Barcelona	1
5	1951	«LA MARE MÀSCARA»	J. Centelles	Domicili J. Obiols a Barcelona	1
	1951	« NOCTURNS ENCONTRES»	J. Centelles	Domicili J. Obiols a Barcelona	1
6	1951	«LES PLOMES ENCOLADES»	J. Centelles	Casa J.Morera a Matadepera	1
7	1951	«ESQUERDES, PARRACS ...»	M. de l'Aldea	Gal. Laietanes de Barcelona	1
8	1952	«ESQUERDES, PARRACS ...»	M. de l'Aldea	Teatre del Cercle de Mataró	1
	1952	«NOCTURNS ENCONTRES»	M. de l'Aldea	Teatre del Cercle de Mataró	1
	1952	«LA MARE MÀSCARA»	M. de l'Aldea	Teatre del Cercle de Mataró	1
9	1954	«LA XARXA	J. Centelles	Domicili J. Obiols a Barcelona	1
*	1954	«GOMINTOC»	Joan Tena		
10	1955	«ESQUERDES, PARRACS ...»	J. Centelles	Domicili J. Obiols a Barcelona	1
11	1958	«LA SAL I EL DRAC»	J. Centelles	C. P. St. Antoni de Padua. BCN	2
*	1959	«EL GANXO»	J. M. Mestres	N.York ? Arezzo ?	

Cal destacar que totes aquestes postes en escena, a excepció de «*LA SAL I EL DRAC*», estrenada en 1958 i que fou representada dues nits, van ser ocasionals i úniques. S'hi accedia per mitjà d'invitacions a nom propi enviades per l'amfitrió o organitzador de la vetllada i, sovint, formaven part del programa d'actes que hi havia preparat, en el qual, per altra banda, no era rara la lectura de poemes a càrrec de Joan Brossa.

Pel que fa als actors més estables d'aquest primer equip, hi figuren Lluís Tarrau, Antoni Oliveres, Tomàs Escamilla, Guillermina Montmany, Elisenda Ribas, Mercè de la Aldea, Carles Bohera i Josefina Miralles. D'altres més ocasionals serien: Enric Caldés, Josep Guinovart, Joan Closa, Josep M. Domènech, Teresa Icart, Julieta Serrano, Josep Figuerola, Aurora Gassó, Guillermina Déu i Pepa Llopis, i intervingueren, a més, en determinades obres, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats i el mateix Joan Brossa entre d'altres.

Data també d'aquest període l'irregular patrocini del Club 49 del Hot Club de Barcelona que, en aquells moments, actuava com a dinamitzador de la minsa activitat cultural catalana, fent possible alguna de les representacions esmentades. També és destacable el seguiment i la participació del crític Alexandre Cirici-Pellicer en aquestes vetllades, en les quals, per mitjà de presentacions, col·loquis i xerrades, s'encarregava de donar cos teòric a aquelles experiències creatives.

Pel que fa a la tipologia de les obres posades en escena en aquest període, una visió superficial ens descobreix que des del 1947 al 1951, les obres representades són peces molt curtes que es desenvolupen en un sol acte i amb un reduït nombre de personatges. Per altra banda, tampoc no necessiten decorats ni *atrezzo*, ni l'autor inclou en els textos acotacions o indicacions que hi facin referència; ans al contrari, la major part d'aquestes peces ignoren quasi per complet l'acompanyament de materials i recursos escènics; de tal manera que, en algun cas, una cortina per a cloure la representació és tot el que, segons l'autor, es necessita. Això per força havia de facilitar la seva posta en escena; a més, la concepció poètica i dramàtica de Joan Brossa situava el seu teatre lluny de pretensions grandiloqüents i, com en l'elaboració del mateix llenguatge, restringia fins al límit qualsevol guarniment innecessari.

«AHMOSIS I, AMENOFIS IV, TUTENKHAMON», *«LA MARE MÀSCARA»*, *«LES PLOMES ENCOLADES»* i *«ESQUERDES, PARRACS, ENDERROCS ESBERLANT LA FIGURA»* són peces que pertanyen a un període d'investigació basat en la descomposició i repetició dels mots, en l'intent de recrear un codi que, lluny dels sistemes de construcció del llenguatge habituals, pogués fer possible l'aparició de noves imatges i d'uns diàlegs que apuntessin amb més efectivitat, cap al sentit més inhabitual i poètic de les coses. Si bé creiem amb Xavier Fàbregas (1973 : 17) que «Brossa duu fins al límit el seu escepticisme davant els mètodes de coneixement de la realitat», si més no, pel que fa al llenguatge i a la comunicació parlada, també creiem que el poeta mai és escèptic en el moment d'utilitzar l'escriptura com a mitjà d'aproximació a la veritat preguntada; i més especialment, –malgrat que a voltes siguin mudes– a les experiències que la poesia i el teatre contenen, i que poden ser entrevistes i compartides en la seva efímera materialització.

En tot cas, cal entendre aquestes provatures dramàtiques dins d'un context ideològic i artístic, fortament marcat per l'existencialisme consegüent al termini de la guerra civil espanyola i a la segona guerra mundial, així com per les respostes magicistes pròximes al surrealisme, i a les posteriors propostes informalistes en el camp de l'art. De fet, poden rastrejar-se en aquestes primeres obres fragments que apunten en aquestes direccions. Veiem-ne dos exemples. El diàleg entre aquests dos arlequins:

A. I: Baixa per una escala.
A. II: Jo no sóc profeta.
A. I: No hi ha ningú que sàpiga res.
A. II: Enraona en veu baixa.
A. I: Silenci.
A. II: Silenci. Si
A. I: lenci
A. II: Silenci.
A. I: Silenci.

(*«ESQUERDES, PARRACS, ENDERROCS ESBERLANT LA FIGURA»*)

O aquest altre entre dos homes, que empra monosíl·labs i noms de notes musicals, que semblen esdevenir mots útils en el si d'un ritual diàleg de conjur:

Home III: *La.*
Home IV: *Ut.*
Home III: *Re.*
Home IV: *Els corns.*
(...)
Home III: *Fa.*
Home IV: *Ut.*
Home III: *La nit precedeix la nit.*
Home IV: *T'he pres el cap.*
Home III: *T'he pres el cap.*
Home IV: *Sí.*
Home III: *Ut.*

(«*LES PLOMES ENCOLADES*»)

Una menció especial, mereix l'anterior posta en escena de la peça «*TEMPS DE NIT*», a l'estudi de Joan Ponç el 1947, ja que no es tracta, com les altres peces estrenades a continuació, d'una obra que guardi el seu valor en les experimentacions amb el llenguatge, sinó que el text descriu, en dos passos, la preparació i el desenvolupament d'una acció guiada per a un sol espectador. Es tracta de la primera peça representada de les que després serien agrupades per l'autor amb el nom de *Postteatre*, i no en veurem una altra estrena fins quinze anys més tard, el 1962, quan el poeta considera quasi tancada la creació d'aquest conjunt de textos (car en continuarà creant de similars posteriorment per a ocasions més concretes). Són un seguit de peces escrites entre el 1946 i el 1962, i consisteixen en la formulació d'unes accions i situacions en les quals es fa necessària la participació del públic per a fer possible l'espectacle, trasbalsant completament els valors del teatre convencional.

La seva datació s'anticipa cronològicament a les accions que pels volts del 1950, eren organitzades per John Cage i Allan Kaprow en el Black Mountain College i que són conegudes internacionalment amb la denominació de *happenings*, un cop reconeguda la seva rellevància i posterior incidència en les propostes teatrals de la segona meitat del segle XX. Amb això, podem veure que la intuïció investigadora de Joan Brossa en aquells moments no s'allunyava en absolut de les recerques dramàtiques més capdavanteres. La precarietat cultural d'aquest país, però, no va fer possible, fins fa ben poc, i encara en un sector força reduït, que fossin conegudes –i menys encara– portades a la pràctica unes experiències innovadores que a la resta de països foren ràpidament conreades i assimilades, en benefici del públic i del teatre.

La isolada estrena de «*TEMPS DE NIT*» al bell principi del primer cicle de

representacions, constata el desig de l'autor de comprovar, encara que fos a petita escala, la validesa d'aquest tipus de plantejament dramàtic. Amb la paradoxal particularitat, però, que alterna la seva redacció amb d'altres propostes que, com ja hem vist, són força dissímils; i que aquestes, més endavant, encara hauran de veure's més contrastades per la seva radicalitat amb un seguit de peces de marcat caire tradicional.

PERÍODE DEL 1947 AL 1959

Obra representada	Escrita	Estrena	Característiques	
«Ahmosis I, Amenofis IV, ...»	(1947)	(1947)	1 Acte. Breu. Repeticions.	3 pers.
«Temps de nit» (Postteatre)	(1947)	(1947)	*Acció sense diàleg. Breu.	2 pers.
«La mare màscara»	(1948)	(1951)	1 Acte. Breu. Repeticions.	5 pers.
«Farsa entenent que l'espectador ...»	(1947)	(1951)		
«Nocturns encontres»	(1947)	(1951)	1 Acte. Breu.	7 pers.
«Les plomes encolades»	(1948)	(1951)	1 Acte. Breu. Repeticions.	4 pers.
«Esquerdes, parracs, enderrocs ...»	(1947)	(1951)	1 Acte. Breu. Repeticions.	6 pers.
«La xarxa»	(1953)	(1954)	Tragèdia en tres actes.	6 pers.
(*) «Gomintoc»	(1948)	(1954)	Ballet.	8 + X pers.
«La sal i el drac»	(1956)	(1958)	Obra en tres actes.	6 + X pers.
(*) «El ganxo»	(1957)	(1959)	Obra en 1 pròleg i 4 quadres	7 + X pers

(*) Obres no representades.

Les posteriors postes en escena de les peces *«LA XARXA»*, escrita el 1953 i representada el desembre del 1954, i de *«LA SAL I EL DRAC»*, escrita el 1956 i representada el 1958, constitueixen un clar exponent de l'aproximació als gèneres tradicionals de què parlàvem. Les inserim en aquest període perquè reuneixen encara unes característiques, pel que fa a la presentació, similars a les que hem fet referència per a les obres anteriorment esmentades, tot i que són ben paleses diferències prou significatives (la progressiva dimensió de les obres posades en escena: succeint-se les representacions, va en augment el volum de text i la intervenció de personatges), que ens indiquen la transició cap a una nova formulació dramàtica que afecta tant a la redacció del text, com al seu plantejament escènic.

Ens adonarem que fins al moment, han estat representades, segons el resum que ens mostra l'anterior quadre, obres escrites entre el 1947 i el 1948 en dues tandes: la de 1947, amb dues estrenes, i la de 1951, amb un total de cinc obres estrenades. Han hagut de passar entre una i l'altra més de tres anys. Els mateixos que separen la darrera estrena del 1951, amb l'estrena de *«LA XARXA»* el 1954; amb la diferència que ara es tracta de la posta en escena d'una peça escrita sis anys després de les anteriors representades, i que aquesta distància en el temps, prou ha servit a l'autor per a evolucionar globalment, i redefinir en conseqüència, la seva concepció de l'espectacle i del text dramàtic.

El fet que *«LA XARXA»* fos «...escrita, en principi, per ser representada dins els límits d'una habitació tal qual.» (Brossa 1973: 336) i que la seva estrena s'esdevingués

en un domicili particular, sovintejat en les anteriors representacions del 1951, ens indica que els factors relatius a la normalització de la posta en escena de les obres de Joan Brossa, no han estat encara solventats. La direcció de Josep Centelles al cap d'un repartiment en què participen pràcticament els mateixos actors que hem citat en el darrer període, així com la col·laboració de Modest Cuixart en la confecció del programa-invitació de la vetllada, situen aquesta estrena en condicions similars a les anteriors.

A despit d'aquestes consideracions, el text de *«LA XARXA»* manté molt poca relació amb el de les anteriors obres representades. Malgrat la continuïtat en els recursos lingüístics propis del surrealisme, i en especial, de les imatges hipnagògiques, l'autor s'allunya de les restriccions i del silenci per a manifestar-se crític amb les pautes establertes, al mateix temps que s'interessa per les vies del teatre tradicional que la situació política i cultural havia marginat. Per tant, formalment, i a diferència de les anteriors estrenes, *«LA XARXA»* s'estructura com una peça en tres actes; els diàlegs recorren a construccions més habituals i quotidianes, el context és popular, i la dimensió del text es multiplica. D'altra banda els sentiments humans hi són reflectits amb una major decisió i intensitat, reafirmant valors que abans eren difosos.

Ara, com no ho havia fet en les obres anteriorment representades, Joan Brossa encapçala els tres actes amb una descripció de les escenografies en què els objectes hi són matisats i els colors definits, amb una particularitat que no pot deixar de sorprendre'ns: aquestes indicacions surten, com un pròleg, de la boca del personatge que inicia el diàleg! La renúncia d'entrada a la realització material de la capsa escènica, posa en evidència que l'autor no la considera en aquests moments imprescindible, i que per tant –com ja ha fet en textos precedents– n'hi ha prou amb apuntar-la, sense que això afecti les possibilitats de representació.

Creiem que el conjunt de tots els factors que hem considerat per situar l'estrena de *«LA XARXA»*, pel que fa al global de representacions d'aquest període, posen en relleu la progressiva confiança de l'autor en el potencial del text dramàtic i en els valors inherents al fet escènic, al mateix temps que una més amplia comprensió i aproximació a les vies del teatre convencional, que posteriorment treballarà en profunditat.

Tanmateix, l'estrena de *«LA SAL I EL DRAC»*, el 1958, no ve sinó a reafirmar l'interès i consideració creixent del poeta pel teatre i per la seva gent. Això comportarà que la situació professional, així com les circumstàncies i condicions de vida a què es veuen abocats els actors, els autors i, en especial, la política teatral del país, siguin denunciades per Joan Brossa com a exemple i conseqüència de la corrupta situació cultural, social i econòmica.

La citació de Hamlet que encapçala el text és prou significativa del criteri del poeta en aquests moments:

> *Amic meu, ¿procuraràs un bon acolliment*
> *als còmics? Fes que siguin tractats amb*

molta cura, perquè ells són el compendi
i la breu crònica dels temps.

Veiem així, de bell principi, que el poeta reafirma el teatre com a eina de desvetllament i, en conseqüència, haurà d'aplicar aquest criteri en la concepció de les obres posteriors. Entre d'altres notes relatives a aquesta posta en escena, cal ressenyar la direcció de Josep Centelles i la participació excepcional de Pepa Llopis en el repartiment.

Les peces *«GOMINTOC»* i *«EL GANXO»*, preparades amb la participació dels músics Josep Cercós (1954) i Josep Maria Mestres Quadreny (1959) respectivament per a la seva posta en escena, no van aconseguir finalment ser estrenades; però apunten a una nova dimensió de la *Poesia Escènica* de Joan Brossa que resultarà amb el temps força característica i profitosa pel que fa a la seva manera de concebre el fet dramàtic: l'obertura a la col·laboració amb artistes no solament relacionats amb la plàstica, sinó també amb la música.

Pel que respecta al ballet *«GOMINTOC»*, els decorats del qual havia preparat en Joan Miró, és el primer dels que hauran de constituir l'aplec de propostes anomenat pel poeta «Normes de mascarada». Datat del 1948, inicia una sèrie de peces escrites entre 1948-1950, i el 1954, orientades a intervenir en el món de la dansa per a revitalitzar-lo. Les paraules de Joan Gris citades per Brossa (1973: 451) en l'encapçalament de l'esmentat recull de ballets és ben explícita: «Cap obra destinada a esdevenir clàssica no pot tenir un aspecte semblant al de les obres clàssiques que l'han precedida».

Malgrat tot, no cal dir que aquestes propostes no van trobar –ni han trobat mai encara– cap mena de ressò a les companyies de dansa del nostre país, i que a excepció d'una ocasional interpretació a càrrec de Consol Villaubí el 1980, els ballets de Joan Brossa no han estat mai objecte d'un seriós estudi coreogràfic ni portats als nostres escenaris.

La peça *«EL GANXO»*, que J. M. Mestres Quadreny va convertir en una òpera de cambra el 1959 i els decorats de la qual havien estat també encarregats a Joan Miró, tenia prevista la seva estrena a la ciutat de Nova York. De la mateixa manera s'havia parlat que seria presentada al Festival de Teatre d'Arezzo, però, finalment, cap d'aquestes propostes no prosperà. Es important però, perquè inaugura un seguit de col·laboracions entre Brossa i Mestres que s'ha perllongat fins als nostres dies, aportant als dos creadors experiències molt útils en la definició dels respectius camps de treball.

Si recapitulem, doncs, les consideracions que hem presentat en l'anàlisi d'aquest període, creiem que és just de concloure que les postes en escena a les quals hem fet referència, reflecteixen amb claredat el caire experimental amb què evoluciona la creativitat poètica i dramàtica de Joan Brossa; i en conseqüència, la marcada singularitat que aquest caire imprimeix en la formulació del que podríem anomenar provisionalment tipologies espectaculars, dins el conjunt de la *Poesia Escènica* brossiana.

Arribats a aquest punt i per a una posterior i més àmplia anàlisi de la *Poesia Escènica* en aquest període, volem avançar sinòpticament els paral·lelismes en la redacció de les

obres dramàtiques amb la producció simultània de llibres de poemes, així com d'altres peces de caire marcadament parateatral. Això, a fi que puguin establir-se, en determinats moments i quan correspongui, les relacions formals, temàtiques o de contingut, entre els diferents vessants de la producció poètica de Joan Brossa.

TREBALL LITERARI DE JOAN BROSSA EN EL PERÍODE 1947-1959

Any	Poesia	Teatre literari	Altres
1947		La barba de cordills o ... El capità Nocturns encontres La neu Simple anècdota de novel·la Una noia passa les vacances... El llop és símbol... Sord-mut Ahmosis I, Amenofis IV... Esquerdes, parracs, enderrocs...	Postteatre
1948	Sortija Oda a Louis Amstrong Romancets del Dragolf	La mare màscara Les plomes encolades Parafaragamus Els assistents en fila índia He deixat l'aixeta...	Postteatre Normes de mascarada
1949	Sonets de Caruixa		Normes de mascarada Postteatre
1950	Em va fer Joan Brossa Des d'un got d'aigua fins ... 30 Divisió	Missal de Caragat	Normes de mascarada Carnaval escampat U no és ningú Postteatre
1951	El clavell i el martell Poemes entre el zero i la terra Coral Odes del vell amor Odes rurals Cant de topada i victòria	Cortina de muralles	Normes de mascarada Postteatre
1952	El tràngol Mercurial Viltinença	Muntanya humana La pregunta perduda o... La sorra i l'acadèmia Riu avall (Refeta, 1955)	Normes de mascarada Postteatre
1953	Catalunya i selva	El camí El ventríloc La xarxa El torrer La jugada	Normes de mascarada Postteatre
1954	La porta Malviatge Cant		Normes de mascarada Postteatre

Any	Poesia	Teatre literari	Altres
1955	Festa Coresforç El pedestal són les sabates Interlunì	Riu avall El comte Arnau	Postteatre
1956	El poeta presenta quinze... Poemes de París Vint-i-set poemes Els entrebancs de l'univers	La sal i el drac Aquí al bosc Pastoral dins una alcova	Postteatre
1957	Poemes irregulars Model de fruita Avanç i escampall Dotze sonets a Victòria	Objecte principal El sabater L'anell sota el guant El rellotger Per l'abril Gran guinyol El cavall blanc El ganxo Festa de la lluna plena Tríptic	Postteatre
1958	Avanç i escampall Poemes irregulars Quatre sonets Vint-i-una odes, un goig...	Diada de vent El circ dels galls La mina desapareguda El bell lloc Mala estrella Repartiment de la vida	Postteatre
1959	Avanç i escampall O o Una i no dos Maneres Pas d'amors	Ja hi tinc un peu !(1944) Or i sal També La copa del sol Els beneficis de la nació El cap violent	Suites de P. Visual

CONCLUSIONS GENERALS

No volem cloure avui aquesta participació sense avançar-vos, malgrat que sigui sintèticament i al marge de les corresponents al període que us hem presentat, alguna de les conclusions a les quals hom pot arribar després de resseguir el conjunt de les postes en escena realitzades fins al 1992.

Per poc que coneguem la diversitat de propostes amb les quals Joan Brossa travessa els diferents camps de la seva particularíssima concepció i pràctica poètica, comprendrem amb facilitat la versatilitat –tant pel que fa als temes com a les formes amb les quals es manifesten– de les seves propostes teatrals.

Amb aquest recorregut a través de les obres que han estat representades, hem pogut conèixer una bona part del seu teatre, i més que no pas per la lectura directa dels textos

conèixer una bona part del seu teatre, i més que no pas per la lectura directa dels textos com és habitual, per l'estudi i seguiment de la incidència i repercussions de la seva posta en escena. Així, hem pogut valorar quines han estat les actituds i les respostes en la recepció que, tant a nivell dels diferents estaments teatrals, com en el conjunt del context cultural de cada període, han generat les originals intencions del Brossa dramaturg, al mateix temps que conformaven, reflexivament, les peculiaritats de la seva evolució.

D'altra banda, la posició del poeta davant la materialització escènica de les seves obres, així com l'anàlisi i constatació dels encerts i les dificultats amb què han topat els diferents membres de la nòmina teatral, els col·laboradors, el públic i la crítica en el decurs de cada experiència, constitueixen una aportació fonamental pel que fa a la comprensió global de la *Poesia Escènica* brossiana. A més, ens ha de permetre aproximar-nos a la formulació d'una sèrie de claus interpretatives i generals de representació, alliçonadores en el moment de plantejar futures postes en escena.

Després de cinquanta anys i amb quasi un centenar d'espectacles realitzats, la trajectòria escènica del teatre brossià constitueix, si bé que no s'ha desenvolupat en les condicions més satisfactòries, una referència molt important pel que fa a la reconstrucció del teatre català en la segona meitat del nostre segle.

Hem vist com la *Poesia Escènica* de Brossa ha estat visitada pels directors i col·lectius teatrals més representatius d'aquest període i que ha participat, a més, en una mateixa aventura amb altres noms molt significatius de la música i la plàstica contemporànies. Ha estat centre d'interès tant per part del teatre independent i de les companyies estables o professionals institucionalitzades, com per part del teatre local i afeccionat; això, fins al punt que difícilment trobaríem directors, actors, escenògrafs..., la professionalitat dels quals fos avui reconeguda que, en un moment o altre de la seva trajectòria dramàtica no hagin coincidit amb algun dels diferents gèneres de la poesia de Brossa, o hagin interpretat els personatges de la seva particular cosmogonia.

De la mateixa manera, hem pogut comprovar com les obres han estat muntades en tota mena de circumstàncies, des de la més absoluta precarietat en tots els ordres, a la més completa realització. Muntada en espais improvisats, o en les sales i places més representatives de l'activitat teatral de Catalunya, la *Poesia Escènica* de Brossa ha ultrapassat també el marc de les fronteres i ha obtingut el reconeixement internacional. En tot cas, hom ha de considerar en el conjunt de les seves propostes dramàtiques una gran capacitat d'adaptació que no afecta –com hem vist– la seva viabilitat escènica; la qual cosa reafirma, al nostre entendre, la seva validesa.

Pel que fa a les obres estrenades, podem constatar interessos molt diversos que responen a moments i situacions concretes del context català en els diferents períodes; i que, per cadascuna d'aquestes situacions, hom ha trobat en el teatre de Joan Brossa els mitjans, les paraules i les reaccions útils, sigui quin sigui el gènere emprat –des del teatre popular, tradicional o literari, a les formes d'avantguarda– per a contestar i

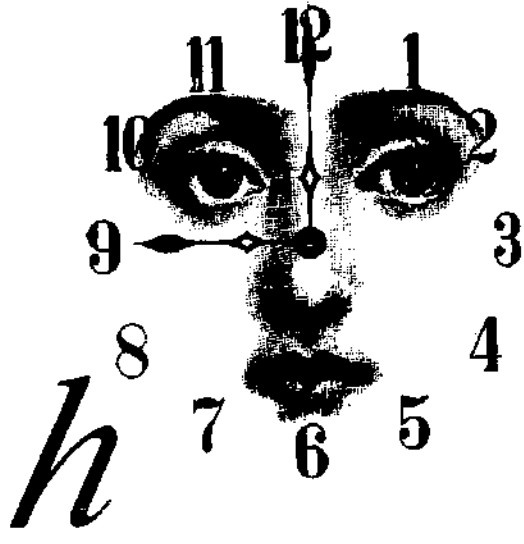
manifestar les inquietuds de cada moment històric. Amb això, i malgrat la irregular presència de les seves obres als nostres escenaris, i a despit d'èxits o fracassos, les postes en escena entorn de l'obra poètica de Joan Brossa constitueixen un testimoni que, en cap cas, pot veure's allunyat de la realitat teatral o quotidiana dels homes del nostre temps i de la particular evolució del nostre poble.

Barcelona, 1993
EDUARD PLANAS
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BROSSA, J. (1973) *Teatre Complet. Vol. I. Poesia Escènica 1945-1954* , Barcelona, Edicions 62.

FÀBREGAS, X. (1973) «Introducció al teatre de Joan Brossa» dins Brossa, J.*Teatre Complet. Vol. I. Poesia escènica 1945-1954,* Barcelona, Edicions 62.



MIQUEL MARIA GIBERT

JOAN OLIVER I SALVADOR ESPRIU EN EL TEATRE DE POSTGUERRA

1

El concepte de teatre de Joan Oliver[1] té com a primer fonament la paraula (Formosa 1983: 7): «Per a mi el teatre és paraula. Tota la luminotècnia i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic (...), tot això, hi sobra. Per tant, el teatre és, per damunt de tot, literatura». Quin és el model de llengua literària adequat a l'expressió dramàtica? Segons Oliver (Formosa 1983: 9), «el llenguatge ha de ser correcte i al mateix temps eficaç». I pel que fa a personatges i situacions (Formosa 1983: 9), «allò que en diuen crear..., la creativitat..., tot això són falòmies. Una criatura no pot crear res; pot combinar elements que hi ha dintre de la realitat. Ell viu dintre de la realitat, no en pot fugir (...) Per tant no hi ha creació, sinó invenció, perquè invenció vol dir troballa, trobar una combinació». El teatre és, doncs, un gènere literari que, com a tal, té unes exigències que cal respectar rigorosament per transmetre al públic una visió del món. Precisament, la manca d'una visió travada de la realitat i la inhabilitat en el gènere eren els principals retrets que l'escriptor feia als dramaturgs catalans (Oliver 1957: 8): «Cal reconèixer que els nostres comediògrafs no dominen l'art d'escriure i que a penes tenen res per dir». «El teatre és l'art social per excel·lència; sense una societat quallada o en marxa coherent, el teatre no és possible. A Catalunya vam saltar del quinqué al fluorescent, vull dir del postpitarrisme al cinema en colors. Per això, aquí, el teatre es troba més arraconat que enlloc (Porcel 1966: 156).

(1) La part d'aquest article dedicada a l'obra teatral de Joan Oliver és extreta del nostre projecte de tesi doctoral, en fase de redacció.

Des de la posició que hem intentat d'esbossar aquí, l'autor va escriure una obra dramàtica que Joaquim Molas, ja fa anys, caracteritzà de la següent manera : amenitat en els temes i en les situacions; qualitat literària, i contingut moral i humà . I també, «un realisme descarnat i tibant» i la subjecció a una forma «clàssica», que suposa el respecte «a la unitat d'acció i fins i tot, de vegades, a la unitat de temps» (Molas 1960: 6). Oliver, certament, era un moralista que volgué expressar-se teatralment a partir, sobretot, dels esquemes de la comèdia burgesa, introduint-hi, alhora, els elements crítics exigits per la seva visió del món. Pel que fa a aquest moralisme crític, Xavier Fàbregas (1977: 14) va vincular l'esperit de l'autor al de Georges Bernard Shaw, però sense que, segons Josep M. Benet i Jornet (Benet i Jornet 1992: 181-183) pogués aconseguir un veritable ressò públic a causa de la feblesa, a la Catalunya anterior a la Guerra Civil, del sector social a què s'adreçava –una burgesia il·lustrada i crítica–, i de la impossibilitat de refer la mateixa línia expressiva en la postguerra. Durant la contesa, Oliver no va passar de temptar unes noves possibilitats.

2

Abans del conflicte bèl·lic, Oliver només havia estrenat comercialment una de les seves peces: *Cataclisme* –Teatre Fortuny de Reus, 11/V/1935; reestrenada, pel juny, al Teatre Poliorama de Barcelona. Se n'encarregà la companyia Forners-Clapera, i l'autor actuava com a empresari. Va ser publicada el mateix 1935 a la col·lecció «El nostre teatre» núm. 32.[2] L'any següent l'autor edità la primera versió d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, en el núm. 138 dels «Quaderns literaris» de les edicions de la Rosa dels Vents, però no va ser portada a un escenari català fins a l'any 1970, juntament amb *Cambrera nova*. Aquest últim text fou publicat als números de la revista *Mirador* corresponents al 3 i al 10/XII/1936, i també a les pàgines 39-56 de *Contraban*, el 1937, a les esmentades edicions de la Rosa dels Vents.[3] També era coneguda una peça intitulada *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, publicada als números 34, 35 i 36 de *Mirador* (19 i 26/IX/ i 3/X/1929). Encara que no professionalment, la primera estrena d'Oliver va ser la d'*Una mena d'orgull* –Teatre Colom de Sabadell, 21/III/1931–, i va dur a terme la representació la companyia Pubill. En la mateixa sessió també fou posada en escena la peça de Francesc Trabal *Els mediocres*, tal com n'informava el *Diari de Sabadell* en el núm. 3.288, del 22/III/1931.

Entre 1936 i 1939, l'autor va escriure dues peces de circumstàncies –*La fi d'en Cagalàstics* i *L'emboscat*– que s'han perdut, i *La fam* –estrenada el 15/VI/1938 al Teatre Català de la Comèdia [Poliorama]. La representà la companyia de Maria Vila Morera i Pius Daví. Va ser publicada per les edicions de la Institució de les Lletres Catalanes, el mateix 1938. Avançat aquest últim any, Joan Oliver i Xavier Benguerel començaren, a Olot, la redacció d'un poema dramàtic intitulat *El comte Arnau*; redacció que van continuar a Barcelona i, ja exiliats, a Tolosa de Llenguadoc.

(2) *Allò que tal vegada s'esdevingué* va ser posada en escena a Ciutat de Mèxic el 5/IX/1953. L'estrena de *Cambrera nova* -juntament amb la de *Vivalda i l'Africa tenebrosa*- tingué lloc a Terrassa el 20/VI/1970 i anà a càrrec del grup Sis x Set. El 18/IX/1970 *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué* van ser representades, al Teatre Capsa, de Barcelona, en l'espectacle dirigit per Ventura Pons *25 dies de Joan Oliver*.

Allò que tal vegada... va ser reeditada (1973) dins *4 comèdies en un acte*, Barcelona, Aymà (Quaderns de l'ADB, 23), amb *Cambrera nova*, *Tercet en re* i *Vivalda i l'Africa tenebrosa*. Però l'autor introduí a *Allò que tal vegada...* canvis respecte a la primera versió. Com indica el mateix Oliver en una nota preliminar, «(...) el canvi més important que ofereix és la substitució de l'episodi en el qual Caïm caça el «colom daurat», a instància de la seva germana, per un altre episodi: ara Caïm cull una pera de l'Arbre de la Vida(...) Aquest canvi, a parer de l'autor, manté el paral·lelisme paròdic entre l'obra i el relat bíblic, mentre que la caça del colom és un estirabot gratuït i demagògic».

(3) Hem trobat entre els papers de Joan Oliver els següents textos dramàtics inèdits escrits abans o durant la Guerra Civil: *Un servidor sóc el lladre*, *Una mena d'orgull*, *Marit i muller*, *Lluna de mel* i *Marc, Antoni i Cleopatra*. D'aquest últim text n'hi ha una versió revisada per l'autor en edat avançada: *Marc, Antoni, Cleo i Patra*.

D'aquest poema en tres actes, n'arribaren a escriure el primer i unes escenes del segon, però mai no va ser acabat.[4]

La literatura dramàtica de l'autor abans de la Guerra Civil se centra en la crisi del món burgès. La relació conjugal és presa com l'element bàsic de la realitat quotidiana de la classe benestant, i per tant, sobre aquest vincle i sobre els que se'n deriven projectarà el dramaturg l'anàlisi. Oliver accepta el model teatral de la comèdia burgesa, com ja hem dit, perquè precisament aquesta fórmula gira a l'entorn de la relació que l'autor vol sotmetre a una mirada crítica. L'heroi de la comèdia burgesa és l'home d'empresa, el gran comerciant o el rendista més o menys folgat que, malgrat els impediments diversos o els errors momentanis, es conduïa segons els principis d'una moral sòlida i eficaç, la qual encaminava la comèdia a un final feliç i, sobretot, constructiu. No hi ha, doncs, la possibilitat del fracàs darrer per a qui sap emmotllar-se a les exigències d'una ètica solvent. Només hi ha una ruta, amb unes poques variants, a seguir: qui s'arrisca a sortir-ne es llança a una aventura impossible.

En els escenaris barcelonins de després de la Primera Guerra Mundial i al llarg dels anys vint es podien veure, amb assiduïtat, obres d'aquestes característiques –o que s'hi acostaven– sortides de la ploma d'un Josep Pous i Pagès, d'un Pompeu Crehuet o, sobretot, d'un Carles Soldevila. Però, tal com assenyalava Xavier Fàbregas (1977: 13) «no triguen a aparèixer uns autors que, tot recollint la temàtica de «l'alta comèdia», hi apliquen una actitud crítica, uns elements de corrosió, que li donen autenticitat alhora que comencen a destruir-la: el teatre de Millàs-Raurell i de Carme Montoriol en constitueix el millor exemple. Envigorint aquesta actitud crítica i dotant-la d'un nou element de sarcasme, apareix el teatre de Joan Oliver».

Les millors comèdies de l'autor, en aquest període, ens situen en un marc familiar, i ja se sap que la família és el nucli simbòlic de la vida i la moral burgeses. És l'espai en què els herois culminen les gestes i aconsegueixen la felicitat més útil. Però els herois d'Oliver són burgesos i burgeses mediocres, de vegades cansats, segons com cínics, en algun cas francament ridículs, sovint aclaparats per una vida entre buida i grotesca a la qual no se saben enfrontar. La seva moral, pretesament sòlida, té vies d'aigua pertot arreu, i el final feliç esdevé fracàs o befa que té alguna cosa de desesperació.

Entre les peces anteriors a la guerra conegudes abans de 1939 per l'edició o per la representació, n'hi ha quatre –*Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, *Cambrera nova*, *Una mena d'orgull* i *Cataclisme*– en què les relacions conjugals ocupen el primer pla, mentre que n'hi ha una –*Allò que tal vegada s'esdevingué*– que ens presenta una visió de les relacions paterno-filials. Observem en les quatre obres esmentades en primer lloc una gradació de situacions que van de l'estadi pre-matrimonial –*Gairebé un acte...*– fins als vincles extramatrimonials que impliquen els fills –*Cataclisme*– passant per les aventures sentimentals –*Cambrera nova*– i l'homosexualitat dins del matrimoni –*Una mena d'orgull*. Caldria afegir a aquests textos *El trenta d'abril*, escrit abans de la Guerra Civil, però no publicat ni estrenat fins molts anys més tard. Es tracta d'una peça

(4) Entre la documentació de Joan Oliver hem trobat una còpia mecanografiada, amb correccions a mà, de *L'amor deixa el camí ral*. Hi figura com a autor Llorenç Marquet -pseudònim. Damunt d'un possible 1945 hi figura 1948 o 1949. Probablement es tracta del text preparat per a la estrena barcelonina, prevista en principi per al març de 1950, i que no s'efectuà fins uns quants anys després.

d'història-ficció desenvolupada en un to de comèdia lleugera, bastida sobre la hipòtesi d'una Catalunya que ha preservat la independència a través de la monarquia pròpia. És, en definitiva, una sàtira antimonàrquica i anticonservadora que obre una perspectiva nova al teatre de l'autor. Va ser publicada dins del volum *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*, el 1977, i estrenada el 28/I/1987 al Teatre Lliure, amb direcció de Pere Planella.

A part de les obres de circumstàncies, perdudes i ja esmentades, Oliver escriu, probablement entre els Fets de Maig de 1937 i els primers mesos de 1938, *La fam*, que és una reflexió política sobre la revolució social en marxa. Hi perfila, fonamentalment, dues postures: la de Samsó –un home d'acció, impetuós, capaç, amb el seu entusiasme i el seu esforç arravatats, d'enderrocar el vell sistema– i la de Nel –l'individu constant i disciplinat que, tot i el fracàs personal del dia del gran combat, serà útil per a la construcció de la nova societat. L'autor tipificava en aquests dos personatges la tensió entre anarquisme i comunisme que vivia la societat catalana del moment. Oliver renuncia a la ironia definitòria del seu teatre anterior, i al sarcasme, que tampoc no hi manca, per adoptar un to greu i meditatiu en la visió que ens dóna de la realitat.

3

Instal·lat a Santiago de Xile des del gener de 1940 al gener de 1948 –amb altres escriptors exiliats, com Cèsar-August Jordana, Francesc Trabal, Domènec Guansé o Xavier Benguerel, procedents tots de França–, Oliver reprendrà la creació dramàtica amb *L'amor deixa el camí ral*, escrita, com ja hem indicat, amb Xavier Benguerel. Retornat a Catalunya l'autor de *La fam*, l'obra va ser reestrenada al Teatre Capsa de Barcelona el 8 d'abril de 1954, amb direcció de Josep Centelles, en sessió conjunta amb *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila.[5] *L'amor deixa el camí ral* és una comèdia lleugera i sentimental, amb tocs de farsa, subtitulada «Passatemps en vers i en dos actes, amb un pròleg i un entreacte». Joan Grases i Josep Centelles escriuen al programa de mà (1954: 2): «L'autor ha resumit el caràcter de la seva farsa amb uns mots suggeridors: «Això –ha dit– és un Grau-Sala». I tothom sap que el pintor català de París, ha estat durant un llarg moment de la seva vida artística, el recreador ingenu i maliciós alhora de la imatgeria social de primeries de segle». Els dos actes, en vers, presenten el matrimoni format per Margarida i Segimon que és víctima de l'atracció sentimental que exerceixen sobre ells dos aventurers, Constança i Vicenç. La situació quedarà salvada amb l'evocació dels moments feliços de la vida conjugal, que amb la seva força lírica –i la contribució de dos servents fidels, Benet i Martina– rescaten dues existències en perill imminent d'esfondrar-se. El recurs del teatre dins el teatre es fa evident en el pròleg i l'entreacte en prosa, en què el suposat empresari de la peça intenta de convèncer el públic –no sense ironia, malgrat ell mateix– de la funció alliçonadora de la peça que es representarà o que ja es representa.

(5) Encara que Joan Oliver no llegia anglès, com ens ha confirmat la seva filla Sílvia, podia haver conegut l'obra de Bernard Shaw a través de traduccions franceses i castellanes. Pel que fa a *Back to Methuselah*, la primera part de la qual és molt semblant a l'argument i al tractament temàtic d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, potser hi arribà mitjançant les edicions castellanes (1926 i 1930, respectivament) de *Volviendo a Matusalén*, a Aguilar, editor.

No és la primera vegada que Oliver usa el recurs al·ludit per tal d'induir un públic suposat a manifestar-se d'una manera o altra, també suposadament, sobre allò que passa a l'escenari. Així ho veiem a la molt desconeguda *Un servidor sóc el lladre*, a *Una mena d'orgull* o a *El trenta d'abril*. Aquestes solucions recorden la d'un autor de *boulevard* admirat per Oliver en la joventut: el Tristan Bernard d'*Antoinette ou le retour du marquis*,[6] i és molt semblant a la que Gregorio Martínez Sierra donarà al final del tercer acte de *Triángulo*. En canvi, a *Gairebé un acte....*, i després a *Primera representació*, el trencament de la convenció teatral no depassarà els límits de l'escenari, és a dir, es produirà entre els personatges de l'obra i uns suposats tècnics d'escena –tramoista, electricista– o entre les figures teatrals i els actors que les encarnen i els responsables de la representació i de la seva difusió -director, autor, crític. Podria considerar-se que Oliver s'acostava vagament a Pirandello, però trobem que més aviat recorria al Sacha Guitry de *Quand jouons-nous la comédie?* i *Le comédien* o a alguna altra peça del teatre francès només aparentment pirandellià.

Entre els papers de Joan Oliver solament hem trobat un sol text de les sessions de ràdio-teatre *Guerrillas del aire*, que eren emeses per Radio Nacional de Agricultura, de Santiago de Xile. La «guerrilla» de què disposem duu el títol *Las víboras son venenosas* i el subtítol «Un episodio de guerra en la Europa ocupada», consta de quatre actes o episodis d'uns vint minuts de duració cadascun i va ser escrita, segons anotació manual de l'autor, el 1943. Les emissions dels episodis –un per dia– es feien el dilluns, el dimecres i el divendres.

No cal dir que *Las víboras son venenosas* és un text de combat, d'escriptura ràpida, necessàriament maniqueu. En una ciutat de la costa del canal de la Mànega, dos oficials alemanys assassinen Eduardo, promès de Nina, que l'acompanyava. La noia demana justícia al comandant alemany de la zona, però no obté del cap militar res més que befes i l'acusació d'haver provocat, ella i l'Eduardo mateix, la mort del noi. Un dels oficials es presenta a casa de Nina per tal d'expressar-li el condol i el penediment del seu company –culpable material de la mort del promès– i demanar-li que accepti uns diners que li permetran d'evitar la presó, a la qual haurà d'ingressar si no pot pagar la multa que li ha imposat la comandància de les forces d'ocupació. Nina se sent responsable de la seva mare i del germà, i admet els diners de l'assassí. L'oficial que l'ha anada a veure li fa creure que l'altre està empresonat i espera la visita de perdó de la noia. Però condueix Nina en un pis que els dos homes tenen al centre de la ciutat, on l'assassí, que no està empresonat, la vexarà. Tanmateix, en el decurs d'un atac per sorpresa a la ciutat d'un comando, els britànics aconsegueixen d'alliberar la noia i endur-se-la a Anglaterra, per incorporar-la a la lluita per l'alliberament de França.

La primera obra estrenada per l'autor després del retorn de l'exili va ser *Quasi un paradís (Allò que a Tossa s'esdevingué, centúria terça d. J. C.)*, subtitulada «Passatemps en dos actes i en vers» i escrita en col·laboració amb Joan Guarro Basté, entre l'estiu de 1950, a Tossa de Mar –on estiuejaven tots dos–, i l'hivern-primavera de 1951, a

(6) Aquesta peça va aparèixer traduïda a *La Escena Catalana*, núm. 414, el 30 de març de 1915, i fou representada pel Teatre Studium el 17 de gener de 1934. devem la informació al professor Enric Gallén.

Barcelona. Fou portada a l'escenari –a la Sala Rovira– per la colònia vacacional de Tossa, el 18 d'agost de 1951, editada el mateix any –a Tossa, també– i reestrenada al Teatre Capsa de Barcelona el 16/II/1952. *Quasi un paradís* és una farsa historicista que serveix als dos escriptors per donar una visió irònica i enjogassada de la Tossa, encara poc freqüentada pel turisme, d'entre els anys quaranta i cinquanta. Els amors de Menuda i Mandoni, indígenes tossencs, amb August i Pàmfila, fills del patrici romà Joan Vidal –o Vitalis–, es descabdellen en una vila que va obrint-se al turisme, gràcies als esforços del riquíssim Vidal. El fet provoca petits conflictes entre la gent del poble, els artistes grecs que hi passen, de fa temps, els mesos d'estiu, els romans i els primers estiuejants britànics; un conflictes que queden resolts amb la bona voluntat de tothom i la bossa generosa del patrici.

