

ESTUDIOS ESCENICOS

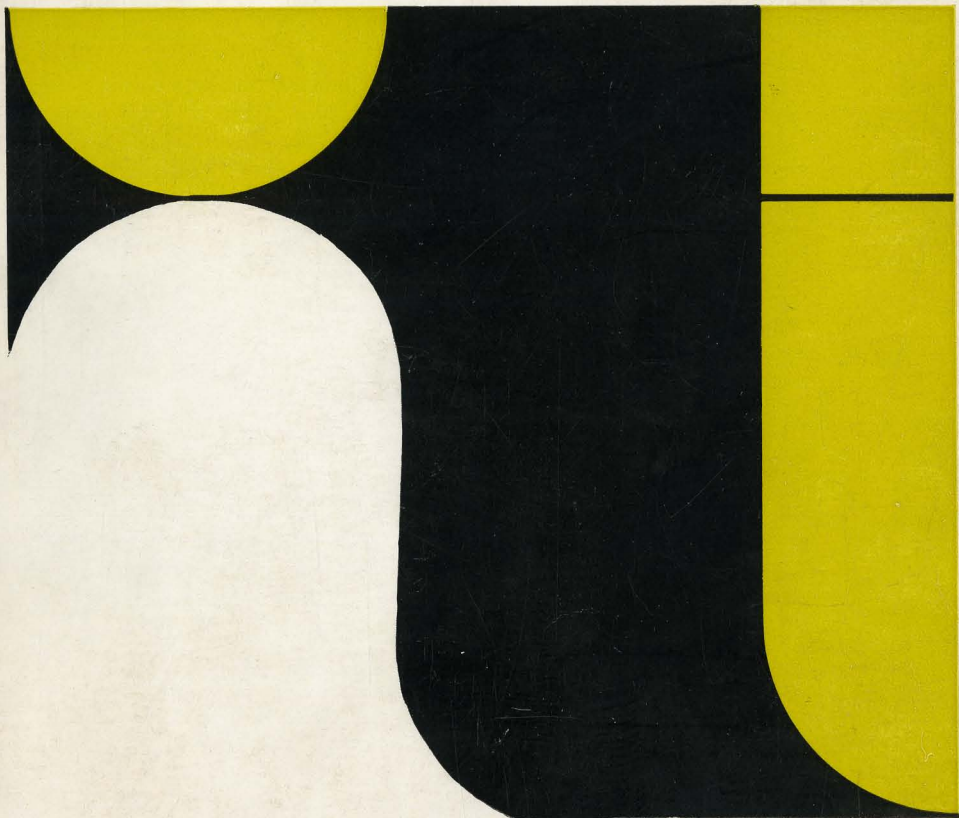
Cuadernos
del Instituto
del Teatro

21

Texto completo de:
Un rudiment de teatre valencià del segle XVIII

Colaboraciones de:

Alex Broch
Vicent Bernat
A. Carlos Isasi Angulo
Luis Solís Díaz
Juan Carlos Esturo
Emilio González López
Juan Antonio Hormigón
Mireille Andioc
Liliana Alexandrescu
Jordi Arbonès
Ricard Blasco



200
/ 1976

Director General y responsable:
José María de los Angeles

ESTUDIOS ESCENICOS

1976
SEPTIEMBRE

Distribución: Editorial B. 9371400
Barcelona
Teléfono: 911
Tipografía: Emporium S. A.

Diseño general y portadas,
José Mallofré Noya.

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

1973
SEPTIEMBRE

Tipografía Emporium, S. A.
Ferlandina, 9-11
Barcelona-1

Depósito legal. B. 9.932-1960

ESTUDIOS

Directores generales y adjuntos:
José María de Noya

Editorial Espasa, S. A.
Periférico, 211
Barcelona

Deposito legal B. 121965

ESCENICOS

Cuadernos de investigación teatral

21

SEPTIEMBRE 1976

Dirección

Xavier Fàbregas

Textos

3



DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA

INSTITUTO DEL TEATRO

Escuela Superior de Artes Dramáticas

Biblioteca y Museo

Director: HERMANN BONNÍN

Subdirector: FREDERIC RODA

Secretario general: ANDREU VALLVÉ VENTOSA

SEPTIEMBRE 1970

21

Divisió
Xavier Fàbregas



Elisabets, 12 (Casa Misericòrdia).
Conde del Asalto, 3 (Pa'acio Güell). Barcelona, 1,

SUMARIO

1	ÀLEX BROCH. <i>Estructura i funcions a l'obra dramàtica. Anàlisi d'«El retaule del flautiste»</i>	11
	VICENT BERNAT. « <i>La vida es sueño</i> »: del texto a la escena	29
	A. CARLOS ISASI ANGULO. <i>Hacia una interpretación sociológica del teatro de Peter Hacks</i>	43
	LUÍS SOLÍS DÍAZ. <i>La teoría del teatro político de Erwin Piscator</i>	67
	JUAN CARLOS ESTURO. <i>La problemática del teatro del absurdo en España a partir de 1960</i>	85
	EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ. <i>El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático</i>	95
2	JUAN ANTONIO HORMIGÓN. <i>Planificación teatral en la República Democrática Alemana</i>	113
	MIREILLE ANDIOC. <i>Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz</i>	135
	LILIANA ALEXANDRESCU. <i>Le Bethleem, un mystère paysan contemporaine du nord de la Roumanie</i>	149
	JORDI ARBONÈS. <i>El teatre català a Buenos Aires</i>	169

Textos

3	RICARD BLASCO. <i>Un rudiment de teatre valencià del segle XVIII</i>	189
	<i>Raonament que tingueren dos llauradors del poble de Vinalesa puix havent vingut a esta Ciutat a veure la processó del senyor Sant Vicent Ferrer els causà gran novetat el no veure anar en ella l'Intendent i s'hi arrimaren a unes pedres de l'obra de la Congregació a parlar d'espai sobre lo que seria allò</i>	195

Estructura i funcions a l'obra dramàtica

Anàlisi d'«El retaule del flautista»¹

Alexandre

Les representacions «morfològiques» de Vladimir Propp

A nivell de principis metodològics creiem que el llibre de Vladimir Propp, *Morfologia dels contes* (*Morfologie del' skazki*)² posseeix, dins del camp de crítica literària, una importància com a mínim de igualtat amb la que té respecte al *Conte de l'heroiisme* general de Pauline de Sévigné. El llibre de Propp no solament mostra un exemple pràctic d'anàlisi estructural, sinó que estableix una terminologia que, encara que susceptible de ser modificada o fixada més rickardament, té una gran base d'operativitat. Les definicions i conceptes són «morfològics», aplicats als contes i basats, a l'el·lipsis, al concepte de situació, que Propp relaciona amb les accions dels personatges i que crea que són les primàries que cal «des»-desplegar després del concepte elementar: «Per funció, entenem l'acció d'un personatge definida des del punt de vista de la seva signifi- cació en el desenvolupament de la trama»³. I més endavant: «Les funcions són les parts constitutives essencials del conte»⁴. La funció, no la com a concepte tècnic, sinó que a si mateix operatiu, haurem de ser definida per un substantiu que expressi l'acció, per exemple: prohibició, senyal, rebuda, etc. Igualment està definida també en comptes la signifi- cació interna que té igual que el desenvolupament de l'acció. És a dir, que una funció progressiva quan el seu desenvolupament motiva i provoca que neixi una funció que l'origina i la vegada una altra funció a partir de

¹ Els punts més de gran interès des de la realització d'aquest treball, que són presen- tats d'una manera monogràfica detallada a la revista de 1973, «Revista d'Art Dramàtic» (núm. 10). Les parts més interessants són, principalment, el llibre d'Àngels i Geòrgia, *Morfologia Dramàtica*, una exposició al·legòrica en les formes dramàtiques, i, sobretot, per exemple, a certes realitzacions de detall. De tota manera, no s'omissionen les breu i perfectible dels nostres treballs, en relació amb el que cal, i creiem a més, que la metodologia emprada pot oferir algunes pers- pectives a partir de l'últim A.A.

² Vladimir Propp, *Morfologia dels contes*. Traducció catalana: *Morfologia del conte* (Edicions Fundació, 1971). Aquella és l'edició que ens serveix de referència i a la qual hem fet algunes correccions.

³ Vladimir Propp, op. cit., p. 31.

⁴ 1974, p. 31.

1

Estructura i funcions a l'obra dramàtica

Anàlisi d'«El retaule del flautista»*

ÀLEX BROCH

LES INVESTIGACIONS «MORFOLÒGIQUES» DE VLADIMIR PROPP

A nivell de principis metodològics creiem que el llibre de Vladimir Propp, *Morfologija skazky (Morfològia del conte)*,¹ posseeix, dins els estudis de crítica literària, tanta importància com dins dels de lingüística ha tingut i exercit el *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure. El llibre de Propp no solament mostra un exemple pràctic d'anàlisi estructural, sinó que estableix una terminologia que, encara que susceptible de ser modificada o fixada més racionalment, té una gran base d'operativitat. Ens referim a conceptes com «morfològia», aplicada als estudis literaris, o bé al concepte de «funció», que Propp relaciona amb les accions dels personatges i que creu que són les primeres que cal aïllar. Propp defineix així el concepte esmentat: «Per funció, entenem l'acció d'un personatge definida des del punt de vista de la seva significació en el desenrotllament de la intriga.»² I més endavant: «Les funcions són les parts constitutives fonamentals del conte.»³ La funció, no ja com a concepte teòric, sinó com a element operatiu, haurà de ser definida per un substantiu que expressi l'acció; per exemple: prohibició, auxili, retorn, etc. Igualment serà definida tenint en compte la significació interna que tingui dins el desenrotllament de l'acció. És a dir, que una funció progressiva quan el seu desenrotllament motivi i provoqui una nova funció que n'origini a la vegada una altra fins a portar al

* Ha passat prop de tres anys des de la redacció d'aquest treball, que fou producte d'un curs monogràfic donat, a la tardor de 1973, a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Les posteriors lectures fetes i, principalment, el llibre d'Algirdas J. Greimas, *Sémantique Structurale*, més especialment el capítol «Réflexions sur les modèles actantiels», m'obligarien, per exemple, a certes rectificacions de detall. De tota manera, tot i reconeixent la necessària perfectibilitat dels nostres treballs, no renuncio a res del que dic, i crec, a més, que la metodologia emprada pot oferir algunes perspectives a tenir en compte. A.B.

1. VLADIMIR PROPP, *Morfologija skazky*. Traducció castellana: *Morfològia del cuento* (Madrid: Fundamentos, 1971). Aquesta és l'edició que nosaltres hem utilitzat i a ella remetem les nostres citacions.

2. VLADIMIR PROPP, *op. cit.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 33.

desenrotllament total de la narració. Propp es proposa d'aïllar les funcions invariables que posseeixen els diferents contes meravellosos que ell estudia, i amb això establir l'estructura formal de la composició. Propp centra la seva anàlisi en l'estudi del conte meravellós rus. No obstant això, la seva anàlisi, prèvia adaptació i correcció, pot establir uns fonaments i obrir camí a una nova metodologia. És més, creiem que ho asoleix i que aquests treballs de normalització i adaptació del mètode de Propp ja han començat. Concretament ens referim a l'important treball de Claude Bremond *Le message narratif*, aparegut al número 4 de la revista «Communications» (1964) i del qual hi ha traducció castellana.⁴ El treball de Bremond és una acotació i flexibilització de les teories exposades per Propp en el seu llibre, amb el propòsit d'intentar d'eixamplar el camp d'anàlisi i transcendir del conte meravellós a d'altres sistemes narratius. Diu Bremond: «...voldríem examinar les possibilitats d'èxit que ofereix una anàlisi formal inspirada en la de Propp i extensiva a tota mena de missatge narratiu. Si bé és cert que Propp va pensar la seva investigació en funció d'un objecte definit, el conte rus, el mètode que utilitza ens sembla susceptible de ser aplicat a d'altres gèneres literaris o artístics.»⁵ Bremond intenta mostrar les contradiccions o limitacions del sistema de Propp i principalment obrir aquells camins que l'investigador rus havia tancat per considerar que no pertanyien a l'estructura del conte fantàstic. Amb això Bremond aconsegueix la flexibilització necessària del mètode per a adaptar-lo a d'altres «missatges narratius». La perspectiva crítica oberta per aquestes investigacions és molt important i és la que, en part, pensem seguir.

FUNCIONS I MITEMES A L'OBRA DE CLAUDE LÉVI-STRAUSS

La primera edició del llibre de Propp va aparèixer l'any 1928 i, encara que representava un progrés dins els estudis formals de l'època, no va arribar a obtenir la consideració que mereixia. L'antiformalisme, que per raons polítiques en aquells moments imperava a l'URSS, va condicionar el fet que el llibre passés quasi desapercebut. Va caldre esperar la primera traducció (1958), així com també les posteriors edicions i traduccions a d'altres idiomes —italià (1966), polonès (1968), alemany, romanès i castellà (1971)—, perquè obtingués el reconeixement dels investigadors i crítics més importants. I amb el coneixement i reconeixement, la semblança. L'opinió de Claude Lévi-Strauss, expressada en un

4. CLAUDE BERNARD, dins *La semiologia* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970).

5. VLADIMIR PROPP, *op. cit.*, p. 71.

treball que amb el títol de «L'anàlisi morfològica dels contes russos» es va publicar com a apèndix de l'edició italiana del llibre de Propp, és particularment elogiosa. Lévi-Straus, amb les seves investigacions estructurals aplicades a estudis d'antropologia i mitologia, ha arribat, per camins diferents, a plantejaments i conclusions semblants als de Propp, fet que ha permès d'establir semblances entre l'un i l'altre. Diu E. Mélé-tinski: «“L'anàlisi estructural del mite” (1955), article original degut a la ploma de l'eminent etnògraf estructuralista Claude Lévi-Strauss, va tenir un caràcter de manifest científic. És difícil de saber fins a quin punt ja coneixia el llibre de Propp. Lévi-Strauss no solament s'esforça per aplicar al folklore els principis de la lingüística estructural, sinó que a més a més considera el mite com un fenomen de llenguatge, que apareix a un nivell més elevat que no pas els fonemes, els morfemes i els semantemes. Els “mitemes” són grans unitats, que cal buscar en el terreny de la frase. Si hom descompon el mite en proposicions curtes i les trasllada, d'una a una, a unes fitxes, apareixen determinades funcions. Al mateix temps hom pot veure que els “mitemes” tenen un caràcter de relació (cada una de les funcions s'atribueix a un subjecte determinat).»⁶ La cita de Mélé-tinski assenyala l'aparició del concepte de «mitema» en les investigacions estructurals de Lévi-Strauss. Els «mitemes» són «*grosses unités constitutives*» que caldrà aïllar per trobar «determinades funcions» i assenyalar-ne el «caràcter de relació». El concepte de «mitema» és utilitzat per Lévi-Strauss en el capítol XI de la seva *Anthropologie structurale*⁷ i és emprat com a concepte terminològic per a referir-se a les diferents unitats de significat temàtic dels mites. Posteriorment, se n'ha fet un ús força normal, de la utilització d'aquest concepte, sobretot en estudis que tenen com a fonament l'anàlisi del mite. En un dels seus darrers llibres, el professor xilè Juan Villegas diu: «Com que es tracta d'un estudi on s'intenta descriure els fenòmens i interpretar-los, ens cal un concepte que expliqui la unitat estructural mínima. Ens hem decidit per l'expressió «mitema», d'acord amb les tendències de la lingüística moderna...»⁸ De manera molt més rigorosa, Ludolfo Paramio, en el seu llibre *Mito e ideologia*, fa una distinció esclaridora. Denomina «sema» una unitat significativa superior a la dels «monemes» lingüístics. La combinació de diverses unitats menors de «semes» en donarà una de més gran que correspondrà al «mitema», i la combinació d'uns quants d'ells,

6. E. Mélé-tinski, «El estudio estructural y tipológico del cuento», publicat com a epíleg dins VLADIMIR PROPP, *op. cit.*, p. 189.

7. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale* (París: Plon, 1958).

8. JUAN VILLEGAS, *La estructura de héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973).

el discurs mític. Diu Paramio: «Denominarem “sema” una unitat semiològica el nivell de complexitat de la qual superi el dels monemes lingüístics —morfemes i semantemes—, i prescindirem de la naturalesa dels tals semes, que podran ser signes lingüístics, icònics o d’una altra mena. Allò que caracteritzarà els semes serà la seva major complexitat, que definirem acceptant que un sema és un enunciat, més concretament, l’enunciat d’una relació. Un sema pot ser analitzat en unitats més petites, com ara signes i figures en el cas d’un codi icònic, o monemes i fonemes en el cas d’un codi lingüístic. Però això no és imprescindible i no és pertinent a la nostra anàlisi, que es limitarà a estudiar la forma en què els semes es combinen entre ells mateixos per formar les unitats majors del discurs mític, que anomenarem “mitemes”. Així doncs, l’única matèria del nostre estudi haurà de ser la forma en què els semes es combinen per donar origen als mitemes. I en aquest punt, l’anàlisi de Lévi-Strauss es revela com a totalment esclaridora.»⁹ El «mitema» serà, per tant, una unitat de significat suficient, que es pot descompondre en unes unitats més petites (semes), que li confereixen el seu sentit propi, mentre que diversos «mitemes» creen una unitat major que es formarà i rebrà el significat de la suma de tots ells, i que correspondrà a l’estructura del mite. Això ens permet d’establir una comparació i una semblança entre les «funcions» de Propp i els «mitemes» de Lévi-Strauss. Tant l’un com l’altre, en les seves anàlisis estructurals, descomponen l’estructura total de la narració, sigui conte o mite, en estructures parcials, i, una vegada establertes, determinen les constants i les variants que intervenen en la formació. Aquestes unitats de significat parcial adquireixen en la terminologia de Propp el nom de «funcions», i en la de Lévi-Strauss el de «mitemes». Dos noms diferents per a una mateixa realitat estructural, però referida a dos camps diferents d’investigació: el conte i el mite.

ÉTIENNE SOURIAU: SITUACIONS I FUNCIONS A L’OBRA DRAMÀTICA

Malgrat les opinions i les fortes crítiques que per la seva naturalesa bàsicament formalista ha suscitat, suscita i suscitarà l’estructuralisme com a mètode de crítica literària, és indubtable que ha produït aportacions d’una gran importància, que han donat peu, i hi donen, a replantejaments en la teoria crítica d’aquells que conreen l’assaig literari. Vladimír Propp, i més recentment Lévi-Strauss, són dues d’aquestes grans personalitats que han fet evolucionar cap a noves perspectives les investigacions referides al conte i al mite. En els dos apartats anteriors hem

9. LUDOLFO PARAMIO, *Mito e ideologia* (Madrid: Comunicación, 1971). Col·lecció «Serie B».

volgut assenyalar alguns dels aspectes més interessants de les seves aportacions. Així i tot, si el conte, el mite i, més recentment, la novella han merescut l'atenció dels crítics estructuralistes, no podem dir el mateix dels text dramàtic. Les aportacions en aquesta direcció, encara que cada dia més freqüents, no han arribat tanmateix a assolir la importància de les investigacions referides als altres gèneres.

En el seu treball *Strukturno-tipologischeskoe izuchenie skazki* (*L'estudi estructural i tipològic del conte*),¹⁰ Mélétsinski ens recorda que va ser Étienne Souriau qui en 1950, amb *Les deux cent mille situations dramatiques*,¹¹ va dur a terme el primer intent d'anàlisi estructural del drama. La seva lectura certament ens mostra com, en allò que respecta a la manera en què es desenrotlla el plantejament, el llibre no passa de ser un mer intent d'anàlisi estructural. De tota manera, si pel fet de sostenir-se en actituds excessivament idealistes el desenrotllament no és del tot encertat, cal acceptar que el plantejament del que ell en diu les «sis gran funcions dramàtiques» és d'una gran operativitat. Ho és tant, que es poden prendre com a punt de partida per a propers treballs i investigacions que, amb l'aplicació pràctica, fixaran, concretaran i desenrotllaran les hipòtesis establertes per E. Souriau en el seu llibre. El primer que cal veure és que E. Souriau, com abans havia fet Propp i uns anys després faria Lévi-Strauss, descompon la unitat temàtica total en unitats parcials, que anomenarà «situacions», més concretament, «situacions dramàtiques», que explica de la següent manera: «Una situació dramàtica, després del que hem vist, és la forma particular de tensió interhumana i microcòsmica d'un moment escènic.»¹² Aquest «moment escènic» representa una situació que correspon a la unitat significativa menor de la narració dramàtica. Unitat significativa que és antecedent i conseqüent d'altres unitats significatives menors, és a dir, d'altres situacions que correlativament, una al costat de l'altra, donaran la unitat significativa total o l'estructura significativa de l'obra dramàtica. Aquesta obra dramàtica queda, doncs, descomposta en diferents «situacions dramàtiques», que formaran les parts d'aquest tot que correspon al text dramàtic. Fixem-nos bé que el concepte utilitzat per Souriau és equivalent, pel seu significat, als utilitzats per Propp —«funcions»— i per Lévi-Strauss —«mitemes»— en investigar cadascú el seu particular tema d'estudi. En el moment, doncs, d'estudiar una totalitat de significat, cadascun dels tres investigadors es veu en la necessitat de descompondre aquesta unitat

10. E. MÉLÉTINSKI, *op. cit.*, p. 229 n.

11. ÉTIENNE SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques* (París: Flammarion, 1950).

12. *Ibid.*, p. 48.

total en d'altres de particulars que, utilitzant terminologies diferents, anomenaran de manera diferent. Dit amb d'altres paraules: cada macroestructura significativa es compon de diferents microestructures la relació i unió de les quals dona com a resultat el significat d'aquella. Propp anomena aquestes microestructures «funcions»; Lévi-Strauss, «mitemes»; i E. Souriau, «situacions». De tota manera, i anant més enllà en les seves investigacions, E. Souriau explica que les «funcions dramaturgiques» es produeixen mitjançant un sistema de forces internes. A cadascuna d'aquestes forces, els dona el nom de «funcions», que caldrà no confondre amb el concepte homònim de Propp. Mentre que, tal com ja ho hem deixat dit, «funcions» per a Propp i «situacions» per a E. Souriau són unitats significatives diferents però que, incloses dins la unitat total, es converteixen en microestructures significatives, «funcions», per a Souriau, són les diferents forces que en oposició donen una determinada «situació». En aquesta llarga cita de Souriau trobarem altre cop l'explicació de «situació dramàtica» i la nova explicació de «funció dramàtica»: «Una situació dramàtica és la “figura estructural” dibuixada, en un moment donat de l'acció, per un “sistema de forces”, pel sistema de forces presents en el microcosmos, centre estellar de l'univers teatral, i representada o animada pels principals personatges d'aquell moment de l'acció. Sistema d'oposicions o d'atraccions, de convergències en joc moral o d'explosió destructiva, d'aliances o de divisions hostils, és això el que haurem de veure, intentant de fer-ho bé. Però en tot cas aquestes forces són “funcions dramàtiques”; és a dir, que cadascuna d'elles, per una banda, existeix en funció d'un sistema de conjunt així creat i, per l'altra, treballa funcionalment segons la seva naturalesa, tal com el sistema la defineix. Són així funcions de tot l'univers de l'obra, del macrocosmos, on el microcosmos dels personatges és el cor i el mitjà de presència.»¹³

El sistema Souriau, més que fonamentar-se en el concepte de «situacions», ho fa en el de «funcions», que és l'element bàsic de la seva teoria exposada en el capítol segon del llibre. Com hem vist, la «situació» és una unitat significativa de l'obra dramàtica produïda per un determinat enfrontament o relació de forces. Aquestes forces són anomenades «funcions», i cadascuna d'aquestes funcions és identificada amb un personatge del microcosmos escènic. La identificació entre funció i personatge és un tret fonamental i important dins el plantejament teòric de Souriau. Aquesta nova referència-definició del concepte de «funció dramaturgica», la concreta posteriorment: «Anomeno, com acabem de veure, funció dramaturgica, la manera específica, “treball en situació”, d'un personatge, és

13. *Ibid.*, p. 55.

a dir, el seu propi paper en tant que força dins un sistema de forces. En una bona situació, cada personatge té un força específica.»¹⁴ Per a Souriau, dins el comportament escènic de cada personatge hi haurà una força en tensió, que serà l'expressió concreta d'una de les funcions importants d'aquest autor. L'obra dramàtica per a Souriau ha de plantejar un conflicte. Quan un text dramàtic en presenta un, essent la raó del conflicte qualsevol tipus de motiu, Étienne Souriau descobreix, identifica i aïlla sis grans funcions dramàtiques dins de cada una de les distintes «situacions» del text.

LES SIS FUNCIONS DRAMÀTIQUES

L'autor francès ho fa realitzant una anàlisi que no se centra en el significat o aspecte temàtic de la situació, sinó en les línies de força que es produeixen a través de l'actitud i el comportament de cada personatge en relació amb els altres. És a dir, per determinar les funcions, Souriau no n'atén l'aspecte semàntic, ja que aquest pot ser diferent en cada obra i en cada funció dramàtica, sinó que ho fa descendint a un dels nivells inferiors de tot sistema de signes: el morfològic. A Souriau, li interessa de trobar cada un dels elements essencial que creen les situacions perquè, un cop aïllats, seran aplicables a qualsevol altra situació, sense que el fet que serveixin a temes diferents sigui motiu per a inutilitzar la seva existència i la seva funcionalitat. Un cop trobat l'element bàsic o les funcions, podrà passar del nivell morfològic al sintàctic, és a dir, al de les relacions de les parts temàtiques o situacions que formen l'obra, i descobrir així l'estructura formal per poder assenyalar el nivell ideològic que la conté. Souriau, però, no ho planteja de la mateixa manera que nosaltres oh acabem de fer, ja que cal situar el seu llibre dins d'un primer corrent francès pre-estructuralista, que no assoleix una etapa de desenrotllament d'aquest sistema crític com l'aconseguida per Propp o pel mateix Lévi-Strauss. Souriau potser no va intuir en la seva totalitat el sistema d'investigació dramàtica que iniciava. Tot just avui, amb la relativa perspectiva històrica, és possible de descompondre el seu sistema segons els diferents nivells que componen una obra literària. Per tant, la seva investigació de les «funcions», cal situar-la a un nivell morfològic, i el seu concepte de «situacions», a un nivell sintàctic.

Les sis grans funcions dramàtiques que assenyala Souriau són les següents:

Funció 1. Personatge «portador» d'una força temàtica que inicia una situació.

14. *Ibid.*, p. 71.

- Funció 2. Personatge «representant» del valor vers el qual està orientada la força temàtica de la F. 1.
- Funció 3. Personatge «receptor» de l'acció empresa pel personatge que compleix la F. 1.
- Funció 4. Personatge «oponent» a la realització de la força temàtica de la F. 1.
- Funció 5. Personatge «àrbitre» que decideix la realització o no realització de la força temàtica de la F. 1.
- Funció 6. Personatge «auxiliar» que reforça qualsevol de les funcions anteriors.

Funció 1

Tota situació dramàtica s'inicia quan hi ha un personatge que emprèn una acció o moviment per tal d'obtenir, fer, realitzar o impedir qualsevol cosa. Aquest personatge es converteix en generador de tota una situació; per tant, és una de les funcions-clau de la situació, alhora que sota la seva perspectiva s'orienta el microcosmos teatral en un moment determinat.

Funció 2

La força temàtica que mou al personatge de la F. 1 està orientada vers un altre personatge, que és l'exponent del valor que motiva la seva acció o moviment. No és necessari que el personatge que compleix la F. 2 existeixi o estigui present a escena. També pot succeir que la F. 2 estigui representada per un valor (social, moral, econòmic, etc.).

Funció 3

El moviment emprès pel personatge de la F. 1 incidirà sobre un altre personatge receptor a qui beneficiarà o perjudicarà amb la seva acció. La finalitat és precisament el que diferencia i distingeix la F. 3 de la F. 2. Aquesta última és el que pretén l'acció iniciada per la F. 1, mentre que el personatge beneficiat o perjudicat per la pretensió de la F. 1 és qui compleix la F. 3.

Funció 4

Perquè es produeixi veritablement una situació dramàtica cal que la F. 1 trobi una resistència; si no fos així, es produiria una descripció li-

neal sense conflicte. Precisament la F. 4 correspondrà al personatge que es presenti com a oponent a la realització de la F. 1. Serà doncs qui, amb la seva oposició, crearà una concisió de lluita entre dues posicions antagòniques que esdevindran els dos eixos centrals al voltant dels quals es mourà la situació i fins i tot, per extensió, l'obra dramàtica. La F. 4 té tanta importància com la F. 1.

Funció 5

El conflicte creat per l'enfrontament entre la F. 1 i la F. 4 serà resolt per la intervenció d'un personatge que complirà la F. 5 o funció àrbitre de la situació. Ell tindrà a la seva mà la possibilitat de decidir d'una determinada manera la situació creada. Si la F. 5 està identificada amb un personatge present al microcosmos teatral, la seva actitud i la seva acció posseeixen una gran força dramàtica. Però també pot succeir que no s'identifiqui amb un personatge concret, sinó amb un fenomen extern, com és el cas de l'atzar que, per mitjà d'un accident, soluciona una situació conflictiva.

Funció 6

Qualsevol de les funcions anteriors pot desdoblar-se en un nombre indefinit de personatges. És a dir, qualsevol funció pot tenir un personatge auxiliar que, temàticament i funcionalment, compleixi la seva mateixa funció. D'aquesta manera es poden incorporar a escena els personatges que vulgui l'autor per a utilitzar-los, en determinada circumstància, com a reforçament de la funció que ho exigeixi. Reforçar determinada funció és un recurs escènic que s'aconsegueix amb la F. 6.

COMENTARI CRÍTIC A LA «TEORIA DE LES FUNCIONS» D'E. SORIAU

La «teoria de les funcions» d'E. Souriau, com tot sistema que pretén ser absolutament tancat, planteja uns problemes que cal tenir en compte. En primer lloc apareix una greu contradicció entre les primeres definicions de funció i les posteriors explicacions de cada una de les sis que assenyala. Aquesta contradicció es fa evident quan es refereix a la F. 2 i a la F. 5. En principi, Souriau relacionava la funció a l'acció d'un personatge, i així ho hem escrit quan ens referíem a les definicions teòriques que ell en donava. Però a mesura que el plantejament de Souriau va avançant i es veu en la necessitat de l'aplicació pràctica del seu sistema, es van produint incorporacions molt precises i definitòries. Concre-

tament, en la síntesi que hem provat de fer, hem incorporat, en tractar la F. 2 i la F. 5, dues referències que s'orienten en aquesta direcció i que es troben en el text de l'autor francès. Tant en un cas com en l'altre, es parla de la possibilitat que la funció no s'identifiqui amb un personatge de l'escena, sinó que pot no estar present, o bé un determinat tipus de valor, o, fins i tot, com en el cas de la F. 5, amb una força externa al microcosmos escènic. Aquesta flexibilització del sistema de les funcions, en fer-les extensives a valors i forces que no s'hagin d'identificar necessàriament amb un dels personatges que apareixen a cada una de les situacions, en lloc d'inutilitzar el seu propi sistema, el que fa és donar-li unes majors possibilitats d'aplicació.