La ironia i l'humor més franc són presents a la farsa, que s'inscriu, en part, en la línia teatral iniciada per *Allò que tal vegada s'esdevingué* –i la segona meitat del títol és, en aquest sentit, aclaridora–, tot i que eliminant-ne els continguts veritablement crítics i qualsevol pretensió de profunditat. Tant aquesta última peça com *Quasi un paradís* projecten la realitat del present cap a un passat històrico-llegendari farsesc en què resta emmirallada. El recurs a l'anacronisme és, en ambdues obres, constant, i té, per una banda, un valor tipificador, i per l'altra, serveix per establir una complicitat immediata amb el públic, que s'hi sent, d'una manera o altra, reflectit. La crítica ha remarcat les coincidències notòries entre *Allò que tal vegada s'esdevingué* i *Back to Methuselah*, de G. Bernard Shaw, però potser també els antecedents de la peça d'Oliver es troben en textos com *La petite femme de Loth*, de Tristan Bernard o, amb un to diferent, a *Adam et Ève*, de Sacha Guitry. Altrament, hi ha un paral·lelisme clar entre *La première famille*, de Jules Supervielle, i *Allò que tal vegada s'esdevingué* –publicades, ambdues, el 1936.[7] Respecte a *Quasi un paradís*, potser s'acosta més al tractament literari d'algunes operetes d'Offenbach, com *La belle Hélène*.

Cal remarcar també que, amb *Quasi un paradís*, l'autor manifesta –com, en una altra direcció, a *Gairebé un acte...* i a *Primera representació*, a través dels dos nivells de llenguatge usats per Joana/Regina i Cadell–, una preocupació lingüística molt notable, especialment per la correcció expressiva i per la viabilitat escènica: les escenes V i V bis del segon acte –que el 1972 recuperarà Ventura Pons per a l'espectacle *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*– en són una mostra evident. Aquesta preocupació tindrà una continuïtat, molt més rica i profunda, en la versió que Oliver farà de *Pigmalió*, de G. Bernard Shaw. De fet, la major part de les traduccions i versions teatrals de l'autor seran una demostració implícita de la reflexió lingüística de l'escriptor.

En els primers cinquanta –probablement entre 1951 i 1953–, Oliver redacta una comèdia musical: *El roig i el blau*, subtitulada «Passatemps en dos actes», en vers i en prosa, amb partitura de Juli Sandaran, que no serà editada ni estrenada fins molts anys més tard. La trobem publicada per editorial Aymà dins el *Teatre original (Obres*

(7) Es féu una representació prèvia a l'estrena barcelonina de *Ball robat*, el 21/V/1958, al Centre de Lectura de Reus.

completes de Joan Oliver, 2), el 1977. L'estrena es produí el 19/VIII/1985 al Teatre Grec, amb direcció de Montserrat Julió. L'autor, en el primer acte, ens situa al parc de la Ciutadella cap a 1911, i ens posa davant d'una família burgesa arquetípica, finament grotesca. De seguida queda traçat un triangle sentimental entre Rosa Clara –la filla de la família benestant–, Anicet-Serafí –un jove de renda curta, obsequiós i apocat– i Peipoc –un ric i decidit «sportman». Rosa-Clara és obligada pel pare a establir un compromís formal amb Peipoc, però Anicet-Serafí, que no ho pot suportar, mata la noia i el promès i, després, se suïcida. El segon acte transcorre a l'antesala del Cel, on els tres joves són jutjats per l'arcàngel Barbaflorit: Anicet-Serafí i Rosa Clara entren al Paradís, on a la fi podran casar-se, i Peipoc és retornat al món dels vivents pérquè, usant amb prudència les riqueses, pugui refer dignament la seva vida.

El tractament, entre irònic –en l'acte primer– i benevolent –en el segon–, apropa *El roig i el blau* a diversos moments d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, sobretot a través de les intervencions de l'angelet, el querubí i l'arcàngel. Per altra part, el segon acte de la peça que ens ocupa és semblant, pel to i pel desenvolupament de l'anècdota, a unes pàgines de la narració de Cèsar-August Jordana *Els miracles de Fonollar*, publicada el 1927, per la llibreria Catalònia, en volum conjunt amb la novel·la *La veritat sobre Sígfrid*.

Primera representació va ser escrita segurament entre 1952 i 1955, i estrenada al Teatre Romea el 21/XII/1959 per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), dirigida per Ricard Salvat. Va ser publicada per l'editorial Selecta, juntament amb *Ball robat* i *Una drecera*, a *Tres comèdies*, el 1960. Aquesta «comèdia en dos actes, el segon dividit en dos quadres» és una ampliació formal i temàtica d'un text anterior a la Guerra Civil: *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* –que recorda, en el títol, *Jules, Juliette et Julien*, de Tristan Bernard. Com va indicar Joaquim Molas (1960: 11), *Gairebé un acte...* «no sols comprèn la major part del segon acte, sinó que en conté implícitament gairebé tots els elements nous. Els de la primera versió que haurem de trobar a la segona, són l'ambient esportiu i cosmopolita on es desenrotlla l'acció; els dos enamorats –Joan i Joana– a punt de casar-se; l'arribada d'un tercer, Joanet, el qual, víctima d'un engany semblant a l'ordit anteriorment per Joana, intenta de prevenir l'amic; la xarxa que desplega Joana per evitar-ho, [i] el diàleg entre Joana i Joanet, en el transcurs del qual aquest, en trobar-se sense possibilitats de desfer el joc d'ella, mana tirar el teló». Oliver dibuixa, doncs, uns personatges, unes situacions i una estructura paradigmàtics de la comèdia burgesa, i tanmateix, sotmet el gènere a una crítica global, encara que fugaç, quan Joanet trenca el marc de l'acció teatral per ordenar al tramoista, Pau, que deixi caure el teló. D'altra banda, mitjançant Joana, una aventurera, ens enfronta a un joc d'aparences, metàfora de la vida burgesa vista des de l'òptica de l'autor.

En el primer acte de *Primera representació*, Oliver perfila la peripècia de Regina i Joan, que a *Gairebé un acte...* tan sols és al·ludida –Joana és ara Regina; Joanet, Joan, i Joan, Francesc; Rosaura i Clavellet, una parella d'aventurers com Regina, i Cadell, un

pinxo, no tenen referents al text de 1929–, mentre que en l'intermedi ens introdueix en una reflexió sobre el teatre amb el recurs del teatre dins el teatre. Tenim davant nostre la realitat d'uns suposats autor, director, crític i diversos tècnics d'escena, però també de personatges de la peça, com Joan, Regina o Francesc. Joan –en la realitat suposada, l'actor Joan Tallaví– ha format companyia amb Regina –l'actriu Montserrat Ripoll–, de la qual està enamorat... Conflueixen, per tant, diferents plans de teatralitat en aquest intermedi que és usat pel dramaturg com a element distanciador respecte als dos actes de l'obra, però igualment, com a recurs d'enllaç entre vida escènica i vida real; un enllaç que es farà evident al final del segon acte, ja preparat en l'intermedi, quan hem sabut que Joan Tallaví –Joan, a la peça– és l'empresari de l'obra, i que pretén canviar un final que no li agrada, ja que reflecteix el caràcter de l'actriu que interpreta el paper de Regina –Montserrat Tallaví–, de la qual, com ja hem dit, està enamorat. Així, doncs, no dóna l'ordre d'abaixar el teló un personatge que abandona el primer nivell de la ficció i entra en el segon –la suposada realitat– prenent per sorpresa una decisió d'individu autònom, com a *Gairebé un acte...*, sinó que a *Primera representació* la figura que renuncia al primer pla de la convenció teatral per introduir-se en el segon és l'empresari, que té tot el poder de decisió i fa interrompre l'obra on ho creu convenient, segons els seus interessos personals-sentimentals i la seva ment pertorbada:

> Veu de Joan: (...) Sóc l'amo! Tots al carrer! A la misèria (Remor de gent a l'escenari. Sembla que han agafat Joan i l'arrosseguen cap dins. Sorolls de lluita) Qui m'agafa! Mal parits! Montserrat! Montserrat! Salva'm...! (La veu s'ha anat fent rogallosa, és una veu de foll).

Oliver ha ampliat i ha matisat la proposta de *Gairebé un acte...* i, alhora, n'ha assuavit l'antiga intenció de crítica global de la vida i de l'escena burgeses.

Ball robat va ser escrita el 1956 i estrenada al Teatre Candilejas el 2/VI/1958 per l'ADB, dirigida per Joan Oliver.[8] És una «comèdia dramàtica en tres actes i un epíleg», molt respectuosa amb les tres unitats neoclàssiques, que procedeix del conte *Escena d'alcova* –inclòs a *Biografia de Lot i altres proses*– i que ens presenta tres matrimonis disposats a celebrar el desè aniversari del casament: Mercè i Cugat; Eulàlia i Oleguer, i Núria i Oriol. Mercè és una dona ociosa, vanitosa i prudent, i el seu marit, Cugat, un intel·lectual reservat, indecís i reclòs en la fidelitat a ell mateix i a les seves idees; Eulàlia és un personatge equilibrat, conscient de les limitacions del seu món, que accepta amb resignació i amb noblesa, i Oleguer, el marit, un advocat d'èxit, autosatisfet, decidit i pràctic; Núria és una figura aspra, egoista, amb superficials vel·leïtats intel·lectuals, mentre que el marit, Oriol, és un industrial tímid, d'esperit aparentment tranquil, però turmentat en el fons, que busca en l'esport l'evasió d'una realitat que no el satisfà. En la perspectiva dels deu anys de vida conjugal les tres parelles constaten el fracàs de l'experiència de cadascuna, alhora que s'insinuen uns nous vincles sentimentals: Cugat

(8) *La barca d'Amílcar* va ser estrenada en representació conjunta amb *El sopar de gala*, de Ramon Folch i Camarasa, i amb *Joan I o l'amador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila.

sent l'atracció d'Eulàlia; Mercè, la d'Oleguer; Oriol, la d'Eulàlia, i Núria, la de Cugat. Però, davant d'una possible –o impossible– recomposició matrimonial i de la recerca de la felicitat, que en definitiva, concretaria, Cugat té unes paraules lúcides, escèptiques i comprensives que resumeixen la realitat inalterable:

> Cugat: Mira, suposem que ara fa deu anys els matrimonis entre nosaltres sis s'haguessin combinat d'una altra manera...m'entens,oi? (...) Doncs (...) això no hauria impedit que ara tinguéssim les mateixes inquietuds i assistíssim a una escena com aquesta o molt semblant... Tant se val!.

L'autor no pretén ara sotmetre a una crítica general el món i el teatre burgesos, sinó aprofundir en la psicologia dels individus i en l'anàlisi de les situacions per tal d'aconseguir avançar en el coneixement de la veritat humana. Oliver no oblida que la pertinença a una determinada classe social, la burgesia, imposa uns condicionants als protagonistes de *Ball robat*, però vol anar més enllà en l'examen de l'home i aproximar-se al fons de la consciència de l'individu; un fons determinat, parcialment, per les circumstàncies socials, però no totalment, ja que l'essència humana es manifesta en la realitat col·lectiva dels grups i de les classes socials, compartida de grat o a la força, i al mateix temps en un àmbit personal i inalienable que, paradoxalment, uneix en una mateixa solitud tots els homes. Albert Camus va sintetitzar la realitat última de l'home en molt poques paraules: «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (*Calígula*, acte I, escena I). L'única felicitat possible és la que ve d'una simple il·lusió, d'un engany:

> Eulàlia: (...) Ara ja deus saber que la felicitat consisteix a somniar la felicitat.
> Oriol: O a recordar-la...o a enyorar-la.

A la fi, «el que importa és saber suportar la vida», tal com fa dir Txèkhov a la protagonista d'*Una gavina*, en la versió catalana del mateix Oliver, i tal com hauria pogut dir molt bé el Cugat de *Ball robat*. Perquè darrera de la comèdia dramàtica de l'autor de *La fam* hi ha l'esperit de Txèkhov i el de Camus.

Tercet en re, subtitulada «Un acte de teatre econòmic», va ser llegida en públic per l'autor el 1957, a Mataró, i publicada en el núm. 13 de la revista *El pont*, el 1959. Ens mostra un personatge únic, Esteve Callís, que adaptarà les paraules i les actituds a les rèpliques que li donaran uns personatges invisibles. El dramaturg opera, doncs, amb la presència de la intangibilitat i li sotmet l'actuació de l'única figura tangible. Com ja va escriure Joaquim Molas, «aquesta tècnica, si bé desenrotllada en una forma totalment distinta, recorda la utilitzada per Eugène Ionesco a *Les chaises*». Malgrat tot, la història de *Tercet en re* és la d'un triangle sentimental format per Esteve, Roser i Joan Romeu; un triangle de comèdia burgesa resolt per Roser amb una recurs també típic del gènere

i d'altres fórmules anteriors: el casament amb un vell ric. La presència de Núria permet de pensar en un possible nou triangle... I és potser aquesta reiteració allò que vol remarcar l'autor: el joc vell i nou de la seducció –o de l'aparença de seducció– en una classe social i en l'esquema dramàtic que la serveix.

Amb *Una drecera*, escrita el 1957 i estrenada al Teatre Romea el 10/III/1961, per la companyia Maragall, de Carles Lloret i Lluís Nonell, amb el títol *La gran pietat*, Oliver volia bastir un melodrama moral segons els models d'èxit dels anys cinquanta. *Una drecera* ens enfronta amb la situació de la família Forcada, constituïda per Enric Forcada, el pare, un home de fortuna considerable, despreocupat, enyoradís, de vegades, d'una existència més senzilla, però bàsicament satisfet de la seva vida i condició; Gertrudis, la mare, molt religiosa, temorega, sacrificada; Lau, el fill, esquerp, cínic, amb un marcat sentiment de fracàs, malgrat la seva joventut, i Tesa, la filla, somiadora, distant, trista. Els altres personatges tenen una relació directa amb els Forcada: Oriol, el promès de Tesa, un noi amb les sòlides i inflamades creences del convers; Tilda, Bepo i Jojò, amics de Tesa, frívols i interessats; Maria, la cambrera, i Pep, el xofer, ocurrent i taujà, que fa sentir, de tant en tant, al senyor Forcada el desig d'una vida, idealitzada, més modesta i més tranquil·la. L'autor dibuixa en l'obra un món desconcertat, en crisi profunda, sobretot en la generació jove. A través de les figures de Lau –homosexual– i Tesa –practicant de l'amor lliure–, l'escriptor aborda qüestions no gens tractades en els escenaris catalans de l'època i que, segons es pot veure en alguna crítica de l'estrena, van provocar un cert escàndol, tot i les precaucions literàries i teatrals d'Oliver: presència d'un personatge decididament conscient i abnegat, Oriol, que és un ferm contrapès de les vel·leïtats i la inconsciència de Tesa i els seus amics, del món torturat i estantís de Lau, i també de la blana tolerància d'Enric Forcada; voluntat serenament moralitzadora al llarg de tota la peça; moderació en el tractament dels aspectes escabrosos, i caràcter transcendent de les paraules finals del text. Endemés, l'èxit de public va ser escàs i la pretensió de l'autor d'arribar amb *Una drecera* a una capa molt àmplia d'espectadors va quedar frustrada.

La barca d'Amílcar, subtitulada «Plagasitat incòngrua en un acte i, pràcticament, en vers», estrenada al Teatre Windsor el 16/VI/1958, amb direcció de Joan Alavedra, en una sessió de «L'alegria que torna» de l'ADB, és una represa de la línia de farsa històrico-llegendària iniciada amb *Allò que tal vegada s'esdevingué* i continuada amb *Quasi un paradís*.[9] *La barca d'Amílcar* és més propera a l'última d'aquestes dues peces esmentades que no pas a la primera, tant pel tema i el seu desenvolupament com pel to. Ara es tracta de l'episodi de la fundació de Barcelona per Amílcar Barca, cabdill cartaginès. No hi manquen els laietans, amb Istolaci i Laia, els reis, al capdavant, i altres púnics rellevants, com Hannibal i Asdrúbal... Pràcticament sense conflicte dramàtic, *La barca d'Amílcar* és un text que no va més enllà del simple entreteniment, més lleuger encara que *Quasi un paradís*.[10]

(9) *La barca d'Amílcar* ha estat publicada recentment dins Joan Oliver, *Antologia*, Barcelona: Barcanova 1993, pp. 37-77. A cura de Lluís Busquets i Grabulosa.

(10) *Conferència a la vall* i *Noè al port d'Hamburg* van aparèixer a *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*. *El mercat comú* va ser publicat per l'editorial Alcides dins *Llibre de tothom*, el 1965. El *Llibre de tothom* fou un volum col·lectiu anual que aparegué durant els primers anys seixanta. No sabem que *Conferència a la vall* i *El mercat comú* hagin estat estrenades. *Noè al port d'Hamburg* va ser representada per primera vegada, amb l'obra de Xavier Fàbregas *Simfonia americana*, el 18/X/1966, a la Cova del Drac, de Barcelona, en una sessió del «Teatre de prop» dirigida per Feliu Formosa (devem la informació al professor Enric Gallén).

El 1963 Joan Oliver declarava a Josep Maria Espinàs (1963: 43): «(...) la palabra teatro posee la negra virtud de entristecerme y desazonarme (...) Las penúltimas y últimas aventuras vividas en los escenarios me han dolido sobremanera. Casi todo me parece lamentable, erróneo y a veces torpe». Les paraules són reveladores de l'esperit amb què l'autor, en els primers seixanta, encarava l'activitat teatral. Silenciada l'ADB després de l'experiència de *L'òpera de tres rals*, i no havent aconseguit, Oliver, una situació ni discretament estable en el teatre comercial, l'escriptor esmerçarà ocasionalment el seu enginy en peces breus, menors; en aquelles peces que Xavier Fàbregas va anomenar «teatre despreocupat»: dos monòlegs –*Conferència a la vall*, text que recorda *Liluli*, de Romain Rolland, i en el qual l'autor, mitjançant l'Orador, recupera en part el discurs del Caïm d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, un Caïm ara atemorit i desenganyat, impotent; i *El mercat comú*, que oscil·la entre el costumisme i la crítica social; *Noè al port d'Hamburg*, escrita el 1966, inspirada directament en un article de Mark Twain –*L'arca de Noè*–, que ja havia estat traduït i publicat per Josep Carner en el volum *L'elefant blanc, robat*, de l'Editorial Catalana–, que és una peça breu en què Oliver fa una crítica paròdica de l'eficàcia contemporània, en especial de l'alemanya, i *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, escrita el 1967, estrenada el 20/VI/1970 a Terrassa pel grup Sis x Set i editada dins *4 comèdies en un acte*, en la qual l'autor, recorrent de nou al teatre dins del teatre, fa una paròdia de diversos personatges i aspectes del món de l'escena: de l'autor que «no fa concessions», de l'espectador contestatari, del ritual del teatre èpic i, sobretot, del teatre de l'absurd, amb els procediments del qual s'enfronta a la vida d'una llar burgesa.[11]

L'última peça enllestida per Oliver, amb la col·laboració de l'actriu Montserrat Julió, va ser el guió dramàtic per a la televisió de *Tobiada*, una adaptació de la narració que amb el mateix títol figura al recull *Contraban*. Va ser emès en el programa «Tretze per tretze» de TV3 el 29/I/1988, amb direcció de Ricard Reguant. L'autor, en aquesta «farsa neo-noucentista», ens presenta les victòries del financer Tobies de Mataplana sobre l'estudiant de medicina, i després ginecòleg, Feliu Cases: de primer, arrabassant-li, amb engany, la damisel·la que pretén, Fausta, i convertint-la, també amb falsedat, en la seva esposa; més endavant, recuperant Fausta, a instàncies d'ella mateixa, i l'hereu de Tobies que la dona acaba de dur al món. Fausta havia fugit, embarassada, amb Feliu, que al capdavall només haurà actuat com el ginecòleg que busca un canvi d'aires per a la futura mare, de la qual s'ha ocupat quan ha estat més desagradable a la vista... Les proeses de Tobies són unes altres: les cíniques i satisfetes d'un habitant del Lil·liput oliverià. D'altra banda, l'obra resulta molt suggeridora pel tractament del llenguatge, tallant, precís i el·líptic. Recuperant aquesta història de joventut, amb els seus personatges esquemàtics, l'acció ben delimitada i la ironia que vol aproximar-se al sarcasme en la visió de la realitat burgesa, Oliver retornava al seu primer teatre; un retorn momentani, ja sense cap altre intent.[11]

(11) No hem trobat, entre els papers de Joan Oliver, dues obres dramàtiques a què havia fet pública referència alguna vegada: *La batalla del mataràs* i *A Roma abans d'hora*. Hem vist, però, un full d'apunts i referències sobre aquesta última peça.

4

El teatre de postguerra de Joan Oliver ens produeix, avui, aquella sensació que Xavier Fàbregas trobava en tota la trajectòria dramàtica de l'escriptor: sensació de provisionalitat. L'autor assaja d'avançar per camins diferents: el de la farsa, el de la comèdia musical, el de la comèdia dramàtica, el del melodrama moral... Com que aquestes fórmules no li donen els resultats que n'espera –estrenes regulars en temporades comercials–, va abandonant, des dels primers seixanta, la producció original, a la qual encara aporta, malgrat tot, alguna peça menor, però estimable –*Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, *Tobiada*–, que ja no pot ser, així i tot, el tempteig d'unes noves possibilitats. D'altra banda, hi ha les col·laboracions en els espectacles muntats sobre textos poètics i dramàtics seus –així, escriu unes escenes per a *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*, de Ventura Pons.[12] Però és evident que Oliver, com a autor, se sent desplaçat en el panorama teatral català dels seixanta i dels setanta, que presenta propostes, com el teatre èpic o els diversos corrents que conflueixen en el teatre no literari, que s'allunyen declaradament de la concepció dramatúrgica de l'autor de *Ball robat*. Com ha assenyalat Josep M. Benet i Jornet (1992: 179), «Oliver [abans de la guerra] volia escriure un teatre capaç d'encabir-se dins l'escena comercial del moment, tot constituint-ne potser la punta de llança, però sense trencar mai amb les convencions a l'ús», i cap a aquest objectiu va dirigir la seva escriptura teatral, però sense que disposés del temps que calia per obtenir l'estabilitat i el reconeixement que li eren necessaris, en part per la feblesa numèrica i cultural de l'estament burgès –il·lustrat i crític– a què adreçava el seu teatre. Després, la guerra i les seves conseqüències van enfonsar del tot el públic hipotètic del primer teatre de Joan Oliver. Però «ell, malgrat tot, va voler estrenar de la manera més **normal** possible, va pretendre de ser acceptat **normalment**» (Benet 1993: 182). I això, tot i les concessions de l'autor, va esdevenir irrealitzable, tant per les circumstàncies com per la manera –ben respectable, d'altra banda– en què les va assumir.

5

La literatura dramàtica de Salvador Espriu es troba vinculada estretament tant amb la narrativa com amb la poesia. I s'hi troba mitjançant dos dels tres grans àmbits de referència de l'obra espriuana: la tradició judaica –el món cabalístic i la *Bíblia*– i la clàssica (el tercer àmbit fóra el del llegat egipci del *Llibre dels morts*). Els títols de les obres són prou reveladors: per un costat, *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*; per un altre, *Primera història d'Esther*. I el que acabem de dir, a part de la presència compartida del mite de Sinera, que relliga les dues últimes peces esmentades amb el gruix de la producció poètica i narrativa de Salvador Espriu. *Ronda de mort a Sinera* fóra, en aquest context, un esplèndid resum del món teatral espriuà.[13] Les relacions

(12) Es van incloure en aquest espectacle les escenes inèdites següents: *La guineu i les guineuasses*, *El porc, o no es pot matar tot el que és gras*, *La fi dels setze jutges*, *El senyor Napoleó de Grill i Grill*, *No em facis una baconada*, *La guerra i la pau* i *Miniapoteosi per tota la companyia*. Les escenes intitulades *La nena, ai las!* i *Bàrbars i xurriguerescos* provenen, respectivament, d'*El roig i el blau* i, en part, de *Quasi un paradís*. L'espectacle va ser estrenat al Teatre Ars, de Barcelona, el 6/IV/1972.

El 1966 l'EADAG havia preparat un espectacle, dirigit per Feliu Formosa, sobre textos de Joan Oliver -*Lloguem-hi cadires*-, però la censura n'impedí l'estrena.

El 27/V/1971 el grup Skunk de Terrassa, dirigit per Pau Monterde, va estrenar *Bestiari*. Uns anys després, l'Equip de Poesia féu un muntatge de *Les decapitacions*. I el 24/V/1982 Núria Candela va estrenar al Teatre Lliure *Ja és hora que se sàpiga*, espectacle basat en poemes de Joan Oliver.

(13) *Ronda de mort a Sinera* (1965) és un treball dramàtic de Ricard Salvat a partir de la producció de Salvador Espriu, i que continua la línia creativa iniciada amb *La pell de brau* (1960) i *Gent de Sinera* (1963). Segurament és discutible la inclusió de *Ronda de mort*... en aquest breu estudi del teatre espriuà, però hem optat per fer-ho atès l'assenyalat caràcter de resum, respectuós i suggeridor alhora, de l'espectacle respecte a la literatura d'Espriu.

remarcades són, possiblement, les més vistents, però una anàlisi detallada i aprofundida dels vincles entre el teatre i la resta de l'obra de l'autor revela un extraordinari entreteixit temàtic que travessa tota la seva producció.

6

Com assenyala Francesc Vallverdú (1990: 5), «(...)en els últims anys Espriu havia fet conèixer, a tothom que s'interessava pel seu teatre, que ell el classificava en tres blocs:

1. *Teatre de carrer i cantonada*, en el qual incloïa sainets com l'escenificació de *Conversió i mort d'en Quim Federal*, l'actual entremès de *Ronda de mort a Sinera*.

2. *El Jardí dels Cinc Arbres*, en el qual integraria peces com *Primera història d'Esther*.

3. *Gairebé amb coturn*, que comprendria els mites tràgics com *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*.

Aquest projecte (...) es va truncar malauradament amb la seva mort».

Per tant, la realitat efectiva ens duu a una altra ordenació de l'obra dramàtica espriuana, i hi distingim dos corrents ben caracteritzats que, naturalment, comporten dues concrecions literàries i escèniques distintes, tal com suggeríem en l'últim paràgraf de l'apartat anterior: *el teatre d'arrel clàssica grega i el de la simbiosi de la tradició popular de titelles i la tradició bíblico-judaica.*

El teatre d'arrel clàssica grega

El primer contacte, com a escriptor, de Salvador Espriu amb el teatre es produeix durant la Guerra Civil. Pel novembre de 1936 tradueix al català *Fedra*, una tragèdia de Llorenç Villalonga escrita en castellà. A les primeries de 1937 redacta una versió narrativa de la *Fedra* traduïda, amb un canvi important: la història ens és presentada a través d'una dama parisenca, amiga de Fedra, Carolina Tour de Montigny, que en fa el relat i l'objectiva tot incorporant-lo a l'univers narratiu espriuà. Aquesta versió narrativa de *Fedra* va ser publicada en el volum *Letízia i altres proses*, el 1937, per les edicions de la Rosa dels Vents.

Antígona, «tragèdia en tres parts», escrita entre l'1 i el 8 de març de 1939, és la primera peça original del teatre d'Espriu. Va ser estrenada el 13/III/1957 per l'ADB, dirigida per Jordi Sarsanedas, al Palau de la Música Catalana. La primera edició d'*Antígona*, juntament amb la traducció de la *Fedra* de Villalonga, aparegué el 1955 en un volum de l'editorial Moll, de Palma de Mallorca. L'obra s'inicia amb la intervenció del Pròleg, un personatge que es manifesta en una doble direcció: per una part, declara la gosadia inconscient de l'autor, que ha tornat a tractar un tema pràcticament exhaurit pels clàssics, i fa la *captatio benevolentiae* del públic; per l'altra,

acompleix l'antiga missió de renovar la memòria dels fets. En la tragèdia clàssica les històries a desenvolupar eren conegudes pels espectadors, i per conseqüent, la dialèctica dramàtica se centrava, en general, en el tractament que l'autor feia del decurs tràgic. No són els fets, la novetat, sinó potser les «raons» de què parla Espriu, que s'encadenen fins a arribar al desenllaç tràgic. La primera part transcorre a «l'interior del palau dels reis de Tebes» i la reflexió dramàtica gira a l'entorn de la guerra fratricida. En el moment inicial conversen Astimedusa, Eumolp, Euriganeia i Eurídice, que ens parlen de la guerra entre germans que viu Tebes i de la possibilitat que Antígona hagi visitat Polinices, el germà petit, que acabdilla l'exèrcit argiu, per tal de posar fi al conflicte. Amb l'entrada d'Etèocles, el germà gran i rei de la ciutat, els personatges esmentats abans aniran sortint d'escena. L'últim a fer-ho és Eumolp –l'esclau que sembla mirar els esdeveniments amb un cert desinterès–, quan acaba d'entrar Antígona, la germana gran dels combatents. Les dues escenes centrals d'aquesta primera part són el diàleg entre Etèocles i Antígona i el que es produirà, immediatament després, amb l'entrada de Creont, entre aquest, ambiciós i astut, oncle del rei, i Etèocles, un jove fogós i inexpert. Creont sabrà provocar el combat entre ambdós germans valent-se de la ingenuïtat i l'exaltació d'Etèocles; un combat que pot afavorir el seu desig d'assolir el tron de Tebes... Desapareixeran oncle i nebot i retornaran els primers personatges que hem vist a escena, a més d'Ismene, la germana petita d'Antígona, que anuncia que davant la setena porta de la ciutat dos guerrers «lluitaven sense repòs» i que, finalment, «els ha engolits un mateix bassalot de sang». La noia no sap que acaba de comunicar als presents la mort d'ambdós germans. Després, Creont la confirmarà i, convertit en el nou sobirà de Tebes, decretarà honors per al cadàver d'Etèocles i que «l'altre cos sigui exposat nu als ocells i a la nit». La primera part acaba amb la intervenció de quatre veus que canten la victòria aconseguida sobre un enemic ja fugitiu i s'avenen, lloant-la, a la decisió de Creont.

Com ha remarcat Carles Miralles (1993: XX), el tema de la primera part de l'*Antígona* espriuana és el mateix d'*Els set contra Tebes*, d'Esquil, i de *Les fenícies*, d'Eurípides. I que allò que diferencia més la peça d'Espriu de la tragèdia clàssica és l'absència del cor; una absència relativa, però, ja que la primera i l'última escena –l'alternança de les raons de les dones, entre l'angoixa d'Euriganeia i l'esperança i la por d'Astimedusa; les quatre veus innominades, que es combinen amb les d'altres personatges i s'expressen, totes, mitjançant alexandrins– tenen una funció coral. D'altra banda, hi apareixen personatges que no trobem en les tragèdies antigues, com les dides Euriganeia i Astimedusa i l'esclau Eumolp. Pel que fa a la composició argumental, la idea de l'entrevista d'Antígona amb Polinices «pot provenir d'*Edip a Colonos* (...), però és una innovació, en el seu moment dramàtic, sobre l'entrevista entre Etèocles i Polinices que és central a *Les fenícies*» (Miralles 1993: XX).

La segona part es desenvolupa en un «erm als voltants de Tebes», en una nit tempestuosa. Eumolp acondueix Tirèsias, l'endeví cec, cap a la ciutat, però el fa passar

a prop del cadàver insepult de Polinices perquè l'esclau sap que Antígona «vol donar la pau a aquest cos segons els ritus», contravenint, doncs, les ordres de Creont i exposant-se a la mort. Eumolp vol que Tirèsias, amb la seva autoritat, convenci la noia d'abstenir-se'n. Però Antígona, que ha anat a sebollir el germà acompanyada d'Ismene i d'Euriganeia, començarà de dur a terme el seu propòsit, tot i les paraules de Tirèsias i la defecció d'Ismene, víctima de la por: «Tots ens devem primerament a les lleis eternes», proclama la noia. Només Eumolp, l'esclau, resta al costat de la princesa. Després, l'una i l'altre es lliuraran als guardes, que ja els envolten.

En aquesta segona part es fa evident el nus de la tragèdia, i és, doncs, el moment en què esclata la culpa tràgica d'Antígona, ja que obeeix el deure de la pietat abans que una prescripció tirànica: la pietat més pura, suprema, es troba en l'acte de la germana que sepulta el germà, i el rescata, així, de l'àmbit públic per retornar-lo al món familiar i a la terra que l'acull i el salva (Steiner 1991: 35-37).

Deixant ara de banda Antígona, les dues figures més rellevants de la segona part de la tragèdia són Eumolp i Tirèsias. Prestant ajut a Antígona, l'esclau escull el camí de la dignitat i també el de la mort. A través d'aquest *alter ego* (Miralles 1993: XXIX), Espriu converteix la llibertat i la destrucció en dues realitats contigües que s'acaben confonent. Altrament, l'endeví és cec de cara al món exterior, però com a contrapartida té una visió interior que li permet de predir el futur, encara que, tal com afirma Eumolp, «el diner interpreta sovint més bé que les teves orelles»; és a dir, Tirèsias potser està més atent al dring de les monedes que a la veu i a la llum interiors que han de guiar-lo. Això si no es tracta, simplement, d'un home desorientat en la foscor total. Amb el personatge de Tirèsias, l'autor introdueix en la seva literatura un tema recurrent en l'obra espriuana com és el de la ceguesa de l'home: la ceguesa quant a ell mateix i al món.

La tercera part de la tragèdia, que transcorre de nou «al palau dels reis de Tebes», és constituïda per l'enfrontament entre Creont i Antígona i, després, per la reflexió del Lúcid Conseller, adreçada a un amic que l'escolta, però no parla. L'acarament entre el nou rei i la noia es produeix en la situació general d'un poble atuït per la guerra i la realitat que se'n deriva. Antígona assumeix el propi destí, la dignitat que li correspon, i camina decidida cap a la mort. Solament demana la clemència del rei per a Eumolp. Però l'esclau li prega que no ho faci:

> Eumolp: (...) M'allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els mots que amaguen la solitud de l'home, no he d'aprendre res més.

En Eumolp troba Antígona el germà que no té i la germana que ha de perdre; es reflecteix en el sacrifici acceptat i compartit de l'esclau i la princesa la claror del més noble dels vincles humans. La introducció, d'altra banda, del Lúcid Conseller trenca, o almenys posa en crisi, el concepte de catarsi, perquè als seus ulls l'acte d'Antígona esdevé inútil, absurd. A més, nega implícitament els auguris tràgics de Tirèsias, en

preveure un demà sense horitzons, buit. I la buidor és el nucli fonamental de l'absurd, un dels conceptes bàsics de la tragèdia moderna.

Entre altres aspectes a remarcar en el Lúcid Conseller, assenyalem la tolerància del poder cap a la crítica, afinada i punyent, a què el sotmet. Les paraules del Lúcid Conseller ratifiquen la propietat de l'adjectiu definitori, però revelen també la transigència de l'autoritat tirànica cap a un individu que no suposa un veritable perill, ja que ha renunciat a l'acció. Les seves paraules són perilloses, sobretot, com ell mateix admet, per a qui l'escolta, perquè aquest pot sentir-se temptat d'actuar en conseqüència i mirar d'incidir en la realitat. Però l'obra esdevé no tan sols una denúncia de les conseqüències de la Guerra Civil, sinó un preludi temàtic de la creació posterior: la memòria i la pietat pels morts; la insalvable limitació del saber de l'home i la confusió que se'n desprèn; la crueltat del poder i l'estultícia que origina; l'escepticisme profund pel que fa les possibilitats de la condició humana; l'alta dignitat i l'absurd del sacrifici...

Per a la segona i tercera parts de la peça, l'autor s'inspira lliurement en l'*Antígona* de Sòfocles, en la qual, però, les conseqüències de la culpa tràgica no cauen solament sobre Antígona, sinó que afecten també Hèmon –que no apareix en el text espriuà–, fill del rei i promès de la noia, i Eurídice, esposa del tirà. El Creont d'Espriu no restarà tan sol com el de Sòfocles: l'acompanyaran el desconcert d'Eurídice i la llagoteria dels consellers (Nadal 1991: 156-157).

La primera versió d'*Antígona* va ser refeta per l'autor el 1963, quan hi introduí dues novetats destacades: l'escena final en alexandrins en la primera part i la figura del Lúcid Conseller en la tercera. Va ser estrenada, en la nova redacció, al Teatre Romea l'11/XI/1963 per la companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida per Ricard Salvat. Entre finals de 1963 i el febrer de l'any següent, Espriu va convertir en consellers innominats uns personatges que en la versió de 1939 s'anomenaven Enops, Periclimen, Deípilos i Astacos (Miralles 1993: IL) i va escriure el parlament últim del Lúcid Conseller. Encara el 1967 va revisar la versió de 1963-64, que va ser publicada el 1969 per Edicions 62 a la col·lecció «Antologia Catalana», núm. 54.

Una altra Fedra, si us plau va ser escrita entre el 20 i el 22 de juny de 1977, estrenada el 24/II/1978 per la companyia de Núria Espert, dirigida per Lluís Pasqual, al Teatre Municipal de Girona, i publicada per Edicions 62 en el núm. 43 de la col·lecció El Galliner, el mateix 1978. Després de l'estrena gironina, fou representada a Barcelona al teatre que duia el nom de la ciutat. És una peça curta estructurada en deu escenes molt breus en què, deixant de banda la primera i, en part, la segona, alternen el dos plans dramàtics que concreten l'obra: el dels tres personatges que procedeixen del mite de Sinera –les senyores Magdalena Blasi i Tecleta Marigó i l'acompanyant Pulcre Trompel·li– i el de les figures de la tragèdia clàssica –Fedra, Hipòlit, Teseu i Enone. En la primera escena només les dues actrius que faran els papers de Fedra i d'Enone són davant nostre: la Gran Artista i l'Altra, i en la segona, el diàleg relaciona ambdues actrius amb els sinerencs que han anat a veure la immediata representació de *Fedra*. Els

personatges de Sinera aniran comentant les incidències de l'antiga història, que Espriu presenta d'una manera veritablement concisa. L'acció transcorre «en una suposada i convencional Trezèn –i, en un episodi, a Atenes–, segons la llegenda»: Fedra, segona esposa de Teseu, el rei d'Atenes absent, revela a Enone, la vella dida, que l'odi que sempre havia sentit per Hipòlit, el fill del matrimoni de Teseu amb l'Amazona, ara s'ha transformat en amor, perquè veu en el noi la imatge viva d'un Teseu jove i perdut per sempre. Com indica la senyora Magdalena Blasi, si Teseu i Hipòlit

> fossin ben diferents o sense parentiu, Fedra ja ho hauria resolt. O no se sentiria atreta pel jove o hauria fugit amb ell (...) El terrible és estimar un home i un mirall. I no poder triar.

Enone empeny la reina a revelar al príncep els nous sentiments. I encara que Fedra s'hi nega, en nom de la dignitat i la decència, no pot ocultar-los davant del jove, i li declara el seu turmentat i arravatat amor. Hipòlit, lliurat a les caceres i als exercicis gimnàstics, que respecta els deures que té envers el pare i que no oblida el mal que li ha causat Fedra fins llavors, amb la seva animadversió, rebutja les propostes de la reina. Quan Teseu retorna a Trezèn, Fedra, per despit, fa saber al rei que el noi ha intentat de substituir el pare en l'amor de Fedra. Però la reacció de l'espòs no és la que ens ha arribat mitjançant la tradició clàssica:

> Teseu: (...) No m'indigno. Més aviat me'n ric, pobre noi.

El rei, però, crida Hipòlit i l'ennova de l'acusació de què és objecte. El noi se'n proclama innocent, però no revela la malignitat de la madrastra. I Teseu sembla conformar-se amb la reiteració de l'amor per part de Fedra, i incitant Hipòlit a continuar servint la deessa de les caceres, Artemis, i si se sent atret per la deessa de l'amor, Cipris, a honorar-la amb prudència. Els personatges antics abandonen l'escena seguits per Thànatos, el geni de la mort, que ha presidit, en silenci, tota l'acció. Pulcre Trompel·li, savi i inquietant, assegura que Thànatos, al palau, «hi té feina. Ja els ho explicaré».

En l'obra l'autor recorre, com a *Primera història d'Esther*, al teatre dins el teatre. En un primer pla col·loca la història de Fedra, mentre que desdobla el segon en dos nivells: el de les actrius abans de la representació –amb al·lusions a Salom i al seu món i alguna referència irònica a les reconegudes capacitats de la Gran Artista– i el de les tres figures sinerenques. De fet, però, hauríem de parlar d'un tercer pla que ocuparia el personatge de Thànatos, que apareix en escena quan ambdós nivells del segon pla ja han quedat definits i just abans que el primer es faci evident. Thànatos és, per una banda, el punt d'intersecció de les dues línies estructurals i, per l'altra, constitueix una realitat autònoma que abraça ambdós plans, tal com apunten unes paraules de la senyora Tecleta Marigó, en l'escena final:

Tecleta: Quin espant! Em semblava que venia per mi.

Però Espriu, en la penúltima acotació, ha escrit també:

(...) Thànatos fa uns quants passos envers el públic i després es tomba i segueix molt lentament els personatges.

Així doncs, trobem suggerit, encara, un quart pla que reuniria els espectadors reals de la representació sota la mirada del geni de la mort. Si Tecleta Marigó ha cregut que anava a buscar-la, tot i que, segons l'acotació de l'autor, Thànatos s'acosta al públic de la sala, és perquè el personatge al·legòric fa uns passos ambigus, el sentit últim dels quals és, però, indubtable:

Magdalena: Ve una hora o altra per tots. Però ara es dirigeix al palau.

Aquesta situació darrera i la reacció de Teseu en conèixer l'acusació que Fedra llança sobre Hipòlit fan que la peça espriuana es diferencii de les clàssiques d'Eurípides i de Sèneca, i també de les de Racine, d'Unamuno, de Brecht, d'Anouilh o del mateix Llorenç Villalonga, el text del qual, com ja s'ha dit, Espriu va traduir al català. A *Una altra Fedra, si us plau* (Badia 1985: 41) «no hi ha ningú que digui res que pugui semblar un parlament del cor, entre altres raons, perquè el text espriuà, bé que amb personatges de tragèdia, no és concebut pròpiament com una tragèdia. Tampoc no conté ni un sol «excursus» entorn dels mites concrets que precedeixen o flanquegen el tema, i no és pas que en faltin. Els personatges no criden ni s'exclamen. Com en *Antígona*, s'esmercen a contar-nos les seves *raons*, sense que el rigor amb què aquestes els defineixen, els obliguin a aixecar gaire la veu». L'autor insinua el desenllaç tràgic fora dels límits de la peça; un desenllaç que, a la fi, serà el de qualsevol experiència humana.

La incorporació dels tres sinerencs, per altra part, imbrica doblement l'obra en el corpus literari espriuà, ja que els personatges grecs conviuen, en una sola realitat escènica global, amb les figures sorgides de Sinera. És el mateix recurs que permet de vincular el món sinerenc amb la tradició bíblica a *Primera història d'Esther*. Per conseqüent, el mite de Sinera relliga l'obra dramàtica d'Espriu en les dues direccions en què es projecta. I encara més: la presència tangible de la mort sobre l'escenari nua, també, *Una altra Fedra, si us plau* amb *Primera història*... i amb *Ronda de mort a Sinera*, en el designi de presentar l'experiència humana des de l'òptica radical de la destruccció última.[14]

(14) Espriu va reprendre els mites d'Antígona i de Fedra en dues proses, intitulades així, de *Les roques i el mar, el blau* (1981).