L'anàlisi que hem fet de les deu escenes que componen *El Retaule del flautista* de Jordi Teixidor,¹⁵ fins a aïllar-ne les vint-i-quatre «funcions dramàtiques» que creiem que hi ha, hauria estat impossible de realitzar si no haguéssim partit d'aquesta «flexibilització del sistema» de Souriau que ha estat imposada per la seva mateixa necessitat d'aplicació pràctica. El primer aspecte que defensem és l'extensió del concepte de «funció» a la no necessària identificació funció/personatge, sinó a la possible identificació funció/valor o funció/força externa. El segon aspecte parteix d'aquesta darrera identificació. És a dir, si considerem la caixa escènica com el microcosmos teatral, i el macrocosmos com tot allò que, sense passar o ser a la caixa, afecta directament les diferents situacions que hi tenen cabuda, podem considerar que les sis funcions de Souriau poden estar identificades amb elements externs o interns a la situació. Aleshores ens trobem amb una doble classificació de les funcions: la funció/present i la funció/absent. Per tot el que hem dit, introduïm dues variacions en el sistema de Souriau: 1) La no necessària identificació funció/personatge, i 2) la possibilitat d'existència d'alguna de les sis funcions en el macrocosmos en condició de funció/absent.

El recurs a la funció/absent no s'ha de convertir en una solució de tipus metafísic que tingui com a objecte completar les incapacitats teòriques del sistema. Ens trobarem poques vegades amb una funció/absent, perquè, si hi són, cada una de les sis funcions d'una funció dramàtica seran, gairebé sempre, funcions/present. De tota manera, cal considerar que, de la mateixa manera que la no existència d'una funció crea la funció/buida, la possible localització d'alguna d'elles en el macrocosmos obliga a tenir en compte el concepte de funció/absent a què ens referim.

Aquesta ampliació de la base del sistema de Souriau val a dir que ja ha estat intuïda i és present en el seu llibre; per altra banda, ell mateix

15. JORDI TEIXIDOR, *El retaule del flautista* (Barcelona: Edicions 62, 1970). Col·lecció «El Galliner», n.º 3.

incorpora, en el moment de definir i explicar cada una de les funcions, els plantejament dels dos punts que hem analitzat. Però Souriau ho fa de manera asistemàtica, tal com, en realitat, és escrita bona part de *Les deux cent mille situations dramatiques*.

Altres consideracions de menys importància es poden fer per limitar l'abast i les possibilitats de les sis funcions de Souriau. De tota manera, el desenrotllament del treball present ja permetrà d'anar-les realitzant. Val a dir, però, que una «situació» no exigeix obligatòriament l'existència de les sis funcions. Quan això passa, podem parlar d'una situació completa; de tota manera, no sempre trobarem aquest tipus de situació. Per altra part, un personatge pot tenir en una mateixa situació dues funcions diferents. Molt sovint podem trobar, per exemple, que un sol personatge compleix la F. 1 i la F. 3, de tal manera que es produeix una relació transitiva tan bon punt un personatge emprèn un moviment, el resultat del qual l'ha de beneficiar a ell mateix. En *El Retaule del flautista* això s'esdevé a la situació primera —Reivindicació— de l'escena 1.^a quan el poble (F. 1) emprèn un moviment o acció contra l'Ajuntament (F. 2), moviment que persegueix beneficiar el propi poble (F. 3). Així, veiem que, en aquesta situació, el poble compleix la F. 1 i la F. 3. Una relació intransitiva entre aquestes dues funcions, la trobem a la situació 3.^a —Pressió—, escena 3.^a, quan Hans i Frida (F. 1), narradors omniscients de l'obra i generalment externs a ella, duen a terme una acció o moviment —deixar els sacs de rats— contra els regidors (F. 2) per beneficiar el poble (F. 3). Cal dir també que un personatge pot complir en una mateixa situació, o en situacions diferents, distintes funcions. Això és el que es fa evident a les situacions 5, 6, 7 i 8, corresponents a l'escena quatre, que a continuació analitzem.

ANÀLISI DE L'ESCENA QUATRE D'«EL RETAULE DEL FLAUTISTA»

Els límits d'extensió del present treball no ens permeten de fer una exposició exhaustiva i detallada de les vint-i-quatre funcions d'*El Retaule*, ni encara menys baixar a un nivell inferior d'anàlisi, el morfològic, per assenyalar les distintes funcions de cada una de les esmentades situacions. Hem obtat, doncs, per fer una exposició de les «situacions» i una anàlisi i estudi de l'escena quatre de l'obra. Creiem que serà suficient per a mostrar el mètode que hem seguit per a estudiar el conjunt d'aquest text dramàtic. Fins a l'escena quarta, el quadre esquemàtic del nivell sintàctic seria el següent:

NIVELL SINTÀTIC			
Escena 1. ^a	Escena 2. ^a	Escena 3. ^a	
Situació 1. ^a	Situació 2. ^a	Situació 3. ^a	Situació 4. ^a
Reivindicació	Especulació Comercial	Pressió	Presentació
Poble	Weis/Baun	Hans/Frida	Regidors

L'escena quatre, com totes les altres, s'inicia amb el parlament d'un narrador omniscient —en aquest cas, Hans—, que explica al públic el que s'esdevindrà. La primera situació d'aquesta escena, cinquena dins l'ordre de l'obra, és l'«Oposició del Consell» de regidors a la proposta feta per Schmid. L'anàlisi morfològica, aplicant la teoria de les sis funcions, dona el resultat següent:

Situació 5		OPOSICIÓ CONSELL			Escena 4. ^a	
F. 1	F. 2	F. 3	F. 4	F. 5	F. 6	
Schmid	Regidors	Poble	Kost Rush Ferrer Webs Batts	Possibilitat perill rats <hr/> No hi ha diners	Buida	

Comentari

La situació 5 s'inicia quan el burgmestre Schmid (F. 1) convoca i presideix el Consell Municipal. Ell és la força temàtica que articula la primera acció. La seva proposta va dirigida als Regidors (F. 2) i pretén d'obtenir-ne l'aprovació per a solucionar el problema que afecta el barri dels molls, que com a poble receptor compleix la F. 3. De tota manera la proposta de Schmid topa amb l'oposició de tots els regidors. Aquests, com a força oponent a l'acció de la F. 1, es converteixen en F. 4. Allò que determina i explica aquesta posició dels regidors és el fet que el possible perill d'extensió dels rats es localitza només als barris pobres i, per tant, no els afecta a ells. En segon lloc hi ha una raó de pes. L'Ajun-

tament no té pressupost. Aquestes dues raons es converteixen en F. 5, és a dir, aquella que decideix la situació. Veiem, doncs, que aquesta funció no sorgeix de la identificació funció/personatge, sinó d'una funció/valor. La F. 6 queda buida. Ningú no compleix la condició de personatge «auxiliar» a alguna de les altres funcions. Els regidors, per la seva banda, tenen tots la mateixa força per a ser considerats cadascun d'ells com a F. 4.

A partir d'aquest moment, les funcions que són absents, però que han estat funcions/presents en d'altres situacions, motivaran, a la mateixa escena quatre el desenrotllament de noves situacions. Les tres funcions primeres (F. 1, F. 2, F. 3) continuaran identificades amb els mateixos personatges. El factor de canvi es produirà entre les F. 4, F. 5 i F. 6.

La sisena situació de l'obra, segona de l'escena, és la següent:

Situació 6		PERJUDICI (Un regidor)			Escena 4. ^a	
F. 1	F. 2	F. 3	F. 4	F. 5	F. 6	
Schmid	Regidors	Poble	Kost Ferrer Webs Batts	Extensió Perill rats <hr/> No hi ha diners	Rush (F. 1) (F. 3)	

Comentari

L'extensió del perill de rats i rates al magatzem de farines del regidor Rush origina una nova situació. Rush deixa de ser oponent (F. 4) per a convertir-se en personatge auxiliar (F. 6) que s'identifica amb la proposta del burgmestre Schmid (F. 1) i amb els interessos del poble (F. 3). Com que l'extensió del perill de rats l'afecta únicament a ell, els altres regidors continuen complint la F. 4. L'àrbitre de la situació continua essent l'extensió limitada del perill i la manca de diners.

Situació 7		PERJUDICI (Tots els regidors)				Escena 4. ^a	
F. 1	F. 2	F. 3	F. 4	F. 5	F. 6		
A	Schmid	Regidors	Poble	Ferrer	Extensió perill rats	Rush (F. 1) (F. 3) Batts (F. 1) (F. 3) Kost (F. 1) (F. 3) Webs (F. 1) (F. 3)	
B	Schmid	Regidors	Poble	Buida	Ferrer	Regidors (F. 5)	

Comentari

L'extensió del perill de les rates a tota la vila afecta els interessos dels regidors. Aquest perill general actua com a àrbitre (F. 5) d'una nova situació. Tots els regidors afectats pels rats deixen de complir la funció d'opositors a la proposta de Schmid i, igual que a la situació anterior havia fet Rush, es converteixen en F. 1 i F. 3. Solament el Ferrer, en un primer moment, continua complint la F. 4. Això no obstant, quan comprèn la gravetat de la qüestió, decideix d'intervenir per solucionar el problema. Això s'esdevé en un segon moment dins la mateixa funció. El Ferrer vol recórrer a l'única possibilitat que té a l'abast de la seva mà: la milícia. Deixa doncs de ser F. 4 per a convertir-se en la funció que decideix solucionar la situació (F. 5). En aquest segon moment de la situació 7 no hi ha F. 4, que queda, per tant buida; mentrestant, tots els altres regidors (Rush, Batts, Kost i Webs) continuen complint la F. 6 (si bé aquest cop no com a personatges auxiliars de la F. 1 i F. 3, sinó de la nova funció del Ferrer, és a dir, de la F. 5). La necessitat urgent que senten de solucionar el problema dels rats els porta a acceptar qualsevol de les solucions que es presenten i plantegen al Consell.

Situació 8				SOLUCIÓ 1. ^a		Escena 4. ^a
F. 1	F. 2	F. 3	F. 4	F. 5	F. 6	
A	Schmid	Regidors	Poble Ferrer No hi ha diners	Schmid (oferta Gremis)	Rush (F. 1) (F. 3) (F. 5) Batts (F. 1) (F. 3) (F. 5) Kost (F. 1) (F. 3) (F. 5) Webs (F. 1) (F. 3) (F. 5)	
B	Schmid	Regidors	Poble No hi pot haver redistribució	(Schmid) Redistribució pressupostos (I)	Regidors (F. 1) (F. 3) (F. 5. I)	
C	Schmid	Regidors	Poble Ferrer	(Schmid) Emprèstit (II)	Regidors (F. 1) (F. 3) (F. 5. II)	
D	Schmid	Regidors	Poble Buida	Schmid Emprèstit (II)	Regidors (F. 1) (F. 3) (F. 5. II) Ferrer	

L'explicació de l'oferta que els Gremis havien fet a Schmid es converteix en el generador d'una nova situació: la solució 1.^a En el primer moment de la situació, trobem l'oposició del Ferrer (F. 4) a la proposta de Schmid (F. 5). Mentrestant els regidors continuen complint en el seu paper de F. 6 les mateixes funcions —F. 1, F. 3, F. 5— que a la situació anterior. De tota manera hi ha un canvi a la F. 5, ja que a la situació 7 era representada pel Ferrer i ara ho és pel burgmestre Schmid. L'afirmació per part dels Regidors en aquesta F. 5 demostra la seva voluntat de trobar la solució i l'ajuda per al seu problema, tant si vénen d'un cantó com d'un altre. Tot el seu comportament posterior ho demostra. La proposta de Schmid, d'anar a la solució donada pels Gremis, troba un nou oponent (F. 4): no hi ha diners. Una nova proposta de Schmid, la redistribució de pressupostos, apareix altre cop com a F. 5, i de nou els Regidors, en F. 6, accepten aquesta possibilitat. Però la impossibilitat de la redistribució (F. 4) obliga, en el tercer moment de la situació, a recórrer a una nova solució: demanar un emprèstit (F. 5. II). Els Regidors accepten altra vegada i es converteixen en auxiliars de la F. 5. II, que troba l'oposició del Ferrer (F. 4). Però, en no trobar altra solució, el Ferrer es veu obligat a acceptar, com a mal menor, la proposta de Schmid (F. 5. II). Al final de l'escena quarta, el Ferrer deixa de ser oponent i la F. 4 queda buida, mentre que Regidors i Ferrer passen a complir la F. 6, identificada amb les tres funcions següents: F. 1, F. 3 i F. 5. II. O sigui, absolutament tot el contrari a la funció que complien al començament de la primera situació de l'escena, on eren F. 4. En principi, i fins que a la situació 11 —escena cinquena— no apareixerà Walter Romberg, representant de la Solució 2.^a, la Solució 1.^a ha estat acceptada com a conseqüència del procés que s'ha desenrotllat al llarg de l'escena quarta. La F. 3, personatge receptor de l'empresa iniciada per la F. 1, s'identifica amb el poble, per bé que en qualitat de funció/absent.

ESTRUCTURA D'«EL RETAULE DEL FLAUTISTA»

El que hem fet amb l'escena quatre és un exemple pràctic d'anàlisi morfològica d'un text dramàtic segons la teoria de les sis funcions. La dificultat de l'escena no és excessiva, ja que només hi ha tres funcions que canvien, ni tampoc inexistent, per tal com són quatre les situacions que hem aïllat dins una mateixa escena. Aquestes dues condicions són les que han orientat la nostra elecció. Com ja hem assenyalat, ens és

EL RETAULE DEL FLAUTISTA: ESTRUCTURA: NIVELL SINTÀCTIC

Escena 1.ª	Escena 2.ª		Escena 3.ª		Escena 4.ª			Escena 5.ª			Escena 6.ª
S ₁	S ₂	S ₃	S ₄	S ₅	S ₆	S ₇	S ₈	S ₉	S ₁₀	S ₁₁	S ₁₂
Reivindicació	Especulació comercial	Pressió	Presentació	Oposició	Perjudici	Perjudici	Solució 1	Extensió Rats	No firma emprèstit	Solució 2	Oposició Solució 2
Poble	Wais-Baun Gremis patronals	Hans-Frida Poble	Regidors	Regidors	Un Regidor	Tots els Regidors	Regidors	Família Schmid	Schmid	W. Romberg	Wais-Baun (Gremis patronals)
Escena 7.ª			Escena 8.ª			Escena 9.ª			Escena 10.ª		
S ₁₃	S ₁₄	S ₁₅	S ₁₆	S ₁₇	S ₁₈	S ₁₉	S ₂₀	S ₂₁	S ₂₂	S ₂₃	S ₂₄
Menjar	Control, Repressió Església	Impotència Acció	Enfrontament	Dany	Repressió (Milícia)	Presoner	Alliberació	Fugida	Solució 1.ª	Impossibilitat Solució 2.ª	Beneficiats Solució 1.ª
W. Romberg	R. Gruding Ferrer	Schmid	Poble	Poble	Milícia	W. Romberg	W. Romberg	W. Romberg	Wais-Baun (Gremis patronals)	Schmid Subhastes	Regidors Schmid Gremis patronals

tanmateix impossible, per raons d'extensió, de continuar l'anàlisi dins el nivell morfològic. És per això que, tot posant punt final al nostre treball, i transcendent a un nivell superior, el sintàctic, exposem a continuació l'estructura temàtica i formal de l'obra que estudiem

Les deu escenes, amb les seves vint-i-quatre situacions, segueixen, per altra banda, l'esquema clàssic de construcció d'un text dramàtic. L'escena quarta es troba a cavall entre el final del Plantejament i l'inici del Conflict. Nosaltres, però, la considerem encara part del primer concepte.