7

El teatre de simbiosi de la tradició popular de titelles i la tradició bíblico-judaica

Primera història d'Esther, «Improvisació per a titelles», va ser redactada entre el maig de 1947 i el febrer de 1948, esmenada diverses vegades, i revisada definitivament el 1982. Va ser publicada el 1948 per Aymà editor. L'estrena es produí el 13/III/1957 al Palau de la Música Catalana, i anà a càrrec de l'ADB, dirigida per Jordi Sarsanedas.[15] És aquest el primer text dramàtic en què Espriu empra la solució del teatre dins el teatre i estableix dos plans de ficció: un d'habitat per titelles, que viuen la narració bíblica d'Esther i que transcorre a Susa, i un altre de conformat per gent que assisteix a l'espectacle del titellaire, que es desenvolupa a Sinera. Els assistents a la representació, convocats per l'Altíssim, «cec de la parròquia de Sinera», es congreguen al Jardí dels Cinc Arbres, i es disposen a veure la història del rei persa Assuerus i Esther, la jueva, representada pels titelles que maneja Eleuteri, «el fill de la Marieta, el noi de la casa del costat, que un dia s'escolarà, com sabeu, sense temps ni d'un badall, les cames ben tallades, arreplegat per una màquina...».[16] La peripècia dels titelles reviu els episodis del *Llibre d'Esther* bíblic, que l'autor va conèixer inicialment per uns gravats francesos que posseïa la seva tia Maria Castelló. En el pròleg de l'edició de 1948, l'escriptor remarca els fets bíblics que reproduïen els gravats esmentats: «el banquet del rei, l'allunyament de Vasthi, la boda d'Esther, la conspiració dels dos eunucs, l'exaltació d'Aman, el decret contra els jueus, la visita intercessora de la reina, el decret contra els jueus, la basca deuterocanònica, el passeig espectacular de Mardoqueu, el convit estratègic, la confusió del refiat ministre, el triomf momentani d'Israel». Així i tot, tal com reconeixia en el pròleg a l'edició de 1982 per a la col·lecció «Teatre Lliure» –*Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes*–, Maria Castelló tenia, només, sis dels dotze possibles gravats. Espriu en resseguirà, amb llibertat, les escenes i la història bíblica amb l'estructura següent:[17] introducció de l'Altíssim; convit del rei Assuerus i desobediència de la reina Vasthi; noces d'Assuerus i Esther; conspiració dels eunucs denunciada per Mardoqueu; exaltació d'Aman com a visir; decret d'Aman per a l'extermini dels jueus i acceptació de la reina de presentar-se davant Assuerus; visita intercessora i basca deuterocanònica d'Esther; passeig triomfal de Mardoqueu; convit de la reina; confusió i mort d'Aman, el visir; victòria i venjança dels jueus; Mardoqueu i Eliasib; cloenda de l'Altíssim.

Les escenes primera i última, doncs, se centren en el «cec de la parròquia de Sinera» i emmarquen el desenvolupament del relat bíblic d'Esther des de la realitat mítica de l'escriptor. Però els vincles entre allò que va passar a Susa i els espectadors que ho contemplen des de Sinera no es limiten a aquesta estructura bàsica que acabem de remarcar, sinó que hi ha, al llarg de tota l'obra, una interrelació freqüent a través de personatges, de referències i de la mateixa acció. I així, la reina Vasthi, quan és

(15) Jordi Sarsanedas (1975: 57-59) narra les peripècies de l'estrena frustrada de *Primera història d'Esther*, la primavera de 1952. En aquesta representació que no es dugué a terme hi havia d'intervenir Joan Oliver en el paper de Mardoqueu. Segons Sílvia Oliver, Salvador Espriu i Joan Oliver intercanviaren unes dècimes alternes, de caràcter irònic, sobre l'afer. Sembla que no han estat conservades.

Per altra part, entre les representacions de *Primera història d'Esther* són destacables les de l'ADB, dirigides per Ricard Salvat segons els cànons del realisme èpic. La versió de Salvat va ser estrenada al Teatre Romea el 27/IX/1962.

(16) Eleuteri és el protagonista del conte *Tòpic*, d'*Ariadna al laberint grotesc* (1935)

(17) Dues parts conformen *Llibre d'Esther* bíblic: la protocanònica i la deutero-canònica. La primera és escrita en hebreu i presenta l'anècdota d'Esther des d'una perspectiva novel·lesca. La segona és escrita en grec i subratlla la vessant religiosa dels fets.

rebutjada per Assuerus –que en decreta la reclusió en un «convent» a causa de la seva desobediència– declara:

> Vasthi: No podràs. Corro a Sinera,
> amb galant, cotxe i cuinera.
> Menjarem, durant la fuga,
> pinyonets, matafaluga,
> raïm, menta, melmelada,
> rogerons, carn de becada.
> I diré que l'euga pari
> a l'hostal de Mont Calvari.

La interrelació d'espais suposa, també, la interrelació d'un passat llunyà i d'un passat més proper. La figura clau de l'enllaç entre ambdues realitats espacials i temporals és el personatge de Secundina, la portera del palau del rei Assuerus, que al mateix temps pertany al món de Sinera i al de Susa.[18] Els plans es fonen perquè el text bíblic correspon, en la visió d'Espriu, a la realitat de Sinera: l'autor troba en el poble jueu –sotmès històricament a diàspores i persecucions sagnants– la imatge del poble català. És per aquest motiu que els personatges bíblics fan esment de fets de Sinera. D'altra banda, es produeix igualment la participació de figures sinerenques en els esdeveniments de Susa, mitjançant recursos del teatre de fira: l'espai obert –el Jardí dels Cinc Arbres–; el context de festa popular; l'introductor-director de l'espectacle –l'Altíssim– que incita el públic a la participació i el premia –així ho fa l'Altíssim amb Tianet, que recita la llista dels eunucs, dels prínceps o dels perses més notables degollats pels jueus com a revenja–; els titelles com a centre de l'espectacle...

Aquests titelles que representen la vella història es mouen davant un públic de difunts de Sinera. I tot és contemplat, alhora, pels espectadors reals: els dominats i els dominadors de Susa són efímers, com és efímer un espectacle de titelles, i a més, per les circumstàncies, els papers poden quedar canviats, sense que per això cessi la crueltat; són, també, efímers els qui contemplaven ahir la història bíblica que els alliçonava i que avui ja pertanyen al reialme del passat i de la mort, i som, igualment, efímers els qui ara assistim a la representació espriuana, que com a molt, esdevindrem record. El pessimisme radical d'Espriu –expressat aquí en un llenguatge grotesc, elegíac i tràgic, amb moments de fusió extraordinària dels tres registres– determina la reflexió sobre el seu poble, el poder i, encara més enllà, sobre la mateixa condició humana. Aquesta consciència troba l'únic alleujament en l'elegia, que remet, irònica, al temps perdut i, al capdavall, a la mort. Però, per boca de l'Altíssim, l'escriptor declara un limitada, modesta esperança, que tot i així, potser resultarà excessiva: «Atorgueu-vos (...) una almoina recíproca de perdó i tolerància. Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans. Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum».

(18) Hi ha referències a Secundina en narracions diverses de l'autor: *Nervis*, *Primer i únic encontre amb Zaraat*, *Quasi-conte francès de Samsó, retrobat* dins *Ariadna al laberint grotesc* (1935); *Letízia* a *Letízia i altres proses* (1937), i *Mariàngela l'herbolària* dins *Antologia de contistes catalans* (1950).

Ronda de mort a Sinera, «Espectacle de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu», procedeix de treball dramàtic d'aquest director a partir de la prosa i el vers de l'autor. Va ser estrenada l'1/X/1965 al Teatre Romea per l'EADAG, dirigida per Ricard Salvat, i el text, publicat el 1966 per l'editorial Barrigòtic. L'experiència tenia un precedent en una altra proposta del mateix director –*Gent de Sinera* (1963) i, més distant, *La pell de brau*– i és, sens dubte, un espectacle concebut com a resum i potenciació del món literari espriuà. Per conseqüent, hi trobarem personatges que provenen dels diversos plans i àmbits de l'obra d'Espriu: les figures de tradició clàssica, les extretes de la multiplicitat de *Primera història d'Esther*, les procedents del mite de Sinera, les manllevades a la narrativa de l'autor, que també apareix com a tal a la representació...

L'Altíssim i Teseu i Ariadna, des de tradicions diferents, assumeixen el paper d'elements distanciadors del conjunt dramàtic, alhora que tot el procés és objectivat per Salom i pel mateix Autor. Ariadna és la minsa raó i saviesa humanes, indispensables, tanmateix, per endinsar-se en una vida entesa com a fosc laberint, que és atzucac i, per tant, constitutivament problemàtica. Davant d'aquesta vida, l'elegia del temps perdut o la sàtira –com és ara l'escenificació de *Conversió i mort de Quim Federal*– no són altra cosa que entreteniments inoperants. Serveixen, únicament, per bastir un miratge –món de Sinera–, agradable o no, però definitivament mort, o per posar en evidencia, si cal, el fanatisme, la ignorància i l'aferrissada cobejança de l'home. La crueltat assoleix un estat social –Guerra Civil– o una situació individualitzada –és el cas d'Esperanceta Trinquis. Però la mort imprevisible –Eleuteri– i la derrota última –els personatges que, d'infants, havien occit la Trinquis– abasten tothom. En aquest context, la raó i la saviesa, tot i ser tan limitades, esdevenen gairebé impossibles. I com a derivació de la inconsistència humana, el país, la ciutat i el poeta han de fracassar necessàriament. El retorn, més o menys lúcid, al temps passat, a la infantesa o a la història més entranyable –*Tereseta-que-baixava-les-escales*– és únicament una fugida que res no resol; en definitiva, és donar la mà a la mort, en el passat, mentre ja es prepara per arrabassar-nos cap a la buidor del futur. La mort és la realitat indefugible que clou totes les expectatives i les transforma en il·lusions vanes i doloroses. *Ronda de mort a Sinera* constata i subratlla la densa unitat bàsica del teatre i de tota l'obra de l'escriptor.[19]

8

Joan Oliver i Salvador Espriu representen dues maneres ben diferents d'entendre la literatura dramàtica, així com també, no ho cal dir, la poesia i la narrativa. En ambdós el teatre no és un apèndix de la resta de l'obra creativa o una dedicació circumstancial, sinó que forma part essencial de la seva producció. Però mentre Oliver no abandona mai del tot les variacions sobre models de la comèdia burgesa –amb l'excepció d'alguna

(19) No hem considerat en la nostra anàlisi del teatre de Salvador Espriu dues obres incloses a *Teatre (Obres completes de Salvador Espriu, 5)*: *Les veus del carrer* (1980) i *D'una vella i encerclada terra* (1980). Creiem que són textos més líric-narratius que no pas dramàtics.

peça molt breu dels anys seixanta–, Espriu basteix unes peces d'arrel tràgica que, amb la fusió d'elements constitutius diversos, arriben a consecucions tan originals com *Primera història d'Esther*. Igualment divergeixen ambdós escriptors a l'hora d'encarar-se amb la funció social de la literatura dramàtica pròpia: Oliver busca d'incidir sobre el públic hipotètic de cada circumstància històrica, i per això, emmotlla el seu teatre a les possibilitats de les situacions diverses que viu; Espriu, per contra, redacta peces –és el cas d'*Antígona* i de *Primera història d'Esther*– en què es despreocupa de la seva incidència immediata en el conjunt social, perquè les circumstàncies fan impossible qualsevol pretensió d'aquesta mena i perquè les obres responen a les necessitats creatives ineludibles de l'escriptor. Un i altre participaran –amb més intensitat l'autor de *Ball robat* que no el d'*Antígona*– en aquella experiència ambiciosa i eclèctica que va ser l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en la segona meitat dels anys cinquanta i en els primers seixanta, però després, la projecció d'ambdós també seguirà camins diferents: Espriu aconseguirà un ressò notable –tan notable com permetia la realitat dels seixanta– a través de les representacions, influïdes per les realitzacions del teatre èpic, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual –reposicions de *Primera història d'Esther* (1962) i d'*Antígona* (1963) i estrenes de *La pell de brau* (1960), de *Gent de Sinera* (1963) i de *Ronda de mort a Sinera* (1965)–, alhora que Oliver obtindrà per al seu teatre original una certa atenció, limitada –estrenes de *Noè al port d'Hamburg* (1966) i de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1970), redactats, aquests dos últims textos, abans de la Guerra Civil–, que es diluirà al llarg dels setanta –llevat de l'atorgada a algun muntatge sobre textos seus, com *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*, de Ventura Pons (1972) Els vuitanta duran a una certa recuperació de la producció de l'autor de *La fam* –reposició d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* (1984) i estrena d'*El roig i el blau* (1985). La producció d'Espriu, per la seva banda, pujarà als escenaris, fins a les primeries dels vuitanta, amb una relativa regularitat –estrena d'*Una altra Fedra, si us plau* (1978) i reposicions d'*Antígona* (1979) i de *Primera història d'Esther* (1982). Però després entrarà en un període d'oblit, en les representacions, que arriba fins avui.

En resum, el teatre d'Oliver, com afirma Benet i Jornet (1992: 182), «no anava, com en el cas dels altres, destinat al calaix, a donar per al futur l'hipotètic testimoni dels anys fòscos, sinó a ser exhibit tan immediatament com fos possible». El d'Espriu, en canvi, representa el «d'aquells escriptors que escrivien al marge dels condicionaments del carrer» (Benet i Jornet 1992: 182-183). Les dues maneres d'entendre la projecció del teatre català eren, certament, necessàries per assegurar-ne la continuïtat.[20]

MIQUEL MARIA GIBERT
Universitat Pompeu Fabra

(20) Volem agrair l'ajut, per a l'elaboració d'aquest article, dels doctors Enric Gallén, Lluís Busquets i Maria-Pau Cornadó, i de la senyora Pilar Rahola. Ens han estat, també, molt útils els apunts d'un seminari monogràfic sobre *Primera història d'Esther*, dirigit pel professor Gallén, que es dugué a terme a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona durant el curs 1979/80.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES:

BADIA, A. (1985) *«Antígona» i «Fedra», de Salvador Espriu*, Barcelona, Empúries.

BENET I JORNET, J. M. (1992) «Sobre Joan Oliver» dins *La malícia del text*, Barcelona, Curial, pp. 177-184.

ESPINÀS, J. M. (1963) «Entre Joan Oliver y Pere Quart», *Destino* 1.348, Barcelona, p. 43.

FÀBREGAS, X. (1977) Pròleg a *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*, Barcelona, Proa, pp. 9-26.

– (1979) «El teatre de Joan Oliver», *Avui* 1.111(29/XI/1979), Barcelona, p. 6.

FORMOSA, F. (1983) «Joan Oliver o el *realisme*», *Estudis escènics* 22. Barcelona, pp. 7-17.

GRASES, J./CENTELLES, J. (1954) Text del programa de mà de la reestrena de *L'amor deixa el camí ral*, Barcelona.

MIRALLES, C. (1987) «Salvador Espriu» dins MOLAS, J. ed., *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, 389-446.

MIRALLES, C. (1993) Introducció a ESPRIU, S. *Antígona*, Barcelona, Edicions 62/Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, pp.VII-LXIII.

MOLAS, J. (1960) Pròleg a OLIVER, J. *Tres comèdies*, Barcelona, Selecta, pp. 5-15.

NADAL, M. (1991) «*Antígona*, de Salvador Espriu» dins Cònsul, I. *Lectures de COU 1991/1992*, Barcelona, La Magrana, pp.135-175.

OLIVER, J. (1957) «Quatre paraules», pr. a Shaw, G.B. *Pigmalió*, Barcelona, Nereida, p. 8.

PORCEL, B. (1966) «Joan Oliver, decapitador verbal», *Serra d'or* VIII, 2, pp. 151-156.

ROIG, M. (1978) «Pere Quart» dins *Personatges*, Barcelona, Pòrtic, pp. 79-97.

SARSANEDAS, J. (1975) «Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther* (I)» dins Espriu, S. *Primera història d'Esther/Antígona*, Barcelona, Edicions 62, pp. 57-59

STEINER, G. (1991) *Antígonas*, Barcelona, Gedisa.

RAMON X. ROSSELLÓ

CAP A UNA CRONOLOGIA DELS MODELS TEATRALS DE PEDROLO

L'obra teatral de Pedrolo, a l'igual que la resta de la seua producció, ha sofert un greu problema de recepció que ha dificultat l'anàlisi de la seua evolució. Resolt en gran part aquest problema[1] i amb la publicació dels articles de Graells (1990, 1992) s'ha iniciat una línia coherent en l'estudi d'aquesta producció teatral.

Graells ha plantejat l'existència de tres etapes en l'obra teatral de Pedrolo: una primera (1951-1956), el que anomena «trienni fecund» (1957-1959) i la producció posterior (1962-1978). «En realitat –segons Graells (1992: 106)– d'etapa pròpiament dita només hi ha la central, que recull un conjunt articulat de vuit peces, les més significatives i vàlides de la seva producció, precedides per uns tempteigs que coneixem només parcialment i continuada ocasionalment amb algunes peces que no tingueren continuïtat ni suposen una aportació substancial al corpus central, el més homogeni i interessant.»

La primera etapa estaria constituïda per *Els hereus de la cadira* (1954) i *La nostra mort de cada dia* (1956). Dels comentaris que l'estudiós fa sobre les dues obres, veiem que assenyala com a característica la presència d'elements realistes, els quals no trobarem en les obres de la següent etapa.

La segona comprendria les vuit obres escrites durant els anys 1957-1959: *Cruma* (1957), *Pell vella al fons del pou* (1957), *Homes i No* (1957), *Situació bis* (1958), *Algú a l'altre cap de peça* (1958), *Darrera versió, per ara* (1958), *Sóc el defecte* (1958) i

(1) Queden inèdites tres obres breus: *Monòleg* (1974), *A dos quarts de set* (1974) i *Xit* (1974), encara que sembla que Pedrolo no mostrà interés perquè fossen publicades.

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 127-142

Tècnica de cambra (1959). Graells hi detecta tota una sèrie de trets comuns que segons ell «arriben a definir un model propi i irrepetible»(1992: 110). Aquests trets són els següents:

> Espais tancats fortament simbòlics i progressivament despullats de referents realistes, comportaments quotidians però sense servituds descriptives ni anècdotes ambientals, lògica del llenguatge com a vehicle de la discussió teòrica i de l'especulació, referències més o menys críptiques a la realitat sòcio-política envoltant, personatges arquetípics d'actituds o idees més que de psicologies, atmosfera constant d'angoixa, inquietud, recerca o qüestionament. (1992: 110).

La tercera etapa la constituirien la resta de les obres escrites: *Acompanyo qualsevol cos* (1962), *Bones notícies de Sister* (1962), *L'ús de la matèria* (1963), *La sentència* (1966), *Aquesta nit tanquem* (1973) i *D'ara a demà* (1977). Graells, però, no acaba de justificar aquesta divisió. Sens dubte és molt difícil establir punts de contacte entre les obres que Pedrolo produeix entre 1962 i 1977. Aquesta divisió sembla estar en funció, més aviat, de la unitat que s'observa en les obres de l'etapa 1957-59. Possiblement tinguen molt a veure també les dates de producció, ja que és evident el tall cronològic que s'hi observa.

1. ANÀLISI DE L'OBRA TEATRAL

Nosaltres proposem un nou recorregut per les obres a partir de l'anàlisi comparativa d'una sèrie d'elements –qüestions temàtiques i argumentals, personatges, espai, temps. Enfront de la divisió proposada per Graells, nosaltres preferim parlar d'una producció central (1957-1963) que comprendria les obres escrites des de *Cruma* a *L'ús de la matèria*, ambdues incloses. Intentarem justificar a continuació aquesta altra proposta.[2]

1.1. Qüestions temàtiques i argumentals

Aquest aspecte ha estat objecte d'anàlisi en un recent article nostre (1993), «Manuel de Pedrolo: *un teatre de la llibertat*». Sintetitzarem el que hi vam exposar.

Destacàvem com, a grans trets, es poden distingir dos blocs d'obres. El primer agruparia aquelles en què l'activitat fonamental dels personatges consisteix en un intent de rebel·lió contra una situació d'opressió o tutelatge. El segon bloc correspondria a obres centrades en preocupacions de caire filosòfic com ara el coneixement, la comunicació, el destí, la mort, etc. i que presenten evidents contactes amb qüestions provinents de la filosofia existencialista.

(2) Aquesta mateixa qüestió ha estat plantejada per altres estudiosos com ara Gallén o Coca, encara que no amb l'extensió i aprofundiment de Graells.

Considerem que una divisió semblant a la nostra és apuntada per Gallén (1988), encara que el seu estudi no comprén una anàlisi global. En tot cas, veiem que Gallén connecta *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister* amb *Cruma*. A més, comenta al final de la seua exposició: «A les seves últimes obres, les referències a la realitat directa, immediata, es feren més explícites» (1988:219). A continuació ens parla de *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. No diu res, però, respecte a *L'ús de la matèria*.

A més, també podem aportar les visions de Coca i Pedrolo recollides en el llibre del primer (1991:75). Coca planteja a Pedrolo que *Bones notícies de Sister* suposa el punt final de l'etapa que comença amb *Cruma* i a continuació comenta:

«Després hi ha *L'ús de la matèria* i *La sentència*, que són una altra cosa».

A aquesta observació de Coca, Pedrolo contesta el següent:

«Fixem-nos, de moment, en això que, segons tu, *L'ús de la matèria* i *La sentència* són una altra cosa. Aquestes peces pertanyen a dues modalitats diferents. Jo més aviat creuria que *L'ús de la matèria* tanca una etapa, i *La sentència* en comença una altra que no tingué continuació».

Cal tenir en compte que la primera edició del llibre de Coca és de 1973; aquest mateix any escriu *Aquesta nit tanquem*, de la qual no s'hi parla.

Fàbregas (1977:6) en el pròleg a *L'ús de la matèria* deia que aquesta obra «tanca una etapa en la producció de l'autor i, alhora, delimita ja el temps que desenvoluparà a les dues obres següents: *La sentència* i *Aquesta nit tanquem*. En dir que tanca una etapa ens referim, sobretot, a

En el primer grup entrarien *Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis, Darrera versió, per ara, Tècnica de cambra, L'ús de la matèria, La sentència, Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. Cal establir, però, diferències respecte als plantejaments. D'entrada podem constatar que trobem una sèrie de punts comuns en *Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis* i *Darrera versió, per ara*. S'hi observa, així, un avanç cap a la consolidació dels diferents intents de rebel·lió i cap al seu èxit. Si en *Pell vella al fons del pou* la revolta resulta frustrada perquè el desig de revoltar-se sols el té Fem i no aconsegueix transmetre'l a la resta de personatges, en *Homes i No* les dues parelles protagonistes intenten revoltar-se i després ho faran els seus fills. En *Situació bis*, Melo aconsegueix que tots se sumen a la rebel·lió i aparentment «triomfa»; aquesta vegada Pedrolo va més enllà i ens mostra el vertader sentit d'una revolta, l'èxit de la qual no s'assoleix amb una simple substitució de les persones. Finalment, *Darrera versió, per ara* és l'obra del triomf de la revolta.

També hi veiem una evolució cap a una major concreció respecte a l'objecte de la revolta. Així, mentre les dues primeres permeten una lectura més genèrica, la tercera se centra en el problema polític i la quarta en el problema religiós.

La inclusió de *Tècnica de cambra* en aquest grup cal matisar-la, ja que, si bé es donen les condicions que en altres obres desencadenen un conflicte, en aquesta l'intent de revolta no és presentat a un mateix nivell. Comptem amb un «personatge-tutela», la Dispesera, però la mateixa naturalesa d'aquest personatge –el destí– invalida tot intent de revolta. El que trobem és un conflicte entre els personatges que comparteixen la cambra, conflicte que no reuneix les mateixes característiques que el de les obres anteriors, on l'enfrontament es produïa entre dos bàndols de naturalesa diferent, distinció marcada mitjançant una oposició espacial dins-fora.

L'ús de la matèria estableix també una diferència respecte a les anteriors. No ens hi trobem davant dos bàndols amb un intent de revolta per part dels tutelats o oprimits. Aquesta obra se centra en el món dels opressors per mostrar el seu vertader tarannà; en tot cas el conflicte hi és latent, així no podem oblidar la distinció entre els de dins i els de fora, aquests darrers representats per la Sra. Greda i el Testimoni.

També respondrien al model d'obres de revolta les tres últimes de la producció de Pedrolo: *La sentència, Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. En elles es manté la dicotomia opressors-oprimits, però veurem que hi ha importants diferències respecte al tractament dels personatges i de l'espai.

Veiem aleshores com es pot establir una diferència pel que fa a les obres centrades en el tema de la revolta. Així *Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis i Darrera versió, per ara* presenten una sèrie de punts de contacte a nivell argumental, de construcció de personatges i de tractament de l'espai, els quals es mantenen en gran part en *Tècnica de cambra* i en *L'ús de la matèria*. Per altra banda, *La sentència, Aquesta nit tanquem i D'ara a demà*, amb menys punts comuns, suposen un plantejament totalment diferent, dintre ja del realisme, amb uns referents clars.

l'instrument tècnic del qual Pedrolo se serveix.» Instrument tècnic que ell relaciona amb l'absurd.

Després de redactat aquest article, ha aparegut un article de Munné-Jordà (1993) on s'exposa una divisió com la proposada per nosaltres.

Hi ha, com hem dit, una altra part de la producció de Pedrolo que s'allunya d'aquest plantejament de la revolta i se centra en aspectes més pròpiament filosòfics. Dintre aquest segon grup situaríem *Els hereus de la cadira*, *La nostra mort de cada dia*, *Cruma*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Sóc el defecte*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*.

De tots els temes que hi apareixen plantejats, destacaríem la reflexió sobre les possibilitats del coneixement com un dels elements cabdals. També ací trobem una certa evolució en el plantejament. Si *Cruma* ens presenta uns individus als quals els és impossible el coneixement i el contacte amb els altres, en obres posteriors els personatges, que sovint es mostren desconeixedors d'ells mateixos, els trobem en un procés d'autodescobriment (*Homes i No*, *Darrera versió, per ara*, *Tècnica de cambra*) o en un intent d'arribar als altres, com veiem en *Algú a l'altre cap de peça*, o simplement en una recerca del mètode, com en *Sóc el defecte*.

Totes aquestes obres presenten una clara influència de l'existencialisme, així el plantejament de la mort, la mala fe, la responsabilitat, l'autenticitat o la comunicació amb els altres –l'ésser per als altres– són els temes que hi apareixen tractats.[3] Aquestes qüestions tindran un menor pes en les darreres obres de Pedrolo, a favor d'un contingut més clarament polític.

En general, però, podem comprovar que la temàtica de Pedrolo és prou homogènia. Ell mateix comentava (Coca 1991:84) que el seu teatre «sempre dóna voltes entorn del mateix problema. L'examina, o el presenta, des d'angles diferents i, per tant, hi va profunditzant, però el problema sempre és, fonamentalment, el de la llibertat.»

Nosaltres hem insistit en el fet que s'ha d'evitar l'associació entre teatre de la llibertat i teatre polític ja que aquelles obres que situàvem en un segon grup se n'allunyen. Fins i tot, peces com *Pell vella al fons del pou* o *Homes i No*, que plantegen el tema de la revolta, no exigeixen necessàriament una lectura política. El que sí que és innegable és que en les darreres obres hi ha una evolució cap un terreny més estrictament polític.

1.2. Els personatges

X. Fàbregas (1971) ha estat l'únic especialista que ha dedicat algun comentari general als personatges de Pedrolo. Ell considera (1971: 8) que «els personatges de Manuel de Pedrolo viuen abocats a llur món interior, a esbrinar-lo i a explicar-se'l (...). Són uns personatges, diríem reduïts a llur consciència, sense servituds físiques. Els homes i les dones de Pedrolo ni mengen ni en senten necessitat; això els distrauria de llurs preocupacions i els diluiria, potser, dins una vida física quan és ben notori que llur món és una proposició metafísica».

Ara bé, si el que va destacar Fàbregas és aplicable a una part de la producció pedroliana, cal matisar-ho, ja que ens pot aportar una dada interessant pel que fa a la

(3) Coca (1991:13-14) ha remarcat com Pedrolo «pertany a aquella colla d'escriptors catalans que més clarament van rebre l'impacte de l'existencialisme sartrià.» El mateix Pedrolo comenta (Coca, 1991:50) que «aquesta filosofia venia com un guant a la mà. Quan et trobes al final d'un món i, justament en aquell moment, et cauen als dits uns llibres que s'ocupen agònicament del final d'aquell món o d'un altre semblant, hi respons amb un moviment, amb un tropisme de planta... (...). Aleshores el descobriment d'un Heidegger o d'un Sartre, a part de l'altura intel·lectual d'aquests senyors, que és verament impressionant tant si hi combregues com si no hi combregues, havia de deixar senyal (...). Jo encara continuo pensant que l'existencialisme, com a reflexió filosòfica, és la cosa més integrada i més coherent del nostre segle.»

F. Vall ha dedicat un article sobre la influència de l'existencialisme en les primeres novel·les de Pedrolo i ha comentat (1992: 207) que «molt possiblement, la influència de l'existencialisme sigui la més determinant en l'obra de Pedrolo.»

En el teatre aquesta influència també és molt important. Així hem anat veient com la temàtica de les obres pedrolianes té una clara relació amb l'existencialisme: el tema de l'autenticitat és tractat en *Els hereus de la cadira* o *Cruma*, el tema de la mort en *La nostra mort de cada dia* o *Tècnica de cambra*, la mala fe en *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, el tema de la responsabilitat apareix en obres com *Pell vella al fons del pou* o *Darrera versió, per ara*, l'ateisme en *Darrera versió, per ara*. I, en general, la reflexió al voltant de la llibertat, punt cabdal de l'existencialisme, és el gran tema general en l'obra teatral de Pedrolo.

proposta d'evolució teatral. Així, aquest tipus de personatge de què ens parla Fàbregas és característic bàsicament de la producció central del dramaturg, de *Cruma* a *L'ús de la matèria*. Cal, en tot cas, plantejar un recorregut més ampli per diferents aspectes al voltant dels personatges que en permeta una més completa caracterització.

1.2.1. Característiques generals

Un dels primers trets que trobem és el caràcter coral de la majoria de les obres. Açò no implica la inexistència d'alguna obra construïda al voltant d'un personatge protagonista (cas del Cirabotes en *Els hereus de la cadira* o Lida en *D'ara a demà*) o de personatges que reïsquen d'entre els altres. Sovint són aquells que encapçalen els actes de revolta: Feda en *Homes i No*, Fem en *Pell vella al fons del pou*, Melo i Orel en *Situació bis*, etc. Normalment, però, les obres de Pedrolo solen presentar grups d'individus situats tots en un espai més o menys tancat, i que reben una atenció en tant que solen respondre a actituds diferents, totes les quals intenten ser presentades.

Un segon tret seria l'escassa caracterització externa. Així podem destacar les poques dades –referides bàsicament a l'edat i a la vestimenta– que ens dóna l'autor sobre els personatges. La vestimenta, en consonància amb el tractament general, permet marcar una línia divisòria quant al realisme entre *L'ús de la matèria* i les tres darreres obres. Pel que fa a l'edat, la dada més interessant correspon al fet que, en aquelles obres on se'ns indica, veiem un predomini de referències molt genèriques (jove, madur, vell), que, sumat a aquelles obres que no en presenten cap, accentua l'escassa caracterització dels personatges pedrolians i, per tant, reflecteix un interés per la seua inconcreció. Molt sovint, Pedrolo es limita tan sols a marcar la diferència de sexe en aquelles obres en què els noms són estranys, com en *Pell vella al fons del pou*, mentre que de vegades, com en *Situació bis*, ni tan sols ens ho diu.

Un altre element interessant de destacar és l'onomàstica dels personatges. Podem distingir tres tipus de designacions. Així tenim un primer grup d'obres en què els personatges són anomenats atenent al *càrrec* o d'una manera genèrica: *Cruma* (hi ha alguna excepció, però els personatges principals sols reben les designacions de Resident i Visitant), *Darrera versió, per ara* i *La sentència*. En la resta d'obres la majoria dels personatges presenten nom propi, però cal distingir aquelles obres en què els noms són inventats i aquelles que presenten noms usuals. Entre les primeres tenim *Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis, Algú a l'altre cap de peça, Tècnica de cambra, Sóc el defecte, Acompanyo qualsevol cos, Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*. L'obra *D'ara a demà* combina alguns noms estranys i usuals amb altres que fan referència al càrrec. Finalment n'hi ha tres en què els personatges presenten noms usuals: *Els hereus de la cadira* (els personatges són el Cirabotes –Carles–, l'Encarregat i Carme), *La nostra mort de cada dia* (a banda de M., tenim Marina, Maria Lluïsa, Dolors, Pare –Esteve– Mare –Marta– i Àvia) i *Aquesta nit tanquem*. Podem

comprovar que hi ha un predomini dels noms estranys que intensifica el caràcter acontextual de les obres i el caràcter genèric d'aquests personatges. Però també veiem que els noms usuals dominen en les dues primeres obres i en les dues darreres, mentre que les obres amb predomini de noms inventats corresponen a la producció central.

Com es pot comprovar en el cas de l'activitat desenvolupada pels personatges, el comportament general d'aquests s'allunya d'un tractament realista.[4] Ara farem un repàs d'alguns aspectes per constatar aquest tret i les possibles diferències segons les obres.

En primer lloc farem referència a aquella inexistència de «servituds físiques» de què parlava Fàbregas, qüestió que cal puntualitzar i que nosaltres proposem d'entendre en sentit molt general. Així, si normalment els personatges de Pedrolo no presenten aquestes servituds físiques, trobem en aquelles obres de Pedrolo més allunyades del realisme diverses referències, al menjar en *Pell vella al fons del pou* i *L'ús de la matèria*, a la beguda en *Tècnica de cambra*, a la comuna en *L'ús de la matèria* i a dormir en *Homes i No* i en *Sóc el defecte*. Pel que fa a l'amor i al sexe veiem que apareixen referències sexuals en *Tècnica de cambra* i de forma més velada en *Sóc el defecte*. En *Homes i No* les dues parelles tenen cadascuna un fill, però la seua concepció no té res a veure amb el sexe. En *Cruma* tenim els comentaris afalagadors de l'Estrany cap a les dues dones. Quant a les relacions amoroses, tampoc aquestes tenen una presència important. El cas més evident el tenim de nou en *Tècnica de cambra*, obra que reprén alguns elements realistes, amb la parella Samir-Valva. També apareixen en *Darrera versió, per ara*. Com hem dit en parlar de la caracterització externa, hi ha obres on la caracterització sexual no presenta cap importància i, per tant, les relacions no es plantegen en cap moment.

A nivell general, veiem que en les dues primeres obres de Pedrolo els personatges mantenen unes relacions, bé familiars o bé d'amistat, explícites. Aquests mateixos vincles explícits tornem a trobar-los en les darreres obres. En canvi, les relacions que mantenen els personatges de les obres compreses entre *Cruma* i *Bones notícies de Sister* són molt difícils de copsar. Sols unes poques obres expliciten algun tipus de relació familiar com en *Homes i No* o *Acompanyo qualsevol cos* o relacions de parella com les de *Tècnica de cambra* o *Darrera versió, per ara*. *L'ús de la matèria* ens presenta relacions de tipus laboral i aporta una dada interessant que reforça la distinció entre els de dins i els de fora. Recordem que Sore i Filfa comenten –estranyats– que els de fora tenen família.

Podríem dir aleshores que el mecanisme que usa Pedrolo no és tant el de no emprar referències a servituds físiques sinó més aviat fer-ne un ús ocasional, fora de la quotidianitat, com una excepcionalitat dins un món igualment estrany.

Dos trets també usuals en els personatges són la por i la confusió sobre el passat. Així, la por davant l'inesperat o el desconegut és un dels elements que més es repeteix en la seua actitud. Per por al desconegut aquests personatges no són capaços d'actuar,

(4) Potser seria interessant recordar el comentari que Arbonès (1973:90), a partir de l'obra *Homes i No*, dedica a parlar de forma general sobre els personatges de Pedrolo:

«Aquesta reflexió, ens ha dut a constatar que, mentre els personatges de les seves novel·les, fruit exclusiu del miracle de la paraula, assoleixen una consistència d'éssers vius i reals a l'extrem que hom arriba a dubtar de la seva qualitat fictícia, els personatges de les obres teatrals, tot i que són encarnats en la figura física dels actors, i, per conseqüent, haurien de semblar més reals, no adquireixen aquella dimensió concreta dels éssers de carn i ossos. Amb això no volem pas dir, però, que aquests personatges no siguin humans. Simplement volem dir que la tensió dramàtica és aconseguida mitjançant la confrontació de les idees i no per la lluita de les passions o dels sentiments. Aquests juguen un paper secundari, i les passions són gairebé inexistents, perquè aquests personatges més que viure el que fan és *pensar-se*, són *pensats* per ells mateixos en llur esdevenir existencial.»

i sols, quan un d'ells la supere i convença els altres, els veurem actuar. Aquest sentiment el trobem en *Cruma, Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis, Algú a l'altre cap de peça, Darrera versió, per ara.* La falta de memòria la veiem en obres com *Cruma, Pell vella al fons del pou, Darrera versió, per ara, Acompanyo qualsevol cos, Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria.* Fàbregas (1971: 10) ha comentat al respecte que «molt sovint els personatges de Pedrolo viuen presoners del present intentant d'esbrinar llur origen, car tenen del passat un cúmul de sensacions disperses; és l'origen de l'home que és posat en qüestió, i la incertesa d'aquest origen determina també la incertesa del futur, que moltes vegades és vist com una amenaça.»

La confusió o la doble identitat d'alguns personatges és un altre element característic que es dóna en quatre de les obres. Així en *Cruma*, on el Resident confon el Visitant i l'Estrany. En *Acompanyo qualsevol cos* trobem un personatge que és Bosniva o Carnàvia segons el vestit que duga. En el cas de *Bones notícies de Sister,* la confusió ja no es troba entre dues persones sinó que no se sap ben bé què és Sister, si una persona o una ciutat. Una altra confusió apareix en *L'ús de la matèria* on els subalterns Bompima i Balera són idèntics.

Pel que fa al llenguatge dels diàlegs, podem destacar que algunes obres –*Cruma, Pell vella al fons del pou, Acompanyo qualsevol cos, Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*– responen a un tractament caracteritzat per la manca de retoricisme, econòmic, amb repeticions, paral·lelismes i equívocs. Tractament semblant al del teatre de l'absurd. Totes aquestes obres pertanyen al període central de la producció pedroliana, la qual cosa suposa un altre aspecte que dóna suport a una divisió com la que proposem. Així s'observa un clar trencament quant al llenguatge entre *La nostra mort de cada dia* i *Cruma* i entre *L'ús de la matèria* i *La sentència.*

També trobem en aquest període obres que, com ha assenyalat Gallén (1988: 216), «mostren situacions absurdes, però desenvolupades dintre una coherència discursiva a la qual es refusa, necessàriament, el teatre de l'absurd», i que correspondria a les altres obres d'aquest període central. Així obres com *Homes i No, Situació bis, Darrera versió, per ara, Sóc el defecte* o *Tècnica de cambra.* Cal tenir en compte que hi ha obres on els personatges parlen amb concisió, amb oracions curtes, com ha dit Pedrolo (Bartomeus 1976: 225): «no fan discursos i sovint el seu pensament procedeix per el·lipsi. En general, les converses que tenen són fetes de frases breus, tallades, sense retòrica.» Aquest tipus de conversa no és necessàriament incoherent i així ho veiem en obres com *Situació bis* o *Sóc el defecte* .

El que també s'ha de remarcar és la tendència al discurs teòric dels personatges, fet que sobretot destaca en les obres de caire més realista. El cas més cridaner és *D'ara a demà.*

1.2.2. Mecanismes de caracterització

Tal com ha assenyalat Graells (1992: 110), referint-se als personatges de les obres escrites entre 1957-1959, els personatges de Pedrolo són «personatges arquetípics d'actituds o idees més que de psicologies.»[5] Nosaltres faríem extensiva aquesta definició de Graells a tota la producció pedroliana. El que distingeix els personatges de les diferents etapes no és la psicologia, sinó qüestions al voltant de la vestimenta, de les relacions entre ells, l'onomàstica, la memòria o la por, la confusió o doble identitat, el tipus d'activitat desenvolupada, etc.

Aquest fet s'observa de forma més clara en les obres que se centren en el tema de la revolta o de la lluita política. El mecanisme usual de caracterització dels personatges resulta de la seua posició respecte al poder: trobem personatges-tuteles o opressors i personatges tutelats o sotmesos. Pel que fa als personatges-tuteles tenim «l'home» en *Pell vella al fons del pou* , «No» en *Homes i No*, en *Situació bis* «l'Home del sac» i «l'Home del bastó», en *Darrera versió, per ara* la Portera i, en *Tècnica de cambra,* la Dispesera.[6]

En les darreres obres la figura o figures que representen el poder presenten unes característiques diferents que els allunyen d'aquelles tuteles de què hem parlat. Així passem a trobar persones de «carn i ossos», que estan al mateix nivell que els altres; l'única diferència resideix en la posició que representen pel que fa al poder. En *L'ús de la matèria*, però, encara veiem una dicotomia entre dues classes de personatges que, seguint l'obra, correspondrien a la gent de dins i a la de fora. Així, aquesta obra no acompleix definitivament el canvi esmentat i estableix la distinció dels dos bàndols a partir d'altres elements que escapen a la simple posició ideològica o respecte al poder. És en les tres últimes obres de Pedrolo on trobarem aquest nou tractament.

Pel que fa als altres personatges, diferents d'aquests personatges-tuteles, considerem que dins les obres que defugen l'ambientació realista es pot marcar una gradació entre dos tipus de personatges extrems.[7] Hi hauria, per una banda, aquells personatges aparentment *normals*, encara que situats en ambientacions estranyes i, per l'altra, tindríem aquells que podríem anomenar *disminuïts*. Aquests presenten en el seu comportament mancances inhabituals: no tenen una consciència clara del passat, provoquen confusions entre els personatges, estableixen els diàlegs amb dificultats, no es posen d'acord en la percepció de les coses, etc. Inclouríem en aquest segon tipus personatges d'obres com *Cruma, Pell vella al fons del pou, Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*. Enfront d'aquest tipus de personatge, trobem els d'*Homes i No, Situació bis, Darrera versió, per ara, Sóc el defecte* o *Tècnica de cambra*. Aquests, que s'enfronten a diversos reptes, ho fan a partir d'una lucidesa i seguretat –amb diferents graus– que contrasta amb els altres. Aquestes obres respondrien al que Pedrolo comentava quan deia: «són absurdes, doncs, les situacions en què es troben, com sovint ho és la vida, però ells hi reaccionen d'una manera que no té res d'absurda, que sol ser ben racional» (Coca 1991: 81).

(5) El mateix Pedrolo comenta (Bartomeus 1976: 223) que «el meu teatre és una mica abstracte, en el sentit que, més que individualitzar els personatges, en fa representants d'algunes actituds generals o generalitzables i tendeix a convertir-los en símbols.»

Aquesta concepció es pot relacionar amb la de Sartre. Bittoun-Debruyne (1989:43-44) destaca com «la psicologia no interessa a un autor teatral com Jean-Paul Sartre (...). La concepció sartriana del personatge li confereix un valor simbòlic (i mític) perquè, en ell, s'hi projecten totes les optatives humanes. No té entitat pròpia ja que és universal en la mesura que les situacions en les quals es mou són exemples (en el sentit medieval de la paraula) de les alternatives que caracteritza i defineix la condició humana.»

(6) Aquest punt l'hem tractat més àmpliament en el nostre article (1993) en relació amb les obres centrades en el tema de la revolta.

Cal, però, establir diferències en la presentació d'aquests personatges. En *Pell vella al fons del pou* «l'home» no era vertaderament un personatge de l'obra sinó una referència en els diàlegs. La Dispesera de *Tècnica de cambra* sí que és un personatge, però només amb veu. La Portera de *Darrera versió, per ara* sols se'ns apareix a través de la finestra, pertant amb una presentació també incompleta. En les altres dues obres sí que els personatges tenen una participació completa en l'obra, però en aquest cas aquests representen esferes de poder que podríem considerar menors: «No» descobrim que és un altre presoner, l'Home del bastó i l'Home del sac són enviats del món de fora i responen al tipus de personatge-funcionari que veurem en altres obres posteriors. Aleshores comprovem com aquests personatges que podríem anomenar «grans tuteles» presenten un important grau d'inconcreció material i, a més, un altre tret en

1.3. L'espai escènic

Podem assenyalar tres característiques generals quant al tractament de l'espai. La primera és el manteniment de la unitat d'espai, sols trobem canvis en *La nostra mort de cada dia, Darrera versió, per ara* i *D'ara a demà*. Es tracta d'espais interiors, llevat de *La sentència* i, en part, *D'ara a demà*. I, en tercer lloc, hi ha un predomini d'espais no realistes. Aquest tercer aspecte no és tan general i a partir d'ell es pot establir una classificació que ens aporta interessants dades respecte a l'evolució del seu tractament. Podem establir una oposició entre espais realistes, reals i estranys. L'etiqueta d'espai «real» la prenem d'un comentari de Graells (1992: 111) a *Cruma*, on assenyala que l'espai on discorre aquesta obra és «real però no realista». Aquest espai fa referència a una construcció identificable en la realitat però que presenta un ús no-realista del mobiliari i dels objectes. A més proposem una tercera etiqueta «espai estrany» –aquell que presenta construccions inusuals–, per tal de donar compte de la totalitat de l'espai pedrolià.