PLANTEJAMENT	CONFLICTE	SOLUCIÓ
ESCENES	ESCENES	ESCENES
1 a 4	5 a 9	10
SITUACIONS	SITUACIONS	SITUACIONS
1 a 8	9 a 21	22 a 24

Com Vladimir Propp feia amb les «funcions» i Claude Lévi-Strauss amb els «mitemes», cal considerar les «situacions» de Souriau com a unitats menors de significat, la relació i ordenació de les quals ens donaran l'estructura formal i temàtica de l'obra. D'acord amb l'exposició i l'explicació de Roger Bastide, acceptem un doble sentit del mot estructura: «aquell que converteix l'estructura en una definició de l'objecte i aquell que dona un caràcter de construcció informativa de l'objecte».¹⁶ Creiem que ambdós sentits s'ajusten a la manera com hem desenrotllat la nostra anàlisi del text dramàtic, escollit per a l'aplicació de les hipòtesis teòriques presentades a la primera part d'aquest treball. La «Teoria de les sis funcions» d'E. Souriau es converteix en un mètode pre-dramatúrgic que pretén l'estudi i l'anàlisi del text dramàtic partint de les orientacions de la crítica estructural. Un cop aquest treball de descomposició i de coneixement intrínsec del text hagi estat fet, caldrà transcendir a un nivell superior de l'obra: el semàntic, on la crítica ideològica determinarà, en darrer terme, l'orientació que haurà de prendre el muntatge del text, que només començarà un cop l'estudi i l'anàlisi previs hagin estat realitzats.

16. ROGER BASTIDE, «Introduction à l'étude du mot structure», dins *Sens et usages du terme structure* (La Haïa: Moreton, 1962), p. 15.

La vida es sueño: del texto a la escena

VICENT BERNAT

No será necesario hablar aquí del texto de teatro, cuya primordial finalidad es la representación, ya que de olvidarlo se puede caer en partidismos y mutilaciones que modifican la definición específica de teatro.¹ Si recurrimos a los estudios hechos sobre *La vida es sueño* hallamos cantidad de información, la mayoría de las veces desde un punto de vista más filosófico y literario que teatral.

La mayor parte de los estudiosos de la obra de Calderón coinciden en dedicar casi toda su atención a Segismundo y en olvidarse casi por completo de los demás personajes. Ello podemos concebirlo, con cierta comodidad, desde un punto de vista que no mire hacia la representación teatral, porque no compromete a nada; pero la cuestión es muy diferente cuando del papel escrito se tiene que pasar a un lugar escénico, no solamente porque todo lo que se dice deberá pasar a la escena, si se quiere mantener el texto íntegro, sino porque, incluso lo omitido por el autor, tendrá que ser asumido por el compromiso de la práctica del director. En cuanto a la adaptación, es evidente que no se puede hacer una transformación sin conocer a fondo el objeto adaptado. El hecho es tan sorprendente que si alguien lee el análisis de Francisco Ruíz Ramón sobre *La vida es sueño*, y después lee la obra, puede llegar a creer que no llega ni a señalar la presencia de un personaje como Rosaura.

La importancia de Rosaura no la conocemos *a priori* y pocos hispanistas nos han hablado de ella. Joaquín Casaldueiro, interesado por este personaje, parece abandonarlo poco a poco, según avanza su análisis.³ Augusto Cortina, a quien debemos la edición del libro que estudiamos, no le presta mucha atención, pero se atreve a calificar a esta mujer de «giróvaga» y «vanílocua», con cierto desprecio.

Quizás sea ese desdén por Rosaura el que ha provocado mi interés. El análisis adoptará como punto de partida precisamente este personaje.

1. Vid. MICHEL CORVIN, *Aproche sémiologique d'un texte dramatique «La Parodie» d'Arthur Adamov*, en «Littérature», n.º 9 (Février 1973), pág. 88.

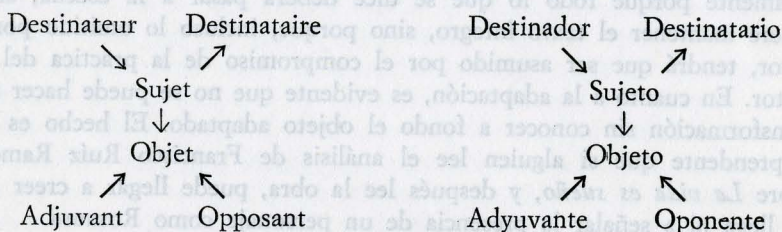
2. Vid. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español* (I), Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 268-277.

3. Vid. J. CASALDUERO, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos (BRH), 1962.

Para justificar mi elección, podemos señalar que Rosaura tiene un total de 719 versos en *La vida es sueño*, sólo superados por Segismundo con 871. A partir de ahí es cuando comenzamos a desconcertarnos al pensar que para algunos críticos Rosaura no existe, y cuando constatan su presencia, no intentan profundizar más en ello.⁴ Por otra parte, si vemos las intervenciones de ambos personajes, descubrimos que Rosaura cuenta con 92 y Segismundo con 88.

ANÁLISIS SINTÁCTICO DEL PERSONAJE DE ROSAURA: SUJETO

A partir de estos datos básicos simples, pero objetivos y concretos, vamos a comenzar el análisis completo de las relaciones sintácticas de este personaje con los restantes, a través de las escenas de las tres jornadas con que cuenta *La vida es sueño* (*). Tomaremos como sujeto hipotético el personaje de Rosaura —el primero por orden de aparición— y veremos si se puede mantener la hipótesis y de qué manera los demás personajes se relacionan con él, se subordinan o lo evitan. Para ello nos serviremos del «modelo actancial», propuesto por Greimas⁵ —sin entrar para nada en los antecedentes y la polémica de Propp-Levy Strauss— por lo sencillo y clarificador que puede resultarnos:



El esquema que nos propone Greimas, lo podemos aplicar según

4. Hemos de reconocer que VITTORIO BODINI en su libro *Segni e simboli nella «vida es sueño»*, Roma, Adriatica Editrice, 1968, comienza su trabajo estructural muy acertadamente y ve con sagacidad las dos tramas de Segismundo y de Rosaura, pero las presenta por separado, y, a partir de ahí, desarrolla su complicado estudio de los signos, con la única finalidad de probar el «Drama Monarchico» de *La vida es sueño*, olvidándose de la acción y de elementos esenciales que con facilidad habría podido señalar. Por otra parte, es difícil de separar, a priori, algo que se nos aparece en íntima relación. MARTÍN DE RIQUER en su edición de *La vida, es sueño*, Barcelona, Editorial Juventud, 1954, hace una descripción de la obra bastante detallada, pero se limita simplemente a eso, sin ir más lejos.

(*) Todas las citas de *La vida es sueño* se refieren a la edición de Augusto Cortina, con prólogo y notas. Madrid, Espasa-Calpe (clásicos castellanos), 1971.

5. A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1972 (traducido recientemente por Editorial Gredos).

avanza la acción de *La vida es sueño*, y ver la evolución del funcionamiento de cada uno de los personajes que constituyen el conjunto sintagmático de la obra.

Primera jornada

El objeto de Rosaura no es fácil de determinar en un principio, porque para ello necesitaríamos tener una visión global de la obra, y nosotros partimos de un análisis diacrónico, viendo una escena tras otra. Podemos señalarlo, a pesar de todo, si subrayamos lo que le dice a Clotaldo en la escena cuarta:

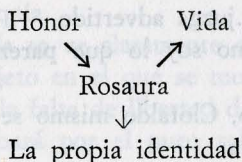
«vengo a Polonia a vengarme
de un agravio»

La mujer deshonrada, dentro de los principios sociales de la vida feudal es una mujer indigna. En la escena octava es Clotaldo quien afirma:

«vida infame no es vida»

Ella busca pues su realización como mujer honrada, su identidad de mujer para poder vivir. Lleva consigo la espada en la que confía para vengarse. Este objeto fálico tiene mucho más sentido cuando Clotaldo lo reconoce como suyo y comprende que Rosaura es su «hijo». ⁶ De ahí deducimos que Rosaura tiene manchada ya su honra al no conocer a su padre. Pero sobre ella pesa otro agravio más importante.

Acordaremos como destinador, el honor; como destinatario, la dignidad, la vida, que sólo alcanzará cuando consiga su propia identidad, como ser y como mujer:



En relación, pues, con este sujeto y su objeto, vamos a intentar situar a los demás personajes, las actantes que llamamos adyuvantes y

6. Digo «hijo», porque, en realidad, Clotaldo hasta el final de la primera jornada ve en Rosaura, vestida de hombre, a su verdadero hijo.

oponentes. En la primera escena aparece Rosaura vestida de hombre con su criado Clarín. Podemos suponer que es un adyuvante del objeto de Rosaura, aunque no se diga en ningún momento que él vaya a secundar las intenciones de aquella. De todas formas, al menos durante el transcurso de la primera jornada, no se sitúa nunca frente a Rosaura.

La función de Segismundo con respecto a ella no es más que la turbación ante la belleza femenina. No cabe afirmar tampoco que esté dispuesto a ayudar a Rosaura, puesto que cuando ésta va a contarle sus penas, a declararle sus intenciones, la acción queda interrumpida por la irrupción de Clotaldo en la escena tercera.

En la escena cuarta se tibia un deseo de apoyo hacia Rosaura por parte de Clotaldo, cuando éste ve en ella a su «hijo», pero siempre que «éste» se salve del rigor de la ley del rey Basilio. Y así dice:

«y si le merezco vivo
yo le ayudaré a vengarse
de su agravio»

La escena quinta, siguiendo la trayectoria de Rosaura, se presenta como un paréntesis en la corte de Polonia, con dos personajes que nos son extraños: Astolfo y Estrella. En la escena siguiente, con la entrada del rey Basilio, conocemos la verdadera identidad del prisionero Segismundo y nos introducimos en otra problemática que va paralela a la de Rosaura; entramos en el espacio del prisionero y de la monarquía.

Importancia capital para Rosaura tiene la escena séptima, porque Basilio les perdona la vida a ella y a Clarín, y es así como podrá proseguir su camino hacia su objeto. Basilio puede ser considerado aquí un adyuvante inconsciente. En la escena siguiente Rosaura confiesa a Clotaldo que es Astolfo quien le ha agraviado, y ahí le descubre que bajo su traje de hombre se esconde la mujer que ha sufrido tal ofensa:

«...juzga advertido,
si no soy lo que parezco»

A partir de este momento, Clotaldo mismo se siente agraviado y por lo tanto obligado a defenderla:

«Mi honor es el agraviado,
poderoso el enemigo»

Aunque Astolfo no tiene aquí una función declarada de adyuvante u

opponente, porque desconoce la presencia de Rosaura en la corte de Polonia, es de suponer que se halla en la situación de oponente, ya que su actuación representa la más fuerte traba para el objetivo de Rosaura. Y lo mismo se podría decir de Estrella que está decidida a casarse con aquel.

El esquema actancial podría quedar, al final de la primera jornada, de la siguiente manera:



Astolfo y Estrella, en tanto que oponentes en potencia, quedan señalados con el paréntesis, así como Basilio, que es un adyuvante indirecto e inconsciente. Clarín se caracteriza aquí por una constante despreocupación que muestra siempre con su simpática palabrería, pero sin definirse como colaborador en las intenciones de Rosaura, aunque la acompañe, de ahí que lo señalamos con un signo menos. Clotaldo lo presentamos como adyuvante, sin tener en cuenta que, indirectamente, es también un oponente en cuanto que no se da a conocer como padre de Rosaura, una de las manchas de su honor.

Los soldados que aparecen con Clotaldo no son definidos como personajes, y su función actancial está relacionada con la función de aquel, así como los soldados de la corte del rey Basilio, que a menudo, sin función actancial, no tienen otra misión que la de constituir el conjunto paradigmático de la monarquía.

En esta primera jornada se ve claramente definido el espacio del honor, el camino hacia el objeto en el que se mueve Rosaura, como queda determinado el espacio de la falta de libertad de Segismundo y el espacio de la monarquía, que acabará por el puro reflejo del anterior, aunque no los estudiemos aquí.⁷

7. Cuando hablo de espacio, me refiero a la noción empleada por ANNIE ÜBERSFELD en su seminario sobre el espacio teatral del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona Nueva, París III. El espacio, pues, no equivale al lugar. Este se puede concretar y situar físicamente en una escena o tener un sentido geográfico,

Rosaura se nos presenta como una mujer travestida de hombre y la podemos reconocer por su belleza y por el tratamiento de «señora» que le da su criado Clarín, ya en la primera escena. El problema que ella plantea se nos va aclarando a través de las escenas, cuarta, séptima y octava, y al final se nos muestra ya como mujer.

De las ocho escenas en que se divide la primera parte, este personaje interviene en seis, mientras que Segismundo sólo lo hace en dos, si bien es verdad que la escena sexta está dedicada a él, sin su presencia.

Segunda jornada

En la escena segunda de esta parte Clarín se define mucho más. Con sus amenazas a Rosaura, muestra a Clotaldo hasta dónde llega su fidelidad. Su función actancial, que deberá ser patente en la escena, es de las más delicadas que se nos presentan en el teatro. No podemos clasificarlo como adyuvante, pero tampoco como oponente, aunque sea capaz de ello. Clotaldo asume aquí su responsabilidad para defender el honor de Rosaura.

La próxima entrada de Rosaura se da ante Segismundo, cuando éste se halla en palacio, sometido a las pruebas de su padre, el rey Basilio. El encuentro es importante porque va perfilando la estructura de *La vida es sueño*. Segismundo reconoce a Rosaura, recuerda haberla visto anteriormente:

«yo he visto esta belleza
otra vez»

Al verla confiesa que ya halló su vida. Es muy significativo que, a pesar de todo, lo que más admira Segismundo no es la riqueza ni la pompa de palacio, sino la belleza de la mujer, como le dice a Clarín, y que se concreta en el personaje de Rosaura. Eros hace su aparición de manera intempestiva. Es un paréntesis en la obra de Calderón, que choca con la ortodoxia conservadora del texto. El deseo hacia Rosaura es tan fuerte que Segismundo está decidido a echar su honor por la ventana. Clotaldo se ve obligado a defender por primera vez el honor de su hija, enfrentándose al príncipe Segismundo en la escena octava. En la escena

mientras que el espacio sería mucho más abstracto y tiene que ver con todo lo que constituye el campo de acción de uno o más personajes, sus estados de ánimo, la clase social, el momento histórico, etc., con todos los elementos que lo pueden definir dentro de la polisemia teatral.

siguiente, Astolfo salva la vida de Clotaldo. En la undécima escena, Estrella hace alusión a un retrato que lleva Astolfo pendiente del cuello, señalado ya en la primera jornada, que no es más que el retrato de Rosaura —ahora dama de Estrella, con el nombre de Astrea— como se verá en la escena siguiente. En las escenas decimocuarta y decimoquinta asistimos al enfrentamiento de Astrea y Astolfo, que descubre en ella a Rosaura. Siempre por el retrato, discuten Estrella y Astolfo.