Tindríem espais realistes en *Els hereus de la cadira, La nostra mort de cada dia, L'ús de la matèria, La sentència, Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. Entre les obres que presenten un espai real podem distingir les que transcorren en «cambres» –*Pell vella al fons del pou, Algú a l'altre cap de peça, Darrera versió, per ara, Tècnica de cambra* i *Bones notícies de Sister*– i aquelles que transcorren en passadissos –*Cruma* i *Acompanyo qualsevol cos*. Trobaríem espais estranys en *Homes i No, Situació bis* i *Sóc el defecte*.

D'aquesta divisió s'extrau una conclusió molt clara, si ens fixem en les dades d'escriptura de les obres. Comprovem que totes les obres escrites entre 1957 i 1962 entren dins el segon i el tercer apartats. En canvi, les dues primeres obres i les quatre últimes presenten espais realistes.

Aquelles peces que transcorren en espais considerats reals o estranys per nosaltres presenten una escassa presència de mobiliari i objectes. Aquesta escassetat d'objectes carrega de valor aquells que hi apareixen. Vallverdú (1992: 134-135) ha destacat la importància d'aquests objectes i els ha catalogat de «famosos objectes quasi-protagonistes». Per a ell, «els objectes, en Pedrolo, ultra la càrrega simbòlica no tan conclusiva com mostrativa, vull dir que juguen més en la representació que no en la conclusió del conflicte, són importantíssims per aferrar, més que captar, l'atenció de l'espectador.» Corvin (1973: 42-45) ha tractat el tema del simbolisme dels objectes dins el teatre d'aquesta època i alerta sobre l'excessiva facilitat amb què se'ls sol atorgar una càrrega simbòlica, no sempre justificada. De vegades és més adequat parlar d'objectes teatrals que engendren situacions. En Pedrolo trobem en les obres del període central aquests «objectes quasi-protagonistes» que desencadenen tota una sèrie de reaccions, el cas més destacable és possiblement la caixa de cabals en *Acompanyo qualsevol cos* o la quartilla blanca de *L'ús de la matèria*. Trobem també obres on l'activitat que

comú és que representen «amos» dels habitatges llogats, i s'estableix, per tant, una relació en termes simbòlics de propietari-llogater.

(7) Parlem d'«una gradació entre dos tipus de personatges extrems» en el sentit que no és fàcil establir una clara línia divisòria entre els diferents tipus de personatges. Parlarem aleshores d'una gradació entre personatges que podríem situar en un extrem, com ara els de *Cruma* o *Acompanyo qualsevol cos*, i, en l'altre, personatges com els d'obres com *Homes i No* o *Situació bis*. També cal tenir en compte que dins d'una mateixa obra es donen diferents tipus de personatges: així l'Estrany enfront del Resident i del Visitant en *Cruma* o Fem enfront de Pap i Sex en *Pell vella al fons del pou*. O personatges una mica singulars respecte als altres com Selena en *Homes i No* o Alona en *Tècnica de cambra*.

desenvolupen els personatges està vinculada a uns determinats elements com ara la paperera de *Situació bis*, els ulls de bou i l'ascensor de *Pell vella al fons del pou*, el telèfon de *Bones notícies de Sister* o la possessió del ganivet en *Tècnica de cambra*. En molts casos els intents de rebel·lió atempten contra aquests objectes o en fan un ús no adequat, diferent del que tenien en un principi: Fem pretén que no llancen els objectes triats; Melo intenta fer desaparéixer la paperera o convida els altres a tornar les cartes; en *Darrera versió, per ara,* Dona i Home s'asseuran sobre l'esfera i en *Bones notícies de Sister* deixaran la custòdia del telèfon i trencaran el llibre i l'ampolla.

L'espai que més vegades utilitza Pedrolo és, sens dubte, el de la cambra. Aquest fet ja ha estat assenyalat per Wellwarth (1978: 208): «La visión de Pedrolo es la de un mundo en el que los hombres luchan desesperada, tenaz, instintivamente, para alejar esa conciencia de indefinible amenaza que sienten en torno a ellos. Su imagen favorita es la de un espacio cerrado, generalmente una habitación. Esta habitación es el mundo para sus habitantes; se sienten atrapados en ella y la odian, pero por lo general temen más lo que está fuera.» En aquest cas, podríem també incloure els passadissos. Voldríem, però, introduir algunes matisacions a aquest fet. Caldria distingir aquelles obres on la cambra o el passadís són exactament això, *Cruma, Darrera versió, per ara, Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Síster. Tècnica de cambra* discorre en una cambra, però aquesta té un simbolisme que no trobem en les anteriors: la cambra és el món, no hi ha més. En *Pell vella al fons del pou* i *Situació bis* trobem espais que tampoc no són exactament una cambra, sinó construccions que ratllen l'estranyesa, encara que per la seua simplicitat s'allunyen d'obres com *Homes i No* i *Sóc el defecte*. Per últim, *Algú a l'altre cap de peça* sembla més aviat desenvolupar-se en un no-espai, on només hi ha la distinció fora-dins.

Dues característiques d'aquests tipus d'espai són el caràcter d'incomunicats i il·localitzats. Fàbregas (1971: 12) ja va destacar aquesta circumstància: «Els personatges de Manuel de Pedrolo habiten un món tancat que els separa de manera radical de l'espai exterior». Però també remarcava que tal característica no es dóna de forma absoluta i citava com a excepcions *Els hereus de la cadira, La nostra mort de cada dia, La sentència,* o obres on «una finestra ens suggereix que l'espai obert, si més no, és albirable» (1971: 13). Espais incomunicats són els de *Pell vella al fons del pou, Homes i No, Tècnica de cambra* i *Bones notícies de Sister*. En tot cas, la incomunicació no és presentada sempre com a inevitable; molt sovint la revolta té, entre altres objectius, la ruptura d'aquesta incomunicació.

Més rellevant que la incomunicació és la il·localització. Així, Pedrolo defuig normalment tot tipus d'informació que puga donar idea d'una localització espacial concreta. No trobem cap dada sobre una localització espacial en *Homes i No, Situació bis, Algú a l'altre cap de peça, Sóc el defecte;* en *Darrera versió, per ara i Tècnica de cambra* podem situar els espais en edificis, però no hi ha referències clares sobre un espai exterior a aquests edificis, molt més accentuat en la segona obra. En aquelles

obres on hi ha dades que permeten una distinció clara dins-fora, comprovem que aquest fora és normalment confús i, a vegades, contradictori si observem els comentaris dels diferents personatges. En tot cas, podem assenyalar una primera localització típica en edificis de pisos, sovint de lloguer, i , després una localització en un àmbit urbà.

1.4. El temps

El temps no resulta tan significatiu en les obres de Pedrolo com l'espai, ja que no mostra una evolució tan clara com la que acabem de veure. En general podem advertir que les referències temporals són escasses.

Quant al temps del discurs, allò més destacable, ja que ho hem detectat en moltes de les obres –*La nostra mort de cada dia, Homes i No, Situació bis, Darrera versió, per ara, Tècnica de cambra, L'ús de la matèria* i *D'ara a demà*–, és l'ús d'el·lipsis temporals. Aquestes el·lipsis majoritàriament tenen un caràcter explícit i determinat, i la seua amplitud és molt variada segons les obres.

Hi ha una sèrie d'obres que, per la inexistència de referències temporals i pel mateix tractament general de l'obra, fan difícil qualsevol comentari: *Cruma, Pell vella al fons del pou, Algú a l'altre cap de peça, Sóc el defecte, Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*. Sí que s'hi observa, però, una dimensió temporal, ja que normalment hi ha referències explícites al passat. Totes aquestes pertanyen a l'etapa central de la producció pedroliana.

Pel que fa al temps de la història, poques són les obres que ofereixen alguna referència que ens permeta situar l'acció en un moment concret. Només algunes permeten ser situades en algun moment del dia, com ara *Els hereus de la cadira* o *La sentència*, o en algun dia, com *Cruma* o *La nostra mort de cada dia*. Aquesta darrera és l'única situada en un temps concret, però el deíctic «avui» no és molt més explícit que l'absència de referències en altres obres.

El que es dedueix d'aquest fet no és tant l'estatisme de les obres sinó l'interés de l'autor per la il·localització temporal. El cas més evident és *Cruma* , on «L'acció passa a qualsevol època i lloc del món», una mena de situació que es relaciona amb el tractament de l'espai que acabem de veure; en tot cas, però, les obres pedrolianes, pels elements que hi trobem –funció *caracteritzadora*–, respiren un aire de comtemporaneïtat.

2. ETAPES DE LA PRODUCIÓ TEATRAL DE PEDROLO

En primer lloc hem de constatar que en general no és la temàtica sinó més aviat la tècnica el que determina la distinció de tres etapes, ja que, com hem vist, el tema de la llibertat i, en concret, el de la revolta és recurrent al llarg de tota l'obra dramàtica del nostre autor.

Coincidim amb Graells a assenyalar una primera etapa que correspondria a obres de tempteig. D'ella només es conserven *Els hereus de la cadira* i *La nostra mort de cada dia*. Graells ha destacat els elements realistes d'aquestes primeres obres, un realisme que se centra en l'ambientació, així l'espai, les referències temporals, i en la caracterització dels personatges (activitat, relacions entre els personatges, noms, edat, etc.). Però les reaccions dels personatges i el tipus de diàleg no responen totalment a un criteri de versemblança. Considerem, aleshores, que cal matisar la idea del realisme; realista és fonamentalment l'ambientació: es parteix de la realitat per alterar-la amb un canvi radical com el del Cirabotes en trobar la nota o amb una figura com M. Aquesta alteració considerem que al capdavall permet o exigeix una lectura a nivell simbòlic, com el mateix Graells ja posava en relleu. Si contrastem aquest tractament amb el de les obres de la tercera etapa, observarem que les darreres obres responen més clarament a un model realista, marcant així l'existència d'una diferència entre les obres d'aquestes dues etapes, de tal manera que no es podrà parlar en la tercera etapa, simplement, d'un retorn a les primeres obres.

La segona etapa correspondria a *Cruma, Pell vella al fons del pou, Homes i No, Situació bis, Algú a l'altre cap de peça, Darrera versió, per ara, Sóc el defecte, Tècnica de cambra, Acompanyo qualsevol cos, Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria.*

Encara que aquest conjunt d'obres no és fàcil de reduir a un únic esquema, sí que hi ha una dada clara que les pot relacionar: totes parteixen d'una ambientació que s'allunya del realisme. Així, se situen en el que hem considerat espais reals o estranys i les referències temporals hi són escasses o nul·les. Quant als personatges, veiem que presenten unes característiques peculiars (relacions no explícites entre els personatges, confusió o doble identitat, record vague del passat, etc.) i que desenvolupen activitats o comportaments allunyats de la quotidianitat. Apareixen els personatges-tuteles i el tipus de personatge que hem anomenat disminuït. I, pel que fa al llenguatge, trobem obres que presenten un tractament proper a l'absurd, amb nombroses repeticions, equívocs, etc. i, en general, els diàlegs es basen en frases curtes, sense retòrica.

Graells situa *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, dues peces que mantenen molts punts de contacte, dins una tercera etapa. El mateix Pedrolo (Coca 1991: 84), malgrat reconéixer la unitat de les seues obres des de *Cruma* a *L'ús de la matèria*, destaca que en aquesta etapa trobem «canvis de perspectiva o, més ben dit, una adscripció a modalitats diferents segons les etapes. *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, no es poden posar al costat de les peces anteriors, com si s'hi discutís el mateix i hi fos discutit de la mateixa manera. Aquestes se centren sobre la mala fe habitual de la criatura humana en un àmbit personal, o familiar».

Efectivament s'observa un canvi entre aquestes dues i les immediatament anteriors, sobretot pel que fa a la concreció temàtica; en darrera instància, però, no deixa de ser un altre punt dins la filosofia existencialista. Pel que fa a la tècnica, trobem, en tot cas, una accentuació d'alguns trets que ja eren en obres anteriors: la doble identitat de

Bosniva/Carnàvia i la confusió de Sister (ciutat o persona), però és sobretot el tipus de diàleg el que suposa una major distinció respecte a les obres immediatament anteriors. Aquesta obra connectaria més aviat amb les obres *Cruma* i *Pell vella al fons del pou*. Possiblement es podria parlar de canvi si partim de la consideració dels plantejaments de Pedrolo, els quals nosaltres podem intuir però de fet ignorem. Sembla que Pedrolo, després de *Tècnica de cambra*, busque un nou model teatral –podríem interpretar així els tres anys que transcorren–, però, des del punt de vista dels resultats, el canvi no el veiem tan clar, ja que no fa sinó jugar amb elements que estaven presents en les obres anteriors.

Aquesta accentuació pot haver-lo dut efectivament a un «atzucac», tal com proposa Graells (1992:115), i aleshores buscar un canvi respecte a les dues anteriors en *L'ús de la matèria*. Graells observa «un retorn a l'ambientació realista de l'espai d'acció i una composició de personatges més singularitzada i, fins a cert punt, psicològica. Després, un possibilisme en l'expressió que prové de la voluntat de fer-la vehicle d'una crítica molt directa i identificable: un món burocràtic (...) i un tractament on apareix sovint, i per primer cop en el seu teatre, la ironia.» Tot i estar bàsicament d'acord amb aquest comentari, cal també esmentar tota una sèrie d'elements en l'obra que la lliguen a les anteriors i que no trobarem en les que escriurà després. Són elements que funcionen com a distorsionadors de la realitat: l'activitat que desenvolupen els personatges, confusió o doble identitat, noms inventats, l'estranya vestimenta de Granell i Granut, el tractament del llenguatge, etc. Per contra, l'element que trenca amb les obres anteriors i la lliga a les tres darreres és l'espai.

A nivell temàtic, l'obra estableix una distinció entre dos mons, el de dins i el de fora, distinció que considerem que Pedrolo remarca amb la construcció d'un món que, partint d'una base realista pel que fa a l'espai i al temps, presenta uns personatges i un tipus d'activitat que es relacionen més aviat amb obres anteriors. Es podria parlar, en tot cas, d'una obra pont entre dues formes d'expressar, al capdavall, una temàtica que no sofreix canvis, ja que el tema de la llibertat i, en concret, la lluita continuarà sent el protagonista en les obres. Dues formes determinades bàsicament pel grau de realisme amb què la presenten. Generalitzant a partir de les quatre últimes obres d'aquesta etapa central, es pot constatar un vaivé entre els dos pols, un teatre més acostat a l'absurd o un teatre més acostat al realisme.

Per delimitar aquesta etapa, cal tenir en compte la tan citada i rebatuda influència del teatre de l'absurd en l'obra de Pedrolo. L'autor rebutjava l'adscripció de la seua producció al teatre de l'absurd, sols admetent-la per a *Cruma*, on reconeixia la influència de *Tot esperant Godot* de Beckett (Coca 1991: 80-81); rebuig que tornem a trobar en el llibre de Bartomeus (1976: 222-223).

En el pròleg a *Acompanyo qualsevol cos* Pedrolo (1979: 5-8), torna sobre la mateixa qüestió i rebat l'adscripció d'aquesta peça i de *Bones notícies de Sister* al teatre de l'absurd. Graells (1992: 115) comenta «resulta una mica paradoxal perquè, si bé això

és aplicable a la seua obra anterior, no resulta massa just en el cas d'aquestes dues peces (...). Més encara, aquestes dues peces són les més *de l'absurd* –en aquest cas, assimilant-lo a les característiques beckettianes del terme– que Pedrolo va escriure mai.»

Campillo i Castellanos (1988), tractant l'obra novel·lística de Pedrolo, han establert tres etapes: una primera que comprendria de 1952 a 1956, una segona de 1957 a 1971 i la tercera que abraçaria els darrers anys. Aquests crítics destaquen, a més, «que un element característic d'aquesta primera etapa i punt de partida de tota la seva obra posterior és el fet de situar-se en els espais de confluència entre l'existencialisme i literatura de l'absurd, en una versió personal que fa difícil d'emmarcar-lo de manera estricta dins aquests corrents» (1988: 89). En el teatre, si bé la influència de l'existencialisme és evident des de la primera obra, la confluència amb l'absurd sols es fa palesa a partir de *Cruma*.[8]

En la segona etapa, han dit Campillo i Castellanos (1988: 91), «d'una manera personal, però paral·lela a l'evolució general de l'existencialisme (...) l'autor potencia el compromís amb la realitat social i cultural que l'envolta.» Aquest mateix fet el trobem en el seu teatre en un procés que, si bé no és tan evident en *Cruma* i *Pell vella al fons del pou*, ja es veu clar en obres com *Homes i No* i *Situació bis*. Aquest compromís s'accentuarà en les darreres obres.

A tall de conclusió podríem fer nostres les paraules de Coca (1991: 16) quan diu que «com la narrativa, efectivament, el teatre de Pedrolo és clarament existencial, per bé que va ser escrit sota l'impacte confessat de Samuel Beckett.» Podríem aleshores parlar d'una «recepta personal» o, en paraules de Fàbregas (1971: 7), d'una «forma dramàtica personal, eficaç i atractiva, que li permet l'enfocament dels temes que li inquieten i llur estudi des d'unes posicions determinades.» Forma dramàtica personal que hauríem de limitar a l'etapa central de la seua producció i que ha estat qualificada pel mateix autor com «teatre abstracte» (Coca 1991: 80) o «realisme exasperat» (Pedrolo 1979: 8).

Per a nosaltres el vertader canvi es produeix en *La sentència*, canvi que es consolidarà amb les darreres obres. Aquesta obra suposa l'adopció d'un tractament realista de l'acció, tractament que de forma tan fidel no havíem trobat en les primeres obres i que mantindrà en les altres dues que resten. Així, per tant, parlarem d'una tercera etapa –les darreres obres–, que inclou *La sentència, Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*.

Segurament aquestes tres peces no donen una impressió d'unitat tan evident com les anteriors. En tot cas, però, totes tres se centren en el tema de la llibertat, plantejant la lluita organitzada i armada de forma explícita. Les dues darreres, a més, intenten anar més enllà d'un tractament purament polític, constituint un recorregut per diferents aspectes de la societat, *Aquesta nit tanquem* tractant aspectes sòcio-econòmics i *D'ara a demà* qüestions ideològiques i morals. Quant als personatges, l'espai i el temps, hi ha un tractament realista, trencat només per l'excessiva teorització d'alguns diàlegs. Aquestes obres, pel que fa a la construcció, ens mostren un Pedrolo en contínua recerca. En *La sentència* assistim a la depuració d'elements; hem passat a un espai exterior on

(8) Considerem que es pot delimitar la relació de Pedrolo amb el teatre de l'absurd a l'etapa central de la seua producció, és a dir, a les obres escrites entre *Cruma* i *L'ús de la matèria*, ambdues incloses. Però, a més, dintre aquest grup d'obres, cal establir diferències ja que no totes les obres responen a un plantejament idèntic.

És clara la presència d'alguns elements típics del teatre de l'absurd en les obres de l'època central, així la simplicitat de l'escenografia, la il·localització espacial i temporal i els personatges anònims essencialitzats. Són sobretot aquells elements referents a l'ambientació els que reben un tractament proper al del teatre de l'absurd: elements que permeten allunyar-se d'una ambientació realista. Però no podem oblidar que alguns d'aquests elements també els trobem en el teatre existencialista. Si ens fixem en el tractament del llenguatge, element on s'estableix una clara diferència, veurem que aquelles obres més properes a l'absurd són *Cruma, Acompanyo qualsevol cos, Bones notícies de Sister, Pell vella al fons del pou* i *L'ús de la matèria*. Aquestes dues darreres, però, no poden assimilar-se totalment al teatre de l'absurd ja que contenen elements que no hi correspondrien plenament; així ambdues obres, relacionades amb el tema de la revolta, presenten una història narrativa. Per tant, caldria parlar de gradació en la presència d'elements típics de l'absurd. Trobem una major presència d'aquests elements en les primeres i darreres obres de l'etapa central de la producció pedroliana.

sols hi ha un banc, ja no hi ha els clàssics objectes, sols personatges i acció, no hi ha tampoc càrrega teòrica en els diàlegs. En *Aquesta nit tanquem* tenim el joc entre aparences i realitat amb el recurs al teatre dins el teatre. En *D'ara a demà*, l'espai i el temps presenten un tractament complex, ambl'ús d'elements inusuals en l'obra anterior de Pedrolo que permeten abraçar un llarg període temporal i el canvi continu d'espais escènics.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València
Abril 1993

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic.

BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.

BITTOUN-DEBRUYNE, N. (1989) *Jean-Paul Sartre: per un teatre de situacions*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

CAMPILLO, M. i CASTELLANOS, J. (1988) «La novel·la» dins Riquer/Comas/Molas (eds.), *Història de la literatura catalana*, 11, Barcelona, Ariel, pp. 45-118.

COCA, J. (1991) *Pedrolo, perillós?*, Barcelona, La Magrana (primera ed.: 1973, Barcelona, Dopesa).

CORVIN, M. (1973) *El Teatro nuevo*, Barcelona, Oikos-tau.

ESSLIN, M. (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix-Barral (versió original en anglés, 1964, Londres, Eyres and Spottiswoode).

FÀBREGAS, X.(1971) «Existencialisme, teatre de l'absurd i realisme exasperat» dins Pedrolo, M., *Darrera versió, per ara*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-21.

– (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.

– (1977) «Pròleg» a Pedrolo, M., *L'ús de la matèria*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.

– (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.

FERRATER MORA, J. (1976) «Pròleg» a Pedrolo, M., *Homes i No*, Barcelona Aymà, pp. 5-14.

GALLÉN, E. (1988) «El teatre» dins Riquer/Comas/Molas (eds.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona, Ariel, pp. 191-219.

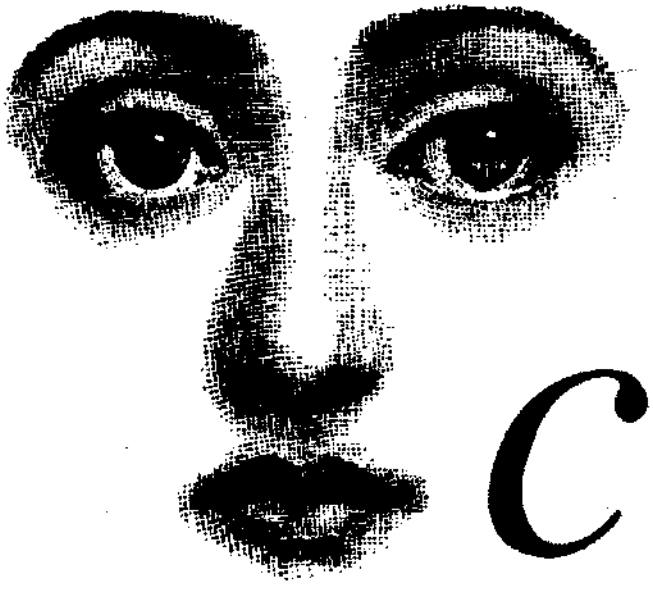
GRAELLS, G. J. (1990) «Rellegir el teatre de Pedrolo», *Urc* 2, febrer, pp. 46-53.

– (1992) «Un recorregut pel teatre de Pedrolo», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 103-122.

MONLEÓN, J. (1966) «Pròleg» a Pedrolo, M., *Hombres y No*, Barcelona, Aymà, pp.13-32.

MUNNÉ-JORDÀ, A. (1993) «Manuel de Pedrolo, autor teatral», *Serra d'Or* 402, pp. 64-65.

PEDROLO, M. (1974) *Si em pregunten, responc*, Barcelona, Ed. Proa.
–(1979) «Pròleg» a *Acompanyo qualsevol cos*, Barcelona, Millà, pp.5-8
ROSSELLÓ, R. X. (1992) *Aproximació a l'obra teatral de Manuel de Pedrolo*, Memòria de llicenciatura inèdita presentada al Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Filologia de la Universitat de València l'any 1992.
– (1993) «Manuel de Pedrolo:*un teatre de la llibertat*», *A sol post* 3 (en premsa).
SALVAT, R. (1966) *El teatre contemporani*, 2 vls, Barcelona, Edicions 62.
VALLVERDÚ, J. (1992) «Pedrolo i l'espectador», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 123-141.
VIDAL, J. A. (1979) «Pedrolo, dramaturg en actiu», *Taula de Canvi* 16, juliol-agost, pp. 89-94.
WELLWARTH, G. E. (1978) *Spanish Underground Drama*, Madrid,Villalar.



VICENT SIMBOR

L'OBRA TEATRAL DE LLORENÇ VILLALONGA

1. LA PRODUCCIÓ TEATRAL

És inqüestionable que la producció teatral de Llorenç Villalonga ha ocupat, d'acord amb el ressò entre els estudiosos i el públic, un lloc secundari en la seua aportació literària. Sens dubte, l'activitat teatral ha estat molt arraconada per l'èxit de l'activitat novel·lística, la qual ha col·locat l'autor en un dels llocs cimers de la literatura catalana contemporània.

Fins i tot un dels més conspicus estudiosos de l'obra de Llorenç Villalonga, Jaume Vidal Alcover, ha arribat a afirmar que «no és específicament un home de teatre. El teatre, per a ell, no és una dedicació especial, sinó una manera més d'expressió, que respon, sobretot, a les seues idees sobre la novel·la, segons les quals els personatges s'han de definir per ells mateixos» (1980: 187).

Si, en efecte, la contribució de Villalonga a la novel·la és de força major envergadura –en qualitat i quantitat– també és cert que, a desgrat de la tímida fortuna pública, la seua obra teatral conforma un corpus ben interessant per dos motius: d'una banda, per la vàlua i interès intrínsecs d'algunes obres; de l'altra, per l'estreta relació que gran part d'aquestes obres manté amb la producció novel·lística, de tal manera que tots dos gèneres s'interrelacionen i ajuden a explicar-se. A mi, en el present estudi, m'interessa sobretot d'analitzar el primer punt, és a dir, l'obra teatral per ella mateixa, però dedicaré

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 143-162

un apartat específic al segon, ni que siga per a apuntar la interrelació d'algunes obres teatrals amb certes novel·les.

L'aportació teatral de Villalonga –publicada– es resumeix en nou obres, més el conjunt dels *desbarats*, integrat per quinze peces més, algunes de les quals ofereixen un particular itinerari editorial.

Per ordre de publicació les nou obres citades en primer lloc són: *Fedra* (en castellà, Gráficas Mallorca, S.A., Palma de Mallorca, s.a. [1932]; nova versió en castellà refeta de la primitiva aprofitant les suggerències de Salvador Espriu, impremta Atlante, Palma de Mallorca, s.a. [1954]; versió catalana de l'autor mateix dins *Obres Completes*, 1, Edicions 62, Barcelona, 1966, pp. 745-779), *Sílvia Ocampo* (en castellà a la revista *Brisas*, durant l'any 1935 i versió catalana de l'autor dins *Obres Completes*, 1, pp. 685-744), *Faust* i *Viatge a París de Minos i Amaranta*, que després formaria part dels *Desbarats* (en català, Moll, Palma de Mallorca, 1956, reeditada la primera en *Obres Completes*, 1, pp. 785-817), *Aquil·les o l'impossible* i *Alta i benemèrita senyora*, que després formaria part dels *Desbarats* (en català, Moll, Palma de Mallorca, 1964, reeditades dins la «Biblioteca Bàsica de Mallorca», 31, Moll-Consell Insular de Mallorca, 1990), *Filemó i Baucis* (en català, dins *Obres Completes*, 1, pp. 819-840), *El desconcili* (en català, dins *Narracions*, Dopesa, Barcelona, 1974, pp. 195-210, reeditada dins *Tots els contes*, 2, Ed, 62, Barcelona, 1986, pp. 138-153), *A l'ombra de la Seu* (en català, dins *Obres Completes*, 1, pp. 635-684), *Escola de neurosi* (en català, dins *Els Marges*, 17, setembre 1979, pp. 55-80), i *Els camins* (en català, dins B. Porcel, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Ed. 62, Barcelona, 1987, pp. 25-71).

El conjunt dels *Desbarats* fou publicat (en català, Daedalus, col. «Europa», 1, Palma de Mallorca, 1965; reedició amb un parell d'incorporacions –*Na Bàrbara Titana i el general* i *Cock-tail en un nou palau* –, nova distribució i alguns retocs de contingut i de llengua amb el títol *La marquesa de Pax i altres disbarats*, Club Editor, col. «El pi de les tres branques», 8, Barcelona, 1975).

Ara bé, el temps de publicació no coincideix sempre amb el temps de l'escriptura, de manera que serà convenient resseguir també l'ordre de creació, tan útil o més, a l'hora d'estudiar la producció teatral: *Fedra* (editada en 1932, escrita aleshores aproximadament), *Sílvia Ocampo* (editada en 1935, escrita aleshores aproximadament[1]), primera sèrie de *Desbarats* (els 9 publicats en la primera part de l'edició de 1966, escrits de 1939 a 1950 [Vidal Alcover 1992: 200]: *La Marquesa es disposa a anar a-n'es teatro*, *La venguda de s'Infanta*, *Bromes a la Manxa*, *A través de la Manxa*, *Cock-tail en un vell palau*, *Hi feren ben a prop*, *Viatge a Lisboa en 1945*, *Viatge a París en 1947*, *Economia en 1940*; més els dos nous incorporats a l'edició de 1975, sense que se'ns indique la data d'escriptura, tot i que concorden plenament amb els pressupòsits estètico-literaris dels 9 anteriors: *Na Bàrbara Titana i el general* i *Cock-tail en un nou palau*),[2] segona sèrie de *Desbarats* (els 4 publicats en la segona part de l'edició de 1966, escrits a partir de 1950 [Vidal Alcover 1992:200]: *L'esfinx*, *La Tuta i la Ramoneta*,

(1) Jaume Vidal Alcover (1980:93) afirma que segurament va ser escrita abans de *Fedra*, però aleshores datava aquesta obra en 1934/5.

(2) Jaume Vidal Alcover (1980:199) n'esmenta un altre, *Amor a l'Era Atòmica*, del qual conserva el manuscrit, però que no va veure la llum pública, segurament, per voluntat de Villalonga.

Festa major i *Alta i benemèrita senyora*),[3] *Faust* (editada en 1956, escrita en data incerta, però segurament abans que la versió novel·lada de la primera part de *Bearn o la sala de les nines* [Vidal Alcover 1980:135 i Gustà 1988:140]), *Escola de neurosi* (editada el 1979, escrita, com veurem en el pròxim apartat, abans que la novel·la *Desenllaç a Montlleó*, publicada el 1958), *Els camins* (editada el 1987, escrita el 1958), *Aquil·les o l'impossible* (editada el 1964, escrita segurament aleshores), *El desconcili* (editada el 1974, escrita el 1965) i *A l'ombra de la Seu* i *Filemó i Baucis* (editades el 1966, escrites segurament aleshores, com veurem en el pròxim apartat).

Hem vist, doncs, com l'activitat creativa de l'autor en el gènere teatral arrancà gairebé a l'hora que iniciava la carrera novel·lística, però que es va estroncar molt abans, cap a la meitat de la dècada dels anys seixanta, tot just a la meitat de la seua producció novel·lística. El motiu pot ser, com adés apuntava J. Vidal Alcover, que Villalonga «no és, específicament, un home de teatre», o tal vegada que la poca fortuna pública fins aleshores del seu teatre i les persistents dificultats estructurals del circuit teatral acabassen per induir-lo a l'opció creativa més factible: la novel·la. Un camí, en aquest cas, paral·lel al recorregut pel seu estimat Odín-Baltasar Porcel.

2. NOVEL·LA I TEATRE: CAMINS CREUATS

Tal com abans hem citat, amb paraules de J. Vidal Alcover, segons la concepció de la novel·la que té Llorenç Villalonga, els personatges s'han de definir per ells mateixos. Ara bé, si excloem, com feia Villalonga, els recursos més agosarats i innovadors de la introspecció, en especial el monòleg autònom, el monòleg interior o fins i tot l'ús generalitzat de l'estil indirecte lliure, només ens queda l'opció al diàleg per a dibuixar la personalitat de les seues criatures ficcionals, raó per la qual Villalonga li dóna un paper tan important en moltes de les seues novel·les.

És per això que no resulta gaire forçat traslladar algunes de les seues novel·les a la versió teatral o una obra teatral a la versió novel·lada, car tots dos procediments hi trobem. *Faust* i *Sílvia Ocampo* nasqueren primer en forma teatral i després originaren la versió novel·lada: la primera part de *Bearn o la sala de les nines* (publicada en castellà a impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1956; en català al Club Editor, Barcelona, 1961) i *Un estiu a Mallorca* (publicada en català al Club Editor, Barcelona, 1975; en castellà a Alianza Editorial, 1987), respectivament. Per contra, *A l'ombra de la Seu* i *Filemó i Baucis* coneguren primer la forma novel·lada i posteriorment la versió teatral: l'adaptació de *Mort de dama* (publicada en català a Gráficas Mallorca, S.A., Palma de Mallorca, 1931; en castellà a la revista *Brisas*, d'octubre de 1935 a maig de 1936) i de la segona part de *Bearn o la sala de les nines*, respectivament.

Un parell més d'obres teatrals mantenen també una relació estreta amb sengles novel·les, bé que és una relació diferent a l'assenyalada abans. *Escola de neurosi* es pot

(3) Jaume Vidal Alcover (1980:199) apunta que cal considerar *El desconcili* un *desbarat*, que no va ser inclòs en la seua edició perquè el 1965 «no estava escrit, sinó únicament pensat».

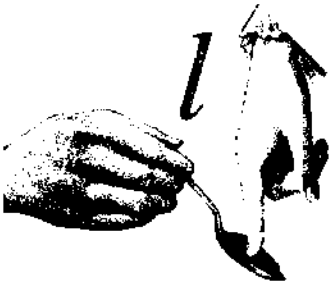
Cal tenir en compte també que tres *desbarats* han estat editats a part: *Cock-tail a un vell palau*, a la col. «La Font de les Tortugues», impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1955; *Viatge a París de Minos i Amaranta el 1947*, editat conjuntament amb *Faust*; i *Alta i benemèrita senyora*, editada conjuntament amb *Aquil·les o l'impossible*.

considerar un antecedent d'un dels elements integrants de la història i de dos personatges importants (Felipa i Celeste) de *Desenllaç a Montlleó* (publicada en castellà a impremta Atlante, Palma de Mallorca, 1958; en català al Club Editor, Barcelona, 1963), novel·la que evoca sintetitzada la història de l'obra teatral en l'analepsi o retrospecció del capítol VIII. D'altra banda el *desbarat Viatge a Lisboa en 1945* s'integra condensat en el capítol II de *La novel·la de Palmira*, segons la primera edició de 1952, Moll, Palma de Mallorca, en la qual es basa la d'Edicions 62 de 1966, a *Obres Completes*, 1, i la primera traducció castellana a Ediciones Júcar, Madrid, 1975. Però l'edició del Club Editor, de 1972, amb el títol *Les ruïnes de Palmira*, inclou dos *desbarats* més: *Bromes a la Manxa*, que conforma el capítol IX, titulat *Devesa de Briones*; i *Cock-tail en un vell palau*, que es transforma, reduït, en el capítol X amb el mateix títol.

Són, per tant, les quatre obres citades en primer lloc les que estableixen una relació més substancial i suggerent per a l'estudiós de l'obra villalonguiana.

A l'ombra de la Seu, com ja sabem, és la versió en cinc quadres i un epíleg de *Mort de dama*. El quadre I correspon al capítol II, el quadre II, al capítol III molt ampliat; el quadre III al capítol X; el quadre IV gairebé és escrit partint de zero sobre els capítols XII, XIV, XV i XVI; el quadre V sintetitza mitjançant el recurs a una escenificació de titelles (teatre dins el teatre) l'afer de la protagonista amb el criat jove (capítol XVII), la negativa a un pretendent de bona classe (capítols XVII i XX) i la vida de la seua neboda Violeta de Palma (capítols XX, XXII i XXIII), a més a més inclou el monòleg de la protagonista (capítol XX); l'epíleg, amb el testament (capítol XXV) i el parlament final de la Mort (nou).

A més a més d'uns altres canvis més superficials, la versió teatral n'ofereix uns quants dignes de ser tinguts ben en compte. En primer lloc cal ressaltar com en la versió teatral minva la tensió i la sàtira sagnant d'Aina Cohen, que ocupa un segon lloc més discret que a la novel·la, igual que succeeix amb Carlota Nell i la colònia d'estrangers. El canvi sobre el protagonisme d'Aina Cohen pot respondre simplement a una motivació interna literària, de coherència estructural de l'obra, destinada, com així indica el títol de la novel·la, a una protagonista, Donya Obdúlia de Montcada. Ara bé, tampoc no caldria oblidar una altra possibilitat externa a l'homogeneïtat de l'obra. M'estic referint, és clar, a un Villalonga d'avançada postguerra molt diferent del Dhey del període pre-bèl·lic. En altres paraules, que l'autor en l'època en què escriu la versió teatral, en la dècada dels anys seixanta, ja ha iniciat el camí de la pau i de l'entesa amb el nucli lletraferit catalanista, objecte –com a grup o simbolitzat en Aina Cohen– de gairebé la meitat de la sàtira que recorre *Mort de dama*.



No és aquest l'únic tret que possibilita aquesta datació força més tardana de la versió teatral. Com ha explicat Josep A. Grimalt (1988:396 i ss.), els capítols II, X, XIV i XVIII foren incorporats per primera vegada en l'edició castellana de 1957, traduïda per J. Vidal Alcover i publicada a la revista *Papeles de Son Armadans*, el capítol III, a la tercera edició (Club Editor, 1954) i el capítol XX, en la primera traducció castellana, realitzada per l'autor

mateix (la ja citada de *Brisas*, 1935-36). I encara val la pena de no oblidar que la versió teatral acaba amb el parlament d'un personatge nou, la Mort, amb un nítid reclam –no sé si atrevir-me a dir-ne publicitari– per a la següent novel·la o, millor dit, per a la seua reelaboració en profunditat amb canvi de títol, *L'hereva de donya Obdúlia*, publicada pel Club Editor l'any 1964.[4] En conclusió, l'obra teatral, o si més no la versió definitiva, tal com la publica l'any 1966, és molt posterior a la novel·la i pot ser realitzada per a l'edició d'aquest primer volum de les *Obres Completes*.

Sílvia Ocampo, a l'inrevés, és l'origen de la novel·la apareguda quaranta anys més tard, tot i que segons l'autor mateix ja la tenia escrita l'any 1966 amb el títol inicial de *Rosa i gris* (Villalonga 1967:231). El quadre I es transforma en els capítols I-III; el quadre II, en part del capítol XII i en els XIII, XIV i XV; el quadre III, a més de l'inici nou, en els capítols XVI, XVII i XVIII; i el quadre IV, a més de l'inici nou, en els capítols XV i XVI.

Un dels trets més interessants dels canvis soferts en el pas a la novel·la el trobem en la minva del joc amorós homosexual latent entre Antoni i Suárez (Francisco Deza en la novel·la), més desenvolupat i explicitat en el quadre III de l'obra teatral que a la versió novel·lada. Estranya el fet especialment perquè, si la novel·la, com assegura, la tenia enllestida ja l'any 1969, no acaba d'entendre's com treu del primer pla un dels motius temàtics característics de la producció novel·lística villalonguiana de l'època: l'homosexualisme i la indefinició sexual (*L'àngel rebel-Flo la Vigne*, *El misantrop*, *Andrea Victrix*). És clar que la versió coneguda és la publicada l'any 1975, la qual podia haver estat refeta per l'autor per a la definitiva edició.

Faust i *Filemó i Baucis* corresponen, com ja hem vist, a la versió de la primera i segona part, respectivament, de *Bearn o la sala de les nines*, bé que la primera es considera anterior a la novel·la i la segona posterior. Tanmateix aquest punt no deixa de ser problemàtic. J. Vidal Alcover (1980: 187) insinua i M. Gustà (1988: 140) afirma que *probablement Faust* és anterior a la novel·la. Ara bé, les precaucions són ben motivades, car no hi ha cap element determinant per a poder-ho afirmar amb rotunditat. Res no assegura –ni tampoc desmenteix– que en efecte *Faust* va ser redactada amb anterioritat.

En tot cas, les correspondències entre les dues obres teatrals i la novel·la mostren major fidelitat al text i la història de la novel·la en el cas de *Faust* i més reelaboracions en *Filemó i Baucis*. En *Faust* l'acte I es correspon amb els capítols 13 i 14; l'acte II, amb els capítols 16 i 17; i l'acte III, amb els capítols 18, 19 i 20.

En *Filemó i Baucis* el quadre I es correspon amb el capítol 18, l'afer de l'altar (que no consta a la novel·la), el capítol 19 amb el diàleg més allargat i l'inici del capítol 21; el quadre II amb el capítol 21 i un nou diàleg Xima-Tonet (que no consta a la novel·la); i el quadre III amb el capítol 23, però més allargada la intervenció de Xima en el diàleg de la versió teatral.

Finit aquest repàs per les relacions versió novel·lada-versió teatral és el moment de

(4) «La mort: La Història continua. Dona Obdúlia Montcada ha deixat de parlar. Ara té la paraula la Violeta de Palma.»

concloure amb un valoració comparativa. Al meu parer, en tots aquests casos, sempre trobem millor resolta la versió novel·lística, on sembla que Villalonga es movia amb major desimboltura, ajudat pel seu *alter ego* textual, el narrador, que informa, discurseja, matisa i, en fi, estableix un lligam comunicatiu estret i eficaç amb el lector. La fina ironia villalonguiana i el joc de sobreentesos amb el lector fermen aquesta íntima relació emissor-receptor.

De fet, alguns dels estudiosos de l'obra villalonguiana ja han assenyalat la menor entitat de la versió teatral per a alguna d'aquestes obres: J. Molas (1966: 18-19), per exemple, ho assenyalava per a *A l'ombra de la Seu*[5] i J. Vidal Alcover (1992: 199), per a *Sílvia Ocampo*.[6]

3. UNA DOBLE VESSANT CREATIVA

La producció teatral de Llorenç Villalonga recorre molt diversos models, des de l'aproximació a la tragèdia de regust clàssic fins al teatre de l'absurd, passant per la superació del quadre de costums, l'alta comèdia, el drama i, fins i tot, un model d'invenció pròpia: el *desbarat*. Tanmateix, per damunt de la diversitat exposada podem veure dues línies mestres que ajuden a definir i a entendre la seua obra: la producció teatral de circuit, és a dir, bastida sobre els models assentats en la tradició teatral occidental, obres pensades per a ser representades –o susceptibles de ser-ho– en el circuit comercial; i la producció innovadora i, fins i tot, rupturista amb aquesta tradició, amb un seguit d'obres no pensades per a la representació en el circuit comercial –o almenys no de manera immediata–, vull dir ni en l'impossible circuit mallorquí o valencià ni en el barceloní, un poc més actiu.

3.1. Teatre de circuit

Dins aquest grup propose d'incloure les obres i models següents: entre la comèdia i el quadre costumista (*A l'ombra de la Seu*), l'aproximació a la tragèdia (*Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*), el drama (*Faust*, *Filemó i Baucis* i *Els camins*) i l'alta comèdia o comèdia burgesa (*Sílvia Ocampo* o *Escola de neurosi*).