En la escena decimoctava vemos el despertar de Segismundo. De la realidad de la prueba de su padre, que cree soñada, de todo lo que recuerda, sólo perdura el buen sentimiento de amar a una mujer. Y es el único hecho que le hace pensar en que lo pasado fue realidad y no sueño:

«Sólo a una mujer amaba...
que fue verdad creo yo
en que todo se acabó
y ésto sólo no se acaba»

El esquema actancial en esta segunda parte podría ser el siguiente:



Podemos suponer que Segismundo, amando a Rosaura, de conocer su objeto, lo defendería; de ahí que lo coloquemos entre paréntesis, como un adyuvante en potencia. Clarín al no determinar su posición, lo situamos en un punto intermedio. Estrella al margen de la problemática de Astolfo y Rosaura, continúa siendo oponente inconsciente, en cuanto que es ella la causa del agravio a nuestro sujeto actancial. El rey Basilio y los criados tampoco forman parte de la sintaxis actancial de Rosaura.

Clarín, que representa un peligro para Rosaura y el Estado, en cuanto que conoce todos los secretos de ésta y de lo ocurrido con Segismundo, al que ha servido en la prueba de su corto reinado, es encarcelado por Clotaldo en la misma Torre.

En esta jornada Segismundo aparece en once escenas y Rosaura en seis. Sin embargo, Rosaura se halla en el origen o el centro de la acción, al ser aludida abierta o veladamente por los demás personajes, en un total de siete escenas, en las que no está presente (segunda, novena, décima, undécima, decimosexta, decimoséptima y decimooctava). Tales serían: la escena séptima con Segismundo, origen de las que siguen; las relativas al retrato de Rosaura, entre Astolfo y Estrella; el encarcelamiento de Clarín y el despertar de Segismundo.

Tercera jornada

Curioso es el comienzo de esta última parte con el monólogo de Clarín, personaje que va intrigando a lo largo de toda la obra. Encarcelado en la misma torre que Segismundo, nos habla de sus privaciones, hiperindividualista, aislado y solitario, sin poderse confiar a nadie. No nos atrevemos a calificarlo como adyuvante u oponente de ningún sujeto actancial.

Las escenas que siguen son de gran interés con respecto a la trayectoria de Segismundo, que es liberado por unos soldados y el pueblo alzado en armas, todos alejados del espacio del honor de Rosaura. Segismundo queda sumergido en el mar de dudas sobre la realidad y el sueño.

En la escena octava, Rosaura pide a Clotaldo que la vengue, que la ayude a alcanzar su identidad de mujer honrada. Todo su discurso trata magistralmente el problema del honor y acaba con unos versos de Clotaldo, un tanto oscuros. Rosaura, en la escena siguiente, es introducida por la descripción que hace Clarín a Segismundo. El enorme diálogo de la escena décima es de capital importancia. Allí le pide a Segismundo que la ayude, como mujer desdichada y como mujer que él ha admirado tres veces en lugares distintos y con diferentes trajes. Segismundo comienza a dudar sobre la realidad de su «sueño» de la Segunda jornada, ante las pruebas de Rosaura, pero el hecho más importante se da cuando decide ayudarla, asumiendo así la función de adyuvante, con las palabras:

«Vive Dios que de su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona.»

Segismundo se alza al mismo tiempo en sujeto, dueño de sí mismo, en busca de su identidad como hombre libre y como rey, contando entre sus adyuvantes a Rosaura, que se le ofrece como un guerrero más.

En la escena undécima Clarín encuentra a Rosaura. Su discurso es interrumpido con sagacidad dramática, como a menudo hace Calderón, por el ruido de los ejércitos que se disponen a enfrentarse. La muerte de Clarín, sin que llegue a definirse al lado de nadie, cuando comienza la guerra, encierra también un gran interés, que analizamos a continuación.

Hasta la escena decimotercera el esquema actancial se mantendría así:



A Clarín, sin ninguna función actancial, lo presentamos aislado, al margen, entre paréntesis. Es uno de los personajes, cuyo comportamiento hace temblar la acción a lo largo de la obra. Es siempre un oponente o adyuvante en potencia pero abiertamente se desentiende de todo, cuando abandona la posibilidad de su funcionamiento actancial, en la guerra de Basilio contra Segismundo:

«Voces de unos: ¡Viva nuestro invicto rey!

Voces de otros: ¡Viva nuestra libertad!

Clarín: ¡La libertad y el rey vivan! »

Una flecha perdida le causará la muerte. Calderón tiene la intuición genial de suprimirle, porque sabe que Clarín ha perdido toda función dramática.

En la última escena la trayectoria de la acción adopta un viraje radical, en el que, gracias a Segismundo, Astolfo desagravia a Rosaura aceptándola en matrimonio, cuando Clotaldo confiesa ser su padre. Rosaura alcanza su objeto y desaparecen sus oponentes actanciales. La obra concluye así, cuando Segismundo vence a su padre y le perdona, aunque la victoria más grande para él es vencerse a sí mismo, renunciando a Rosaura y quedando con Estrella.

A un lector actual le puede chocar esa autorepresión de Segismundo. De hecho, es el resultado práctico de la ideología impuesta por Calderón a sus personajes, la ideología católica imperante, reaccionaria y castrante.

El final de la obra es el castramiento total de los impulsos esenciales de Segismundo: la libertad y el amor. Toda su atracción y sentimientos por Rosaura son reprimidos, y el pueblo encarcelado. Llama la atención la representativa intervención del soldado del pueblo, después de la victoria de Segismundo, que es condenado por «traidor». La actuación de Segismundo, castigando a uno de sus adyuvantes en la acción de la guerra, es arbitraria e injusta, por más que fuera aceptada así en la época.⁸ Esa es la negativa conclusión a la que llega Segismundo al alcanzar su propia identidad. Segismundo se encierra a sí mismo en la prisión de la monarquía. Todo ello podrá ser muy barroco, pero el problema, en nuestros días, se halla en cómo mostrarlo en un lugar escénico, para denunciar hasta qué punto el final de *La vida es sueño* resulta reaccionario y conservador.

Respecto a los personajes que no aparecen citados en este esquema actancial, como ya hemos dicho antes, pueden estar en relación con otros esquemas actanciales a los que son susceptibles de pertenecer.

Una vez terminado el análisis actancial, podemos afirmar que Rosaura es un personaje con una fuerza dramática indiscutible, tanto es así que su función se sitúa casi siempre a nivel de sujeto. Pero su presencia en la obra va mucho más lejos. Si seguimos su trayectoria sintáctica, constatamos que tiene una función estructural sobresaliente, de la que el mismo personaje es consciente. La obra comienza con la intervención de Rosaura, vestida de hombre, y Clarín, los cuales descubren a Segismundo en la Torre. Se trata del primer encuentro que produce un fuerte impacto en Segismundo.

El segundo encuentro se da en la segunda jornada, en palacio, cuando Segismundo es sometido a la prueba de su padre, el rey. Rosaura no va vestida de hombre, sino de dama de honor de Estrella. La impresión que su belleza le produce a Segismundo es semejante a la de la primera jornada. Hasta aquí Segismundo no sabe quién es la hermosa mujer.

En la tercera jornada, «su luz» vuelve a cegar al príncipe y Rosaura le declara su verdadera personalidad. Su intervención soluciona muchas dudas a Segismundo, pero sus palabras son decisivas y podemos comprobar la importancia de su funcionamiento. Constituyen el «elemento motor de la acción» del que habla Roman Ingarden.⁹ Segismundo no parece muy decidido a actuar contra su padre, pero el discurso de Rosau-

8. Vid. DANIEL L. HEIPLE, *The tradition behind the punishment of the rebel soldier in «La vida es sueño»*, in «Bulletin of Hispanic Studies», Vol. L, n.º 1 (January 1973) pág. 17.

9. Vid. ROMAN INGARDEN, *Les fonctions du langage au théâtre*, in «Poétique», n.º 8 (1971) pág. 536.

ra le convence hasta el punto de anteponer el honor de la mujer a su corona.

La estructura de la obra parece basada en estos tres encuentros y al final no resulta gratuito el hecho de que la penúltima intervención esté reservada a Rosaura. Ella, en busca de su verdadera identidad, de su existencia como mujer digna, según las concepciones del estatuto feudal, y, Segismundo, en la búsqueda del ser, de su existencia plena de hombre libre, dos objetivos paralelos que entrecruzándose constituyen la estructura de *La vida es sueño*. De ahí que, sólo en el último encuentro, ella se muestra como es, cuando ve en Segismundo el medio de realizarse como mujer.

Dos vidas paralelas con objetos similares que no pueden alcanzarse sin la ayuda de otros intermediarios. Rosaura necesita llegar al matrimonio honrosamente y conocer a su padre, para lo cual interviene Clotaldo y, más tarde, Segismundo. El príncipe prisionero necesitará el apoyo del pueblo y el amor de la mujer para conseguir su objetivo.

Segismundo se convierte en el héroe de la obra, aunque la acción dramática se subordina mucho más a Rosaura, en cuanto sujeto. Por eso resultan casi inaceptables los puntos de vista de Francisco Ruiz Ramón y de Pandolfi.¹⁰

ESPACIO Y SEMIOLOGÍA TEATRAL

Como dice Annie Ubersfeld, la representación teatral suele ser mimo del texto y del mundo.¹¹ Este aspecto de mimesis no se puede eliminar del teatro. Si analizamos el texto a través de la didascalía y los diálogos, se pueden extraer elementos semiológicos, que nos conducen a diversas conclusiones. Como la mayoría de los estudiosos de la obra de Calderón, nos damos cuenta de que el texto de *La vida es sueño* se sirve muy a menudo de la metáfora, dejando poco margen a la metonimia, y ello representa una gran dificultad para el director de escena, pero al mismo tiempo le permite una mayor libertad de creación o recreación. En efecto, de la didascalía o indicaciones escénicas no relevamos nada que no se halle en el texto dialogado, y lo poco que aparece es puramente denotativo sin ningún elemento léxico que nos amplíe el campo connotativo.¹²

10. Vid. F. RUIZ RAMÓN, ob. cit. y V. PANDOLFI, *Histoire du théâtre* (II), Verviers, Gerard and C.° (Marabout Université), 1968.

11. Para el espacio y semiología, sigo de cerca las teorías de A. UBERSFELD en el seminario citado.

12. Vid. ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, en «*Communications*», n.° 4 (1964) p. 40-51 y M. NOËLLE GARY-PRIEUR, *La notion de connotation(s)*, en «*Littérature*», n.° 4 (décembre 1971) p. 96-107.

En los diálogos el número de objetos que aparecen denotados es muy limitado. Tales serían: la torre, la puerta, la cadena, las pieles, la espada, la pistola, el monte, desnudas peñas, salón de Palacio Real, palacios suntuosos, lecho, balcón, ventana, daga, retrato, estancia, cuarto, cetro, corona, armas, llaves y algunos más. Por supuesto que aquí la connotación se da a lo largo de todos los diálogos, e incluso esos pocos objetos denotados tienen con frecuencia una ampliación connotativa que les es propia a través de la obra. Así ocurre con los objetos-signo que tienen el valor de signos de signo.¹³ La espada de Rosaura que hace referencia al objeto espada es al mismo tiempo el objeto fálico, símbolo de la paternidad. La Torre es signo que hace referencia a la torre pero también a la prisión. Se podrían dar otros ejemplos, siempre teniendo en cuenta que el signo-objeto en la escena lleva el referente en sí mismo, diferenciándolo así del signo lingüístico saussureano, cuyo referente se halla fuera del significante.

Para determinar los lugares escénicos haremos un inventario de los lexemas que indican algún lugar, en donde se va desarrollando la acción. Veamos cómo van apareciendo siguiendo el encadenamiento sintagmático. En la primera jornada, ya en las indicaciones escénicas, se nos señalan a un lado un monte fragoso y al otro una torre que sirve de prisión en su planta baja. Ese monte aparece citado repetidas veces en el diálogo como «desierto monte», o sin ningún adjetivo, con excepción del demostrativo. Se nos indican también otros elementos constitutivos de ese lugar: «peñas», «desnudas peñas», «rocas» y «peñascos». El conjunto es un «rústico desierto». La Torre aparece citada sin adjetivos, o sólo con el demostrativo, unas cinco veces, y otras tantas, más o menos, como «torre encantada», «prisión», «prisión oscura», «estrecha cárcel», «bóvedas frías» o «vedado sitio del monte». La Torre tiene puerta, citada unas tres veces.

«Polonia» aparece señalada cuatro veces, sólo denotada, y nos hace pensar en un país abstracto, donde se sitúa la acción, en una especie de no-lugar. Con Moscovia, lugar de origen de Rosaura, ocurre otro tanto.

De la Torre pasamos al salón del Palacio Real, la corte del rey Basilio, de la cual no se nos da ningún elemento léxico que nos indique ningún objeto concreto de ese lugar escénico, si exceptuamos la alusión hecha por Basilio al dosel y silla del rey.

En la segunda jornada se amplían muy poco semánticamente estas localizaciones. De nuevo en «palacio» Basilio nos indica que Segismundo ha sido trasladado hasta allí en «coche», y que le acuestan en una «cama»

13. Vid. PETR. BOGATYREV, *Les signes du théâtre*, en «Poétique», n.º 8 (1971) p. 517-530.

del «cuarto» del rey. Segismundo al despertar ve el «lecho tan excelente» y «palacios suntuosos». Estrella le da la bienvenida al «dosel». La sala donde se halla el príncipe tiene un «balcón» y una «puerta».

Sobre la Torre se nos dice que hay otra «estancia», en la que es encarcelado Clarín. La Torre queda descrita como «prisión», «estrecha prisión», «prisión tan grave», «cárcel estrecha». Polonia es citada también por Astolfo.

En la última jornada, comenzamos con la torre que se nos presenta como «encantada torre», «rústica prisión», «rígurosa prisión», «cerrada prisión», en el «reino» de Polonia, «en un desierto», entre «montes soberbios». Para terminar, se señala una nueva localización, se trata del «campo» de batalla, entre «montes» con «peñas», «espesas matas y «ramas».

Todas estas localizaciones, debido a la falta de más indicaciones concretas nos hacen pensar en unos lugares casi abstractos. De ser así eludimos desde un principio la posibilidad de un montaje naturalista. Por ello nos sorprende que Augusto Cortina afirme que los trajes de los personajes de *La vida es sueño* sean «puramente españoles»,¹⁴ de la misma forma que Joaquín Casaldueiro ve un «precioso ejemplo de arquitectura barroca rústica» en una de las primeras descripciones de la Torre.

Es evidente que a Calderón más que el marco de la representación le interesaba la acción de sus personajes. Son ellos mismos quienes nos van trasladando de un lugar a otro. Su discurso es la base de todo el trabajo teatral. El actor es el elemento principal de la representación calderoniana.

El espacio de la representación podrá partir de la mimesis de los conjuntos paradigmáticos del texto, inmensamente ricos en metáforas, ya que se trata de un texto poético y barroco. Para reconstruir todos esos conjuntos paradigmáticos se podrá recurrir no sólo a los objetos enunciados más o menos metonímicamente y a los personajes, sino a todos los enunciados metafóricos del rico campo connotativo de la obra, siguiendo así una retórica aplicada al actor, al objeto y su espacio. Para ello procederíamos a la realización de un inventario de todos los elementos materializables, que se extraerían del discurso de los personajes, y que no vamos a exponer aquí por el extenso lugar que ocuparía dentro de nuestro análisis. Sin embargo, si algo es palpable a primera vista, a través de todo el discurso de *La vida es sueño*, es el recurso a las imágenes que se refieren a la grandiosidad de la naturaleza cósmica y que pueden

14. CALDERÓN DE LA BARCA *La vida es sueño. El Alcalde de Zalamea*, (edición, prólogo y notas de A. CORTINA), Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

ser un punto de partida para la escenografía, cuyo carácter polisémico posibilita el empleo sincrónico de diversos signos u objetos-signo.

El espacio podrá ser mimético del modelo actancial, de forma que resultará muy distinto un montaje que considere a Rosaura como sujeto actancial y, otro que no le preste gran atención, si es que siendo fiel al libro de Calderón se puede concebir este último. El espacio del honor de Rosaura es trascendental en la obra porque se interfiere en los diferentes espacios que van apareciendo. Tales serían: el espacio de la falta de libertad, el espacio de la monarquía, que viene a ser el envés y reflejo del anterior, el espacio de la guerra y el de la tiranía. Y es también su espacio el hilo conductor que sirve para pasar de un lugar escénico a otro; de la montaña a la torre, de la torre a palacio y de aquí al campo de batalla. Una vez más Rosaura se nos aparece como elemento indispensable para la estructuración del espacio y los lugares escénicos, que no podemos dissociar de su importante papel en la acción dramática.

Hacia una interpretación sociológica del teatro de Peter Hacks

A. CARLOS ISASI ANGULO

BIOGRAFÍA

En 1928 nace el autor en Breslau, entonces Alemania, hoy territorio polaco. Tras sus estudios de bachiller en Wuppertal, ingresa en la universidad múniquesa para cursar sociología, filosofía, germánicas y arte dramático. En 1951 se doctora con un estudio titulado *Das Theaterstück des Biedermeier (1815-1840). Versuch eiener Gesamtdarstellung*. Los cuatro capítulos del mismo dan una idea de las inquietudes del dramaturgo: «Sociedad y destino», «el conflicto burgués», «escena y efectos» y «sobre la decadencia del teatro».¹

En 1954, el dramaturgo gana el «Concurso de autores noveles de la ciudad de Munich» por su obra *Eröffnung des indischen Zeitalters (Inauguración de la época india)* que sería estrenada un año después (17-III-1955) en el teatro de cámara múniques bajo la dirección de Hans Schweikart con Kurt Meisel como Columbus y Pamela Wedekind en el papel de Isabella. Bertolt Brecht, espectador de excepción de la pieza, felicita al autor. Pocos meses después Peter Hacks cambia de ciudadanía, se traslada al Berlín Este, en la Alemania Democrática. Trabaja ahí primero con el Berliner Ensemble en una traducción de la obra de John Millington Synge *The Playboy of the Western World* que se estrenaría el 11 de marzo del año siguiente. Para esa fecha se había trasladado el dramaturgo al Deutsches Theater, otrora centro de operaciones de Max Reinhardt, siguiendo la invitación de su director Wolfgang Langhoff. Va a trabajar allí como asesor artístico (dramaturgo) durante siete años. El Deutsches Theater será por otra parte escenario de sus propias obras: *Eröffnung...* se monta allí el 26 de junio de 1956; pocos meses después, el 1 de diciembre, se estrena *Die Schlacht bei Lobositz (La batalla de Lobositz)*; en 1958 —15-III— será *Der Müller von Sanssouci (El molinero de Sanssouci)* la pieza que subirá por vez primera a escena; en el citado centro

1. Sant Angel, uno de los personajes de la primera obra dramática de Hacks, alude de un modo irónico a la función de los doctores: «Los tales son los sabios del Estado. No deben ver más que los miembros del Régimen, a saber, menos que casi todo el mundo. Sus corazones son las ruinas en las que se asienta la lechuzza de la sabiduría». (*Die Eröffnung...*, pág. 129.)

teatral. De 1960 y 1962 respectivamente datan los estrenos de *Die Sorgen und die Macht* (*Las preocupaciones y el poder*) y *Der Drieden* (*La paz*) (adaptación de Hacks de la obra de Aristófanes).

Fue precisamente la polvareda que promovió el estreno de *Die Sorgen...*, sobretudo en su segunda versión en 1962, la razón de la destitución de Peter Hacks como asesor artístico del Deutsches Theater (cfr. más adelante) ...y de Langhoff como director. A raíz de la misma el dramaturgo se ve obligado a vivir exclusivamente de su pluma como escritor libre.

Comienzan entonces los estrenos de sus obras fuera de su país: En Mannheim se monta, por vez primera el 21 de mayo de 1967, una de las más antiguas piezas del autor, *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* (*El libro popular del duque Ernesto*); en Göttingen sube por vez primera a escena *Amphitryon* (17-II-1968); en Basilea se estrena *Margarete in Aaix* (23-IX-1969); en Frankfurt del Meno, *Omphale* (7-III-1970); incluso el Schiller-Theater del Berlín Occidental monta su versión de *Enrique IV* por vez primera el 8 de octubre de 1970.

Ultimamente Peter Hacks se ha reincorporado al repertorio de su país. El Berliner Ensemble ha montado *Omphale* (1973), el Deutsches Theater ha puesto en escena *Amphitryon* (7-XI-1972) y en Dresde se ha estrenado *Adam und Eva* (29-IX-1973). (Para una relación detallada de las obras del autor, cfr. más adelante.)

Aparte del galardón muniqués ya señalado, Peter Hacks ha recibido los siguientes premios: El «Lessing» (1956), el «F. C. Weiskopf» (1965) por «sus esfuerzos en pro de la pureza y desarrollo creativo de la lengua alemana» y el de la crítica alemana en 1971 (el dramaturgo pasó a Berlín Oeste con motivo del mismo).

TEORÍA DRAMÁTICA

Peter Hacks ha ido elaborando a lo largo de los veinte últimos años su Organon literario. El capítulo más importante del mismo es su amplio artículo *Versuch über das Theaterstück von morgen* (*Ensayo sobre el teatro del futuro*) (en *Das Poetische*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1972, págs. 23-44; el lector interesado puede ver en el tomo citado otros aspectos críticos del autor, por ejemplo su visión de la obra de Shakespeare, *Shakespeare ohne Geheimnis* (S. sin secretos) (pp. 138-144), la del autor de Galileo, *Die Ästhetik Brechts* (pp. 45-46) o la de los dos dramaturgos más importantes de la Alemania Democrática, Müller y Lange (pp. 47-54 y 98-115 respectivamente).

El dramaturgo se considera continuador de la herencia brechtiana. Tal

dependencia no le lleva con todo a ser un ciego servidor del maestro, actitud que consistiría en un cuestionable proceso mimético próximo al plagio. Dado que la realidad con que se enfrenta Hacks varía radicalmente de la vertida dramáticamente por Brecht, el teatro de aquel tiene que presentar serias divergencias con el de éste. La producción de Brecht pertenece al pasado. Por paradójica que parezca la afirmación de Hacks, la obra de Brecht es pasajera y eterna a la vez, su continuación sólo es posible en un proceso de negación dialéctica de la misma, no de alargamiento.²

Lo que a juicio de Hacks permanece del maestro de Augsburg, es su método, la capacidad que Brecht poseyera de abarcar la realidad en su dialéctica total. Del creador de Galileo arranca la distinción hecha por Hacks entre drama aristotélico y no aristotélico. Mientras aquel tiene como función apoyar y conservar el *status quo*, la meta de éste es mostrar las contradicciones de nuestro *hic et nunc* y catapultar al espectador a la acción para resolverlas. El drama aristotélico sería así apologético; revolucionario, el no aristotélico. Cae de su peso que el drama de Hacks corresponde al segundo esquema. Sus obras son *Tendenzstücke* —al menos teóricamente y en sus primeras etapas— para darles el calificativo que les propina su autor mismo.

Como puntos más importantes de su teoría dramática ha señalado Peter Hacks la «*Streben nach Grösse*», tendencia hacia la amplitud o grandeza. Los acontecimientos proyectados en el escenario tienen que ser importantes, el argumento y los caracteres no pueden centrarse en un mundo cerrado, de nimio interés. De ahí que la vida diaria —con sus tonos grises e irrelevantes— no tenga cabida en la dramaturgia de Hacks. De ahí también la importancia que cobra el héroe en su producción. En una entrevista —recogida en *Das Poetische* ya citado cfr. pp. 88-97— defiende el dramaturgo su postura señalando que las leyes del género y las de la época exigen se preste una atención especial a este punto. Fritz Raddatz ha señalado que este aspecto no es exclusivo de Hacks, sino común a todos los dramaturgos de la Alemania Democrática; su finalidad estribaría en mostrar de un modo más claro la dialéctica de las clases sociales.³

Uno de los puntos más llamativos de Hacks —igualmente a destacar en sus citados compañeros de profesión— es la frecuente utilización del verso blanco en su obra dramática. En el análisis ya aludido a la obra de Heiner Müller hace Hacks indirectamente una autodefensa del pro-

2. Pág. 45, ob. cit.: «*Sie ist vergänglich und ewig. Ihre Fortsetzung kann nur auf dem Weg der Negation erfolgen, nicht auf dem des Verlängerns*».

3. Cfr. al final, bibliografía, pág. 18.

cedimiento. Rompiendo con la estética tradicional cuyo postulado principal en este punto es que la belleza del verso estriba en la identidad de los elementos rítmicos y métricos, defiende el dramaturgo un tipo de verso en que ambas partes estén en contradicción mutua.

«El atractivo estético radica en el hecho de que se cumplan o no la expectativa del lector o espectador.»⁴

Los dos últimos aspectos señalados apuntan sin duda —a pesar de las reservas apuntadas— a una dramaturgia de corte clásico. El mismo Hacks que nunca ha escatimado sus alabanzas a Shakespeare ha aludido al sentido económico que el término *classici* tuvo en un principio, en el célebre reparto en seis clases llevado a cabo por Servio Tulio; *classici* eran los pertenecientes a la «clase» pudiente. Su producción —señala Hacks hablando de sí mismo— sería «clásica» pero en el sentido que tal vocablo adquiere en el contexto «socialismo clásico». La armonía que todo período clásico presupone —y por supuesto sus concreciones artísticas— sería ya un hecho en el mundo socialista de la Alemania Democrática. La cohesión y estabilidad del sistema no admitiría dudas. Ese mismo equilibrio por otra parte permitiría mostrar al desnudo las contradicciones de la sociedad socialista superables, por no antagónicas, en una evolución pacífica. Esa sería la función del dramaturgo y del arte en general, según el mismo. La renuncia a esta labor supondría la muerte de toda actividad artística creadora. (Cfr. pp. 41 y 94, ob. cit.)

DAS THEATER IST EIN POLITIKUM (EL TEATRO ES UN HECHO POLÍTICO)

Para comprender el alcance de esta afirmación de Hacks (ob. cit. pág. 35) se precisa detenerse siquiera brevemente a desvelar el contexto político de la República Democrática Alemana. Si la labor de un escritor digno de tal nombre en los países de Occidente es —o debiera ser— despertar la conciencia crítica del lector, una tarea de *Aufklärung* que incitara a la vez a la acción y que presupone una actitud de distanciamiento crítico respecto a la realidad, que es incompleta, en los estados socialistas tiene el dramaturgo otro cometido. Lo literario es en ellos una rama más de lo político. Espero no se me acuse de iniciar la historia *ab ovo gemino* si doy *in nuce*, por lo que toca a la Alemania Democrática, los hitos más importantes de las relaciones entre los escritores y el órgano

4. «In dem Wechsel von Erfüllung und Nichterfüllung der Erwartung liegt der ästhetische Reiz» (De Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment aparecido en «Theater der Zeit», mayo de 1961).

rector, el Politbüro, aclaración necesaria como marco y presupuesto de la labor de Peter Hacks.

Los Congresos de escritores tienen en la citada república la misión de analizar cómo llevar a la práctica las directrices emanadas previamente de la Central del Partido (el SED). La introducción del socialismo realista —defendido acérrimamente por el coronel Tulpanow— fue el punto más importante del primer Congreso (celebrado del 4 al 8 de octubre de 1947). Las reacciones no se hicieron esperar. La más famosa —a pesar de su discreta precaución— fue la de Bertolt Brecht:

«Ningún sistema político tiene que dejarse intimidar por el valor artístico de una obra hasta el punto de dejar en libre circulación un veneno. ¡Pero ay del régimen que toma como tal veneno un medicamento!»⁵

El segundo Congreso —celebrado del 4 al 6 de julio de 1950— va a distinguirse por la célebre campaña contra el formalismo importada igualmente de la Unión Soviética. Precisamente la reacción con que topan las medidas oficiales por parte de algunos escritores, dió pie a la Comisión Estatal para los Asuntos Artísticos. En la alocución de su presentación oficial se dijo lo siguiente:

«La literatura y las artes plásticas están subordinadas a la política, pero es claro por otra parte que ejercen un fuerte influjo sobre la política. La idea del arte debe seguir la dirección de marcha de la lucha política.»⁶

Pocos meses después —del 22 al 25 de mayo de 1952— en el tercer Congreso de escritores se aprobaban por aclamación las líneas citadas.

El 17 de junio del año siguiente fue una fecha crucial para la Alemania Democrática. El pueblo se levantó en una manifestación reprimida sangrientamente por el Poder que teóricamente lo representaba. Kuba, pseudónimo de Kurt Bartel, secretario entonces de la Asociación de Escritores, pidió la ayuda del ejército para que montara una barricada delante de los edificios bajo su dirección contra la marea popular. La actitud de los intelectuales puso de manifiesto su alejamiento de la problemática de una población en desacuerdo con las líneas oficiales del Partido.

El cuarto Congreso de escritores (celebrado del 8 al 15 de enero de 1956) tuvo como aportación principal la discusión entre el novelista

5. Citado por Sander, cfr. bibliografía al final.

6. Cfr. pág. 109 de la obra de Sander, ya citada.

Stefan Heym y Walter Ulbricht. El primero se quejó de un modo directo de la censura. Ulbricht le replicó indirectamente con la afirmación de que el cometido de la nueva literatura nacional era presentar los nuevos héroes de la Alemania Democrática y poner al descubierto la política bélica de Bonn. El fruto indudable del Congreso fue la relativa apertura que los escritores consiguieron de parte del Gobierno.

En el quinto Congreso —llevado a cabo del 25 al 27 de mayo de 1961— se pusieron más de manifiesto las nuevas posibilidades. Lo más significativo del mismo fue la polémica suscitada por el muniqués Peter Hamm, escritor invitado al encuentro. Se preguntó éste sobre el problema de un escritor marxista que ve cómo la realidad no corresponde en un país socialista a la idea que tenía sobre ella. ¿Qué debe hacer en ese caso?, ¿resignarse?, ¿llenarse de odio? u ¿ocuparse de la realidad de un modo crítico al margen de cualquier juicio de valor apriorístico aun con el riesgo de que su confrontación acabe con el socialismo? Hamm optó por esta tercera solución. Alfred Kurella le replicó que la no concordancia entre realidad socialista y juicio sobre la misma sólo se podía deber a lo erróneo de este último.

Autores tan conocedores del tema como H. Dietrich Sander, que procede de la Alemania Democrática y ha dedicado largos años al análisis de su problemática, ha enjuiciado dialécticamente las relaciones entre el aparato estatal y los escritores como un intento de parte de aquel por mantener a raya a éstos. El sexto Congreso (celebrado del 28 al 30 de mayo de 1969 puso de nuevo de manifiesto la relativa falta de subordinación de los escritores a las directrices oficiales. Dadas las dificultades de expresión y las susceptibilidades de la censura tales roces apenas si son perceptibles en la Alemania Democrática a un espectador exterior.⁷ Muchos de los escritores incapaces de someterse a esta semiadaptación abandonaron el País: Ricarda Huch, Hans-Christian Kirsch, Alfred Kantorowicz, Gerhard Zwerenz, Heinar Kipphardt, Uwe Johnson... por no citar más que a los más conocidos.