Al marge, però, del diferent model adoptat, la major part d'aquestes obres, tal com assenyalava J. M. Benet i Jornet (1973: 11) per a *A l'ombra de la Seu*, *Fedra*, *Sílvia Ocampo* i *Aquil·les o l'impossible*, a les quals avui caldia afegir *Escola de neurosi*, presenta un fort nexe temàtic. Així, les seus protagonistes Obdúlia de Montcada (*A l'ombra de la Seu*), Fedra (*Fedra*), Sílvia Ocampo (*Sílvia Ocampo*) i Dona Maria (*Escola de neurosi*) i Aquil·les, el protagonista d'*Aquil·les o l'impossible*, són «distintes variacions d'un mateix personatge o, si voleu, d'un mateix tipus humà, i un dels temes últims que ens planteja l'autor cada vegada és el de la repressió dels

(5) «No té el rerafons moral, cultural i, fins i tot, polític que tenia *Mort de Dama*, sinó que es limita a cuinar amb certa traça els ingredients propis d'un sainet vuitcentista vagament romàntic.»

(6) «La novel·la, que és molt superior a l'obra de teatre.»

instints.» En efecte, per sota dels diversos temes centrals o principals, descobrim sempre subjacent aquest subtema, autèntic *leit-motiv* villalonguià, que recorre igualment l'obra novel·lística.

3.1.1. Entre la comèdia i el quadre costumista

Més amunt he definit *A l'ombra de la Seu* com una obra intermèdia entre la comèdia i el quadre costumista. En altres paraules, m'he resistit a incloure-la dins el corrent costumista o sainetista amb el qual gairebé tots els estudiosos han relacionat la versió novel·lada i, per extensió, la teatral. Ja sé que l'autor mateix ens hi incitava en confessar l'objectiu de *Mort de dama*: «Dhey desitjaria fixar algunes de les escenes exemplars que s'han desenrotllat durant la seva infància» (1981: 20). Certament, aquesta proclama d'objectius la vénen repetint, idèntica, els escriptors costumistes, almenys del segle XIX, però ni la novel·la ni l'obra tetral, com també s'han afanyat a matisar els estudiosos de l'obra villalonguiana, acaba d'encaixar dins aquest gènere. Ja el primer estudiós de la novel·la, Gabriel Alomar, en el pròleg que encapçalava la primera edició, posava l'èmfasi precisament en la superació de les formes costumistes, tradicionals i regionalistes.

Si, a desgrat de les dificultats de trobar una definició unívoca i incontestable del gènere, concloem que en última instància aquelles obres qualificades de costumistes són les que tenen com a pilars estructurals bàsics l'escena i el tipus característics, genèrics i representatius d'uns costums i ambients populars, pintorescs, en vies de desaparició, a conseqüència dels canvis profunds que operaven en la societat, no sembla, doncs, que hi puguem encabir sense importants reserves *A l'ombra de la Seu*. I no sols perquè, com ja ha fet observar Josep M. Llompart (1973: 234), les classes altes i els xuetes havien escapat a l'interès dels autors costumistes, sinó també perquè els quadres costumistes solien mancar d'una sòlida trama argumental, innecessària als seus objectius. En efecte, quan la visió crítica o moralitzadora penetrava a les classes altes ho feia des d'un altre model: la comèdia, habitualment adjectivada de burgesa.

En la meua opinió no crec que hom puga defensar que els personatges de l'obra siguen *tipus* genèrics representatius del seu estament. Per moltes característiques pròpies de *classe* que hi descobrim no val la pena de confondre Donya Obdúlia o la baronessa Maria Antònia de Bearn amb el *tipus* sintètic de la noblesa mallorquina. Ni, és clar, Aina Cohen amb el de poeta mallorquí nacionalista. Alguns trets estereotipats no conformen un autèntic *tipus* representatiu d'una classe social o estament. Dit d'una altra manera, Maria Antònia de Bearn o Aina Cohen són una pura invenció de l'autor i Donya Obdúlia no passa de ser allò que Forster qualificaria de personatge pla, que no necessàriament hem d'identificar amb el *tipus* genèric costumista; tampoc ella no és el compendi sintètic de la seua classe; és molt més un personatge singular, ben singular d'altra banda.

A més a més, la versió teatral ofereix un argument molt més cohesionat que les últimes versions novel·lístiques, en les quals Aina Cohen puja tant en el seu paper en

la història que gairebé acaba per bifurcar-ne el protagonisme. Precisament hi tenim un altre tret divergent clau respecte al costumisme, és a dir, l'existència d'aquesta trama argumental: el repàs des del llit de mort d'alguns dels records més significatius en la història personal de la protagonista, que serveixen per a revelar el significat pregon, autèntic, de la seua vida i del seu context social.

A l'ombra de la Seu s'acosta més a l'alta comèdia, a la comèdia reservada als personatges i al medi de les classes benestants i centrada primordialment en la temàtica amorosa. I és en efecte aquesta temàtica amorosa o, si ho preferim, la repressió de l'amor, l'eix del balanç biogràfic de la protagonista i l'epicentre temàtic de l'obra. S'encetava, doncs, amb *Mort de dama/A l'ombra de la Seu* la recreació d'aquest *leit-motiv* de la repressió de l'instint, especialment de l'amorós, fonamental en la producció literària villalonguiana. Per això, com en el capítol anterior hem vist, J. Molas advertia que la versió teatral no té «el rerafons moral, cultural i, fins i tot, polític» que tenia la novel·la, Ni té tampoc, com igualment assenyalàvem, l'ajut fonamental d'aquell narrador omniscient i omnipresent, filtre irònic que acoloreix tota la informació i esdevé una peça clau del discurs. En efecte, *Mort de dama* és superior a *A l'ombra de la Seu*. L'esquematització i la simplicitat, d'òptims resultats en la versió novel·lada, esdevenen ja menys propícies en la versió teatral.

3.1.2. De la tragèdia al drama

En realitat, l'acostament de Villalonga a la tragèdia clàssica no deixa de ser un miratge que no ens ha d'enganyar. Si s'hi acosta, és per modificar-la en la seua medul·la transformant-la d'una forma radical. En poques paraules, una vegada més Villalonga mostra la seua filiació estètico-literària del segle XVIII francès i acompleix la mateixa mutació de la tragèdia al drama que els autors francesos d'aquest segle. Del drama afirmava Diderot que és «la tragédie domestique et bourgeoise» (Roubine 1990: 56). És a dir, el rebaixament del planteig essencialitzat i intemporal de la tragèdia a una problemàtica pròxima, domèstica. Roubine ha explicat molt bé aquest pas de la tragèdia al drama durant el segle XVIII (1990: 55-56). En essència, l'estètica de la tragèdia reposava sobre la valoració de la distància, de l'allunyament en el temps i en l'espai, de tal manera que hom garanteix que la tragèdia no actua en la quotidianitat: un rei mític, un emperador romà, un príncep otomà són aureolats del prestigi que confereix el misteri del llunyà, adquireixen una dimensió fabulosa que accentua la magnificència del gènere. Per contra, el drama parteix de la posició exactament inversa: hom reivindica l'homologia dels temps viscuts (pel públic) i representats. Al capdavall, el drama ha d'ésser, com defensava Mercier, «un tableau du siècle parce que les caractères, les vertus, les vices sont essentiellement ceux du jour et du pays» (Roubine 1990: 56).

I, en efecte, les dues obres de Villalonga relacionades amb la tragèdia, *Fedra* i *Aquil·les o l'impossible*, exemplifiquen a la perfecció aquest pas al drama, al qual ja

pertany sense ambigüitats la resta de les obres d'aquest nucli que hem qualificat de teatre de circuit. Encara que entre aquestes últimes seria clarificador de distingir, com apuntava adés, entre drama (*Faust, Filemó i Baucis* i *Els camins*) i alta comèdia, tal com l'acabem de definir (*Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi*).

Fedra aporta una complexa trajectòria creativa i editorial, ben estudiada per J. Vidal Alcover (1980: 122-133): primera versió, en castellà, publicada l'any 1932; retocs sobre aquesta versió original per part d'Espriu, que acaba per publicar la seua versió definitiva, en català, l'any 1955; versió refeta en castellà de la primitiva tenint en compte les suggerències d'Espriu, publicada l'any anterior, el 1954; i traducció de l'autor mateix al català d'aquesta, publicada l'any 1966. En suma, tenim dues *Fedres* derivades d'un mateix original, la de Villalonga i la d'Espriu, que ofereixen importants divergències, estudiades també per Vidal Alcover: Villalonga ha adoptat en la versió definitiva la regla de les tres unitats (espai, temps, acció), contestada, sobretot la unitat de temps, per Espriu; pròlegs diferents; i els personatges recreats per Espriu estan «notablement moralitzats i, en conseqüència, desdibuixats» (1980: 98).

Villalonga, tanmateix, ha ben aprofitat les aportacions d'Espriu, de manera que la seua versió definitiva és molt diferent i immensament millor que l'original de 1932. En síntesi, des del punt de vista tècnic, Villalonga ha emmotlat l'estructura de l'obra dins la preceptiva neoclàssica i, des del punt de vista del contingut, ha matisat els personatges i cenyit les anteriors estridències (Vidal Alcover 1980: 95).

Centrant-nos, doncs, en la versió definitiva de la *Fedra* villalonguiana, haurem de començar per insistir en la particular relació que manté amb la tragèdia original d'Eurípides: el pas, assenyalat més amunt, de la tragèdia al drama, l'assimilació del mite clàssic a les inquietuds contemporànies. Ja ho advertia Vidal Alcover (1980:93), la Fedra de Villalonga «no és sacrílega ni incestuosa sinó distinta.» Ara l'origen del seu infortunat destí és senzillament la seua excepcionalitat. Però excepcionalitat de caràcter molt més que no de nisssaga, per més il·lustre que siga. Recordem que parlàvem del pas dels personatges singulars, enlairats per l'estirp, als personatges quotidians, «du jour et du pays». Així Fedra, comtessa de Boscana, dama d'honor de la reina, emparentada amb la casa reial, fins i tot, hereva de l'estirp més antiga d'Europa, descendent de Pasifae, filla del Sol, és *rebaixada*, desclassada a simple burgesa: «No som ja la comtessa de Boscana, sinó la senyora d'Orfila» (Villalonga 1966: 754).

Inserida dins la quotidianitat d'una família burgesa, desapareix la força de la fatalitat, guiada pels déus de la tragèdia clàssica, substituïda per una culpa d'excés o d'excepcionalitat, un altres dels *leit-motiven* bàsics villalonguians. Fedra, condicionada segons el Psicoanalista, pel seu caràcter neuròtic per la voluntat de domini, es debat interiorment en la lluita impossible de la seua sensiblitat contra la manca d'imaginació d'Hipòlit –i de Teseu, i dels homes com a gènere. Però aquesta, vull dir la seua voluntat de domini, no és absent a la desgraciada evolució dels fets: freda per fora, introvertida, «interessa però no atrau», com deia un personatge, car «li manca cordialitat», concloïa

el Psicoanalista (1966: 762). Les relacions amb Teseu, el seu marit, han estat conflictives abans fins esdevenir glacials en l'actualitat, una vegada marcit el cos del mascle i la vitalitat juvenil de què s'enamorà, perquè, insistim-hi, els homes en general són només cos i instint. Hipòlit és simplement un Teseu jove, que només presenta un parell de virtuts dins la seua mediocritat espiritual: un cos jove, ben fet i vital, i la insubordinació a l'afany de domini de la madrastra. La seua normalitat («Per això no té complexos i no serà neuròtic, ni sant ni heroi» [1966: 775]), o, si volem, vulgaritat, com la del seu pare, resulten incompatibles amb els desitjos de Fedra.

S'estableix en última instància una lluita de cultures: la de Fedra, descendent del Sol mateix, i la d'Hipòlit, fill d'un burgès i d'una plebea. I la dialèctica de l'atracció dels contraris, de l'atracció –irresistible en les obres villalonguianes– que els representants de la cultura –generalment dones– senten pels representants de l'espontaneïtat, o, si ho preferim, de la incultura. Hipòlit és gairebé reduït a l'animalitat, caracteritzada per la falta d'imaginació i sensibilitat («No tens imaginació. Per entendre'm necessitaries esser dona i haver complit quaranta anys. Ara bé, ets home i en tens vint-i-tres», li deia Carolina [1966: 772]).[7]

L'obra, doncs, només parteix dels antecedents clàssics, grec i francès, Eurípides i Racine, com a pretext per a recrear els seu tema essencial: la repressió dels instints. Fedra mor, suïcidada, davant la impossibilitat de lliurar-se a Hipòlit. A pesar de les referències a la gran càrrega que significa descendir d'una «família massa il·lustre», no és la força cega de la fatalitat guiada pels déus la que provoca el desenllaç, com en la tragèdia clàssica, sinó la neurosi, la malaltia psíquica provocada per la repressió dels desitjos. La seua excepcionalitat descansa en la malaltia. Carolina, la seua amiga i la seua contrafigura, s'abandonarà als instints, complirà els desitjos i evitarà la neurosi, però també la singularitat.

Obra d'estructura sòlida, amb un pròleg i tres actes, ben acoblada al model neoclàssic francès, respon, com ja sabem, a la regla de les tres unitats. La duració no arriba a les vint-i-quatre hores, car la història transcorre des de les nou de la nit fins a les set de l'horabaixa de l'endemà, lapse temporal que, tot i les discrepàncies d'Espriu, tampoc no resulta massa forçat per a encabir totes les accions. Però ací acaba la relació estreta amb el model clàssic. La història és situada en l'època actual («Darrers temps de la monarquia borbònica») i en l'espai més pròxim («la Ciutat de Mallorca»). I els personatges mostren ja clarament la distància que l'autor vol guardar respecte a la tragèdia grega: Fedra d'Orfila, Teseu d'Orfila, Hipòlit d'Orfila, Taxista, Psicoanalista, etc.

Fedra, en gran part deutora de la mà d'Espriu, gairebé feta a dues mans, resulta una de les obres villalonguianes més arrodonides: bon acoblament a l'estructura clàssica escollida, uns diàlegs vius i ajustats i l'atractiu de l'enfocament nou i actual del mite clàssic donen el convenient suport a una construcció teatral compacta en què tots els elements encaixen sense fissures.

(7) Val la pena de recordar la interpretació que Villalonga feia de la tragèdia clàssica en mans d'Eurípides i de Racine l'any 1931 a l'article «Julieta Récamier», publicat a *El Día*: «Vist avui, dins la tragèdia d'Eurípides tal volta la part eròtica no té el paper principal: es tracta al fons d'un xoc de races, d'un problema de comprensió —o d'incomprensió— abans que d'un tema amorós. Hipòlit, sense voler —i això què importa!—, ha potejat la cultura. Però en aquesta davallada cap a les dolces prades de l'espontaneïtat mai no s'arriba al darrer pla i Hipòlit, irreflexiu quan combat el monstre enviat per Neptú, morirà arrossegat pels seus propis cavalls, més espontanis que ell [...]. Fedra no sentí la seva passió perquè Hipòlit fos jove i bell, o perquè fos *bo*, com vol Racine, sinó perquè era fill d'una escita i no sabia parlar més que de cavalls. El niu de la tragèdia clàssica es troba aquí; és un problema de cultura i perdran el temps aquells que vulguin fer-ne qualsevol altra cosa» (Villalonga 1986:113).

Aquil·les o l'impossible, basada en un episodi de la *Ilíada* i tenint com a punt de referència immediata *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, torna a mostrar aquest pas de la tragèdia clàssica al drama. J. M. Llompart ja ho va anotar sagaçment (1990: 12): «No és, doncs, la tragèdia aquietadora de què –si no ho record malament– parlava Anouilh, sinó el drama neguitejador, on el fat no és a les mans dels déus sinó dins l'íntima contradicció dels homes; en llur voler i doldre. No menys inevitable, tanmateix». *El voler i doldre* de què parla Llompart, equival a la repressió o impossibilitat d'assolir els desitjos de l'instint. Una vegada més, el nus de l'autèntic conflicte és a l'interior dels personatges més que no pas en mans dels déus o del destí, tot i que en aquesta obra el pes del destí marcat pels déus és més present que a l'anterior. Aquil·les, el fill de Peleu i de la deessa Tetis, sap que irremeiablement la seua mort seguirà la d'Hèctor, que ell mateix matarà, provocant d'aquesta manera la seua pròpia mort, en una mena de suïcidi de segon grau. Tot és arranjat d'antuvi pels déus. Però l'obra de Villalonga se centra precisament en l'opció d'Aquil·les: perdonar Hèctor i salvar Troia o venjar amb la mort d'Hèctor la pèrdua del seu estimat Patrocle i desencadenar el procés que acabarà amb ell mateix. Aquil·les opta per la segona alternativa, mogut per l'ànsia de venjança i el dolor de la pèrdua d'una part de la seua vida, de forma que el desenllaç és originat per l'amistat-amor a Patrocle, superior a l'instint de supervivència.

Igual que acabem de veure en *Fedra*, també ací el protagonista –i Helena– és víctima de la seua excepcionalitat, és a dir, anormalitat. Aquil·les –com Helena, una vegada més– pagarà les conseqüències de la seua singular nisssaga amb «algun desequilibri [...]. Un origen així fa veure les coses d'una manera deformada», deia Helena (1990:40), perquè «els qui portam sang divina som anormals», insisteix Helena (1990:91), una genealogia que no costa d'entendre, seguint la proposta de J.M. Benet i Jornet (1973:11), com «una metàfora per indicar l'aristocràcia de la intel·ligència».

Aquest ésser singular pateix fins a l'autodestrucció el conflicte de l'instint inassolible: «està enamorat de l'impossible, vol esser el Sol», afirma Odiseu (1990:85), «voleu el Sol», insistia Helena, «vull matar Hèctor», responia Aquil·les, «Sempre el mateix: l'impossible», rematava Helena (1990:97). Tanmateix «per obtenir l'impossible l'han d'anihilar», conclou Helena (1990:98). Desig de l'impossible, com així eren les relacions entre Aquil·les i Patrocle, indefinides entre l'amor homosexual i el paterno-filial.

Aquesta és una de les poquíssimes obres –dues, amb *Els camins*, heretada de B. Porcel i fins a cert punt aliena a les preocupacions de Villalonga– en què el protagonisme recau en un home, tanmateix no del tot homologable a les heroïnes villalonguianes. Aquil·les no deixa de ser l'instint pur, que no acaba d'entendre res enmig de l'adversitat, mentre que Helena continua la llarga nòmina de personatges femenins, intel·ligents i sensibles, acompanyada en aquesta obra per un personatge masculí, lúcid i penetrant, Odisseu.

L'obra, que s'estructura igualment en un pròleg i tres actes, seguint també el motle neoclàssic, s'adequa a la regla de les tres unitats. Imposició tècnica, que, en opinió d'un

expert com Benet i Jornet (1973:11), no és resolta satisfactòriament, «sacrificant l'anècdota a les necessitats del discurs». En aquest cas, però, l'efecte d'acostament de la història a l'actualitat no es realitza d'una manera tan directa com en *Fedra*, mitjançant una aproximació temporal i espacial, sinó per un procediment més oblic: la disseminada aparició d'anacronismes que traslladen la història al nostre present. Els noms de Freud, Adler, Lenin, Giraudoux o les referències a la psicologia i al comunisme trenquen l'allunyament inicial i estableixen un pont amb la realitat immediata del lector o de l'espectador.

3.1.3. El drama

Faust i *Filemó i Baucis*, les versions teatrals de les dues parts de *Bearn o la sala de les nines*, i *Els camins* conformen un nucli d'obres que, en la meua opinió, encaixen ja dins el model del drama.

De les dues primeres poc cal afegir al que he avançat en analitzar la relació novel·la-teatre en la producció literària villalonguiana. Ambdues s'adeqüen a la regla de les tres unitats: totes dues tenen com a únic espai una sala –diferent en cada obra– de la casa senyorial de Bearn i la duració és molt concentrada: quatre hores i mitja en *Faust* (de dos quarts de nou del vespre fins a la una de la matinada) i al voltant de mig dia en *Filemó i Baucis* (de dos quarts de deu del matí fins a la nit).

La història és inserida en un espai pròxim (Bearn, nom de ficció però localitzat a Mallorca) i en una època, que, si bé no és actual tampoc, no és gaire llunyana (1869 en *Faust* i 1890 en *Filemó i Baucis*). I el nus temàtic, l'ensulsiada d'un senyor mallorquí, d'ideologia *ancien régime* i del seu món rural, ambdós vençuts, ideològicament i econòmica, pels canvis profunds provocats pels nous temps, és vehiculat en una història que descansa en l'interès de l'anàlisi psicològica i ideològica. Ens trobem, doncs, a desgrat de la qualificació de l'autor de «tragèdia noble», davant uns autèntics drames, davant la tragèdia domèstica de què parlava Diderot, car, i no val a equivocar-se, no es tracta de representar la caiguda d'una classe social, la noblesa rural mallorquina, de la qual D. Toni de Bearn no és un personatge representatiu, sinó de recrear les vicissituds d'un personatge extraordinari i les del seu nucli familiar. En fi, la petita tragèdia íntima.

Però, cal insistir-hi, la versió novel·lística, pels motius ja exposats, sobretot la decisiva contribució del narrador, D. Joan, el capellà de la casa (absent en *Faust* perquè encara era un xiquet que no participava en la història i introduït a *Filemó i Baucis*), és ínfinitament superior a nivell de tècnica i d'història. El filtre subjectiu dels ulls del narrador, a través del qual el lector coneix els esdeveniments, augmenta el joc de subtileses i matisos a l'anàlisi d'uns personatges ja de principi més arrodonits. Benet i Jornet ha advertit oportunament (1973:10) com «l'estructura escènica grinyola en voler donar cabuda als continguts secundaris de la novel·la.» La riquesa d'aquesta s'ha perdut en el camí de trasllat de gènere.

Els camins, que Villalonga mateix subtitula «drama», és un altre resultat com *Fedra*, de l'íntima col·laboració entre ell i un altre escriptor, l'aleshores jovenet B. Porcel. Un altre producte, en certa manera, escrit a dues mans. En síntesi, el tema i l'esbós argumental és de Porcel i l'enfocament i resolució definitius de Villalonga.

És, d'altra banda, una obra de temàtica insòlita en Villalonga: l'autenticitat en la fe, vehiculada mitjançant la crisi profunda d'un seminarista. La religió, tanmateix, mai no li ha interessat, a Villalonga, com a font temàtica, de manera que *Els camins* no deixa de ser una obra ben particular dins la seua producció. En realitat la podríem qualificar com un treball de *negre* al servei de B. Porcel, que, en la intenció de Villalonga, l'havia de signar com a pròpia i presentar-la al premi Ciutat de Mallorca (Porcel 1987:23).

Estructurada en quatre actes i alliberada de la regla de les tres unitats –la duració abasta uns quants dies–, planteja una temàtica aleshores molt viva en un Porcel que, com el protagonista, també sofreix la crisi de la religió, substituïda com a model vital per l'interès creixent en l'existencialisme. I Villalonga, que mai no ha sentit cap atracció, més aviat el contrari, per l'existencialisme, s'autodisciplina per tal d'escriure l'obra tal com l'hauria d'haver escrita Porcel. L'eix argumental, doncs, gira al voltant del concepte sartrià de l'autenticitat: el seminarista entra en crisi davant un projecte global de vida marcat pel altres –la mare, el rector del seminari, Marc...– fins arribar a la decisió final, traçar-se el seu propi camí ell mateix d'acord amb la seua actuació i voluntat. Tanmateix, no són absents les preocupacions més pregones de Villalonga, com ara la repressió dels instints: tornem a trobar un protagonista turmentat per la repressió del desig amorós envers la seua cosina i tornem a trobar la contrafigura de Gori, que, com la Carolina de *Fedra*, dóna llibertat a l'acompliment dels desitjos i evita el desassossec i la neurosi.

L'obra, en certa manera de circumstàncies, no deixa, tanmateix, de mostrar, com assenyala Porcel (1987: 23), algunes de les millors virtuts literàries de l'autor: finesa psicològica i diàleg àgil i ajustat.

3.1.4. L'alta comèdia

Hi incloc *Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi*, separades del grup anterior, car ambdues semblen encaixar dins aquest subgènere de l'alta comèdia o comèdia burgesa, que adés caracteritzava com a obres que s'acosten a la realitat de les classes benestants, amb una predilecció especial per la problemàtica amorosa i per l'èmfasi en l'anàlisi psicològica dels personatges. L'autor mateix sembla corroborar-ho en qualificar la primera obra de «comèdia» (Pomar 1987: 135).

Les protagonistes d'ambdues obres, Sílvia Ocampo i Dona Maria, respectivament, esdevenen la figura i la contrafigura de l'heroïna villalonguiana: Sílvia Ocampo és la dona lliure que ha fet dels seus desitjos una conquesta diària; Dona Maria és el prototipus de les repressió dels instints, origen de la crisi psíquica que conduirà a la catàstrofe familiar. La lluita entre l'instint i la consciència, una vegada més. Llorenç

Villalonga mateix ho confessava en un lletra de 1936 a Eleanor Sackett, exhumada per J. Pomar (1987:135): «Fedra y Sílvia Ocampo son lo mismo, variaciones de un mismo tema: la lucha entre el instinto y lo consciente, entre lo [*ratllat*: «animal»] biológico y lo cultural». Fedra o Dona Maria o Felipa, un altre personatge clau de *Sílvia Ocampo*, són guanyades per «lo consciente» o «lo cultural»; Sílvia Ocampo o Celeste, contrafigura de Dona Maria en *Escola de neurosi*, per l'«instinto» o «lo biológico».

Els personatges masculins continuen l'estirp d'il·lustres mediocritats d'esperit. L'Antoni, de *Sílvia Ocampo*, i el Xim, d'*Escola de neurosi*, van sempre a remolc de les iniciatives femenines, perquè, com ja va advertir Vidal Alcover de Sílvia Ocampo (1980:81), són elles els *don Juan* i els homes les víctimes. Antoni s'ha beneficiat d'un major protagonisme, que ha permès un dibuix més profund i matisat, presentant-lo com una reencarnació de l'Hipòlit de *Fedra*, com també ha vist Vidal Alcover (1980:83), mentre que Xim, amb simples referències al seu atractiu físic i presumpta fama de calavera, no ultrapassa la categoria d'elemental titella, els fils del qual responen a les mans femenines. Don Francesc, el marit de Dona Maria, és reduït gairebé a l'estat de beneit. L'univers ficcional de Villalonga és sens dubte poblat d'heroïnes i de subalterns masculins. El focus d'atenció de l'autor recau, doncs, sobre aquestes heroïnes, dipositàries de la major complexitat i riquesa d'esperit, sobre les quals Villalonga projecta els seus estudis psicoanalítics, que en els anys trenta mostren ja el pas de les teories freudianes a les adlerianes, «és a dir, de la libido com a motor de l'existència a la voluntat de domini». (Pomar 1987: 135 n.32).

Al capdavall, a pesar del caràcter radicalment oposat d'ambdues protagonistes, *Sílvia Ocampo* i *Escola de neurosi* tindran un desenllaç assimilable: la impossibilitat de l'èxit per a aquells éssers singulars o anormals. Uns, o millor dit, unes, ni aconsegueixen superar la barrera de control que s'autoimposen (Felipa o Dona Maria); les altres han de pagar amb la inestabilitat emocional i, fins i tot, residencial –simbolitzada en el viatge– (Sílvia Ocampo o Celeste, tenint en compte la seua perllongació en la novel·la *Desenllaç a Montlleó*, passen la vida com «golondrina errante» (1966:704), de lloc en lloc i d'amant en amant).

Sílvia Ocampo, escrita abans que Villalonga descobrís en la dècada dels anys cinquanta (Vidal Alcover 1980: 127) l'obligatorietat indefugible per a tota obra ben feta d'atenir-se a la regla de les tres unitats neoclàssiques, és bastida en quatre quadres sense unitat de temps ni de lloc, llevat que considerem com a unitat de lloc una ciutat. La història és concebuda amb una total proximitat temporal i espacial: l'any 1931 a la Ciutat de Mallorca. Ha estat una obra d'escassa fortuna crítica, l'autor mateix confessava en la intimitat de la lletra esmentada a Eleonor Sackett (transformada en l'Ellie de *Sílvia Ocampo*) que li sobrava el primer acte (Pomar 1987:135) i J. Vidal Alcover (1980:82-83) opina que li sobra el tercer acte i alguns personatges (l'àvia, Lola, Dona Maria i Marisol). En la meua opinió crec que és l'autor qui té raó: el primer quadre es pot eliminar sense perjudici o, millor, amb benefici per a la composició de

l'obra. El tercer, en canvi, és destinat a mostrar els ambigus jocs d'Antoni i Suàrez, fregant un boirós homosexualisme –un altre dels *leit-motiven* villalonguians–, tret important per a copsar l'autèntica personalitat del jove atlètic i salvatge, és a dir no contaminat per la cultura, de qui s'enamora Sílvia Ocampo.

Contràriament a la discutible estructura, els personatges resulten vívids i d'enorme atractiu, sobretot la protagonista, criatura ficcional nascuda d'una Sílvia Ocampo real, la poetessa Emilia Bernal, amb la qual Villalonga havia matingut un apassionat idil·li: «Coincido contigo –deia l'autor a Eleonor Sackett– en que Silvia es una creación, un personaje vivido y palpado. Y ello me halaga más como hombre que como escritor. Porque, en efecto, Silvia vivió y yo la quise bastante.»

Escola de neurosi, construïda en tres actes, torna a mostrar el Villalonga preocupat per la normativa clàssica: l'obra respecta escrupolosament la regla de les tres unitats. I encara que, segons el meu parer, els personatges no resulten tan arrodonits i convincents, comparteixen amb tots els altres elements de l'obra un aire de boja realitat, íntimament relacionat amb el món dels *desbarats*, el qual confereix el to d'una vaporosa comicitat planant per damunt el cataclisme familiar. Són presents les preocupacions i constants dramàtiques de l'autor, abans analitzades, però l'anàlisi psicològica va acompanyada d'un subtil joc irònic, que envolta personatges i accions (com ara, per exemple, identificar un discurs radiofònic sobre l'existencialisme amb un sermó religiós), que contribueix a crear aquell ambient i ritme àgils, volàtils, que defineixen els *desbarats*.

3.2. La producció innovadora o rupturista

Hi incloc un conjunt d'obres molt extens i divers. Gràcies a J. Vidal Alcover, que «assistia, de present, a la seva invenció i a la seva composició» (Vidal Alcover 1980: 196), coneixem les interioritats creatives d'aquest corpus, nascut a la llum pública també de la mà d'aquest estudiós de l'obra villalonguiana, en editar un seguit d'aquestes peces l'any 1965 batejant-les amb el títol de *Desbarats*, qualificatiu immillorable, que ha fet fortuna.

Vidal Alcover ordenà els *desbarats* en dues seccions, d'acord amb unes característiques convincents, no tingudes en compte per Joan Sales en la segona edició, comentada més amunt. A la primera secció pertanyien aquelles peces breus escrites per l'autor sense intenció, si més no immediata, de publicar-les i menys encara de pujar-les a l'escenari, destinades a l'entreteniment de la família amfitriona –can Serralta, en la ficció–, que convidava cada any el matrimoni Villalonga a casa per les festes de Nadal (Vidal Alcover 1980: 195). La segona secció era constituïda per quatre obres nascudes amb una motivació diferent, l'impuls de crear un producte literari més ambiciós de cara al públic indiscriminat, i concebudes des d'uns altres pressupòsits estètico-literaris, més o menys homologables, segons l'obra, als del teatre de l'absurd.

El primer grup de *desbarats*, constituït pels onze ja indicats abans, més *El desconcili*,

aparegut a part, han estat considerats de forma unànime com un model teatral d'invenció pura de l'autor (Benet i Jornet 1973: 9; Vidal Alcover 1980: 196), un nou gènere nascut de les necessitats i de la inventiva de Villalonga.

Unes línies més amunt he parlat de l'ambient i el ritme àgils, volàtils, com a característiques més atractives d'aquestes peces breus, volgudament mancades de grans pretensions, però no per això desproveïdes de gran interès, sustentat bàsicament en dos pilars: la gràcia i la fina ironia dels diàlegs i l'òptim resultat que ha sabut traure del joc lliure amb les regles del teatre convencional. Ho resumeix de forma immillorable Benet i Jornet (1973: 9): «Així, trenca quan li convé les convencions físiques de l'escenari, sobretot les de temps i les d'espai, i, alhora, la de la progressió dramàtica, prescindint de tensions i de distensions. Se'n segueix una modernitat estilística entroncable amb la llibertat que més tardanament ha passat a dominar les formes teatrals». La distorsió lleugera i irònica d'una realitat íntima, familiar, que si arriba a l'extravagant no penetra mai en l'absurd, informa l'essència d'aquest corpus, suggerent i innovador.

Són les quatre obres restants les qualificades habitualment i cautament pels estudiosos de Villalonga com a pertanyents al teatre de l'absurd (Benet i Jornet 1973:9-10; Vidal Alcover 1973:196 i 199). No totes quatre obres, però, són homologables, car, mentre un parell (*L'esfinx* i *Alta i benemèrita senyora*) s'inclouen clarament dins els paràmetres del teatre de l'absurd, de les dues restants, una, *La Tuta i la Ramoneta*, mostra un cert contacte amb el teatre de l'absurd, revela un ressò del model de Ionesco, més que no pas de Beckett, i l'altra, *Festa major*, no ultrapassa el model genèric del *desbarat*, bé que substituït l'enfocament irònic, però amable i complaent, per una visió més agra i crua de la realitat.

La Tuta i la Ramoneta, estructurada en un pròleg, un acte i un epíleg, descansa el seu pes en l'anàlisi psicològica d'uns comportaments aberrants, però viscuts dins la més aparent normalitat. Crítica despietada del sistema de valors petit burgès, mitjançant la distorsió fins a l'absurd d'una conducta menada sols per la hipòcrita preservació de la façana familiar. Oblidant la dèria normativa neoclàssica, amb la inflexible regla de les tres unitats, Villalonga produeix una obra ben construïda, moderna de composició i història, situada en l'època present. Fins i tot incorpora, ho ha destacat Benet i Jornet (1973:10), recursos tècnics, com la fórmula del teatre dins el teatre, a què Villalonga no és gaire predisposat.

Festa major, construïda amb un sol acte, ajustada a la regla de les tres unitats i d'història inserida en l'actualitat, comparteix totes les característiques dels *desbarats*, amb la sola, però important, remarca de dotar-la d'una major transcendència temàtica.

L'esfinx i *Alta i benemèrita senyora*, bastides damunt una similar estructura (dos actes, amb un brevíssim pròleg encapçalant *L'esfinx*), són les obres més directament relacionables amb el teatre de l'absurd. No deixa d'estranyar aquesta incursió per aquest model teatral en un autor com Villalonga, que ha basat la seua poètica precisament en la raó, la lògica, l'adequació a les regles intemporals –clàssiques– de l'art i del bon gust. Vidal Alcover, que tan bé coneixia l'escriptor i la seua obra,

s'afanyava a afegir «absurd, però tractat per la mentalitat racionalista de Llorenç Villalonga» (1980: 196). De fet, als anys vint, quan Villalonga travessava un període filoavantguardista (Bou 1982), no deixem de veure sempre darrere les seues proclames innovadores el mestratge de la *Revista de Occidente*, i, al capdavall, del racionalisme. Però, tal vegada, a mida que el va guanyant durant la postguerra el pessimisme sobre les possibilitats d'endreç del nostre món, sobre la radical absurditat de la civilització actual, els pressupòsits essencials del corrent literari de l'absurd li oferien certs punts de contacte. O, potser la breu incursió en aquest corrent és deguda a l'amistat i la influència de B. Porcel, el qual ens adverteix que l'argument d'*Alta i benemèrita senyora* és un préstec directe seu, així també com les línies tècniques mestres, exercitades abans per ell mateix en *La simbomba fosca* (Porcel 1987: 11).

Siga com siga, en aquestes dues obres l'empremta del teatre de l'absurd és incontestable. Presenten, enfront d'una trama argumental discursiva conformada per una successió esdevenimencial lògico-causal, simplement un seguit de situacions dramàtiques. *Alta i benemèrita senyora* fins i tot adopta l'estructura circular característica del teatre de l'absurd.

El llenguatge deixa de ser exclusivament argumentatiu, discursiu. Ens trobem amb un llenguatge de forta càrrega il·lògica, mitjançant recursos com els salts temàtics (per exemple, el diàleg inicial de *L'esfinx* o, en *Alta i benemèrita senyora*, el diàleg central de la pàgina 311 de l'edició de *La marquesa de Pax i altres disbarats*), repeticions (com en *L'esfinx*, pàgina 170, o en *Alta...* , pàgina 310), jocs humorístics (com en *L'esfinx*, pàgina 173: «XIMA.– Parlem de pintura impressionista. MAITRE.- Està massa impressionat, senyora.»; o en *Alta...*, pàgina 312: «SENYORA.- A mi m'interessen totes ses opinions; ses dels cavallers i ses dels cavalls.»), que aporten una forta càrrega còmica.

Els personatges de *L'esfinx* tenen una conformació a mig camí del teatre de l'absurd: singularitzats, més o menys estereotipats, amb escassa caracterització externa, però sense arribar a la concepció abstracta, més pròpia del teatre de l'absurd. En *Alta i benemèrita senyora* els personatges sí que ofereixen un major grau d'abstracció. Però en ambdues obres realitzen accions il·lògiques, absurdes, que augmenten la vis còmica que recorre l'obra.

Igualment ambdues obres no emmarquen ni l'espai ni el temps de la història, ja que les referències de *L'esfinx* són tan imprecises que no aporten cap localització (L'acció transcorre en «una illa de la Mediterrània, quasi una illa grega» durant l'any 1990, però recordem que l'obra es va publicar l'any 1965). En les dues obres, però, l'autor continua respectant les unitats de lloc i de temps, tret no gens inusual en algunes de les obres representatives de l'absurd.

Totes dues, en fi, ofereixen una essencial càrrega simbòlica que permet a l'espectador o al lector interpretar personalment la realitat figurada.

4. CONCLUSIÓ

No deixa de ser curiós que siga precisament aquest corpus teatral rupturista, en gran part, si no tot, concebut per al plaer íntim propi i del nucli reduït d'amics, sense pensar en l'avinentesa de la representació pública, el que, segons sembla, va guanyant de dia en dia l'interès en detriment de les obres pensades per al circuit comercial o almenys realitzades d'acord amb els seus pressupòsits.

Per a Benet i Jornet (1973:10) *La Tuta i la Ramoneta* «és, teatralment, un dels productes més reeixits de Villalonga». I Vidal Alcover (1980:196 n.2) adverteix que el fet de no ser escrits en principi els *desbarats* per a la representació «no ha estat obstacle perquè diversos d'aquests *Desbarats* es representin, i amb tota eficàcia escènica.»

En la meua opinió, els *desbarats* i, sobretot, les quatre obres agrupades en la segona part de l'edició de Vidal Alcover, seguidores del corrent de l'absurd o no, mantenen una frescor i un encís ben vius i estimulants, mentre que les obres que hem qualificat de circuit han sofert pitjor el pas del temps i, a més a més, han perdut potser ja l'oportunitat històrica d'instal·lar-se en el circuit –l'hipotètic circuit– comercial, sustentat bàsicament per un públic burgès.

Algunes d'aquestes obres, al marge de les adaptacions televisives més actuals, conegueren l'estrena, com, per exemple, *Faust* (amb el títol de *Bearn*), representada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona l'any 1962 o *A l'ombra de la Seu* (amb el títol de *Mort de dama* i la incorporació d'altres textos villalonguians a càrrec de Biel Moll), dirigida per Ricard Salvat l'any 1970. Però d'igual o major fortuna han gaudit uns *desbarats*, nascuts en principi al marge de l'escena, com, per exemple, *La Tuta i la Ramoneta*, inclosa en l'espectacle *Amics i coneguts*, preparat per J. Vidal Alcover i representat l'any 1969 per la Companyia de Núria Espert; o *La marquesa es disposa a anar a-n'es teatro*, *La venguda de S'Infanta*, *Hi feren ben a prop*, *Festa major* i *Alta i benemèrita senyora*, que Josep A. Codina pujà a l'escenari; o *Hi feren ben a prop*, tornat a representar en l'espectacle *Coses de capellans*, dirigit per Carles Maicas, de Mataró (Benet i Jornet 1973:9; Vidal Alcover 1980:196 n.2).

El teatre de circuit o tradicional té perduda la partida de la comparació amb l'obra novel·lística, sempre superior. Però aquests *desbarats*, originals respecte a la producció novel·lística,[8] es beneficien autònomament del millor Villalonga.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València
Agost 1993

(8) La inclusió posterior dins *La novel·la de Palmira/Les ruïnes de Palmira* dels tres *desbarats* ja al·ludits no invalida la creació autònoma d'aquests.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BENET I JORNET, J. M. (1973) «Notes sobre el teatre de Llorenç Villalonga», *Lluc* 629, Palma de Mallorca, pp. 9-12.

BOU, M. (1982) «Llorenç Villalonga i l'avantguardisme», *Affar* 2, Palma de Mallorca, pp. 57-67.

GRIMALT, J. A. (1988) «Notes», dins Villalonga, L. *Obres Completes/1. Novel·la, 1*, Barcelona, Edicions 62, pp. (sobre *Mort de dama*) 395-402.

GUSTÀ, M. (1988) «Llorenç Villalonga», dins Molas, J. (dir.) *Història de la literatura catalana*, 11, Barcelona, Ariel, pp. 119-156.

LLOMPART, J. M. (1973) «*Mort de dama* de Llorenç Villalonga», dins Castellanos, J. (ed.) *Guia de literatura catalana contemporània*, Edicions 62, pp. 225-237.

– (1990) «Dues tragèdies de Llorenç Villalonga», dins Villalonga, L. *Aquil·les o l'impossible. Alta i benemèrita senyora*, Palma de Mallorca, Moll-Consell Insular de Mallorca, pp. 7-15.

MOLAS, J. (1966) «El mite de Bearn en l'obra de Villalonga», dins Villalonga, L. *Obres Completes*, 1, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-29.

POMAR, J. ed. (1987) «Segona aportació a l'epistolari de Llorenç Villalonga», *Randa* 22, Barcelona, Curial, pp. 129-137.

PORCEL , B. (1987) *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Barcelona, Edicions 62.

ROUBINE, J.-J. (1990) *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, París, Bordas.

VIDAL ALCOVER, J. (1980) *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial.

– (1992) «Bibliografia», actualitzada per Pere Rosselló Bover, dins Villalonga, L. *La bruixa i l'infant orat*, València, Eliseu Climent, editor, pp. 197-203.

VILLALONGA, L. (1966) *Obres Completes*, 1, Barcelona, Edicions 62.

– (1967) *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona, Club Editor.

– (1981) *Mort de dama*, Barcelona, Edicions 62- «la Caixa»

– (1986) *Tots els contes (II)*, Barcelona, Edicions 62.

CARME GREGORI

ANTAVIANA: DEL TEXT NARRATIU AL TEXT DRAMÀTIC

1. INTRODUCCIÓ

Antaviana, espectacle teatral del grup Dagoll-Dagom sobre contes de Pere Calders, va ser estrenat el 27 de setembre de 1978 a la Sala Villarroel de Barcelona. L'èxit aconseguit amb les representacions, tant a nivell de crítica, reconegut, per exemple, amb el Premi de la Crítica Serra d'Or 1979, com, sobretot, a nivell de públic, va servir per a consolidar el prestigi que Dagoll-Dagom havia assolit amb *No hablaré en clase* i va suposar un impuls decisiu en la popularització de l'obra de Pere Calders, el qual passa de ser un escriptor conegut i valorat dins els ambients literaris a ser un escriptor famós, descobert per un públic majoritari que, a partir de l'experiència teatral, es convertirà en lector addicte de la seua producció.

La doble autoria del text dramàtic –*Antaviana* se'ns presenta com a obra de Pere Calders i Dagoll-Dagom– no significa, pel que fa a la participació de Calders, únicament la seua paternitat sobre els contes que funcionen com a punt de partida sinó que inclou el seu treball en la confecció del guió de l'obra teatral: «la col·laboració fou eficaç, perquè, no cal dir-ho, a l'obra hi ha la seva mà i la meva. Els vaig escriure un seguit d'observacions per a allargar o reduir contes i sobre la forma de veure els personatges i, també, sobre la meva opinió respecte al primer guió que havien fet» (Faulí 1979: 12), manifestava Calders en una entrevista realitzada el 1979. Tot i això,

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 163-176

en aquesta mateixa entrevista, l'autor, amb la modèstia que el caracteritza, pretén deixar constància de la seua «ignorància teatral», fixant una línia divisòria ben neta, en relació a la seua autoria, entre la part literària i la part espectacular: «D'altra banda, no vull enganyar ningú: jo, de teatre, no en sé gens, per la qual cosa, per a la part teatral, em vaig posar completament a les seves mans; vaig confiar en en Bozzo, perquè ell en sap molt, de teatre» (Faulí 1979: 12). Aquestes declaracions, però, queden invalidades en bona mesura si tenim en compte un document de treball adreçat per Calders a Dagoll-Dagom, en el qual l'autor defineix el seu concepte d'espectacle teatral, un concepte que, val a dir, sintonitza perfectament amb la línia de treball que ha caracteritzat el grup dirigit per J. L. Bozzo.[1] N'oferim un fragment reproduït per Faulí (1979: 12):

> Jo us convidaria a una reflexió sobre els darrers intents de renovació del teatre que s'han fet a casa nostra. (...) l'espectador n'ha sortit amb una sensació d'avorriment, i això em sembla fatal per a qualsevol espectacle. Us recordo (i no caldria, és clar) l'èxit del vostre *No hablaré en clase*; a la meva manera de veure, és degut al fet que l'espectador s'hi diverteix i que, quan la vàreu concebre, no us proposàveu revolucionar el món del teatre. I, a més, convideu a meditar i a posar en marxa l'esperit crític del públic.

Les poètiques teatrals s'han caracteritzat, fins ben entrat el segle XX, per la pràctica de models textocèntrics, per la consideració del text com a nucli, com a element privilegiat respecte a la representació, fins al punt que hom pot parlar de «culte al text» o «teatre al servei del text» tal i com apunta Jean-Jacques Roubine (1990: 127-132), el qual ens recorda que els «metteurs en scène français de la première moitié du siècle (...), derrière Copeau, s'emploient à renover l'art de la représentation tout en proclamant l'éminente supériorité du texte sur toutes les autres composantes du théâtre» (1990: 127). Aquesta concepció logocentrista va ser subvertida per les teories teatrals enunciades des de la tradició avantguardista, caracteritzades pels seus plantejaments antiverbalistes i per la conseqüent reivindicació de la dimensió icònica de l'obra teatral. En realitat, la disjuntiva component verbal-component icònic el que posa de manifest és l'especificitat del teatre; tal i com ha assenyalat R. Ingarden (1958: 531-538), el teatre representa un cas límit: a diferència dels altres gèneres literaris, és espectacle; a diferència dels altres espectacles, és literari. Caldrà, doncs, treballar amb una definició de text dramàtic que concilie tots dos aspectes, que contemple la duplicitat de llenguatges que li és característica. En aquesta línia, ens sembla ben pertinent el concepte de *text dramàtic* de M.C. Bobes (1987), amb un *text literari*, integrat pels diàlegs i les acotacions que vagen més enllà de la pura funció referencial, i un *text espectacular*, format per les acotacions i els indicis dels diàlegs que remeten a la representació.

Tal i com ha assenyalat P. Gabancho (1988: 35), molts dels directors del teatre català actual es manifesten contraris a una concepció de l'obra teatral dependent de la

(1) El mateix Bozzo defensa, a l'hora d'analitzar i definir la seua obra, un teatre que interesse l'espectador en contraposició a un d'elitista i avorrit: «un teatre que no té una resposta directa sobre les necessitats de la gent, (...) se'n va desenganxant de mica en mica fins a convertir-se en una cosa elitista, en un teatre d'art i assaig. I acaba passant que aquesta minoria cultural ocupa tot l'espai del teatre i la gent, quan hi va, s'avorreix i associa la idea de teatre a cosa difícil. Jo penso tot al contrari» (Gabancho 1988: 135).

literatura dramàtica i advoquen per una distinció total entre teatre i text literari. J. L. Bozzo n'és un dels més convençuts defensors: «jo no penso que el text, la literatura, sigui la base del teatre. Shakespeare és bo perquè et permet un bon espectacle, però el teatre no és mai literatura. (...) S'han fet coses excel·lents sense cap text, sense cap base literària. La gràcia és que nosaltres, com a grup, ho hem deixat sempre molt clar: la nostra base no és la literatura» (Gabancho 1988: 151). Tot i això, *Antaviana* té com a punt de partida el text literari, un text literari, però, que, en opinió del seu director, conté un evident potencial dramàtic: «*Antaviana* era [un guió] molt literari, però hi havia molts contes que es podien explicar sense dir ni una sola paraula, i això ja estava en el guió» [Gabancho 1988: 140]. La dessacralització del text ha permès una aproximació al text menys dogmàtica en els models teatrals actuals. Com ha posat de manifest Roubine, «tout peut faire texte, et l'essentiel est qu'un lien de nécessité profondément ressentie s'établisse entre le metteur en scène, ses comédiens, d'un côté et le texte de l'autre» (1990: 177). Potser aquest «lligam de necessitat profundament sentida» és la raó que explica la fidelitat d'*Antaviana* a l'univers literari dels seus orígens, una fidelitat que no és maquinal, que no és *literal* , que capta i respecta l'essencial del text literari per transformar-lo, traduint-lo al llenguatge teatral, en un text nou, ben igual però alhora del tot diferent. La mestria amb què *Antaviana* ha sabut adaptar els contes de Calders ha estat una de les virtuts reiteradament destacades per la crítica:

> Pense que el grup, de la mà de Joan Ollé, ha sabut adonar-se'n [del que és el món caldersià] i ha plantejat l'obra com una combinació de tres plans: sàtira, absurd i visió poètica d'alló mateix que se'ns acaba de mostrar; (...) crec que el mèrit del muntatge ha estat saber, tothora, presentar tots tres aspectes de forma indissoluble (Sirera 1979: 14-15).
> Un treball que no desdiu gens dels plantejaments i els continguts de l'autor. (...) La moderació, l'equilibri, la fidelitat i la confiança en l'obra de Pere Calders són les virtuts més remarcables d'*Antaviana* (Vidal 1978: 16).

Tanmateix, l'autor i crític teatral J. L. Sirera, en l'elogiosa ressenya que va dedicar a l'obra, apuntava com un punt feble del muntatge l'abundant càrrega literària, és a dir, específicament narrativa, que s'hi feia notar en alguns moments:

> En aquest mateix sentit, aquest tipus de reflexió sobre el que podria haver estat l'obra, enllaça amb la consideració del muntatge amb un excessiu llast «literari», és a dir: un tribut excessiu pagat per la peça als seus orígens no teatrals; seria aquest tema molt llarg de debatre. Prou hi ha en dir que la transposició al llenguatge teatral s'ha fet –al nostre entendre– amb total coneixement de causa, encara que recursos específics com monòlegs, veus en off ... ben bé podrien haver estat resolts de forma més específicament teatral (1979: 15).

L'ànàlisi de la transposició del llenguatge narratiu al llenguatge teatral, el pas dels contes de Calders a l'obra teatral *Antaviana*, és el que ocuparà la nostra atenció en les pàgines següents.

2. SOBRE LA UNITAT ESTRUCTURAL

La primera cosa que, de forma clara, diferencia *Antaviana* dels contes caldersians que hi són a la base és, més enllà de l'evident canvi de gènere, la unitat estructural de la peça teatral constrastant amb l'autonomia estructural dels relats. Hom pot parlar –i, de fet, hom ha parlat– dels contes de Calders com d'un univers homogeni en què cada unitat contribueix a perfilar les constants temàtiques, tècniques, estilístiques que caracteritzen l'autor. Tot i l'indiscutible segell caldersià que hom reconeix en cadascun dels seus contes i encara que els llibres o reculls de contes de Calders se'ns presenten, de vegades, amb un títol que ens indica una voluntat unitària dels relats aplegats, el que és fora de dubte és la independència estructural dels contes. És a dir, no hi ha un fil conductor que, a través dels personatges, l'espai, el temps o el narrador, ens porte a llegir-los com una única història. Més encara, els contes que serveixen com a punt de partida d'*Antaviana* pertanyen a quatre llibres diferents: *El primer Arlequí, Cròniques de la veritat oculta, Tots els contes i Invasió subtil i altres contes.* En contraposició amb açò, trobem en *Antaviana* tot un seguit d'elements destinats a enllaçar els diferents episodis, a travar-los, per tal de construir-hi una història global estructurada com a tal. El títol té una funció fonamental en aquesta operació d'enllaç. El terme «Antaviana», pres del conte *En començar el dia*, és la paraula inventada per Abel que pot donar nom a tot l'afany d'aventura, màgia i poesia del nen. És el mot que vehicula una visió del món oberta més enllà dels prejudicis i les convencions del món establert, una mirada que no ha perdut la capacitat de meravellar-se i d'indagar pròpia dels infants. Convertida en etiqueta identificadora del conjunt, «Antaviana» aporta aquest significat particular que li ha atribuït Abel a tot l'univers que s'obrirà als nostres ulls en alçar-se el teló o iniciar la lectura. És el món de les «veritats ocultes», del desconegut, del que mai no hem mirat el que ens ofereix *Antaviana*. El sentit del terme ve subratllat per altres elements de l'obra: «Antaviana» és definit a la portada de l'edició del text teatral com un hipotètic continent inconegut, una de les possibles accepcions del mot que baralla la imaginació d'Abel:

> Antaviana? Sí, sí. Podria ser el nom d'un continent llunyà, una mica perdut i mal explorat, amb indis i plantes carnívores. Si en descobries un de semblant, enfocant-lo amb els binocles des del pont d'una nau, el podries batejar sense pensar-t'hi (Calders-Dagoll Dagom 1979).

I la disposició de l'espai escènic ve a corroborar que, allà a l'escena, podem contemplar el que ocorre en aquesta Antaviana de somnis i aventures, com podem comprovar en les indicacions escenogràfiques inicials que el descriuen: «La línia divisòria entre les dues parts separades per les cortines no és recta, sinó que fa ondulacions irregulars que pretenen evocar el perfil de les zones costeres d'un mapa, o qui sap si un país vist des del cel» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 7-8).

La creació del món d'Antaviana segueix el model bíblic, amb l'expulsió d'Adam i Eva del paradís i el naixement del seu primogènit. Aquesta primera escena adequa el conte en què es basa, *El primer Arlequí*, a la funció d'obertura de l'univers autònom d'*Antaviana*: el primer Arlequí, nascut d'Adam i Eva, «porta damunt la pell els colors que ha de llegar als distints pobles de la terra» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 12); és l'inici del món, però és també l'inici del món particular de l'escena, el motor que engega la vida del teatre:

> jove Arlequí, quan obrires la finestra
> fou encetat el principi teatral (Calders-Dagoll Dagom 1979: 13).

Així, l'Arlequí, com un déu creador, «va encomanant vida als altres personatges» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 13) que es mantenien estàtics en escena, i el món d'Antaviana comença a rodar.

A més d'encetar *Antaviana*, l'Arlequí és també el personatge que s'encarrega de posar-hi fi, erigint-se d'aquesta manera en un element de cohesió estructural de l'obra. A la darrera escena, basada en *El desert*, el protagonista, Enric, «pren la mateixa actitud que havia adoptat l'Arlequí en començar l'espectacle» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 65) mentre sona la música de la «Cançó del Primer Arlequí». Enric aconsegueix d'agafar amb la mà la vida que se li escapava. Quan es treu la roba «queda al descobert el vestit d'Arlequí que portava a sota» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 67); i, quan apareix la comitiva del circ, l'Arlequí obre el puny per tornar-los la salutació i la vida se li escapa. L'obra acaba amb la dansa alegre que ballen Arlequí i els personatges del circ per anunciar que ha arribat el moment de fer caure el teló.

Un altre factor que col·labora a la creació d'una estructura travada a *Antaviana* és la fragmentació d'alguns dels episodis. La representació d'una història es deixa en suspens, inacabada, a la fi d'una escena per a reprendre-la més tard, en un altre moment de l'obra. Així, l'episodi basat en *El principi de la saviesa* (Escena III, Primera part) acaba sense haver resolt l'enigma de la mà tallada apareguda al jardí del senyor ric. El misteri, però, s'aclarirà al *Programa de ràdio* que s'emet a l'entreacte, en el qual el filòsof petitburgès del conte apareix com a 3er. oient que participa en el concurs patrocinat per Rellotges Claramunt i, amb la seua resposta, aconsegueix desvelar, encara que només parcialment, la incògnita de la identitat del propietari de la mà i les causes de l'amputació. Així mateix, l'Escena V de la primera part, que desenvolupa la

història de *La finestra*, és partida en dues meitats, Escena V i Escena V (continuació), amb l'Escena VI, representant les fantasies de l'Abel d'*En començar el dia*, a l'entremig d'ambdues. També per tal de produir un efecte de continuïtat, la darrera escena de la primera part i el *Programa de ràdio* s'encadenen a través del *flash* informatiu que posa fi a la història d'aquesta escena i, alhora, enceta l'emissió radiofònica que omplirà el temps de descans entre la primera i la segona part de l'obra. Amb aquests recursos, els diversos episodis que conformen *Antaviana* perden en gran mesura la desconnexió estructural que tenien als contes caldersians, desenvolupant un fil il·latiu característic de l'arquitectura de l'obra teatral.

Amb idèntica finalitat, els personatges d'unes històries passen a protagonitzar-ne d'altres que als contes els eren completament alienes. Tessa, la nena de *La finestra* (Escena V, Primera part), viu a *Antaviana* també l'aventura d'*Els nens voladors* (Escena VII, Primera part) que es desenrotlla posteriorment, fent desaparèixer, amb la seua presència, la Roser del conte caldersià; la portera introduïda per *Antaviana* a l'escena d'*Els nens voladors* (Escena VII, Primera part) pren el lloc de la senyora de *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part); i el funcionari de *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part) farà d'interlocutor de l'home que vol anunciar el descarrilament de l'exprés de les deu a l'escena següent, assumint la identitat del director de la Companyia de ferrocarrils de *L'esperit guia*.

3. DE LA HISTÒRIA NARRADA A LA HISTÒRIA REPRESENTADA

La principal diferència entre els contes de Calders i *Antaviana*, però, és aquella que es deriva del canvi de gènere: les històries narrades es converteixen en històries representades. És a dir, el narrador que ordena i regula la informació, que conta les històries des d'una perspectiva determinada, que domina, en definitiva, tot l'univers diegètic, desapareix en el gènere teatral, on la història es desenrotlla davant dels nostres ulls sense la necessària mediació d'una instància narradora. Per aquesta raó, el narrador dels relats es transforma a *Antaviana* per tal d'adequar-se a les lleis del llenguatge teatral. La narració d'esdeveniments –la informació sobre els fets de la història, la caracterització i actitud dels personatges, la situació espàcio-temporal ...– que efectua el narrador es realitza a l'obra teatral de formes diverses. Les acotacions són el recurs més emprat, i alhora el més estrictament teatral, per tal d'exercir aquesta funció. Així, per exemple, les paraules del narrador d'*El principi de la saviesa*: «em confià la custòdia del gramòfon, va posar-se de quatre grapes i resseguí el jardí amunt i avall» (Calders 1984: 130) es converteixen en l'acotació *(li demana que li aguanti el gramòfon i comença a buscar pel jardí)* (Calders-Dagoll Dagom 1979: 19) que indica els moviments que ha de realitzar el personatge en escena.

Tal i com pot ocórrer també a la narració, on el narrador pot delegar en els personatges de la història aquesta funció, la narració d'esdeveniments es pot produir a través dels diàlegs entre els personatges, com podem veure, a tall d'exemple, en la part final de l'Escena IV de la Segona part, on les diferents intervencions dels personatges, juntament amb les acotacions, desenvolupen els fets contats pel narrador de *Quieta nit* a la fi del conte: «el nen es va posar a plorar a crits, dient que volia l'escopeta. La Isabel li va pegar i reprenguérem després la placidesa nadalenca» (Calders 1984: 263).

D'altra banda, el narrador que al mateix temps és personatge de la història que conta, el narrador homodiegètic, o autodiegètic si tenim en compte que en tots els casos que ara ens interessen és el protagonista qui ens narra en primera persona la seua història, pot també en el gènere teatral adreçar la paraula directament al seu auditori, tal com ho fa el Senyor Ric (Escena II, Primera part), que alterna el seu parlament amb els diàlegs que manté amb els altres personatges, a l'igual que el seu homòleg d'*El principi de la saviesa*; o bé la narració del personatge pot prendre la forma del monòleg, és el cas de La Hiena (Escena II, segona part), sense allunyar-se en absolut del discurs del narrador caldersià d'*El testament de «La Hiena»*. En aquests dos casos, la narració d'esdeveniments recau, també en *Antaviana*, en dos autèntics narradors.

Per últim, i seria el recurs més estrany als principis teatrals, la narració d'esdeveniments pot elaborar-la una veu que, d'idèntica manera que el narrador extra-heterodiegètic, conta en tercera persona els fets de la història. Així ocorre en l'Escena VI de la Primera part amb la veu en *off* i en l'Escena VI de la Segona Part, en què «una veu que surt de darrera el teló» inicia el relat amb les mateixes paraules que utilitza la veu narradora d'*El Desert*: «A la fi d'un mes de juny amable, aparegué l'Enric amb la mà dreta embenada, marcant el puny sota la gasa. La seva presència, plena d'aspectes no coneguts abans, feia néixer pressentiments. Però ningú no podia imaginar l'abast del cop que l'ajupia» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 65).

Cal també tenir present que una part de les indicacions dels narradors dels contes sobre els gestos i actituds dels personatges no apareixen reflectides al text dramàtic però són recollides a la representació mitjançant el treball dels actors.

A més de la narració d'esdeveniments, el narrador és també l'encarregat de narrar les paraules o esdeveniments verbals, i ho pot fer o bé a través de les seues pròpies paraules, utilitzant el discurs narrativitzat o, amb major fidelitat, el discurs transposat o bé cedint la paraula literal als personatges, amb el discurs citat. És ben significatiu que el primer d'aquests dos procediments reba el nom de «mode narratiu» mentre que el segon s'anomena «mode dramàtic»: l'estil directe, la reproducció exacta dels mots dels personatges, s'adiu millor al gènere teatral que l'estil indirecte o el discurs narrativitzat, més propis del gènere narratiu. La tendència general, doncs, o, si hom ho prefereix, l'índex de freqüències, identifica més el discurs citat amb el teatre i el discurs transposat i el discurs narrativitzat amb la narrativa. Això no vol dir, però, que totes tres formes no puguen aparèixer tant en un gènere com en l'altre.

L'anàlisi comparativa entre els contes de Calders i *Antaviana* posa de manifest la inclinació de l'obra teatral a convertir en estil directe part del discurs narrativitzat i del discurs transposat dels textos originals, amb l'objectiu, és clar, de situar l'èmfasi en els diàlegs. Així, el discurs narrativitzat del narrador de *Quieta nit* : «El nostre visitant (...) va dedicar a la Isabel unes paraules que podien semblar impertinents» (Calders 1984: 261) es transforma a l'Escena IV de la Segona part d'*Antaviana* en la següent intervenció del Pare Noel: «Vostè em podria fer el favor de callar, estimada senyora?» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 57); el discurs transposat del narrador de *L'[«edera Helix»*: «aquell home em digué que, si vivia lluny, seria bo que no m'entretingués pel camí» (Calders 1984: 247) es modifica en estil directe en la intervenció de la Veu: «Si viviu lluny, és millor que no us entretingueu pel camí» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 26). Tanmateix, quan la narració corre a càrrec, també en l'obra teatral, d'un narrador, aquest pot mantenir sense cap problema el discurs narrativitzat o el discurs transposat, tal com podem veure en els següents exemples de La Hiena de l'Escena III de la Segona part:

> El buròcrata (...) va condemnar farisaicament la corrupció que imperava (Calders-Dagoll Dagom 1979: 43).
>
> Em digué que no se sabia avenir de com havia passat els controls de vigilància (Calders-Dagoll Dagom 1979: 43).

Els contes de Calders es caracteritzen per una profusa utilització dels diàlegs, la qual cosa facilita, en gran mesura, la seua translació al gènere teatral sense gaires modificacions. A *Antaviana* trobem, doncs, una gran quantitat de frases en boca dels personatges que reprodueixen fidelment els mots pronunciats pels personatges dels contes. El que n'ha quedat eliminat són les marques amb què el narrador indica la cessió de la paraula als seus personatges:

> Pel camí, li digué:
> - Oi que has obert la finestra de les golfes? (Calders 1987: 150)
> ÀVIA: que has obert la finestra de les golfes? (Calders-Dagoll Dagom 1979: 32).
>
> -És bonica, oi?
> - I tant – vaig respondre–, sembla una pintura (Calders 1984 : 125)
> VEÏNA: És bonica, oi?
> SENYOR RIC: I tant! Sembla una pintura (Calders-Dagoll Dagom 1979: 15).

El protagonisme del diàleg com a eix central del discurs teatral comporta una major explotació d'aquest recurs a *Antaviana* respecte dels contes. Així, hi apareixen converses que no eren al conte, com ara tota la part inicial de l'Escena IV de la Segona part, en què, segons ens adverteix l'acotació de presentació, «el diàleg (...) s'ha

construït partint de les improvisacions dels actors» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 46). En altres moments, la intervenció d'un personatge es veu interrompuda per frases, inexistents al conte, d'un altre personatge, amb la qual cosa l'escena guanya en agilitat i el personatge que escolta no ha de restar tant de temps callat a l'escenari, tal com podem veure, per exemple, als diàlegs que mantenen la Consciència i Depa (Escena V, Segona part) o el Senyor Ric i el Senyor del Gramòfon (Escena III, Primera part). El major pes específic dels diàlegs a *Antaviana* implica que, de vegades, hi tenen una extensió superior que no la que tenien al conte, com ocorre, per exemple, en la conversa que sostenen l'Àvia i la Nena (Escena V, Primera part), gran part de la qual ha estat introduïda a l'obra teatral. O que el que al conte era formulat com a pensament es transforme en una frase adreçada a un interlocutor:

> I avui que tenia croquetes *d'ahir* –reflexionava– i que m'agraden tant i que qui sap si les deu haver llençades (Calders 1987: 141)

> NENA (s'adreça a la Portera): I precisament avui, que tenia croquetes d'ahir per a esmorzar... Qui sap si les deu haver llençades! (Calders-Dagoll Dagom 1979: 36).

D'altra banda, la perspectiva o focalització, en el nivell del discurs, fa referència al punt de vista des del qual són vistos els esdeveniments, tant els perceptibles com els no perceptibles, de la història narrada. En els contes de Calders ens trobem amb casos de focalització zero o absència de focalització, per exemple, *Els nens voladors* , i amb casos de focalització interna fixa, en què la perspectiva adoptada correspon a un únic personatge. El personatge focal pot coincidir amb la veu narradora, com ara a *L'esperit guia* o *El testament de «La Hiena»*, ambdues en primera persona, o pot no fer-ho, com en *La finestra*, on el narrador extra-heterodiegètic ens conta la història en tercera persona mentre que la focalització dominant recau en el personatge de la nena. En el gènere teatral, per contra, de resultes de l'absència d'una instància narradora que, de manera necessària, regule i ordene la transmissió de la història hom elimina la necessitat de la focalització. Tot i així, en aquelles ocasions en què un narrador ens conta, també a *Antaviana*, la història, apareix un focus de percepció que pot ser dipositat tant en el narrador com en un altre personatge: el Senyor Ric (Escena III, Primera part) i La Hiena (Escena III, Segona part) dipositen en ells mateixos el focus de percepció de la informació de la història que ens relaten, mentre que la Veu en *off* (Escena VI, Primera part) narra, però el focus de percepció es diposita en el personatge d'Abel.

Un dels contes que han servit de base per a *Antaviana*, concretament el conte breu *Ganes de buscar-se-la*, és molt més a prop del llenguatge dramàtic que no del llenguatge narratiu, ja que la presència de la veu narrativa es limita a les marques de diàleg «digué el cobrador», «respongué la senyora» i «insistí el funcionari», sense cap al·lusió als personatges que prenen la paraula, a les seues actituds, a la situació en què

es troben, etc. L'escena d'*Antaviana* que es desenvolupa sobre *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part) reprodueix la mateixa conversa entre els personatges, substituint les marques de diàleg del conte pel nom del personatge que encapçala cada intervenció i dóna entrada al parlament, i introduint, a més, tot un seguit d'indicacions sobre el comportament dels personatges a través de les acotacions, que no eren al conte.

A més de la seua funció principal, la narrativa, que és la seua raó d'ésser, el narrador pot exercir les anomenades funcions extranarratives. La funció ideològica o interpretativa, la tenim en aquelles intervencions del narrador de caràcter didàctic o ideològic:

> Perquè un pot tenir les creences que vulgui i arribar a cloure's dins dels cercles més hermètics, però l'espectacle de la democràcia no ha desfilat d'una manera vana davant dels nostres ulls, i ens ha quedat un respecte íntim pels símbols i les representacions d'allò que creuen els altres (Calders 1984: 261-262).

La reflexió que acabem de reproduir ha desaparegut a l'escena d'*Antaviana* que es desenvolupa sobre *Quieta nit* (Escena IV, Segona part) perquè aquesta no compta amb un narrador-personatge com el del conte, qui no només narra la història sinó que, com hem vist, deixa anar comentaris ideològics adreçats al narratari. En d'altres ocasions, el discurs ideològic del narrador és traslladat, amb una altra formulació, al diàleg entre els personatges, com és el cas de la intervenció inicial del narrador de *La finestra*, el contingut de de la qual el retrobem, modificat, a la conversa que mantenen Tessa i l'àvia al final de l'Escena V de la Segona part:

> Un secret és un secret. Dit així, tot i que la cosa no queda clara, pren un aire d'afirmació que gairebé tranquil·litza. A més, un secret no cal que quedi clar, la seva mateixa naturalesa s'ho porta, i si es tracta d'un secret honrat, d'aquells que no volen mal a ningú, fan molta companyia i donen al seu propietari una importància innegable (Calders 1987: 146).

> ÀVIA: D'això no se n'ha de parlar més. És una cosa íntima, un secret. I els secrets, si no es guarden bé, perden substància. Apa, ajuda'm! (Totes dues es posen a fer el llit).
> NENA: Oh, àvia! Totes les nenes de l'escola en tenen! Si no se'n pot presumir, de què serveixen? La Maria de can Domènec en té un de molt gros i el fa servir per manar-nos a totes. Amb el que tinc ara, el de la finestra de l'avi Josep Alcelsigui, podria arribar a ser cap de colla! (Calders-Dagoll Dagom 1979: 34).

Una altra de les funcions extranarratives, la funció d'organització, genera el discurs metanarratiu, les intervencions del narrador referides a l'organització del mateix text narratiu. A *Antaviana* en trobem exemples en aquelles escenes que compten amb un narrador que exerceix el mateix paper que el seu predecessor del relat:

> No em vull precipitar: explicaré les coses ordenadament, i que cadascú s'ho prengui de la manera que vulgui. Em sembla oportú, ara, parlar del meu jardí de la costa (Calders 1984: 123).
> SENYOR RIC: (...) Em sembla oportú parlar primer del meu jardí (Calders-Dagoll Dagom 1979: 14).

El mateix ocorre amb la funció comunicativa, encarregada de cridar l'atenció sobre el destinatari del discurs del narrador:

> Però ¿per què explicar un per un el cas de cada persona que va venir atreta per l'anunci? *La fatiga em dominaria a mi i els qui bonament em seguissin, sense que les seves memòries en resultessin particularment enriquides* (Calders 1984: 137).

> SENYOR RIC: (...) Però per què hauria d'explicar un per un cada cas de les persones que van venir atretes per l'anunci? *La fatiga em dominaria a mi i a tots aquells que bonament m'escoltessin* (Calders-Dagoll Dagom 1979: 24).

Algunes escenes d'*Antaviana* suposen una reducció de la història narrada al conte. De vegades es tracta simplement de l'omissió d'algun dels esdeveniments que conformen l'episodi, com, per exemple, a l'Escena I de la Primera part, en què el procés d'adaptació i de coneixement del món que duen a terme Adam i Eva en *El primer Arlequí* ha estat eliminat, o a l'Escena III de la Primera part, on ha quedat fora la visita del quiromàntic i la trobada entre el Senyor Ric i el filòsof. En d'altres ocasions, però, el que recull *Antaviana* del conte originari és només l'anècdota despullada del seu context, sense fer atenció al desenvolupament de la història, com passa, per exemple, a l'Escena II de la Segona part, la qual es limita al diàleg entre l'Home i el Funcionari i elimina la confessió del protagonista de *L'Esperit guia* sobre la seua relació amb el sobrenatural, les visites de l'Esperit, l'encàrrec que aquest fa al narrador-personatge i les gestions que aquest últim realitza per tal de satisfer-lo, només una de les quals, la de la Companyia de Ferrocarrils, apareix a *Antaviana*. O, també, a l'Escena VII de la Primera part reduïda a la trobada entre Tessa i la Fada, en la qual han desaparegut la comunicació del do a l'escola i a la família, l'explotació comercial que se'n fa i l'alliberament final de la nena, que formaven el cos d'*Els nens voladors*.

A *Antaviana*, però, també podem constatar el cas contrari: l'ampliació de la història originària. És el que ocorre a l'Escena IV de la Segona part, tota la part inicial de la qual, amb la conversa nadalenca entre els personatges, ha estat introduïda per l'obra teatral.

Dels canvis que presenta *Antaviana* respecte als contes caldersians, alguns tenen la seua raó d'ésser en les limitacions escenogràfiques que imposa l'espai de la representació. Així, mentre el lampista d'*El principi de la saviesa* s'enfila al mur del jardí, el d'*Antaviana* (Escena III, Primera part) puja a la finestra que hi ha a la paret del fons de

l'escenari, o la conversa entre l'àvia i la nena de *La finestra* es desenvolupa camí de l'hort mentre que la mateixa conversa a l'obra teatral (Escena V, Primera part) es desenrotlla a l'habitació. D'altres canvis, però, no responen a cap mena de determinació a causa del transllat de gènere sinó que manifesten senzillament la tria d'una opció diferent, com ara els canvis lingüístics que transformen «trastorn» en «trasbals», «amoïnar» en «capficar» o «mancar» en «faltar» (Escena III, Primera part) o el fet que la mà trobada al jardí del Senyor Ric siga una mà esquerra al conte i una mà dreta a la peça teatral.

4. CONCLUSIONS

A la vista de tot el que hem anat exposant, podem concloure que *Antaviana* és molt més que la simple transposició a l'escenari dels contes de Pere Calders. L'adaptació del material que li serveix de base, els contes, és utilitzada com a punt de partida d'un text nou, articulat de manera coherent i genuïna, que respecta fidelment l'univers imaginari caldersià però el recrea amb un altre llenguatge i des d'una altra perspectiva. El «llast literari» assenyalat per J.L. Sirera (1979: 15) se situa bàsicament en el terreny del narrador, en la manera tan narrativa com *Antaviana* ha resolt en alguns casos la transferència de la instància narradora dels contes al text dramàtic, la qual cosa, però, no invalida, com així ho assenyala també Sirera (1979), el resultat global de l'obra, ni suposa cap menyscapte de consideració per a la seua identitat teatral. *Antaviana*, doncs, se'ns presenta com un text dramàtic, concebut des del llenguatge teatral, que sap acoblar perfectament els elements que conformen el text literari i els que configuren el text espectacular, utilitzant els contes de Calders com a material de base fonamental, amb una fidelitat exemplar al que tenen de literari però sense incórrer en cap delicte de servitud respecte al que tenen d'estrictament narratiu.

La màgia d'*Antaviana* que ha subjugat crítica i públic té les seues dosis d'arrel innegablement caldersiana i té també el poderós atractiu de l'espectacle teatral reeixit.

CARME GREGORI
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BOBES, M.C. (1987) *Semiología de la obra dramatica,* Madrid, Taurus.

CALDERS, P. (1984) *Obres Completes/1*, Barcelona, Ed. 62.

CALDERS, P. (1987) *Obres Completes/3*, Barcelona, Ed. 62.CALDERS, P.-DAGOLL DAGOM (1979) *Antaviana*, Barcelona, Ed. 62.

FAULÍ, J. (1979) «Paraules i notícies de Pere Calders, Senyor d'*Antaviana*», *Serra d'Or*, setembre, Barcelona, pp. 11-15.

GABANCHO, P. (1988) *La creació del món*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

INGARDEN, R. (1958) «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8, París, pp. 531-538.

ROUBINE, J.-J. (1990) *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, París, Bordas.

SIRERA,J.L. (1979) «Antaviana», *Llombriu* 7, Benicarló, pp. 14-16.

VIDAL, J.A. (1978) «*Antaviana*, el neguit del somni en la grisor dels dies», *Canigó* 579, Barcelona, p. 16.

RODOLF SIRERA

LA MADURESA D'UN AUTOR: JOSEP M. BENET I JORNET, DE *REVOLTA DE BRUIXES* A *FUGAÇ*

er la tardor del 1981, ja fa d'això prop de tretze anys, en un article aparegut a *Els Marges* (Sirera 1981: 122-129), tractàvem de passar revista al que havia estat fins aquell moment la producció teatral de Josep Maria Benet i Jornet, escriptor ja amb una important obra a l'esquena però que, tot i ser comunament acceptat com un dels autors més representatius del que llavors s'anomenava nou teatre català, no havia assolit encara, ni de bon tros, la consideració de què actualment gaudeix, consideració merescuda i unànime, tant pel que fa al públic com a la crítica, i que ens duu, en justícia, a qualificar-lo com el més important dramaturg viu en la nostra llengua. L'article en qüestió prenia com a referent la recent estrena de *Revolta de bruixes*, una obra anterior, escrita entre 1971 i 1975, i publicada el 1977, estrena feta, amb molt d'èxit i crítiques excel·lents, a Madrid, l'any anterior, en un muntatge produït pel Centro Dramático Nacional. En aquell article aventuràvem la hipòtesi que *Revolta de bruixes* constituïa la culminació de tota l'escriptura anterior de Benet i Jornet, però obria ensems una crisi –crisi de creixement, sens dubte– o, millor dit, donava pas a una fase de desconcert i desorientació. Es tractava, és clar, d'una apreciació maximalista, mancada de perspectiva, però que responia, en certa manera, a la realitat, tot i que potser a una realitat més complexa del que en aquell moment podíem comprendre. Perquè el que sí que és cert, i ara, dotze anys després, podem afirmar-ho amb plena seguretat, és que aquella pretesa *crisi*, que intentàvem deduir de l'anàlisi de l'obra anterior de Benet, i de les noves línies que *Revolta*

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp. 177-188

de bruixes, i els últims textos escrits i coneguts fins aquell moment –*Quan la ràdio parlava de Franco*, de 1976-79, i *Descripció d'un paisatge*, de 1977-78–, semblaven apuntar, no era en realitat una altra cosa que l'inici d'una nova etapa en la producció dramàtica de Josep Maria Benet i Jornet, una etapa que podem anomenar, ara mateix, i amb plena convicció, com la primera gran fase de maduresa creativa de l'autor.

Hi havia, però, tot un munt de circumstàncies internes, i sobretot externes, que adobaven aquesta consciència de crisi. D'una banda, els efectes, tan sovint repetits, que el fracàs de *Berenàveu a les fosques*, va tenir sobre la trajectòria personal i la producció dramàtica de Benet i Jornet. Aquella estrena –el 29 de març de 1973– va originar, recordem-ho, l'escriptura, tot interrompent la llarga gestació de *Revolta de bruixes*, iniciada el 1971, d'una obra d'especial significació en la trajectòria de l'autor, *La desaparició de Wendy*, un bellíssim cant d'amor al teatre, on es donen cita records infantils, lectures, pel·lícules i personatges de la mitologia popular, elements que ja havia assajat en els seus primers textos curts, adreçats al públic infantil, però que ací apareixien per primera vegada situats en un context clarament adult. Però també aquest fracàs va influir, sens dubte, en l'orientació que, durant la dècada dels setanta, va donar l'autor a una part important del seu teatre, adreçat llavors al públic infantil, alhora que s'introduïa al mitjà televisiu com a guionista i adaptador d'obres teatrals, sense deixar, però, de treballar en textos de major significació que, tanmateix, arribaven amb dificultats als escenaris. A aquestes dues noves línies d'escriptura que incorpora Benet i Jornet a la seua trajectòria –teatre infantil i televisió– es mantindrà sempre fidel, d'aquell moment ençà, i les continuarà conreant, de manera regular, paral·lelament al que podríem anomenar la seua obra dramàtica major.

Però el cas de Benet i Jornet, durant els difícils anys 70, i en especial durant els últims de la dècada, no és al capdavall excepcional. No bufaven bons vents per al teatre de text a tot arreu de la península, pero és a Catalunya on aquests vents adversos, aquestes dificultats van adquirir uns trets més específics. O, si es vol, més espectaculars. L'èxit assolit per una sèrie de grups catalans, que no es recolzaven –o ho feien de manera molt limitada– en el text, va fer pensar a molts que la literatura dramàtica contemporània havia tocat fons i que no tenia ja res a fer en la construcció del teatre català del futur. En l'altre braç de la balança, la prestigiosa companyia del *Teatre Lliure*, fundada el 1976, i Premi Nacional de Teatre dos anys després, s'entestava a demostrar que, si es volia fer un teatre de text de qualitat, i que potser calia fer-lo com a complement de l'altre teatre, aquest s'havia de fer indefugiblement –i de manera gairebé exclusiva– a partir del repertori universal.

Aquestes actituds, i altres de semblants, van servir de detonant a una agra polèmica que, per les mateixes dates, enfrontà alguns autors dramàtics catalans, encapçalats per Benet i Jornet, autors de l'anomenada *Generació dels Sagarra*, pel premi del mateix nom, la primera edició del qual, com és ben sabut, va guanyar Benet i Jornet el 1964 amb *Una vella, coneguda olor*, amb un nucli molt significatiu de directors d'escena, i

en especial els que constituïen l'equip rector del Teatre Lliure. Els primers acusaven els segons de deixar de costat la dramatúrgia catalana contemporània, aquests a aquells de veure's obligats a fer-ho ja que l'esmentada dramatúrgia era mancada de valor i d'entitat. La polèmica entre autors i directors cobrà especial virulència, i el mateix Benet va veure com Lluís Pasqual i Fabià Puigserver es retreien, el setembre de 1978, de dur endavant el previst muntatge de *Quan la ràdio parlava de Franco* dos dies abans de començar els assaigs, potser perquè, com apunta l'autor, tot i haver-la acceptat dos anys enrera, «en transcórrer el temps, havien cregut que l'obra no arribaria a representar-se i que per tant quedarien bé sense haver de confessar que ja no volien acomboiar-la» (Benet 1980a: 16). Benet es referirà a aquesta polèmica en diverses ocasions, i molt especialment en els pròlegs a les edicions catalana (1979) i castellana (1980) de la seua obra *Descripció d'un paisatge*. Però justament en aquestes dues dates Benet i Jornet assoleix els seus primers èxits importants com a autor dramàtic. El primer, el 1979, ve donat per l'estrena, després de molts esforços per aconseguir local i companyia, procés en el qual intervé directament l'autor, d'una obra conjuntural, escrita amb aportacions de Terenci Moix, *Quan la ràdio parlava de Franco* (1976-79), i a la qual tot just acabem de fer esment; obra que, destinada a un conjunt molt ampli d'espectadors, obté bones crítiques i millor acollida de public. Però el fet més important d'aquell període tindrà lloc, com ja hem dit abans, uns mesos després, el 24 d'abril de 1980, quan el Centro Dramático Nacional li estrene a Madrid, i sota la direcció de Josefina Molina, *Revolta de bruixes,* traduïda al castellà com a *Motín de brujas*. Com diu el mateix Benet i Jornet, amb aquesta obra, duta a l'escena abans en castellà que en català, la seua llengua d'escriptura, va obtenir l'autor l'èxit més clar, fins a aleshores, tant de públic com de crítica, de la seua vida professional (Benet 1991: 115-121).

Revolta de bruixes és una obra complexa, desenvolupada a través d'una estructura espàcio-temporal completament tancada, on fins i tot el temps real i el de la representació coincideixen, i el curs de la qual, malgrat adoptar una aparença realista, que l'allunya de la *manera* de manifestar-se els personatges que caracteritza una part del teatre anterior de Benet, i que tornarà a aparèixer, accentuada, en peces posteriors, posa en evidència voluntàries contradiccions amb les fórmules pròpies d'aquell tipus de teatre, com són els diàlegs de diferents grups de personatges que es produeixen de manera simultània, com una forma més de remarcar la ficció escènica en forçar, precisament, la seua pròpia convencionalitat. L'obra, que té un cert aire de tragèdia simbòlica, delimita des del primer moment el conflicte i també la seua resolució: s'hi arriba inexorablement, mitjançant el desenvolupament de la trama. I quin és aquest conflicte? Evidentment, no pas les reivindicacions de les dones de la neteja de les oficines d'una fàbrica. La cosa arriba prou més lluny: el conflicte de *Revolta de Bruixes* és, en última instància el conflicte d'una part molt important del teatre de Benet i Jornet, el compromís, la realitat, la raó, davant la por, l'evasió, la fantasia. O en paraules de Moisés Pérez Coterillo, el «conflicto permanente entre las fuerzas de la razón y de lo

mágico, del cual salían triunfantes, aparentemente las últimas» (Pérez Coterillo 1985: 10). Dit d'una altra manera: la raó sola –l'individu– fracassa enfront del mite –l'inconscient col·lectiu, la desraó, el grup–; hi ha una absoluta incapacitat per a integrar-se en la col·lectivitat per part de l'individu *raonable*, i en integrar-s'hi, contribuir a transformar-la. Aquesta incapacitat genera, a més d'un sentiment de soledat, un *complex de culpa*, l'única possibilitat d'alliberament del qual vindrà donada per l'autopunició –la constant del *càstig*, que apareix a altres obres importants de l'autor–, o bé per la *fugida* –com assenyalàvem abans– al terreny de la no-responsabilitat: la infantesa. L'excel·lent anàlisi del professor Gallén que acompanya una recent edició de *Revolta de bruixes* aventura una hipòtesi summament suggeridora sobre la significació d'aquesta obra. Segons Gallén, *Revolta de bruixes* amaga «una reflexió intel·lectual sobre la crisi d'una ideologia, la racionalista, basada en una visió progressiva de la Història, i d'una estètica emparentada amb el realisme socialista o històric, com fou conegut en la nostra literatura en els anys seixanta, quan es maldava per transformar el món, modificar-lo essencialment. En adonar-se d'aquesta impossibilitat, del fracàs de la Raó, a Benet, notari i alhora espectador que pateix els avatars de la història, no li queda res més que una sortida: la perplexitat» (Gallén 1991a: 45).

Revolta de bruixes constitueix, a més, el primer text major de la segona època de Benet i Jornet, època de síntesi de procediments anteriors i de replantejament de línies d'escriptura, però sense abandonar, encara, les fórmules de base realista, matisades per la utilització de procediments de distanciament, extrets del teatre èpic, que caracteritzaven les últimes obres de la fase anterior. En aquest sentit és ben significatiu que el segon text important d'aquesta segona època, *Descripció d'un paisatge* (1976-78), s'escriga a cavall de la llarga redacció de *Quan la ràdio parlava de Franco* (1976-79), fruit d'una col·laboracio no plenament arrodonida amb Terenci Moix, on les fórmules realistes, voluntàriament simplificades amb l'objectiu de connectar amb un public molt ampli, tornen novament a reaparéixer.