El caso de Peter Hacks es uno de los exponentes más claros de la relación entre política y vida literaria en la Alemania Democrática que intento, siquiera someramente, poner de relieve. Su obra *Die Sorgen und die Macht* —ya se ha aludido antes al escándalo que produjera en su día— es el punto más álgido de esa mutua conexión. La pieza partió de

7. Hans Mayer (cfr. bibliografía al final) ha dado un ejemplo del carácter crítico de ciertas afirmaciones distanciadas, el poema de Günter Kunert aparecido en *Sinn und Form*: «*Betrübt höre ich einen Namen aufrufen / Nicht den meinigen / Aufatmend / Höre ich einen Namen aufrufen: / Nicht den meinigen*». / («Afligido oigo gritar un nombre / No el mío / Respirando de alivio / Oigo gritar un nombre / No el mío».)

una experiencia personal del dramaturgo que respondía a un llamamiento de «Neues Deutschland», el periódico oficial del Partido, firmado por tres trabajadores en el que se instaba a los escritores a trabajar en las fábricas para así hacerse cargo real de la problemática del mundo obrero. Hermann Falke, fábrica de briquetas de Bitterfeld, población próxima a Leipzig, tuvo una temporada a Peter Hacks entre su plantilla. La obra resultado de tal experiencia subió a escena por vez primera en el Deutsches Theater berlinés —cfr. más adelante— en calidad de preestreno o prueba escénica. Antes, el dramaturgo había dado cuenta de sus propósitos en una conferencia pronunciada en la fábrica con el título de *Briketts*. El preestreno promovió tales discusiones que el director de la obra Wolfgang Langhoff recomendó a Hacks la modificara y estrenara primero en un teatro de provincias. El dramaturgo escogió Senftenberg. Tras largas discusiones con los obreros del lugar se cambiaron algunos pasajes. En otoño del 1962 en los célebres festivales de Berlín-Este (otoño) subió a escena oficialmente en el Deutsches Theater.

Fue la intervención del partido (en su sexto Congreso, llevado a cabo en el mes de enero de 1962) lo que motivó que la pieza no siguiera en cartel...

El análisis detallado de la producción del dramaturgo nos pondrá más al corriente de la relación indisoluble entre actividad política y teatral en la Alemania Democrática. En la imposibilidad de detenerme en cada una de las piezas del escritor me he reducido a las más características.

CUATRO ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE PETER HACKS

Siguiendo la autoclasificación del autor se podría dividir su obra en cuatro períodos:

Primer período

Corresponde el primero a su estancia en la Alemania Federal. A él pertenecen fundamentalmente piezas como *Der gestohlene Ton* (*El tono robado*) (1953. Serial radiofónico), *Das Fell der Zeit* (*La piel del tiempo*) (1954) y sobretodo la ya citada *Eröffnung...* además de *Das Volksbuch...* y *Die Schlacht...* también aludidas.

● *Eröffnung des indischen Zeitalters*

La obra es un doble de *Leben des Galilei*. El papel de Cristóbal

Colón como iniciador de una nueva era en la historia de la humanidad es paralelo al de Galileo. La oposición entre fe y ciencia tan radical en la obra del dramaturgo de Augsburgo, no llega aquí a tomar las mismas dimensiones. (Cfr. acto 6.º en *Eröffnung...*) Por paradójico que parezca en un País como el hispánico, «baluarte de la Cristiandad», los motivos económicos se imponen a los de orden ideológico. Las herejías de Colón —su proclamación de la redondez de la tierra— se cubren con un tupido velo ante la posibilidad de que a pesar de las mismas —o más bien gracias a ellas— se solucione el agudo problema económico por el que atraviesa la Península, exhausta tras la campaña contra los moros. Los doctores Maldonado y Ferrer, representantes de la ciencia de su época, tienen que plegarse ante las razones de orden pragmático de Sant Angel, encargado de las finanzas del Reino, plenamente consciente de los resultados del descubrimiento colombino:

«Una terrible subida de precios, abaratamiento del oro, encarecimiento de todas las mercancías hasta cuatro veces su valor actual. Enorme desamparo en la gente poco hábil, gran movimiento por el contrario en los mañosos. Ganarán dinero los tejedores andaluces, los cuchilleros toledanos, los comerciantes sevillanos. Gente en suma que es provechosa. No ganará con la operación del descubrimiento la casta de los hidalgos, ni los terratenientes, ni el clero. Gente a fin de cuentas no activa.» (Pág. 130).⁸

El aspecto más discutible de este proceso de comercialización del genio de Cristóbal Colón iniciado por Saint Angel, es el optimismo que se desprende del mismo. Peter Hacks no deja de lado el problema de la explotación inhumana que pone en marcha el descubrimiento de América, pero lo proyecta a una escena —la octava— de carácter onírico. Colón despierta sobresaltado en su lecho de Santa Fe antes aún de iniciar el viaje tras la pesadilla en la que él ha jugado el papel de juez injusto al decretar la pena de muerte a un indígena, en territorio americano ya por tanto, por un delito del que Pinzón —y no el indio— es culpable.

A mi juicio el optimismo del dramaturgo le jugó en este caso una mala pasada. «Pessimismus ist langweilig» (el pesimismo es aburrido) dijo a propósito del estreno de *Columbus el autor*. Horst Laube ha enjuiciado certeramente este punto al referirse a la pieza:

8. Incluso preve (!) la posibilidad de que el oro de América pase casi intacto a las arcas extranjeras. (Cfr. pág. 131.)

«Indem er das, was wirklich gekommen ist, Okkupation und Ausbeutung der neuen Welt nämlich, zum bösen Traum erklärt, setzt er die hoffnungsvolle Ausfahrt nach Westen, den Aufbruch in klarere, rationale, menschenwürdige Welten, der der Stückschluss ist, als eigentliche Realität. Ein poetischer Vorgang.»⁹

La obra en efecto se cierra con el viaje de la tripulación rumbo a las Indias y con las reflexiones de doble filo de Colón:

«Esta época india, este tiempo del oro, de la codicia, no me parece que sea la época de la razón y de la virtud, ideas cuya representación me llena de agradable fortaleza. Claramente este nuevo siglo apenas si tiene ventajas, salvo la de ser nuevo. Yo iniciaría de buena gana otro tipo de nueva era, pero está claro que sólo puedo inaugurar éste, de poder inaugurar alguno. Preceder por poco que sea al propio tiempo, es la forma de eternidad fijada al hombre. Así pues me encamino hacia el Oeste en el comienzo de una nueva etapa...» (pp. 159-160).

Segundo período

En un segundo período Peter Hacks, que ha observado como la temática de la lucha de clases y la pieza de carácter histórico ya habían sido llevadas a escena hábilmente por otros autores, sigue otros derroteros, presenta la obligación de la persona humana de emanciparse o la lucha de parte de los espíritus libres contra los que aún siguen presos en actitudes oportunistas. *Der Schubu und die fliegende Prinzessin* (*El buho y la princesa que volaba*) *Der Müller von Sanssouci* y sobretodo *Die Sorgen und die Macht* pertenecían a este período.

• *Die Sorgen und die Macht*

Los trabajadores de una fábrica de briquetas y de cristal respectivamente son protagonistas y antagonistas de la obra; lugar de la acción, la Alemania Democrática; época actual, años 1956/1957. En el prólogo se pone al corriente al espectador de la problemática. Los trabajadores de la fábrica de briquetas consiguen, gracias a la mediocre calidad de sus productos, rebasar todos los planes de producción en lo que se refiere a

9. Peter Hacks, pág. 26. En el momento en que declara como un mal sueño lo que en realidad ha llegado ya, a saber, la ocupación y la explotación del nuevo mundo, da como única realidad la salida esperanzada hacia el Oeste, el acceso a mundos más diáfanos, racionales y humanos, que constituye el final de la pieza.

cantidad, por lo cual ven subir sus ingresos económicos. El proceso inverso se observa en la fábrica de cristal que se abastece de la de briquetas. La mala calidad de éstas reduce el rendimiento a niveles bajísimos. El enfrentamiento entre las dos fábricas es inevitable. El Partido llama al orden a los obreros de briquetas, a Max Fidorra entre ellos. La relación amorosa entre éste y Hede Stoll (que pertenece a la plantilla de la fábrica de cristal) sirve al autor para proyectar la problemática social a un plano individual y hacer ver las implicaciones de los dos campos.

En un segundo momento, corren malos vientos en la fábrica de briquetas que ha sido forzada a seguir el programa del Partido mejorando la calidad de sus productos. Al reducirse la producción descienden automáticamente los salarios. En la fábrica de cristal el proceso es inverso. Al contar con materia de gran calidad —briquetas— la producción y la prima salarial aumentan.

«Fidorra Max ist arm
Hede Stoll reich» (pág. 302)
(Fidorra es pobre, Hede, rica).

La relación amorosa entre ambos se resquebraja. Fidorra confiesa a un compañero, Rauschenbach, que «la cosa no funciona ni siquiera en el lecho conyugal» (pág. 370) (piénsese que Max tiene tan sólo 30 años y Hede tiene 20). Intenta romper con su amiga. Esta retiene a Fidorra que se decide por fin a seguir trabajando bajo la dirección del Partido, fiel a las normas de calidad impuestas.

La primera pregunta que se hace el lector —o el espectador— de la pieza, es el por qué de las réplicas que promoviera en su día. Oficialmente no se aceptaba la reducción al dominio privado y a motivaciones presuntamente periclitadas de la problemática de la pieza y de sus personajes. El lucro, la atracción sexual, la buena mesa son en efecto los motores de los protagonistas de *Die Sorgen und die Macht*. Como Kurt Hager puso de manifiesto: «*Der Zuschauer sucht bei Hacks vergeblich Personen, die Eigenschaften von neuen Menschen haben*».¹⁰

Así se explica que la obra pasara a ser uno de los *affaires* más aireados de la vida teatral en la Alemania Democrática. Neues Deutschland abrió una discusión sobre la pieza. Los lectores se produjeron con reservas. El director de la misma, Langhoff cantó el *mea culpa* final (cfr. periódico citado, 17-III-63); «*Die Sorgen...*» *bat nicht zur Stärkung der*

10. El espectador buscará en vano en el teatro de Hacks personajes que posean las propiedades del hombre nuevo. (HORST LAUBE, ob. cit., pág. 50.)

*Kampfkraft der Partei beigetragen, es hat sie im Gegenteil geschwächt.*¹¹
Ya conocemos cómo acabó el asunto.

Tercer período

En un tercer período, Peter Hacks se ocupa del hombre ya emancipado y de sus contradicciones en una sociedad no totalmente libre. Entran de lleno en él piezas como *Moritz Tassow* y *Margarete in Aix*.

● *Moritz Tassow*

La acción se desarrolla en Gagentín, Alemania Democrática, en el mes de septiembre de 1945. Mattukat, secretario del Partido Comunista, intenta llevar a cabo la reforma agraria de acuerdo con los dictámenes de los soviets que acaban de ocupar el país. Su sorpresa es grande al comprobar que los habitantes de la hacienda han solucionado el problema ya a su modo. Han echado a su antiguo señor Rittmeister von Sack y se han puesto a las órdenes del pastor Moritz repentinamente recuperado de su larga sordomudez. Las nuevas tendencias de Tassow chocan no sólo con los labradores de posición holgada antes de la revolución sino con los braceros que siguen aferrados a sus costumbres anteriores y sobretodo con los funcionarios del Partido:

«MATTUKAT: ¿Sabe usted?, se está preparando una ley sobre el cambio de las estructuras agrarias. ¿Por qué no espera a que salga?

MORITZ: ¿Ley dice? Tiene gracia la cosa. ¿Cree usted que Lenin preguntó por teléfono a la asamblea jurídica si se les permitía el levantamiento armado?

MATTUKAT: Lenin dictó las leyes de la revolución, si no me equivoco.

MORITZ: Bien. A más leyes, menos revolución.

MATTUKAT: Falso. Las leyes de la revolución son la experiencia de la revolución.

MORITZ: Perdone de nuevo...; me voy a volver sordo otra vez...»
(pág. 56).

La doctrina del Partido acaba por imponerse. Un intento contrarrevolucionario llevado a cabo por el antiguo propietario fracasa gracias a la dura intervención de Mattukat y Blasche, este último igualmente miembro del Partido. Moritz decide, ante el fracaso de sus planes, dedicarse

11. *Die Sorgen...* no sólo no ha colaborado al reforzamiento del Partido, sino que incluso lo ha debilitado.

a escritor porque es la única profesión donde uno no está obligado a hacerse entender o a tener seguidores. (Pág. 115.)

Sería ingenuo pensar, en una lectura superficial de la pieza, que Hacks se decanta por la figura del pastor en contra de la política oficial del Partido. Más bien, la lección de la obra es ambigua: la necesidad de la fusión de los dos elementos es su postulado, por una parte la reforma personal de tipo anarquizante —tal es Tassow—, por otra, la experiencia de la revolución. Como Horst Laube ha señalado: «*Wer wie Tassow springt statt den historischen Gang zu gehen, kann leicht reaktionär wirken*».¹²

En el fondo —viene a decir la pieza—, una revolución que no venga por sus pasos contados puede provocar por reacción un regreso a la situación anterior. Por otra parte, el componente de crítica personal al *status quo* incluso en una meta ya revolucionaria no puede faltar. En esta complejidad radican los reparos que las autoridades del país pusieron a la pieza que no se montó de un modo regular. (El estreno se dio en el Volksbühne berlinés con motivo de las fiestas de otoño, 1965; no volvió a subir a escena en programación normal.)

● *Margarete in Aix*

Es la pieza más compleja del autor por estar toda ella montada sobre un doble plano, el histórico por una parte y la temática predilecta de Hacks por otra, en toda su amplia gama.

El argumento histórico es el aspecto más fácil de seguir. Margarete d'Anjou, ex-reina de Gran Bretaña, se consume en deseos de venganza en su retiro de Aix-en-Provence (de ahí la segunda parte del título de la obra) tras la derrota sufrida en la guerra de las dos rosas. Su padre, René, que lleva una vida dedicada al arte y al placer, ajeno totalmente a las ansias de poder de Margarete, acepta el plan de esta última: cederá su propia corona de rey de Provenza a Carlos de Borgoña a cambio de que éste combata contra la nueva casa de Inglaterra. Antes de emprender la campaña en Gran Bretaña, Carlos muere en una refriega sin importancia en territorio suizo. Margarete muere consumida de airada indignación al enterarse del inesperado incidente. El final de la obra cobra un aire de mascarada grotesca. El rey René da una fiesta en palacio en la que danza la reina muerta. Al final el rey firma un pacto de anexión de la corona a la casa real francesa. Luis XI es el beneficiado del mismo.

12. El que como Tassow se salta las etapas históricas en lugar de seguir las cabalmente, puede fácilmente actuar como un reaccionario. (HORST LAUBE, ob. cit., pág. 58.)

Margarete in Aix es una obra rica en contrastes: Frente a la protagonista que personifica el deseo del poder por el poder sin ideario político concreto, existe la figura de su padre, que intenta hacer de su país un centro artístico. Por lo que toca a la confrontación histórica, la oposición York-Lancaster tiene su paralelo en la lucha entre Francia y Borgoña. Eduardo IV es en este punto un doble de Luis XI y por supuesto un antagonista de Carlos de Borgoña. Los afanes absolutistas del rey francés responden —en su época— a una visión progresiva de la Historia.