Quan la ràdio parlava de Franco és, si es vol, una obra de circumstàncies, escrita en funció d'una situació històrica molt especial i a partir d'un projecte de col·laboració literària que no passà de la fase de disseny argumental i de personatges, i pensada també per a uns actors i actrius concrets –i amics dels autors– i per a un muntatge immediat, que les circumstàncies, d'escriptura i de producció, van ajornar considerablement. L'obra guarda força punts de contacte amb el món de les primeres obres de Benet i Jornet –no debades aquell mateix any de 1979 reprenia, per a la televisió, els personatges centrals d'*Una vella, coneguda olor*, que protagonitzaven així, disset anys després, una *Baralla entre olors* on, si filem prim, trobarem ja alguns trets de l'escepticisme i el desencís respecte a l'evolució social del país, que constitueixen el teló de fons d'una de les obres més recents de l'autor, *Ai, carai!* (1985-86)–, però s'hi ha de fer referència també a *Berenàveu a les fosques*, tot i que, insistim, la fórmula dramàtica emprada ací per l'autor és, voluntariàment, molt més senzilla i més directa.

Quan la ràdio parlava de Franco se'ns presenta estructurada en tretze escenes, que –tret de la primera i l'última, que són breus cites històriques sobre el començament de la malaltia i la mort del dictador– abracen de l'any 1947 al 1966. La construcció de l'obra no és tan sòlida com la d'altres textos de l'autor –possiblement per les circumstàncies més amunt assenyalades, i per les dificultats de resoldre, amb uns recursos no gaire dinàmics, els problemes originats per l'abast temporal de l'acció– i especialment la segona part de l'obra es veu una mica mancada d'intensitat. Els personatges, però, resulten directes i atractius i l'autor excel·leix en l'ús del diàleg, tan important en una peça com aquesta, que s'aproxima molt al quadre de costums.

Però aquest tipus de teatre, aquests personatges i ambients de la infantesa de Benet, la postguerra, en una paraula, quedaran ja, a partir de 1979, definitivament fora de la producció de l'autor, si n'exceptuem les inevitables referències que s'hi fan a *Ai, carai!*, tot i que cal dir de seguida que les intencions que animen aquesta obra són prou diferents a les del *cicle realista*, com veurem aviat. En aquest sentit, doncs, és ben revelador que les últimes paraules de Feliu, amb què es clou *Quan la ràdio parlava de Franco*, siguen precisament aquestes: «Per bé o per mal les coses són diferents, i les persones que vaig conèixer no tornaran amb la mort de Franco. Massa tard. Tant se val. Procuraré oblidar-los i parlaré d'una altra cosa, perquè ja comença a tocar que parlem d'altres coses. Així doncs, parlem d'altres coses» (Benet, 1980a: 106).

Si a la primera obra de l'etapa de maduresa, *Revolta de bruixes*, Benet i Jornet arribava, en paraules del professor Gallén, «a posar en qüestió el realisme com a cosmovisió, tot partint d'un text afaiçonat amb les més pures fórmules del teatre realista, dutes (...) fins al seu paroxisme» (Gallén 1991a: 46), (en certa manera, si *Revolta de bruixes* és la consagració del dubte, *Quan la ràdio parlava de Franco* representarà l'adéu-siau al temps en què encara es creia que es podia comprendre i, en conseqüència, canviar el món), a la segona –de les tres que constitueixen, com abans déiem, el nucli central del primer moment d'aquesta etapa de maduresa creativa– *Descripció d'un paisatge* (1977-1978), en part per la necessitat d'obrir un nou camí (que, en realitat no era sinó l'aplicació de recursos narratius assajats anteriorment per Benet a *Marc i Jofre...* o *Berenàveu a les fosques*, però, sobretot, als textos especialment adreçats al públic infantil), en part per haver estat escrita en l'època de la polèmica amb els directors d'escena, a què més amunt hem fet referència, el text se'ns presenta sense cap tipus d'acotacions ni d'indicacions escenogràfiques; d'ací el títol: és la paraula la que crea i *descriu el paisatge*, com ja succeïa a dues peces breus que van precedir-la, *Apunts sobre la bellesa del temps 1 i 2* –respectivament de 1974 i 1977–, la segona de les quals, també coneguda com *La fageda*, ha estat assenyalada per la major part de la crítica com antecedent directe de *Desig* (vegeu per exemple Gallén 1991a: 26; Castellanos, 1991:15 i Batlle i Jordà 1991:42). En *Descripció d'un paisatge* pretenia l'autor, segons les seues pròpies paraules –traduesc del castellà–, «escriure, diré amb ingenuïtat, literatura dramàtica susceptible de ser reelaborada per un director, trossejada

i reconvertida, si convingués, a la intenció i a l'estètica d'un director; en el seu treball no volia ficar-me. L'autor és sempre, també, un director arraulit sota les insinuacions del text, un director que es descara en el parèntesi de les acotacions. No necessàriament el pitjor dels directors, de tota manera. Dins la mida del que és possible, i només, vull subratllar-ho, dins d'aquesta mida, voldria per una vegada desaparèixer, amagar-me, no manifestar cap proposició escènica. Escriure un text. I prou» (Benet 1980b: 129).

En *Descripció d'un paisatge,* obra que desenvolupa, a partir del mite d'Hècuba actualitzat, el tema de la venjança –i també el de la lleialtat als propis principis i el de la covardia– torna Benet i Jornet a conformar un text de la teatralitat del qual són conscients fins i tot els mateixos personatges, que adopten, en la seua transmissió, actituds narratives, com exteriors a la seua intimitat. Segons Gallén, *Descripció d'un paisatge* apunta «entre altres aspectes, el tema central d'*El manuscrit d'Alí Bei*: la insatisfacció humana i el somni de l'Atlàntida, la nostàlgia de quelcom que no serà mai assolit, ja indicada en *La nau*» (Gallén 1991a: 26). Però també són presents a *Descripció d'un paisatge* determinats trets escèptics sobre la transformació de la societat i les estructures polítiques –la impossibilitat de mantenir-se amb les mans netes quan s'entra en el joc del poder– que es corresponen molt bé amb els sentiments d'un sector de la intel·lectualitat espanyola de l'època. En altres paraules: *Descripció d'un paisatge* seria, doncs, l'obra en què es comprova definitivament que el món no pot ser canviat.

Com si es tractàs d'una mena de justícia poètica –o de final simbòlic d'un enfrontament– el tercer gran text de Benet i Jornet d'aquest primer moment de maduresa, *El manuscrit d'Alí Bei* (1979-1984), obra de notable complexitat formal, on se superposen tres plans temporals distints, a través de la peripècia d'altres tres personatges, encarnats pel mateix actor, va significar la reconciliació de Benet i Jornet amb el Teatre Lliure. L'estrena, duta a terme per aquesta prestigiosa companyia el març de 1988, va obtenir un gran èxit de públic i els aplaudiments unànimes d'aquella mateixa crítica que, fins èpoques relativament recents, havia mirat Benet i Jornet, i altres autors de la seua generació, amb displicència. Estaven canviant, és clar, els gustos estètics, la modernitat apostava novament pel teatre de text i la generació anterior a Benet i Jornet, en general poc activa pel que a propostes teatrals es refereix, estava despareixent físicament per aquestes mateixes dates. Tot això, unit, sens dubte, a la gran qualitat del teatre de Benet, tardanament reconeguda, van fer de l'estrena de l'*Alí Bei* un moment especialment significatiu en la trajectòria de l'autor.

L'obra, que fou premi de la Sociedad General de Autores de España el 1984, culmina, en paraules de Gallén «l'obsessió de l'autor per la nostàlgia d'un Orient somiat, l'aventura, el lloc on tot és possible, presents ja a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna, El somni de Bagdad o Descripció d'un paisatge*. . . Benet es va fixar en la figura de l'aventurer català Domènec Badía, el qual, al servei del primer ministre

espanyol Manuel Godoy, va recórrer el Nord d'Àfrica fins arribar a La Meca i a Constantinoble sota la falsa personalitat d'un príncep islàmic, Alí Bei, descendent del mateix Mahoma» (Gallén 1991a: 26-27).

El manuscrit d'Alí Bei representa, com déiem abans, la culminació de la primera gran etapa de maduresa de Benet; en efecte, en cap dels seus textos anteriors l'univers temàtic de l'autor no ha estat tan ben articulat, desenvolupat amb tant d'equilibri, teatralment tan ben resolt; d'altra banda, també, *El manuscrit d'Alí Bei* significaria la constatació, per concloure el raonament que més amunt esbossàvem, del fet que no solament no es pot canviar el món, sinó que ni tan sols es pot fugir d'ell: ens hi trobem, doncs, *empresonats.* En aquesta obra, l'autor utilitza un recurs teatral molt antic –l'escriptura dins l'escriptura–, però el duu més enllà dels límits que ja havia experimentat, per exemple a *Marc i Jofre. . .* i ho fa, val a dir-ho, amb notable perícia. La història que Ell/autor teatral/ reclòs en una clínica en època contemporània escriu, ens parla d'Alí Bei, en viatge per l'Orient, l'any de 1805. Però també, en paraules de Gallén, «les coordenades espàcio-temporals en què es mou Ell/Alí Bei són contrapuntejades, mitjançant l'òptica d'Ell/escriptor de teatre, per unes altres coordenades: un interior barceloní, el 1823, on es troba Ell/tuberculós (malalt també), que viu obsedit per l'existència d'un manuscrit inèdit d'un amic d'infància: Domènec Badia» (o siga, Alí Bei) (Gallén 1985: 22). Com s'interrelacionen aquests tres nivells de realitat a l'interior de l'obra de Benet? Gallén apunta la teoria que Benet i Jornet «sembla recollir algunes tècniques de tipus novel·lístic que, en part, connectarien amb l'experiència sud-americana. M'estic referint a Mario Vargas Llosa i *La casa verde,* per posar un exemple concret, sobretot pel que fa al conreu de la tècnica de la simultaneïtat o dels «vasos comunicants»» (Gallén 1985: 24). Tot i acceptant aquesta explicació com a substancialment encertada, crec que seria possiblement més ajustat a les intencions –i fins i tot als gustos– de Benet, parlar també de l'ús de tècniques cinematogràfiques per relacionar tots tres nivells: els espais es dissolen, es fonen uns en altres. (Per al que segueix, v. Sirera 1987: 28-29). Les accions de cadascuna de les tres històries no poden ser, però, simultànies –recordem que un intent en aquesta direcció l'havia assajat ja Benet a *Revolta de bruixes*– sinó imbricades (o, fins i tot, *implicades* les unes per les altres). En aquest sentit, l'element determinant és, òbviament, com suara assenyalàvem, el personatge d'Ell, que hi juga els tres rols centrals de cada història i n'és l'únic de comú. És també molt significatiu que els canvis d'espai i temps es produesquen sempre en funció de dos personatges femenins amb presència física tangible, Mohanna i Joana, que arriben fins i tot a casos teatralment brillantíssims d'invasions d'espais escenogràfics (com la brevíssima i desconcertant primera intervenció de Joana). Observem, a més, la proximitat fonètica dels noms –Mohanna/Joana. El tercer personatge femení, Anna –una altra volta les mateixes coincidències– a qui Ell/autor escriu, no arriba mai a aparéixer en escena. El muntage del Teatre Lliure prestà una gran atenció a tots aquests aspectes visuals i a la

dinàmica del canvi de les escenes, amb la utilització de molt pocs elements de decorat, emprats de manera molt versàtil, i recolzats en una il·luminació ben suggestiva.

A partir, doncs, de l'estrena d'aquesta obra, Benet i Jornet s'integrarà activament –amb una intensitat fins aquell moment desconeguda– en el mecanisme teatral català: *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, escrita el 1987 per encàrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, i posada en escena l'any següent; *Ai, carai!* (1986-1988), una comèdia que va significar el debut com a directora de l'actriu Rosa Maria Sardà, estrenada amb enorme èxit al Teatre Lliure i que, malgrat la seua aparença desimbolta, Sergi Belbel considera una premissa indispensable per arribar a l'escriptura de *Desig* (Belbel 1991: 9-10); participació de Benet i Jornet com a assessor de dramatúrgia en la programació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i, en fi, estrena al Teatre Romea de Barcelona el 1991 de *Desig*, que aquesta mateixa data obtindrà el Premi Nacional de Literatura Catalana a la millor obra de teatre feta pública durant els anys 1988, 1989 i 1990.

Ai, carai! seria, doncs, el punt de fractura que donaria pas a l'última fase de la producció dramàtica de Benet i Jornet. *Ai, carai!*, comèdia, sotmesa, com a tal, a les exigències del gènere, i referida de manera directa a l'actualitat –com ho va ser al seu moment *Quan la ràdio parlava de Franco*, on s'acomiadava un temps històric i s'anunciava l'inici d'una època nova–, constata d'una banda la decepció de l'autor davant la forma com aquesta nova època ha anat desenvolupant-se i passa alhora comptes a la seua generació, en especial a aquells qui s'han integrat en el mecanisme del poder. Hi ha, a més, un altre element que confirma les diferències respecte als textos anteriors de caire realista: la mirada de l'autor ha deixat ja de ser nostàlgica, emocionada o comprensiva. L'únic personatge que realment enllaça amb *la gent comuna* que omplia les primeres peces de Benet és el pare, i aquest pateix una demència senil irreversible.

Però serà sens dubte al següent text dramàtic, *Desig*, quan l'evidència del canvi d'orientació es faça palesa –canvi d'orientació que no afectarà solament l'aspecte temàtic, sinó també aspectes concrets d'estètica teatral. I potser fóra interessant algun dia estudiar com en aquest canvi influirà –a més del gustos del moment o les apetències de l'autor– l'encontre, a finals de 1987, i la posterior i estreta relació personal i professional que es va establir d'aquell moment ençà, entre Josep Maria Benet i Jornet i un jove dramaturg i director teatral que tot just acabava d'encetar la que després seria considerada, amb justícia, una de les més brillants i prometedores carreres del teatre català de les últimes dècades: em referesc, és clar, a Sergi Belbel, al qual Benet dedica *Desig*, i que tindrà al seu càrrec la posada en escena d'aquesta obra, arran de la seua estrena al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. La història de la relació, literària i personal, entre Benet i Belbel és, també, una història de generositat i de respecte per totes dues parts, l'acceptació de la maduresa creadora de l'un i de la capacitat per assumir responsablement el relleu generacional de l'altre, absolutament inusual en el nostre teatre.

A *Desig*, text que, malgrat la seua aparença rupturista, es troba fermament fonamentat en la producció anterior de Benet i Jornet –hem citat *La fageda*, però tambe s'hauria d'assenyalar, en opinió de Gallén, *La desaparició de Wendy* o *El manuscrit d'Alí Bei* (Gallén 1991b: tot l'article)– poden rastrejar-se semblances, més que influències, molt reveladores de les actuals preocupacions del dramaturg. En paraules de Belbel, *Desig* recorda Pinter en les situacions, Mamet en els diàlegs, Koltès en algunes de les imatges, Beckett en els soliloquis (Belbel 1990: 11) i per a Maria Josep Ragué es tracta d'una obra escrita amb una perfecta construcció de matemàtica combinatòria (Ragué 1991: 110). D'una gran austeritat formal, quatre personatges sense nom, dos homes i dues dones, parlen entre ells, es troben, se separen, monologuen, tot desplaçant-se en un espai indefinit, allunyats de tots i de tot, i es veuen empesos per una al·lucinació a viure una fosca i inexplicable història de misteri que, en el fons, no és una altra cosa que la plasmació simbòlica de l'enfrontament entre desig i realitat, de la manca de sincronia entre necessitats i ofertes afectives, de la impossibilitat, en suma, d'assolir la felicitat.

L'últim text de Benet i Jornet publicat fins ara, a més d'una peça breu, *Dos camerinos* (subtitulada *Apunt sobre la bellesa del temps*-3), de 1989 i una obra infantil *Carlota i la dona de neu*, de 1992, dedicada a la seua filla, és *Fugaç*, escrita entre 1990 i 1992 i recentment estrenada pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Barcelona, Teatre Romea, 1994). *Fugaç* s'inscriu en la mateixa línia temàtica d'altres peces de Benet de la darrera època: la infelicitat com a categoria constituent de la condició humana. La felicitat és l'objectiu cap on es marxa, sense arribar-hi, però, mai; la infelicitat un estat habitual de l'ésser humà, del qual hom tracta de fugir, generalment sense èxit. Els moments de felicitat, quan es produeixen, són com llamps, com espurneigs d'una estrella fugaç, que aviat desapareix en la volta del cel, engolida per les tenebres.

Formalment *Fugaç* manlleva alguns dels procediments ja assajats a *Desig* –personatges innominats: el Metge, la Dona, la Noia; un temps i un espai inconcrets; uns diàlegs sovint curts, aparentment superficials en moltes situacions; un rebuig conscient de l'emotivitat que fa que l'escena esdevinga, per moments, glacial– però a *Fugaç*, contràriament al que succeeix a *Desig*, el misteri es descobreix aviat; els actes i les motivacions dels personatges no són estranys –tot i que sí infreqüents– ni en absolut incomprensibles. Malgrat això, o tot justament per això, *Fugaç* és una obra encara més inquietant –més esglaiadora– que *Desig*. Perquè el *desig* que *Fugaç* mostra, sense amagar ni recobrir-lo d'ambigüitats ni de misteris, és el desig incestuós: és a dir, el més inacceptable –potser l'únic que en queda– per a la nostra societat. I ho fa d'una manera que gosaríem qualificar de tràgica, però d'una tragicitat diferent, impersonal, on fins i tot les llàgrimes, els clams i les paraules solemnes haguessen estat voluntàriament desterrats. Una vegada plantejat el conflicte, d'aquesta manera i amb aquests condicionants, la solució ens vindrà rodada; els amants han de morir. Però d'aquest destí fatal, inexorable, de l'horror de la seua conducta, però també de l'horror que és conseqüència de la fugacitat de la felicitat, del dolor que

indefectiblement segueix a la consecució de la felicitat, només el pare en té consciència. La filla viu, plena d'amor, dins el present. Per això haurà de ser el pare qui prenga partit, qui duga a terme l'única decisió possible. Així, el pare llevarà la vida a la seua filla, perquè també va ser ell qui li la va donar i perquè, com a pare i com a metge, «curaré el teu dolor. Jo te l'he causat, jo te'l treuré. (...) A tu, com ets la meva filla, et regalaré el millor que puc oferir a ningú. Et regalaré el repòs» (Benet 1994: 81). El suïcidi del pare –la forma com el pare se suïcida (recordem també el sentit alliberador del càstig, com se'ns mostrava a *Descripcló d'un paisatge*– tindrà ací un caràcter clarament simbòlic: ficarà el cap dins d'una bossa de plàstic i es deixarà ofegar lentament, com va fer un conegut poeta, però la bossa és també una bossa d'escombraries, el contenidor, el lloc on es vessen *totes les coses brutes* d'una casa.

A més de les referències a *Descripció d'un paisatge* i a *Desig*, a *Fugaç* trobem també relacions amb la primera obra de la fase de maduresa de Benet, com si es tancàs, tot justament ací, un gran cicle: a *Revolta de bruixes*, per confirmar el fracàs de la raó, les cartes del Tarot anunciaran el desenllaç del conflicte. A *Fugaç* l'inici de la tragèdia ens el faran conéixer veus vingudes del més enllà –colps d'una taula– en el curs d'una sessió d'espiritisme. La dona del metge, que l'estima amb un amor tranquil, sense sobresalts, i que no pot ni tan sols imaginar el que ha succeït en l'escena anterior, clou el drama amb un monòleg vertaderament esfereïdor per la seua futilitat: «M'encanten les coses de cada dia. (...) No espero res més. (...) Jo tinc la felicitat.» De sobte, la mestressa de la casa assenyala el cel, excitada: "Mireu, fixeu-vos, no la veieu? *(Tots miren. . .)* Una estrella fugaç." I acaba l'obra (Benet 1994: 87).

I en aquest punt potser nosaltres, com diu el protagonista d'*Ai, carai* !, hauríem de sospitar, en el moment de posar punt final a aquesta reflexió, que tots dos, autor i personatge, pensen que, tal com ho vol el lloc comú, la felicitat no existeix. Ens resistim, però, a acceptar-ho, almenys de manera absoluta. I si és així i, al capdavall, tenen raó Benet i Jornet i el seu personatge, preguem, si més no, perquè aquesta visió tan negra i tan descoratjadora de la condició humana se'ns continue oferint mitjançant textos dramàtics tan sòlids i tan suggestius com els que, tot al llarg d'aquest treball, hem anat analitzant i que, a més de confirmar l'indubtable mestratge de l'autor, ens produeixen, en fruir-los, una certa manera de felicitat, a la qual no volem, de cap de les maneres, renunciar.

RODOLF SIRERA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BATLLE I JORDÀ, C. (1991) «De l'opacitat i la transparència a *Desig*», *Pausa* 9-10, Barcelona.

BELBEL, S.(1990) «El laberinto del deseo» dins Benet i Jornet, J. M., *Deseo,* Madrid, *El Público, «Teatro»* 11.

– (1991) «La sortida del carrer sense sortida», dins Benet i Jornet, J. M., *Desig,* València, Tres i Quatre.

BENET I JORNET, J. M.(1979) *Descripció d'un paisatge.* Barcelona, Edicions 62.

– (1980a)*Quan la ràdio parlava de Franco,* Barcelona, Edicions 62.

– (1980b) *Descripción de un paisaje,* traducció de Roser Berdagué, *Primer Acto* 183.

– (1991) *Revolta de bruixes,* València, Tres i Quatre.

– (1994) *Fugaç*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat.

CASTELLANOS, J (1991) «*Desig:* un teatre d'exploració», dins Benet i Jornet, J. M. *Desig,* València, Tres i Quatre.

GALLÉN, E. (1985)»Benet i Jornet o la passió pel teatre», dins Benet i Jornet J. M. *El manuscrit d'Alí Bei,* Barcelona, Edicions 62.

– (1991a) Estudi introductori, dins Benet i Jornet, J. M. *Revolta de bruixes,* València, Tres i Quatre.

– (1991b) «Del temps i la felicitat», dins Benet i Jornet, J. M., *Desig,* València, Tres i Quatre.

PÉREZ COTERILLO, M./FERNÁNDEZ TORRES, A. (1985) «Quince y muchos más títulos de autor para una crónica de la transición», *Cuadernos El Público* 9.

RAGUÉ I ARIAS, M. J.(1991) «Entre la realidad y el deseo», pròleg a *Deseo,* Benet i Jornet, J. M. *Deseo,* dins Oliva C. (ed.), *Teatro español contemporáneo,* Mèxic, Ministeri de Cultura d'Espanya i altres.

SIRERA, R. (1981) «La revolta de les bruixes imprudents: notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet», *Els Marges* 22-23.

– (1987) «De l'autor Josep Maria Benet i Jornet i la tècnica de les dissolvències: *El manuscrit d'Alí Bei*», *La Tramoia* 2.

FERRAN CARBÓ

RODOLF SIRERA I LA RENOVACIÓ DEL TEATRE VALENCIÀ

1. LA RECUPERACIÓ LITERÀRIA DEL TEATRE VALENCIÀ

La represa del teatre valencià després de la Guerra d'Espanya, permés en locals comercials a partir de 1946, no es caracteritzà precisament per la renovació sinó més aviat per la fidelitat als cànons establerts i l'anacronisme, i per la subordinació servil al règim dictatorial. Les manifestacions dominants foren piadoses i còmiques: respectivament, els miracles vicentins i sobretot el sainet, la revista i la comèdia costumistes, com a mostres d'un discurs popular caracteritzat per la nul·la ambició literària, per la degeneració lingüística, sense cap tipus de respecte a la normativa del 32, i per la defensa del *regionalismo bien entendido* característic del *levante feliz*.

La necessitat urgent de dignificació fou plantejada a nivell de discurs teòric. Així Joan Fuster publicà entre el 30 de juny i el 4 de juliol de 1959, cinc col·laboracions en castellà al diari *Jornada*, on atribuí la situació teatral valenciana a la llarga crisi de renúncies per part dels autors i a la incapacitat de reformar un gènere que reclamava un capgirament del seu esdevenir. Com esbossà Fuster els autors de teatre en iniciar-se la postguerra continuaren la tradició anterior perquè «el segle XIX valencià hauria d'haver-nos donat la versió local d'un Guimerà, d'un Rusiñol i d'un Ignasi Iglésias: és a dir, el drama històric, social o rural, la tragèdia, la comèdia (...). Els nostres autors s'han reduït a continuar fent riure al públic i prou» (Fuster 1977a:

Caplletra 14 (Primavera 1993), pp.189-210

368). El conformisme i la mediocritat foren, doncs, dos factors importants a l'hora de no poder superar l'exclusivitat del sainet.

Quant a les obres, hi hagué una sèrie d'intents de producció digna i culta, normatitzada, òbviament considerada com a més perillosa i, per tant, sotmesa a la censura, intents que havien de competir amb la producció castellana establerta i assumida com a culta i amb millors possibilitats econòmiques i polítiques (García Templado 1992). Al cap i a la fi aquestes temptatives foren l'únic teatre digne que hem tingut els valencians. Entre els antecedents més reeixits de la renovació cal esmentar, en els anys quaranta, *La filla del rei barbut* (1941), de Manuel Segarra Ribes i música de Matilde Salvador, i *Les Malaenes* (1947), de Martí Domínguez; en els cinquanta, *Tornar a voler* (1952), de Francesc de Paula Burguera i Rafel Duyos, *L'home de l'aigua* (1958), de Francesc de Paula Burguera i *Vençut per la ironia* (1959), de Rafael Villar; i en els anys seixanta, sobretot *¿No n'eren deu?* (1960), de Martí Domínguez, i els premis Joan Senent *Barracó 62* (1963), de Juan Alfonso Gil Albors, *Les paraules i la urgència* (1967), de Vicent Cardona i Llabata i *La pluja a les teulades* (1969), de Rafael Villar, a més de *El miracle dels miracles* (1969), també de Martí Domínguez. Aquests intents de dignificar el teatre valencià, tanmateix, anaven endarrerits respecte a la producció del Principat i a l'espanyola, a la d'autors com Espriu, Brossa, Oliver, Pedrolo, Sastre o Vallejo.

Quan el 31 de gener de 1970 s'estrenà *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, a Barcelona, obra guardonada el 1968 amb el Premi de Teatre Josep Maria de Sagarra, es confirmava definitivament una nova etapa per al teatre escrit en llengua catalana, la qual ja havia tingut a Catalunya uns precedents ferms, com foren, entre d'altres, el 1955, la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona; el 1959, el Teatre Viu; el 1960, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual; l'any 1962, el Teatre Experimental Català i Els Joglars; el 1967, el Grup de Teatre Independent i, finalment, el mateix 1970, l'Institut del Teatre de la Diputació (Fàbregas 1978: 283-300). Les directrius estètiques i temàtiques de la nova producció dramàtica foren sobretot la satírica, l'avantguardista i la realista, com també ocorregué posteriorment al País Valencià d'ençà del 1970 (Fàbregas 1984: 213-248).

La renovació teatral a casa nostra fou tardana respecte a la del Principat i provingué de l'anomenat teatre independent. En el moment de la seua aparició a la fi dels seixanta, fou un teatre *amateur* fet majoritàriament per universitaris que es plantejà el repte de superar l'associació existent entre teatre culte en castellà i teatre col·loquial i popular (sainet) en valencià i optà pel català i per un públic amb inquietuds culturals. Aquesta tria comportava aparentment alguns problemes com el possible menor nombre d'espectadors, el repertori d'obres més reduït, la major quantitat d'entrebancs administratius i econòmics per l'absència de recolzament, el condicionament del fracàs de les temptatives renovadores que els havien precedit i una certa desconeixença del que era el teatre català clàssic i dels autors contemporanis. Els anys setanta significarien

la primera normalitat en la història del teatre valencià des de la literatura clàssica, des que Ferrandis d'Herèdia inicià la seua producció plurilingüe.

El teatre independent acomplia la funció d'ampliar les possibilitats en català i d'experimentar en el marc escènic, i de crear unes mínimes bases per a un teatre nacional valencià digne, a més de plantejar reivindicacions socials, polítiques i nacionals (Ferrer 1981: 160). Calia, al cap i a la fi, renovar l'escena amb alguna cosa que tingués més a veure amb el que es feia pertot arreu, buscar urgentment nous models, guanyar nous espais de llibertat d'expressió i crear una nova manera de fer teatre (J.L. Sirera 1981: 39). La modernització teatral comportava la concepció de l'espai escènic com a polivalent, la potenciació de l'expressivitat del cos, sovint una certa tendència a l'espectacle dels muntatges, i, en el cas valencià, sobretot l'allunyament del sainet i la consideració del català com a eina vàlida i imprescindible per a un teatre digne i de qualitat, per a una dramatúrgia literària ambiciosa.

El 1968 es crearen grups com el Centro Experimental de Teatro i el Grup 49, mentre l'alcoià La Cazuela, format el 1955, iniciava les representacions en català. Antonio Díaz Zamora muntà dues obres d'Escalante a l'antic edifici del seminari de València, obres que s'editaren amb una introducció de Lluís Aracil que revisava el discurs del gènere. L'any següent Fuster publicava en català la seua reflexió sobre el teatre valencià. El 1970 el Centro passava a Centre Experimental de Teatre i, entre altres obres en català, representava a Burjassot el primer text de Rodolf Sirera: *La pau (retorna a Atenes).* El 1971 es muntaven l'adaptació teatral de *Tirant lo Blanc,* feta per Maria Aurèlia Capmany, i *Homes i no,* de Pedrolo, als actes del I Congrés d'Història del País Valencià. El mateix any s'atorgava per primera vegada el Premi Ciutat d'Alcoi i es guardonava l'obra *Homenatge a Florentí Montfort* dels germans Sirera, i l'any següent Rodolf guanyava el premi Ciutat de Granollers amb *Plany en la mort d'Enric Ribera,* segurament l'obra més ambiciosa del nostre teatre en l'inici de la nova dècada. El 1972 es creava a València el Concurs de Teatre, sobretot dirigit a grups joves, que guanyà en la primera convocatòria el grup de Dénia Llebeig, amb *La farsa de Misser Pere Pathélin,* basada en l'obra anònima del segle xv francés. El 5 de febrer de 1974, l'any en què es publicaren les primeres obres guanyadores dels premis Octubre, apareixia el *Manifest del Teatre Valencià* al diari *Levante,* en el qual es proclamava la necessitat de modernitzar el nostre teatre, d'aconseguir recolzament econòmic, d'incorporar alhora la tradició literària i els problemes quotidians, i sobretot normalitzar l'idioma i investigar en dramatúrgia (Pérez Moragon 1977 i Ferrer 1981: 159-160). Tot plegat confirmava la renovació definitiva ocorreguda a l'escena valenciana.

Durant els anys setanta aparegueren diversos grups com Llebeig (Dénia), La Castanya (Pego), Sambori (Alboraia), El Micalet (València), Carnestoltes (València), L'Entaulat (València), Uevo (València), Patuleia (Burjassot), TIO (Castelló de la Plana).... El Rogle, un dels més representatius, va muntar *La pau (retorna a Atenes), Homenatge a Florentí Montfort,* la primera de Rodolf i la segona dels dos germans Sirera, *Tres forasters de*

Madrid d'Eduard Escalante, *El Brunzir de les abelles*, dels germans Sirera, la farsa *Peret o els miracles de l'astúcia* i, finalment, *Memòria general d'activitats*. Entre els altres grups fou important la tasca de Pluja, a Gandia, que representà *El Supercaminal*, de Ximo Vidal, i *Sang i ceba*, un muntatge col·lectiu sobre la guerra d'Espanya. Pluja provenia primerament de Pau Club i després de Lluerna, inicià la seua tasca el 1978, i aconseguí èxits com les 138 representacions d'*El Supercaminal* o les 142 de *Dóna'm la lluna* (Sòria 1990).

Finalment hem d'observar que, malgrat aquesta efervescència cultural, el teatre valencià s'ha caracteritzat per la poca quantitat d'escriptors respecte a altres gèneres literaris. Cal esmentar, especialment, Manuel Molins, Josep Gandia Casimiro, Josep Lluís Sirera i, sobretot, Rodolf Sirera.

2. RODOLF SIRERA

La renovació del teatre al País Valencià es troba directament relacionada amb Rodolf Sirera (València, 1948), un dels màxims representants del teatre actual en llengua catalana (Bou 1988: 417-419). Sirera s'inicià col·laborant en muntatges com *Tot esperant Godot* o el primer Arrabal, quan era universitari, i el 1968 participà en el grup fundacional del Centro Experimental del Teatro, que esdevingué posteriorment el Centre Experimental de Teatre, on fou director, actor i autor.

Podem establir en el conjunt de la seua producció un primer moment caracteritzat pel compromís, amb elements satírics i paròdia, i pel desig d'experimentació. *La pau (retorna a Atenes)*, la seua primera obra, l'esbossaren el 1969 Rodolf Sirera i Samuel Bosc (pseudònim de Francesc Pérez Moragón) a partir de la traducció castellana de l'editorial Prometeo de l'obra d'Aristòfanes. De l'original sols quedaven el personatge Trigeu, l'escarabat, l'oposició dels fabricants d'armes a l'alliberament de la pau. La representació projectada combinaria dues obres: aquesta, aleshores en la primera versió breu, i *Figures d'actualitat*, de Samuel Bosc, obra que la censura destrossà i, per tant, motivà que s'abandonàs el projecte. El 1970 Rodolf féu una segona versió del seu text (primera versió representada) i l'estrenà el mes de setembre a Burjassot amb el Centre Experimental de Teatre. El 1972 féu una tercera versió (segona versió representada), estrenada ja per El Rogle, grup format, com Carnestoltes, a causa de l'escissió del Centre Experimental (R. Sirera 1984a: 175-176).

La segona obra, *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), fou escrita en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís, obtingué el I Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, i s'estrenà per El Rogle al Festival de Teatre de Granollers el 1972. Els autors hi tracten la frustració de la renaixença valenciana a partir de la remembrança de Florentí Montfort i Bustamante (Teodor Llorente), autor renaixencista que escriví l'obra «Oh dolça barraqueta valenciana». A més intenten desmitificar el folklore de les taronges i la barraca, les glòries valencianes superficials que encara sobreviuen en l'actualitat.

La consagració definitiva arriba amb *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), guardonada amb el II Premi de Teatre Ciutat de Granollers el 1972, el Premi de la Crítica Serra d'Or el 1975 i el Premi Ciutat de Barcelona el 1978. L'obra, prohibida per la censura, fou estrenada el 1977 amb el muntatge de Joan Ollé i quedà finalista al festival de Sitges. El 1974 fou publicada a Madrid en versió bilingüe a la revista *Pipirijaina-Textos;* i ho fou exclusivament en català el 1982, deu anys després de l'escriptura. Organitzada a partir d'una estructura musical, que combina silencis, solistes, duos, trios..., ens presenta una biografia imaginària d'Enric Ribera, un actor valencià, i palesa totes les contradiccions nacionals i personals que viu. El text reflexiona sobre la societat, sobre el teatre i sobre el compromís públic de l'art (Benet i Jornet 1982: 25-26), a partir de les diverses veus que el construeixen, presentades amb notícies, pensaments, cartes i textos d'obres interpretades (*Los intereses creados* i *El trovador*). A més, des d'un punt de vista tècnic, innova diversos recursos com l'alternança de música, cinematografia i textos, i respon a l'intent de ser una simfonia biogràfica, com l'autor l'anomena, impressionista, construïda musicalment a partir de moviments i de variacions. A l'obertura apareixen els temes principals i es combinen i contraposen sovint amb superposicions i contrapunts. Després hi ha els moviments clàssics a la manera d'un concert (*allegro, andante, scherzo* i *adagio*) on es desenvolupen vivències de la infantesa, l'edat adulta, la guerra i la postguerra. Especialment significativa és la relació de Ribera amb la seua germana, així com el comportament polític del personatge, ja que primer, durant la guerra, abraça la causa republicana i després, durant la postguerra, s'alia amb el règim. La coda reprén el conjunt dels temes principals. L'estructuració va emmarcada per un preludi i un epíleg, que notifiquen la mort i el soterrament del personatge.

L'experimentació teatral, es continuà sobretot a *Tres variacions sobre el joc del mirall* (1977), que inclou tot el seu teatre escrit entre 1972 i 1975, en sintonia amb l'intent renovador de *Plany en la mort d'Enric Ribera.* Es tracta d'obretes curtes irrepresentables però que provoquen la sorpresa, sovint motivada per un cert caire surrealista. Aquestes són la provatura surrealista *Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry* (1974); les dues obretes de misteri *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* (1974) i *El misteri de la cambra tancada* (1975); la versió de *Medea* (1975), i la barreja de diversos ingredients dramàtics com màscares, diapositives i ballet de la *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista* (1975), una òpera breu per a dos cantants i quatre actors de pantomima basada en una idea de Samuel Bosc, l'esquema argumental de la qual fou elaborat entre 1970 i 1971, i el text fou escrit inicialment el 1974 i en versió definitiva el 1975.

Podem establir un segon moment caracteritzat per obres de temàtica històrica i dramatúrgia tradicional, com veiem a la trilogia escrita entre 1975 i 1977 en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís, titulada *La desviació de la paràbola,* formada per les obres *El brunzir de les abelles* (1975), Premi de la Crítica Serra d'Or el 1977, *El còlera dels déus* (1979) Premi Carlos Arniches de l'Ajuntament d'Alacant el 1976, i *El capvespre del tròpic*

(1980), Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi el 1977 i Premi València de la Crítica el 1981. La trilogia és un gran fresc històric sobre la societat valenciana des de 1868, amb l'esclat de La Gloriosa, fins a la pèrdua de les colònies espanyoles (Fàbregas 1984: 158). *El brunzir de les abelles* presenta el comportament de la burgesia amb el proletariat; l'acció se situa a Pobla del Bisbe, un lloc imaginari entre Albaida i Alcoi, entre 1868 i 1875. El personatge principal, Tomàs Vilaplana, vertebra el comportament dels republicans i el dels conservadors. Fou estrenada a València el 27 de març de 1976 per El Rogle al teatre de la Societat Coral El Micalet. Aquest mateix any fou publicada per l'editorial Tres i Quatre com a primer exemplar de la col·lecció de teatre. *El còlera dels déus* tracta l'epidèmia que assolà el país el 1885 i introdueix nombroses reflexions històriques sobre el paper de la burgesia i l'engany del poder dominant respecte a les altres classes socials. *El capvespre del tròpic* reflexiona sobre la pèrdua de l'imperi espanyol d'ultramar, el declivi d'algunes famílies de comerciants i la seua traïció al proletariat.

El 1978 Sirera va iniciar un dels moments més densos i rics de la seua producció, el tercer, caracteritzat per la investigació i també per la reflexió teatral, amb la publicació de *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978) i *El verí del teatre* (1978). *L'assassinat del Doctor Moraleda* és una història presentada com a trencaclosques, fragmentada, amb allunyament geogràfic entre Àfrica, Portugal i Amèrica, talls i alternança temporal, efectes d'estranyament i de sorpresa..., de manera que l'espectador i el lector han de reconstruir i completar el que ocorre, ofert sempre amb imaginació. És una obra amb ingredients d'espionatge, d'aventures, de *vaudevile* i d'enjòlit (Benet i Jornet 1987: 7-11). L'obra s'organitza en dues parts paral·leles que presenten, d'una banda, l'expedició científica del doctor a l'Àfrica, i, de l'altra, l'ocupació política d'un territori i la recerca d'un tresor.

Aquest mateix any escriví *Arnau* (publicada el 1984) per a la interpretació de Núria Espert, a partir del poema de Josep Maria de Sagarra *El Comte Arnau* i obtingué el Premi Ignasi Iglésias de la Diputació de Barcelona. El que inicialment havia de ser una adaptació al teatre del poema és convertí en una obra sobre Adelais, el personatge principal, que es debat entre el dogma i el desig: el triomf del desig comporta la renúncia, però també l'opció per la llibertat. Es troba dividida en quatre parts i s'estructura en dos blocs oferts des de les variacions simultànies i la narració fragmentària i discontínua. La primera i la tercera part ens mostren la història des de les imatges, els records i les premonicions que la vella descobreix en les guspires de la llar i el fum: és el nivell màgic i subjectiu de l'obra. La segona i la quarta part apunten la història real des del nivell objectiu i lògic dels esdeveniments (R. Sirera 1984b: 7-10).

L'any 1979 edità *Bloody Mary Show*, guardonada el 1981 amb el Premi de la Crítica Serra d'Or. El títol, pel nom i per l'idioma, remet al personatge històric de la reina Mary dels Tudor, que executà nombrosos protestants. L'obra conté quinze quadres autònoms organitzats en dues parts, amb elements com cançons, hipnotisme, titelles, jocs de mans, veus en off, *striptease*..., tota una sèrie de números que ja anaven implícits en

el subtítol de l'obra: suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret. El tema principal és la mort, presentada mitjançant l'assassinat, les execucions, l'enverinament, l'estrangulament, etc. La reflexió que s'imposa és que la mort és allò que ens cal esperar i que de manera irreversible ens arriba i, per tant, cal acceptar-la sense embuts i sense tragèdia. L'experimentació es basa en la quantitat d'elements no teatrals que incorpora, en les extenses acotacions, en les explicacions al públic, i en la narració i les diapositives incorporades al *show* (Gozálbez 1989: 175-195).

Durant els anys vuitanta, el quart moment, ha escrit obres més heterogènies que combinen elements anteriors i alhora incorporen una temàtica més personal, amorosa, de parella.... *La primera de la classe* (1984) mostra la relació entre dues dones, Olga i Anna, a partir de la història viscuda amb els mateixos hòmens (Jaume i Enric) i el passat escolar compartit. *Funció de gala* (1985) combina la història amorosa de Victòria i Fèlix, des del cabaret al teatre, amb la trama novel·lesca dels assassinats polítics organitzats. *Cavalls de mar* (1988), escrita amb el seu germà i premiada al II Premi Teatre Principal de Textos Escènics Ciutat de Palma el 1988 i amb el Serra d'Or el 1989, apunta de manera fragmentada i discontínua la història de Violaine i d'Agnés. *Indian Summer* (1989), Premi de la Generalitat Valenciana, presenta el triangle amorós del novel·lista, Daniel, la dona, Aurora, i l'amant, Teresa, als Estats Units durant l'estiuet de Sant Martí, a partir de les dues històries simultànies que viu l'escriptor, la real i la de la ficció que intenta escriure en l'apartament petit on esdevé, suggerida i fragmentada, la relació d'ell i les dues dones. *La partida* (1990), escrita en col·laboració amb Josep Lluís, alterna a partir de la base dels fets històrics, dues generacions familiars i dues llengües, i recupera el tema del teatre.

També ha escrit *El Príncep* (1984), una òpera amb música d'Armand Blanquer, organitzada en quatre actes que presenten la caiguda de Cèsar Borja i que es publicà amb les peces breus titulades *Històries de desconeguts* (1986), on hi ha textos experimentals com el guió per a un exercici d'il·lusionisme *La màgia dels colors i les banderes* (1979); el monòleg *Arriba, escuadras, a vencer...* (1977); les peces *Intermedi* (1977-1980) i *Retorn als orígens* (1980), i l'exercici per a siluetes *Històries de desconeguts* (1979-1981). La seua producció es completa amb *Característiques* (1985), un guió per a la televisió; l'obreta *Números de pallassos* (1987); i, escrita amb el seu germà i amb música d'Armand Blanquer, el llibret de l'òpera *El triomf de Tirant* (1992). Les últimes obres són *La caverna* (1993) i, en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, *La ciutat perdura* (1993). El 1991 Rodolf Sirera va rebre el Premi Sanchis Guarner de la Diputació de València pel conjunt de la seua producció.

Un aspecte que no cal oblidar és la seua tasca d'adaptació d'obres. Durant els primers anys setanta Sirera traduí i adaptà *Tres farses populars sobre l'astúcia: La farsa de Misser Pere Pathélin* (1972), d'un anònim francés del segle XV, *Peret o els miracles de l'astúcia* (1972), sobre una rondalla popular arreplegada per Enric Valor i adaptada al teatre, i *El nas tallat* (1975), adaptació d'un text de Joan Timoneda. També edità i adaptà amb el seu

germà *Revistes valencianes: La infanta Tellina i el rei Matarot* (1972), atribuïda al Pare Francesc Mulet; *Tres forasters de Madrid,* en versió lliure de l'obra d'Eduard Escalante realitzada per Josep Lluís, i *A l'Eden me'n vull anar (o el judici celestial d'El virgo de Viçanteta)* (1981), revista inspirada en l'obra de Josep Bernat i Baldoví i elaborada també pels dos germans Sirera. També ha col·laborat en diversos projectes teatrals com les versions de *La dama del mar* (1980), d'Henrik Ibsen, i d'*El jardí de les cirerers* (1984), d'Anton Txèkhov, i elaborà la dramatúrgia de l'obra d'El Rogle *Memòria general d'activitats* (1976). Els seus plantejaments teòrics sobre el gènere, els ha publicat a revistes com *Gorg, Cartelera Turia, Destino, Primer acto, Valencia Semanal....*

Com a investigador de teatre ha intentat ampliar la base social del seu destinatari i experimentar amb la incorporació de recursos i mecanismes provinents d'altres mitjans de comunicació. Un tema important en part de la seua producció és la reflexió sobre el teatre, cosa que veiem clarament en dues de les seues obres més representatives: *Plany en la mort d'Enric Ribera* i *El verí del teatre.* Sirera cerca una vinculació entre el teatre i la realitat i alhora planteja una experimentació del llenguatge i les possibilitats teatrals, en què creu fermament.

Finalment, cal dir que aquests moments que hem establert en la seua producció tenen unes clares connexions per les nombroses interferències entre ells, ja que l'autor en cap moment renuncia a elements anteriors sinó que constantment se'n serveix. La trajectòria presenta una primera evolució, en els anys setanta, des de la renovació de l'escena valenciana aconseguida amb la innovació de les primeres obres, compromeses en sintonia amb el context sòcio-polític, a un teatre històric i tradicional. Després, a la fi de la dècada, opta per una major investigació dramàtica i, ja en els vuitanta, per uns plantejaments temàtics més personals sobre la condició humana.

3. *EL VERÍ DEL TEATRE*

El verí del teatre és l'obra de Rodolf Sirera que més ressò ha tingut. La primera representació fou en versió per a la televisió el 18 d'octubre de 1978 al programa Lletres catalanes i fou dirigida per Mercè Vilaret i interpretada per Ovidi Montllor (actor) i Carles Velat (marqués). El 1983 el Centro Dramático Nacional la va incorporar com un clàssic del teatre actual en representar-la al María Guerrero sota la direcció d'Emilio Hernández i la interpretació de José María Rodero i Manuel Galiana (respectivament marqués i actor), representació que fou represa dos anys més tard. A més de les diverses representacions catalanes i castellanes, l'obra ha estat estrenada en francés, anglés i italià.

La descripció de l'estructura externa d'una obra de teatre comporta la referència obligada a la manera en què aquesta se'ns presenta als lectors i espectadors i als signes que l'acompanyen i la caracteritzen. El títol és el primer dels signes paratextuals, concretament del peritext (Genette 1987), que ens serveix de punt de partida a l'hora d'acostar-nos a

l'obra. Pot ser definitori perquè és el que primer llegim i coneixem, i ens dóna una informació temàtica, formal o genèrica, la qual pot funcionar com a aclaridora, enganyosa o ambigua. Per tant, pot ser un ajut o un entrebanc, en qualsevol cas una primera pista. El títol del nostre text apunta un doble significat: d'una banda, el verí que temàticament apareix en el desenvolupament de la part final de l'obra i que vertebra i possibilita el desenllaç; de l'altra, la passió vital pel món del teatre, com si fos una febre, una droga, un verí. Amb el títol apareix una mena de subtítol «diàleg entre un aristòcrata i un comediant», que ens indica el mode de discurs, dialogat, entre els dos personatges de l'obra, ja definits prèviament segons la classe social i segons la professió. La citació que precedeix l'obra pertany a *Britànic* de Jean Racine i fa referència a la necessitat de transgredir les coses naturals per oferir-ne d'extraordinàries i satisfer els exigents. La dedicatòria és a Joan Brossa, capdavanter en l'experimentació escènica. Quan es dóna la relació dels personatges que hi intervenen s'insisteix en què «són absolutament imaginaris» (p. 89), cosa accentuada per la localització històrica de l'obra en el passat.

L'estructura formal de qualsevol obra de teatre es basa en l'encadenament (sense pauses) o en la possible segmentació (en actes i escenes). El text és continu o discontinu segons s'ature el seguiment i es fragmente l'acció, es canvie l'espai o s'altere el temps. *El verí del teatre* no presenta cap segmentació formal i segueix una ordenació contínua, sense interrupció. És un constant diàleg des de l'inici a la fi, que a més combina dues declamacions i les pertinents acotacions. Respecta les unitats de temps, d'espai i d'acció, segons la preceptiva clàssica, amb la qual cosa es garanteix el principi aristotèlic de la versemblança, el seguiment o no del qual ha caracteritzat diverses estètiques de la història del teatre (Roubine 1990).

Quant a l'organització dramàtica interna, comporta diferents recursos com l'estructura de la ficció, els personatges, l'espai, el temps i l'enunciació (Ryngaert 1991). L'organització de la ficció es fonamenta en la faula, l'acció i la intriga. Entenem per faula l'assumpte de què tracta una obra, la síntesi ordenada i lògica dels esdeveniments de la història. *El verí del teatre* té com a faula sumària la següent: «El marqués de... cita l'actor Gabriel de Beaumont a la sala del seu palau rococó perquè aquest represente la mort de Sòcrates segons l'escriptura que n'ha fet el marqués. Tanmateix, quan arriba l'actor, el marqués es presenta disfressat de criat i el fa esperar quasi una hora mentre el convida a beure vi de Xipre: tots dos conversen sobre la societat, la vida i el teatre. El criat, després, revela la seua identitat com a marqués, la qual Gabriel accepta amb nombrosos dubtes. Llavors el marqués li exposa el motiu de la cita. La primera representació de la mort que fa Gabriel, basada en la lectura del text, no agrada al marqués. Gabriel indignat vol anar-se'n però es troba malament. El marqués exposa que la causa és el vi que havia begut i Gabriel pensa que ha estat enverinat. El marqués li ofereix un antídot a canvi de pactar una nova representació: Gabriel es jugarà la possibilitat de viure en l'èxit o el fracàs de la interpretació. Acabada aquesta, l'actor beu

la copa que li prepara el marqués i quan es considera salvat el marqués l'informa que allò ingerit era el veritable verí i que, per tant, ara ocorrerà la veritable mort de l'actor: aquesta nova funció ha de començar i acaba l'obra.»

Podem establir una estructura de l'acció formada per dos blocs, que anomenarem A i B, d'una banda caracteritzats respectivament perquè en el primer no es coneix el motiu de l'entrevista entre els dos personatges, el qual apareix com a causa de l'obra, i en canvi en el segon bloc s'acompleix; i de l'altra constituïts per cinc situacions que es corresponen amb el que respectivament anomenarem A1, A2, B1, B2 i B3. El primer bloc de l'estructura, A, conté dos moments A1 (la disfressa) i A2 (la proposta), caracteritzats respectivament perquè l'aristòcrata es presenta com a criat i com a marqués. A1 va des de l'inici de l'obra fins que el criat revela la seua identitat i es caracteritza per l'actuació de l'aristòcrata i pel comportament sincer per part del comediant. En el rerefons és l'exemplificació de la defensa del supòsit que allò que veiem com a real pot ser, al capdavall, teatre.

El segon moment, A2, va des que s'assumeix la identitat del criat i «les convencions socials van imposant-se» (p. 98) fins que es coneix el motiu de l'entrevista. Es manté el comportament real per part dels dos personatges sense cap actuació i, per tant, sense que hi haja un segon nivell de representació. Tanmateix, amb el missatge que la realitat és en el rerefons teatre assistim al comportament de Gabriel, que veiem artificial, tècnic i aparent en funció dels seus interessos, com si fingís, i al del marqués, en part, també condicionat en funció de les seues pretensions, perquè com diu el marqués: «Cadascú actua amb els altres d'acord amb el que ell creu que són els altres... i d'acord amb el lloc que ell mateix es pensa ocupar –o ocupa realment– dins la societat... Us n'adoneu? Ara que sabeu que jo sóc el marqués, heu abandonat aquest to d'importància... aquest to de domini, de seguretat, amb què us adreçàveu al criat. Ara ja no em parleu de tu, sinó de vós. Ara mateix, potser sense saber-ho, comenceu a actuar vós també...» (p. 98). Tots dos, encara que apareixen com a personatges verídics en la ficció de l'escenari, funcionen socialment a base d'actuar segons convé en cada moment.

La lectura de fons d'aquest primer bloc és que si bé en tota representació s'actua, també en la realitat es fingeix, perquè com diu el marqués «tothom sent la necessitat de representar alguna volta» (p. 95) i com diu Gabriel «quan hom actua, arriba un punt en què no pot distingir on comença i acaba la ficció» (p. 94). Així com les convencions socials són arbitràries i es poden transgredir, també ocorre el mateix amb les convencions dramàtiques.

El segon bloc, B, és la realització del motiu que era la causa de l'entrevista entre tots dos: la representació de l'obra del marqués, de la mort de Sòcrates: és, per tant, quan Gabriel ha de representar i de desenvolupar la seua tasca d'actor. Es tracta de la representació dins l'obra, la qual es realitzarà tres vegades per part del comediant. Tanmateix, a diferència del fingiment de l'inici de l'obra, ara assistim a una representació dins la representació: una mena d'escenari dins l'escenari ens ho apunta; uns nous autor, actor, espectador i text ens ho confirmen. L'autor, el director i l'espectador són el marqués,

l'actor és Gabriel, el text és la mort de Sòcrates (i de Gabriel). El bloc combina la conversa entre els dos personatges i les declamacions del text proposat, i s'organitza a partir de la triple proposta de la representació de la mort: primer mitjançant la prova de la lectura, després amb el pacte de la interpretació, i a la fi amb la verificació de la derrota (respectivament B1, B2, B3), cadascuna de les quals redueix progressivament la distància entre ficció i realitat («La ficció es retira, vençuda per la realitat» –p. 108–, diu el marqués). Mentre la prova, B1, s'estableix com a ficció compartida per tots dos; el pacte, B2, és sentit com a verídic per l'actor i com a ficció pel marqués: el primer pensa que es juga la vida en l'èxit o el fracàs de la seua interpretació i el segon sap que ningú no s'hi juga res. B3 apunta temàticament a la fi «una representació única», «una realitat» (p. 116), i és compartida com a vertadera per tots dos: serà l'agonia i la mort autèntiques de Gabriel. Les tres representacions, dues ocorregudes i l'altra anunciada, palesen tres estadis *in crescendo* cap a la mort, gradualment, des de la del personatge Sòcrates, en la ficció, a la de Gabriel, primer com a actor que actua, en una ficció dins la ficció, i després com a personatge que no actua, en la realitat dins la ficció. Al cap i a la fi, si abans s'havia exposat que la realitat era teatre, ara es defensa que el teatre pot esdevenir realitat.

Les dues primeres morts són fingides: la primera és pura lectura artificial i la segona és interpretació natural i vital; en canvi, la tercera serà verificació real, com diu el marqués: «L'única manera d'amostrar satisfactòriament la pròpia mort (...) és, justament, aquesta...: quan moriu de veres...» (p.116). Aquest recorregut no és solament un itinerari de la ficció a la realitat sinó de la vida a la mort. La vida és una representació constant, que té com a veritat última i indefugible la mort.

Aquesta construcció establerta es caracteritza per la intriga, amb l'intent de captar l'interés de l'espectador o el lector i mantenir-lo fins a l'acabament de l'obra. Les situacions comporten la progressió de l'acció dramàtica i es vertebren a partir de l'estratègia dramàtica de l'engany i el posterior descobriment –més aviat revelació– d'allò enganyat o amagat. Aquesta estratègia, tanmateix, ocorre simultàniament a un doble nivell: intratextual del personatge marqués al personatge Gabriel i extratextual de l'autor al públic, que se situa en l'escena amb el comediant. En A1 es planteja un triple engany repectivament mitjançant la disfressa, el silenci i l'enverinament: el primer és el de la identitat del marqués disfressat de criat, el qual comporta una primera revelació. El segon es presenta amb el silenci del mòbil de l'entrevista concertada, que motiva posteriorment una segona revelació. El tercer engany és l'enverinament, el qual és complex ja que té dues fases. La primera a causa d'un vi que tots –excepte el marqués– suposem, mitjançant un intencionat silenci enganyós, enverinat, fet que motiva el pacte de la segona representació de la mort, condicionada per l'antídot i pels minuts de temps que sembla queden de vida: el descobriment d'aquesta equivocació és la tercera revelació. La segona fase, juxtaposada a la primera, és la de l'engany de l'antídot: tots suposem que la segona representació ha estat un èxit perquè el marqués dóna de beure a Gabriel; tanmateix el que s'ingereix resulta ser el veritable verí, la

quarta revelació, cosa que tots sabem a la fi, com sempre *a posteriori*. Les quatre revelacions esmentades marquen el punt d'inflexió entre cadascuna de les cinc situacions perquè acaben amb la situació anterior i en comporten una de nova. La construcció de la intriga és complexa i intensifica progressivament el clímax de l'obra.

Si intentem apuntar les funcions que es deriven de l'acció trobem que qui desencadena l'obra és el marqués, i aquell sobre qui s'incideix és Gabriel. El marqués enganya, orienta, revela i decideix; al capdavall, dirigeix. En canvi, Gabriel n'és la víctima. El marqués funciona com a correlat de l'autor-director mentre Gabriel n'esdevé, en part, del públic.

Els personatges d'una obra de teatre són els que possibiliten que l'espectador s'introduesca en la ficció perquè amb el diàleg n'esdevenen text. Com a text són enunciació i com a personatges funcionen com a enunciadors. Sovint tenen una identitat, condueixen l'acció o n'esdevenen tema. A *El verí del teatre* n'intervenen solament dos, tot i que hi juguen diversos papers. Gabriel de Beaumont, un actor de prestigi, desenvolupa dos comportaments, un personal com a Gabriel i l'altre com a actor que interpreta la mort de Sòcrates i la seua pròpia mort. El marqués de..., l'altre personatge desenvolupa dos papers d'*status* socials diferents: un, interpretat, de criat, per tant, se situa per sota el seu interlocutor; i l'altre verídic, de marqués, en què se situa per sobre.

Les relacions que s'estableixen entre tots dos es plantegen en tres àmbits i van alterant-se al llarg del desenvolupament de l'obra: l'individual, el social i l'estètic. En el primer bloc mentre el marqués manté el comportament de criat, el seu rol interpretat, l'actor funciona com a Gabriel. Una vegada el marqués assumeix la seua personalitat real d'aristòcrata, progressivament Gabriel comença a fingir per a l'aristòcrata. Així doncs, primer actua el marqués mentre Gabriel n'és sense saber-ho l'espectador, i després fingeix Gabriel mentre el marqués n'esdevé –sabent-ho– el destinatari. La diferència entre les dues actuacions rau en què el primer interpreta amb disfressa, cosa que es descobreix quan el personatge ho decideix i revela la seua veritable identitat: per això, la revelació comporta la sorpresa (no solament de l'interlocutor Gabriel sinó també del públic, l'un dins l'escena i l'altre fora). En canvi el segon solament fingeix. Al capdavall, hem assistit al doble joc entre la realitat i la ficció: els fets funcionen de manera convencional com a ficticis o com a verídics en funció de l'òptica i de la informació de què es dispose.

Des d'un punt de vista social Gabriel passa de servit a dominat, i el marqués de servent a dominant. Tot plegat ofereix una panoràmica amb tres *status*: l'aristòcrata, el comediant i el criat. Primer contemplem el comportament del còmic amb el criat, amb un caire despectiu de superioritat respecte a la classe de la qual vol desmarcar-se. Tanmateix trobem el comportament servil del còmic respecte a l'aristocràcia a la qual acostar-se i guanyar-se. Té, doncs, diversos comportaments segons es relacione socialment en funció dels seus interessos: vol fingir i no sap en el seu funcionament social segons les quotes de poder de la classe del seu interlocutor. En canvi l'aristocràcia governa les pautes i les

relacions socials: de fet, és el marqués qui decideix en cada moment marcar les pautes d'actuació i condiciona el comportament del còmic i el desenvolupament de l'obra. L'aristòcrata no presenta diversos comportaments sinó que assumeix diferents papers segons el moment històric que li pertoca viure. Per això el marqués pot i sap fingir, tot i que hi ha certs aspectes d'erudició, d'elegància, de cultura que mai no perd. Quan es disfressa i no apareix com a tal interpreta; quan no ho fa, governa i domina.

Quant a la concepció estètica Gabriel defensa el teatre basat en la tècnica, com a ficció i art, com a estètica i perfecció, tot i que té moments de dubte respecte a la possible identificació amb els personatges. És el punt de mira del professional de l'escenari, de l'intèrpret. El marqués, en canvi, defensa el teatre com a emoció i com a sentiment, com a verídic, real, mentre considera la vida com un joc de representacions. Per a ell la vida és teatre i, per tant, el teatre no ha de ser una imitació, sinó verídic, la vida mateixa. Ell recorda, com a limitació, que si el teatre recrea la realitat, mai no és aquesta i, per tant, és ficció, mentida, i no veritat. Per això desitja i dissenya la teatralització, dins l'obra, en les tres representacions que intenten acostar la distància entre ficció i realitat, en què funciona respectivament com a autor, director i espectador.

Intentar parlar de l'espai i del temps d'una obra ens porta a referir-nos a dues unitats bàsiques que ens remeten de manera clara al principi de versemblança. Cal diferenciar els de la ficció i els de la representació. Els primers s'insereixen en l'interior de l'obra mentre els segons s'ajusten a les regles i les convencions que l'organitzen. Quant a l'espai *El verí del teatre* respecta la unitat per la continuïtat i l'adequació entre tots dos. L'espai escènic és una sala privada de rebre d'un palau rococó de París, amb cortinatges, finestral enreixat, dues portes, i una arcada coberta per cortines que té un absis que pot funcionar com a presó i alhora escenari intern dins l'escena. Els signes espacials interiors són els canelobres, una butaca, la tauleta de les begudes, les ampolles i les copes, el cordó de la campana de servei, l'armari, la perruca i la roba de criat i de marqués, els llibres, el rellotge, el llibre de la mort de Sòcrates, els llums, el rellotge d'arena, i, en especial, l'ampolla de vi de Xipre, la copa i l'antídot.

El conjunt de l'espai escènic i dels signes que hi intervenen podem agrupar-los en funció dels blocs de l'obra. Primer, podem esmentar que tot s'esdevé a la sala, l'escenari principal en el primer bloc temàtic, i que els signes importants són els de la disfressa, que permeten la transformació del criat en marqués, i el vi. Després, al segon bloc, el nucli espacial es desplaça al darrere de les cortines de l'arcada que fa xamfrà en el fòrum, a l'absis, amb reixa, finestres estretes i enreixades, sense portes, amb llums, amb murs de pedra, com «una presó de l'edat mitjana», i amb un gran seient de pedra amb respatller i braços, com una mena de «tron reial» (p. 102), que funciona com a l'escenari dins l'escena on es representa la mort. Ara els signes espacials principals són l'antídot i el rellotge d'arena. En els dos escenaris hi ha sensació d'empresonament expressada respectivament per les portes tancades i per les reixes, que mostren la impossibilitat de fugida.

Quant al temps s'acompleix la unitat per la continuïtat i per l'adequació entre el de la representació i el de la ficció, tot i que hi ha un *fora escena* temporal al qual el diàleg de l'obra es refereix: l'abans és una espera de quasi una hora, el després són unes hores, les de la mort que ja no veiem. Sirera situa l'obra el 1784, el mateix any en què morí Diderot, la teorització del qual s'hi esmenta. Hi trobem a més cinc referències temporals puntuals, dues sobre el temps escènic i tres temàtiques: la primera, expressada en l'acotació inicial, que situa l'obra en el moment que ocorre l'acció, el crepuscle del dia, en plena sintonia simbòlica amb la fi no solament del dia sinó també de la vida d'un dels personatges de l'obra i de la concepció de teatre que defensa, entés exclusivament com a retòrica, elaboració i tècnica. La segona, expressada en l'acotació, són sis campanades llunyanes que s'escolten en l'escenari i que situen l'obra en una hora determinada. Les altres tres referències concretes, expressades en el diàleg, són, d'una banda, l'espera inicial de Gabriel al marqués en començar l'obra: quasi una hora; i, de l'altra, el temps de vida de què disposa Gabriel per a la segona representació de la mort, quan ha ingerit el suposat verí: primer, vuit minuts, i, després, sis. Aquest temps va recolzat patèticament amb el rellotge d'arena en l'escena, que palesa de manera puntual i simbòlica com s'escola la vida quan arriba el moment de la mort. A més a més, hi ha nombroses referències imprecises al pas del temps del tipus «queden uns minuts» (p. 109).

L'organització escènica de l'enunciació és complexa. Hom ha establert que qualsevol obra de teatre funciona com a doble enunciació ja que hi ha un nivell extern i un nivell intern respecte a la ficció. En l'extern o nivell de la comunicació hi ha l'emissor (l'autor), el text (l'obra) i el destinatari (el públic). En l'intern o nivell de la ficció ens trobem amb un diàleg conversacional: cada personatge funciona polivalent com a enunciador dels seus enunciats i destinatari dels enunciats de l'altre. *El verí del teatre* ens porta a diferenciar dins la ficció dos nivells, que responen al que podem formular com a nivell primer o del teatre i nivell segon o del teatre dins el teatre. El discurs de l'obra és metateatral, ens parla de teatre, i, a més, introdueix la representació dins la representació. Considerem el primer nivell com el d'enunciació, en què un personatge dialoga amb l'altre –destinatari– i a l'inrevés. Hi ha, a més, el segon, on un personatge esdevé autor, director i espectador, l'altre és actor, hi ha un text, la mort de Sòcrates, i fins i tot un escenari singular, la presó, dins l'escena teatral, la sala del palau rococó. Mentre l'un presenta la ficció literària, l'altre pretén oferir mitjançant un segon grau de ficció la realitat de la mort autèntica de l'actor i no sols del personatge. Nosaltres, el públic, des de la realitat, contemplem la representació dels personatges, i un d'ells des de la seua ficció assistirà a la verificació de la mort de l'altre com si fos una representació real en l'escenari de l'escenari. Hi ha, doncs, uns actors que dialoguen i representen respecte a nosaltres i un actor que declama i representa respecte a l'altre i, de retruc, respecte a nosaltres.

«El teatre ha de ser (...), per damunt de totes les coses, el plaer de transgredir les normes establertes» (p. 100), ens diu el marqués. Rodolf Sirera ha estat el trangressor

de la tradició de l'escena valenciana. Tot i que aprofita recursos tan clàssics com l'engany i les transformacions com a elements que vertebren la trama o respecta les unitats d'acció, d'espai i de temps, *El verí del teatre* és una trangressió de les convencions de l'escena, sobretot en l'intent lúcid de tractar com a ficció la mort real a escena, d'incorporar teatre dins el teatre i d'esdevenir un discurs metateatral. L'obra assumeix intencionadament la tradició i alhora planteja la trangressió, al capdavall l'element més característic de qualsevol renovació literària. Compleix el principi de versemblança i aconsegueix la identificació entre el públic i el comediant de l'escenari, i així, quan assistim a l'anunci de la mort de l'actor, l'autor ens crea la il·lusió de veure com a realitat el que és una lúcida ficció.

Aristòtil establí en la seua *Poètica* el principi de versemblança, sobretot centrat en la unitat d'acció, principi que es formulava com a essencial per a la catarsi en l'espectador. El segle il·lustrat amplià les unitats que calia respectar per aconseguir que l'espectador s'identificàs plenament amb allò que contemplava i, per tant, de manera més didàctica, es pogués persuadir: era l'estètica defensora d'una pedagogia de la virtut sobre els ciutadans. Calia que l'espectador s'identificàs amb allò ofert per l'autor per poder incidir sobre el seu comportament, calia que imitàs les pautes virtuoses que se li mostraven, calia buscar la seua adhesió a un sistema de valors, calia convèncer en l'escenari per poder convertir fora d'ell. Fou al segle XVIII que Diderot postulà que la perfecció dramàtica s'aconsegueix quan amb la confusió l'espectador és incapaç de distingir la ficció de la realitat. Ell sabia que encara que la representació es fornesca dels mateixos elements de la realitat, ella, tanmateix, no és la mateixa realitat. La paradoxa, per tant, rau no sols en l'actor si imita o encarna (ell sap en tots dos casos que això no és la realitat) sinó en l'espectador, en mantenir o no la frontera que separa la ficció de la realitat i, per tant, prendre's com a real el que és una hàbil fabulació.

El verí del teatre no solament tracta plantejaments diderotians sobre la representació artificiosa, la mimètica o la realista, sinó que en certa manera incorpora la història del teatre contemporani perquè el text passa de principal a secundari, l'autor és suplert pel director i també per l'actor i l'espectador, els quals amb la seua intervenció també esdevenen creadors de l'obra. ¿No és aquest, en part, el procés que palesa la triple representació plantejada a l'escenari?

FERRAN CARBÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I ANNEXOS

a) Sobre teatre (valencià)

ADLERT, M. (1951) «La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat», *Ariel* 21, pp.29-31.

ARACIL, L. (1968) «Introducció» a Escalante, *Les xiques de l'entresuelo/ Tres forasters de Madrid,* València, Garbí, pp.9-88.

ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra,* Barcelona, Pòrtic.

BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació,* Barcelona, Curial.

BLASCO, R. (1986) *El teatre al País Valencià durant la Guerra civil (1936-1939),* vol. 2, Barcelona, Curial.

BOBES, M del C. (1987) *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus.

BURGUERA, F. de P. (1991) *És més senzill encara: digueu-li Espanya,* València, Tres i Quatre.

CARBÓ, F. (1994) «Panoràmica del teatre valencià de postguerra», *Zeitschrift für Katalanistik* 7, en premsa.

CARBÓ, F./ SIMBOR, V. (1993) *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972),* Institut Universitari de Filologia Valenciana- Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

DOLÇ, M./ BERNAL, A. (1989) «El moviment poètic de la postguerra valenciana», *Els Marges* 41, pp.110-120.

ESCRIVÀ, V. (1992) «Els miracles de Sant Vicent com a text teatral específic en la dramàtica del País Valencià (segles XVIII-XIX)», *Miscel·lània Joan Fuster,* V, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.121-169.

FÀBREGAS, X. (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern,* Barcelona, Curial.

– (1978) *Història del teatre català,* Barcelona, Millà.

– (1984) «La sàtira política al teatre», «El drama realista», i «El teatre d'avantguarda», *Història de la literatura catalana,* vol. 3, Barcelona, Ed.62-Orbis, pp. 213-248.

FERRER, E. (1981) *Literatura i societat. País valencià, segle XX,* València, Tres i Quatre.

FUSTER, J. (1975) «Plantejaments històrics del teatre valencià», *Els Marges* 5, pp. 11-63.

– (1977a) «Consideracions sobre la situació del teatre valencià», *Obres completes,* V, Barcelona, Ed.62, pp. 359-377.

– (1977b) «Nota complementària», *Obres completes,* V, Barcelona, Ed.62, pp. 379-390.

– (1980) *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950),* València, Tres i Quatre, 2 ed.

GALLÉN, E. (1988) «El Teatre», Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana,* vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 191-220.

GALLOFRÉ, M.J. (1991) *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
GARCÍA TEMPLADO, J. (1992) *El teatro español actual*, Madrid, Anaya.
GENETTE, G. (1987) *Seuils*, París, Ed. du Seuil.
MIR, G. (1970) *Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*, Mallorca, Moll, en especial, pp. 23-127.
OLEZA, J./ SIRERA, J.L. (1985) *Història i literatures*, València, Diputació Provincial.
PÉREZ MORAGÓN, F. (1974) *Publicacions valencianes (1939-1973)*, València, Caixa d'Estalvis.
– (1977) *Cultura catalana al País Valencià (1939-1974)*, inèdit.
RYNGAERT, J.P. (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.
ROUBINE, J.J. (1990) *Introduction aux grandes théories du théâtre*, París, Bordas.
RUIZ RAMÓN, F. (1975) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Els inicis del teatre valencià modern (1984-1874)*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
– (1982) *Renaixença al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 2a. ed.
SANSANO, B. (1988) *Obra teatral valenciana de Martí Domínguez Barberà (1908-1984): Les malaenes*, tesi de llicenciatura, Universitat d'Alacant.
– (1989) «Introducció: Manuel Molins, el teatre com a totalitat», pròleg a Molins, *Ni tant alts, ni tant rics*, Alzira, Bromera, pp.7-19.
– (1992) «Martí Domínguez o la voluntat de renovació teatral», introducció a Domínguez, *¿No n'eren deu?*, Alzira, Bromera, pp. 7-25.
SIMBOR, V. (1988) *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
SIMBOR, V./ CARBÓ, F.(1993) *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
SIRERA, J.L. (1978) «El Rogle, cap a un assaig d'interpretació», pròleg a El Rogle, *Memorial general d'activitats*, Barcelona, Ed. 62.
– (1979) *El fet teatral dins la societat valenciana*, València, Lindes.
– (1981) *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Diputació Provincial.
SOLÀ, C. (1976) *El teatre valencià durant la dictadura*, Barcelona, Institut del Teatre.
SÒRIA, E. (1990) *30 anys de cultura literària a la Safor 1959-1990*, Gandia, Colomar ed.

b) Sobre Rodolf Sirera.

BATLLE, C. (1989) «Cavalls de mar», *Els Marges* 39, gener, pp. 126-128.
BARTOMEUS, A. (1976) «Rodolf Sirera», *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, pp. 99-114.

BENACH, J.A. (1973) «Un text innovador. *Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Serra d'Or*, febrer, pp. 54-55.

BENET I JORNET, J.M. (1978) «Pròleg informal» a Sirera, *L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre*, Barcelona, Ed.62, pp. 7-11.

– (1982) «Introducció» a Sirera, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, Barcelona, Ed.62, pp. 9-28.

BOU, E. (1988) «Rodolf Sirera», Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 417-419.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (1986) *El veneno del teatro*, dossier sobre Rodolf Sirera, Ministerio de Cultura.

FÀBREGAS, X. (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, pp. 301-303.

– (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, pp. 417-419.

– (1979) «*El còlera dels déus, Bloody Mary Show*», *Els Marges* 17, setembre, p. 119.

– (1980) «De la *gloriosa* a la primera guerra colonial» pròleg a Sirera, *El capvespre del tròpic*, València, Tres i Quatre, pp. 7-12.

FERRER, E. (1981) «Rodolf Sirera», *Literatura i societat. País Valencià segle XX*, València, Tres i Quatre, pp.162-163.

GOZÁLBEZ, C. (1989) «*Bloody Mary Show*. Suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret», *Lectures de COU, I*, Alzira, Bromera, pp. 173-195.

L'Aiguadolç, (1986) 2, primavera, dossier sobre R. Sirera.

MIRALLES, R. (1984) «*Arnau* de Rodolf Sirera», *La Rella* 3, tardor, pp.102-104.

MOLINS, M. (1989) «Rodolf Sirera: els territoris misteriosos», introducció a Sirera, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, pp. 9-23.

PÉREZ GONZÁLEZ, R. (1990) «El verí del teatre», treball inèdit, 11 pàgs.

PÉREZ MONTANER, J. (1989) «El verí del teatre», *Catalan writing* 3, octubre.

PRATS, A. (1986) «Rodolf Sirera parla de les seues obres dramàtiques», *L'Aiguadolç* 2, primavera, pp. 9-17.

QUIRANTE, L. (1991) Introducció a *El veneno del teatro*, dins *Teatro español contemporáneo* , Madrid, Ministerio de Cultura.

SIMBOR, V. / CARBÓ, F. (1993) «Rodolf Sirera», dins *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 188-194.

SIRERA, J.L. (1981) «Reflexions sobre el present teatral al País Valencià; Entrevista amb Rodolf Sirera», *Passat, present i futur del teatre valencià*, València Diputació Provincial, pp. 45-82.

– (1986) «Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera», *L'Aiguadolç*, 2, primavera, pp. 30-37.

SIRERA, R. (1984a) «Introducció» a *La pau (retorna a Atenes)*, Barcelona, Ed.62-Orbis, pp.175-176.

– (1984b) «Algunes notes sobre l'estructura dramàtica», *Arnau*, Barcelona, Institut de Teatre, pp. 7-10.

TORDERA, A. (1986) «Arnau: l'escenari d'un mite», *L'Aiguadolç* 2, primavera, pp. 22-29.

– (1987) «Nota de l'editorial» a Sirera, *Funció de gala*, València, Tres i Quatre, pp. 7-9.

c) Edicions de les obres de teatre de Rodolf Sirera. *

La pau (retorna a Atenes), (1969-1973), sis edicions a Barcelona, Ed.62, El Galliner (1975, 1980, 1982, 1985, 1988 i 1990) i una a Barcelona, Ed. 62-Orbis, 1984.

Homenatge a Florentí Montfort (1971), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera. Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1972. Segona edició corregida, 1983.

Plany en la mort d'Enric Ribera (1972), edició bilingüe Madrid, *Pipirijaina-Textos*, 1974; edició en català Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1982.

Tres farses populars sobre l'astúcia (1972-1973), València, Tres i Quatre, 1987. *La farsa de Misser Pere Pathélin* havia estat publicada a València, Tres i Quatre, 1973. Les altres dues, *Peret o els miracles de l'astúcia* (1972) i *El nas tallat* (1973), romanien inèdites.

Revistes valencianes (1972-1981), València, Tres i Quatre, 1990. Inclou *La infanta Tellina i el rei Matarot* (1972) atribuïda al pare Mulet, *Tres forasters de Madrid* (1973), versió lliure sobre l'obra d'Escalante, i *A l'Eden me'n vull anar (o el judici celestial d'El Virgo de Vicenteta)* (1981), inspirada en l'obra de Bernat i Baldoví.

Tres variacions sobre el joc del Mirall (1974-1975), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1977. Inclou *Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry* (1974), *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* (1974), *El misteri de la cambra tancada* (1975), *Medea* (1975), i *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista* (1974-1975).

El brunzir de les abelles (1975), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1976. Segona edició Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1983.

Memòria general d'activitats (1976), treball col·lectiu d'*El Rogle*, amb dramatúrgia de Rodolf Sirera, Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1978.

El còlera dels déus (1976), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1979.

El capvespre del tròpic (1977), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1980.

Arnau (1977-1978), Barcelona, Institut de Teatre, 1984.

L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre (1977-1978), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1978. Segona i tercera edició de 1990 i 1992.

Bloody Mary Show (1979) Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1980.

Històries de desconeguts (1977-1981)/ *El príncep* (1983-1984), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1986. Inclou *La màgia dels colors i les banderes* (1979), *Arriba,*

(*) Hem d'agraïr sincerament a l'autor la informació d'algunes edicions i sobretot la dels principals muntatges.

escuadras, a vencer... (1977), *Intermedi* (1977-1980), *Retorn als orígens* (1980), *Històries de desconeguts* (1979-1981) i *El príncep* (1983-1984).

La primera de la classe (1983-1984), Barcelona, Ed. 62, El Galliner,1985.

Funció de gala (1982-1985) València, Tres i Quatre, 1987.

La princesa del desert (1986), peça infantil inclosa a *El teatre a l'escola,* llibre escrit amb Manel Cubedo, Generalitat Valenciana, 1991.

Números de pallassos (1986), peça breu publicada a *Art Teatral, cuadernos de minipiezas ilustradas,* 1, València, 1987.

Cavalls de mar (1986), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1988. Versió per a la representació editada a Lleida, Pagès-Editors, 1992.

Indian summer (1987), Alzira, Bromera, 1989.

La partida (1989), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, Ajuntament d'Alacant, 1990.

El triomf de Tirant (1991), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, llibret d'òpera amb música d'Amand Blanquer, Àrea de la Música de l'IVAECM de la Generalitat Valenciana, 8, València, 1992.

d) Principals muntatges de les obres de Rodolf Sirera. **

Homenatge a Florentí Montfort, El Rogle, València, direcció de l'autor, 1972/1974.

Plany en la mort d'Enric Ribera, Teatre del Celobert, Barcelona, direcció de Joan Ollé, 1977/1980. Emesa per televisió, Miramar, 1980.

El brunzir de les abelles, L'Ou Nou, Barcelona, direcció de Joan Bas, 1978, nou muntatge el 1981.

– versió emesa per televisió, Miramar, direcció d'Esteve Duran, 1977.

El capvespre del tròpic, versió emesa per televisió, Miramar, direcció d'Orestes Lara, 1983.

El verí del teatre, versió emesa per televisió, Miramar, direcció de Mercè Vilaret, 1978.

– versió castellana de José M. Rodríguez Méndez, Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, Madrid, direcció d'Emilio Hernández, 1983 i 1985. Gira per l'estat espanyol el 1986. Emesa per televisió, 2ona cadena.

– versió francesa de Josyane Ferrié, Centre Dramatique Occitan, Théâtre de la Méditerranée, Toulon, direcció d'André Neyton, 1985, i Festival d'Avinyó el mateix any.

– versió anglesa de John London, The Gate Teatre, Londres, direcció d'Astrid Hilne, 1988.

– versió emesa per televisió, TV3-Canal 33, direcció d'Orestes Lara, 1991.

– versió italiana de Mabel López, Seme di Marzo, Pescara, Verona i Milà, direcció d'Alessandro del Bianco, 1991-1992.

– versió francesa de Pep Planas i Christian Camelynck, La Comédie de Reims, Reims, Béthunes i París, direcció d'Agathe Alexis, 1992.

(**) Aquesta informació ha estat lliurada per l'autor.

– versió castellana, Compañía Regional de Teatro de Lara (Veneçuela), Teatre Juares, Barquisimeto, direcció d'Antonio González, 1992.
– Companyia Flotats, Poliorama, Barcelona, direcció d'Orestes Lara, 1993.

Bloody Mary Show, versió francesa de Josyane Ferrié, Théâtre de la Méditerranée, Brignoles, direcció d'André Neyton, 1987.

La primera de la classe, en versió original i en versió castellana de Marina Navarro, Teatre Estable del País Valencià, direcció de Juli Leal, 1986.
– T. de B., Barcelona, direcció de Lurdes Barba, 1988. Emesa per televisió, 2ona cadena, 1989.
– Nuevo Teatro de Aragón, Saragossa, direcció de Lurdes Barba, 1989.

Funció de gala, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, València, direcció de Juli Leal, 1980.

Cavalls de mar, Companyia Flotats, Teatre Poliorama, Barcelona, direcció de Josep M. Flotats, 1992.

Indian Summer, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, versió original i castellana, Barcelona, Madrid, direcció de Guillermo Heras, 1991.

El triomf de Tirant, Teatre Principal, València, direcció escènica de Jaime Martorell i direcció musical de Manuel Galduf, 1992.

Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993
Data for an Analysis of the Theatre in Catalonia. 1939-1993

Enric Gallén

Throughout this work the author carries out a study of the trajectory of Catalan drama from the end of the Civil War to present times. The analysis of problems relating to censorship, the lack of infrastructure, the dialectics of commercial versus alternative theatre, the successive appearances of new theatrical writers and groups, the dominating theatrical norms and the important support provided in recent years by public institutions presents a perfect scan of the issues Catalan drama has faced during the mentioned period.

Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)
Dramatic Writing for the Nineties (Reader's Notes)

J.L. Sirera

A study of theatrical production from the mid-eighties to the present day. An enquiry into the most relevant thematic and technical approaches, based on the rediscovery of textual proposals as well as the innovative conception of many of the most significant plays.

Teatre en català a València durant el franquisme: crisi d'un model escènic
Catalan Theatre in Valencia during the Franco Era: the Crisis of a Scenic Model

F. Pérez i Moragon

The performance of commercial drama in Catalan was resumed in Valencia in 1945, once the harshest moment of the post-war was over. But the genre did not recover the vivacious spirit it had presented up to 1936. The process of linguistic replacement, the stagnation of writers' aesthetic formulae, the change of habits in audiences and other factors practically resulted in its dissapearance off stage.

El Teatre Estudi *de Lo Rat-Penat*
The Lo Rat-Penat Theatre Study

M.A. Felipe, J.M. Lacoba and S. Requena

The authors have researched the renovating activities of the Teatre Estudi, nucleus of Lo Rat-Penat society, in which they distinguish two periods: the first, 1956-1957, under the presidency of Josep Alarte, and the second, 1958-1960, presided by Rafael Llorenç i Romaní. They offer a detailed follow-up of the plays performed for the first time, the mise-en-scène and the repercussion on audience attendance.

Notes sobre els autors mallorquins contemporanis
Notes on Contemporary Authors from Majorca

Antoni Nadal

A study of the activity and dramatic production in Majorca from the immediate post-war to the present. Starting from the *regional* theatre, with its exclusively commercial vocation, the author goes on to analyze the attempts of providing theatrical plays with solid cultural bases, by the dignification of the dramatic text and the synchronization with European theatrical trends, as well as by employing the most experimental formulae.

Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i el 1959
Performances of Joan Brossa's Scenic Poetry between 1947 and 1959

Eduard Planas

The author presents a study of Joan Brossa's Scenic Poetry, both from a reading of the texts and by a follow-up and analysis of their consummation on stage. This is a first approach to the performances of the period comprised between 1947 and 1959, and an advance of basic general conclusions.

Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra
Joan Oliver and Salvador Espriu in Post-war Drama

Miquel Maria Gibert

The author sets out the dramatic production of Joan Oliver and Salvador Espriu, two different ways of understanding the concept of theatrical literary creation and of interpreting projection requirements. Oliver, in general, presents the angle of the bourgeois comedy; the critical tone of the drama he produced before the Civil War either disappears or is considerably tempered. Espriu applies himself to a theatre with tragic roots, embellished with the combination of diverse elements, without taking the possibilities of immediate première performances into consideration.

Cap a una cronologia dels models teatrals de Pedrolo
Towards a Chronology of Pedrolo's Theatrical Models

Ramon X. Rosselló

This article scans Pedrolo's dramatic oeuvre starting from the comparative analysis of story-line and thematic aspects, characters, space and time. The final ambition is to emphasize the fact that three periods may be defined: early theatrical experiments (1954-1956), central production (1957-1963) and the last plays (1966-1977), that respond to different theatrical models.

L'obra teatral de Llorenç Villalonga
Llorenç Villalonga's Dramatic Oeuvre

Vicent Simbor

This book analyzes the whole of Llorenç Villalonga's dramatic production - the relationship between the theatrical plays and the novels, and the classification and study of the dramatic production - following two basic lines: circuit theatre (halfway between comedy and customs and manners scenes, an approach to tragedy, drama and high comedy) and innovative, ground-breaking theatre (the *absurdities*).

Antaviana: del text narratiu al text dramàtic
Antaviana: From the Narrative Text to the Dramatic Text

Carme Gregori

The author studies the changes taken place in the stories which have given rise to the theatrical play in its passage from the genres of narrative to drama, from narrated history to performed history

La maduresa d'un autor: Josep Maria Benet i Jornet, de Revolta de bruixes *a* Fugaç
The maturity of an author: Josep Maria Benet i Jornet, from *Revolta de bruixes* to *Fugaç*

Rodolf Sirera

A study of the elements characterizing J.M. Benet i Jornet's mature creative period, those refering both to thematic evolution and to new conceptions of theatrical technique and aesthetics.

Rodolf Sirera i la renovació del teatre valencià
Rodolf Sirera and the Renewal of the Valencian Theatre

Ferran Carbó

The present article begins with a revision of theatrical development in País Valencià during the post-war period, and goes on to focus on the most important writer, Rodolf Sirera, whose production is presented organised in different moments. It finally offers an analysis of the text *El verí del teatre* as an example of the maturity and transgression of his dramatic discourse.