Uno de los motivos de la pieza es el de la importancia del arte en la vida y sus relaciones con la actividad política. Los trovadores cantan la transformación operada en Provenza:

*«Hier ist die lächelnde Provence
Wo aller Gram schmilzt in Musik und Sonne»* (pág. 123).

Y más adelante, por boca de Jehan d'Aigues Mortes, se alude a la estrecha relación entre lo amoroso y la actividad poética:

«Liebe ist die Materie der Kunst... Mit der Liebe meinen wir, Dichter, alles Erstrebenswerte, die Zukunft und den Himmel. Liebe, so dünkt uns, ist die Stelle wo das Vollkommene den Fuss ins Flüchtige setzt...» (pág. 124).¹³

Para René, el arte es el fin de su vida. (*«Was ist mir Kunst, des Lebens Zweck»*) (pág. 169).

La oposición más fuerte contra las aspiraciones del monarca proviene de su senescal Croixbouc y de su hija Margarete: Aquel acusa a los trovadores de la decadencia política del país:

*Die, Ihre Troubadors sind schuld an allem
Dies böse Volk, heimat— und tugendlos,
Von spöttischer Vernunft und schlechtem Stand,
Verdirbt die Sitte durch frivole Lieder
Und Adels stolze Aufzucht durch Bastarde»* (pág. 130).¹⁴

13. «Aquí está la sonriente Provenza. Donde todas las penas se deshacen gracias a la música y al sol.

El amor es la materia prima del arte... Con esa palabra entendemos los poetas todo lo digno de nuestras aspiraciones, el futuro y el cielo. El amor, así nos parece, es el lugar donde lo perfecto coloca su planta rumbo a la huida.»

14. «Vuestros trovadores son los culpables de todo / Esa maña ralea sin patria y sin virtud / De una inteligencia despreciable, pertenecientes a una clase de mala condición / Corrompe las costumbres con sus canciones frívolas / Y la orgullosa crianza de los nobles con bastardos.»

En otras ocasiones se expresa de un modo más duro al respecto:

*«Der ist gerichtet
Der einem guten König dient
Der dichtet»* (pág. 137).

«Ottern, ottern, Ungeziefer, alle beide (se refiere a Jehan y Uc) Wer dichtet, reimt; wer reimt lügt; wer lügt, lästert Gott und übt auserhelichen Beischlaf. Auf Eid ich will dafür sorgen, dass alle Trobadors Lands verwiesen werden und Bettlern und Vagabunden gleich vom Staub der Strassen gebissen und den Hunden der Gehöfte» (pág. 153).¹⁵

El rey intenta por todos los medios a su alcance hacer a su hija partícipe de los atractivos artísticos de la corte. Espera consolarla por medio del arte «y convertirla en una diosa gracias a la música.» (Pág. 136.)

Que la dedicación del monarca no es una fuga total de sus deberes políticos, se pone de manifiesto al final. René unce Provenza al carro de Luis XI, como se ha señalado ya.

Otro de los subtemas de *Margarete in Aix* es el problema del estilo. El segundo cuadro del tercer acto pone sobre el tapete uno de los problemas más discutidos en la escuela provenzal, el de si el estilo debe ser sencillo u oscuro. (Piénsese en el trobar de Arnaut Daniel y su escuela, en el vedievo.) Lo paradójico del caso en la obra de Hacks, es que el *plaidoyer* por la oscuridad aparece en boca de un simple labrador:

«Der einfache Stil bildet ab, worüber man nicht nachdenken muss, über das Leben aber muss man nachdenken, mithin ist der lebendige Stil der dunkle.»

Jehan le replica:

«Wie kannst Du sagen, Einfachkeit sei das Gegenteil der Wahrheit?»

Y el labrador, al respecto:

15. «Ya está juzgado / Quien sirve a un buen rey / que se dedica a componer poesías.

Víboras, más que víboras, sabandijas, vosotros dos. Quien compone versos, rima; quien rima, miente; quien miente, insulta a Dios y practica el acto sexual fuera del matrimonio. Bajo juramento me preocuparé de que todos los trovadores sean desterrados de nuestro país, devorados por el polvo de los caminos como los mendigos y vagabundos y por los perros de las haciendas.»

«Doch, das ist so, Kavalier, siehst du, wer die Wahrheit verhüllen will, tut es mit platten Wahrheiten besser als mit Lügen.»

El Rey da la razón al labrador:

«Er hat recht, Mister Jehan. Er hat recht und ich unrecht» (págs. 165/166).¹⁶

Cuarto periodo

La última etapa de Peter Hacks está constituida fundamentalmente por tres piezas *Amphytrion*, *Omphale* y *Adam und Eva*. (Es por cierto el único periodo del autor que conozco por contacto directo con el escenario, Deutsches Theater, Berliner Ensemble y teatro de Nuremberg respectivamente, no sólo por la simple lectura, sucedáneo forzoso en los demás casos...)

● *Amphytrion*

El mito de Anfitrión es de sobra conocido. Júpiter, harto de su soledad en el Olimpo y de sus privilegios divinos, decide compartir la suerte de los mortales y bajar a la tierra tentado sobretudo por los encantos de Alcmena, esposa de Anfitrión. Hacks apenas si varía la línea argumental del drama de Plauto. (Del número de versiones del mito da fe *Amphytrion* 36 de Giradoux.) Como cambios accidentales se podrían señalar el peso que cobra el esclavo Sosias desprovisto aquí de su *pendant* Charis, y la importancia que se da a Anfitrión.

Horst Laube ha señalado el valor de la obra dentro de la producción del dramaturgo: «*Ihm (Peter Hacks) gelang nichts weniger als eine genaue, interessante und unterhaltsame Theaterdarstellung seiner, schon in den letzten drei Stücken aufgetauchten Begriffe vom notwendig zu entwickelnden Ausmass des künftigen vergrößerten Menschen.*»¹⁷

Omphale apenas si cuenta con una historia o anécdota argumental. *Omphale*, nombre de la protagonista, ha comprado a Hércules en el mer-

16. «El estilo sencillo se limita a reproducir lo que no precisa una reflexión posterior. Pero la vida exige una continua reflexión, de ahí que el estilo oscuro sea el estilo que más cuadra a la vida. ¿Cómo puedes decir tú que la sencillez es lo contrario de la verdad? Es así, caballero. Mira, quien desea ocultar la verdad, lo hace mejor con verdades sencillas que con mentiras.

Tiene razón, Jehan. Tiene razón y yo no.»

17. «El dramaturgo ha conseguido nada menos que una exacta, interesante y agradable presentación teatral de sus ideas, ya surgidas en sus últimas tres piezas de la dimensión necesitada de desarrollo del hombre del futuro.» (Ob. cit., pág. 67.)

cado de esclavos. Su deseo de darle libertad choca con el de Hércules que se niega rotundamente a ello. Prendado de Omphale, espera ser correspondido por ella. El espectador asiste, a partir de este momento, a una serie de curiosas metamorfosis. Omphale se transforma en Hércules y viceversa. Hércules deja de lado sus legendarios trabajos. La muerte del monstruo Lityerses será ya tarea no suya, sino de Iphikles, Daphnis y Alkaïos. La derrota de éstos hace volver a Hércules a la realidad de sus antiguas obligaciones. Toma de nuevo su maza —hasta entonces en poder de Omphale— y mata al monstruo. El grito de júbilo por la victoria coincide con el llanto de los trillizos dados a luz por Omphale, acto en que los papeles no pueden ya intercambiarse.

Omphale es la obra de Hacks en que éste ha puesto mejor de relieve uno de sus *leit-motivs*, el carácter egoísta y altruísta a la vez de la relación amorosa, la capacidad que tal sentimiento tiene de crear un nuevo hombre.

• *Adam und Eva*

La obra se mueve continuamente en dos planos, la narración bíblica del Génesis, desobediencia de nuestros primeros padres, y el comentario irónico que al autor le merece aquella. La pieza, estilísticamente uno de los hitos del dramaturgo por la mezcla deliberada de un estilo noble —con rasgos arcaicos— y de expresiones de una vulgaridad extrema, es uno de los *plaidoyers* más punzantes de nuestro teatro actual en pro de la libertad individual y una invitación a echar por la borda cualquier «religión» —entiéndase el término en su sentido etimológico, religión a un poder extraño— por suponer ésta un impedimento al propio desarrollo humano. La doctrina marxista de la *Entfremdung* tiene en la pieza uno de sus más logrados exponentes.

CONCLUSIONES

Una mirada de conjunto a la actividad de Peter Hacks nos pone de manifiesto el carácter ejemplar de la misma para la Alemania Democrática. Vista la producción del dramaturgo en relación con las directrices políticas —ya mentadas— de su País de adopción, cabe distinguir en ella un proceso que va desde la crítica a la situación en los países occidentales (*Eröffnung...*) hasta el refugio en la fábula clásica (*Amphytrion*, *Omphale*, *Adam und Eva*) tras un breve intento de incidir en la problemática del momento (*Die Sorgen und die Macht*, *Moritz Tassow*).

El punto más álgido de la dramaturgia de Peter Hacks —y en general

de toda la producción literaria de la Alemania Democrática— estriba en su fidelidad o traición a los principios que teóricamente profesa el país. Sería ridículo intentar una crítica a uno de los escritores que viven una etapa socialmente distinta a la nuestra a partir de nuestros postulados mentales. Lo literario no es sino una superestructura de una base económica determinada. De ahí la necesidad de una argumentación *ad hominem*, *ad societatem*, si se me permite la expresión. Para formularlo de un modo más concreto y expedito: ¿Es tal postura —la de Peter Hacks— verdaderamente marxista, como él pretende? ¿No es lo típico del pensamiento típicamente tal —para formularlo en términos nada sospechosos al respecto, los de Theodor Adorno, la renuncia a la coloración utópica de la realidad?:

«Die materialistische Sehnsucht, die Sache zu begreifen, will das Gegenteil: nur bilderlos wäre das volle Objekt zu denken. Solche Bilderlosigkeit konvergiert mit dem theologischen Bilderverbot. Der Materialismus säkularisiert es, indem er nicht gestattet, die Utopie positiv auszumalen; das ist der Gehalt seiner Negativität.»¹⁸

El escritor de la Alemania Democrática corre el riesgo de aceptar una visión arcádica de la realidad de su país; la naturaleza se hallaría —así lo pretenden los órganos rectores— en un estado de armonía. Para decirlo en los certeros términos de Hans Mayer: «*Die sozialistische Gesellschaft als das Neue Arkadia*» (La sociedad socialista como la nueva Arcadia). (En *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Hamburgo, 1967, pág. 384.)

El peligro de tal postura —una visión de cuento de hadas de los conflictos sociales— estriba en que el arte se torne en un elemento ideológicamente regresivo. Fritz Raddatz ha señalado este punto: «*Reaktionäres entsteht in der Kunst immer da, wo das Ambivalente wegdefiniert wird, wo in Schablonen gedacht und unreflektiert das Schema Gut-Böse überhaupt übernommen wird... Das Menschenbild des Sozialismus ist das der Menschen vor dem Sündenfall.*»¹⁹

18. «La nostalgia materialista de comprender la cosa en sí, quiere lo contrario: Sólo se podría pensar el objeto en su complejidad sin una representación de su imagen. Esta falta de imagen coincide con la prohibición teológica de las imágenes. El materialismo no hace más que secularizarla en el momento en que no permite dar a la utopía una coloración de tipo positivo: en eso radica el contenido de su negatividad.»

19. «Lo reaccionario en el arte surge siempre que lo ambivalente queda por definir, siempre que se formula el pensamiento en clichés, en esquemas faltos de reflexión de buenos y malos. El cuadro que el socialismo se ha fabricado del hombre es el de la humanidad antes del pecado original.» (Ob. cit., pág. 363.)

Los últimos pasos de Peter Hacks son la mejor ilustración de la postura ideológica señalada. Ya en el estreno de *Die Sorgen...* se le achacó al dramaturgo la presentación de lo virtual, el futuro, como polo opuesto al presente, el intento —moderado por cierto, como se ha visto— de criticar la actualidad de su país, en una palabra el carácter dialéctico de su producción. (Cfr. el artículo aparecido en «Neues Deutschland», el 16 de diciembre de 1962, firmado por Kurt Bork y Siegfried Wagner del Departamento de Cultura.)

Peter Hacks evita con todo hacer una apología incondicional de la situación a raíz de las notas críticas que se le propinaron. Ante la imposibilidad con todo de guardar un distanciamiento real —piénsese en la frase de Lukás en *Historia y conciencia de clase*: «El marxismo ortodoxo es el anunciador siempre alerta de las relaciones entre el momento actual y sus vínculos con la totalidad del proceso histórico»— ha adoptado un camino de compromiso: la fábula clásica sirve a las mill maravillas a sus propósitos. Su renuncia carece de riesgos. Por éso los grandes teatros de su país le han abierto de nuevo sus puertas tras un silencio de casi diez años. Su distanciamiento —«Verfremdung»— nada tiene por supuesto de brechtiano. El autor ha hecho suyas una de las frases de sus personajes de ficción (Cfr. *Margarete in Aix*, pág. 121, primer acto):

«*Verschwiegenheit ist die erste Tugend eines Troubadours*». (El silencio es la primera virtud de un trovador.)

OBRAS DE PETER HACKS

1. *Kasimir der Kinderdieb*. (Casimiro, el ladrón de niños.) 1953. (Teatro infantil. Aún por estrenar.)
2. *Der gestohlene Ton*. (El tono robado.) (Serial radiofónico.) 1953.
3. *Eröffnung des indischen Zeitalters*. 1955. (Ver arriba para estreno.)
4. *Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder der Held und sein Gefolge*. 1955. (Estreno en Mannheim, RFA, 21-V-1967, dirección J. P. Ponnelle.)
5. *Die Schlacht bei Lobositz*. 1955. (Ver más arriba fecha de estreno.)
6. *Die unadelige Gräfin/Bärte und Nasen*. (La marquesa no noble/Barbas y narices.) (Piezas para televisión.) 1956.
7. *Die Kindermörderin*. (La asesina de niños.) Adaptación sobre el original de Heinrich Leopold Wagner, 1957. (Estreno en Wittenberg, 19-V-1965.)
8. *Der Müller von Sanssouci*. 1958. (Estreno, ver más arriba.)

9. *Die Uhr geht nach.* (El reloj se atrasa.) 1958.
10. *Die Sorgen und die Macht.* (Primer montaje en 1958.)
11. *Moritz Tassow.* 1961. (Para estreno véase más arriba.)
12. *Der Frieden.* (La paz.) (Adaptación de Aristófanes, 1962.)
13. *Polly oder die Bataille am Bluewater Creek.* (Polly o la batalla de B. C.) Adaptación de la pieza de John Gay. 1963. (El estreno tendría lugar dos años más tarde en Halle, 19-VI.)
14. *Die schöne Helena.* (La bella H.) (Adaptación de una pieza de Meilhac y Halévy. Benno Besson estrenó la obra en el Deutsches theater —sección de cámara— 6-XI-1964.)
15. *Der Schubu oder die fliegende Prinzessin.* (El buho o la princesa que volaba.) (Estreno en la Escuela de Actores de Berlín Este, 29. IV-1966. Publicada en 1964 en *Sinn und Form* —Berlín Este—.)
16. *Margarete in Aix.* 1966. (Para estreno, ver más arriba.)
17. *Amphytrion.* 1968. (Para estreno, ver más arriba.)
18. *Omphale.* 1970. (Para estreno, ver más arriba.)
19. *König Heinrich der Vierte.* (Enrique IV.) (Adaptación de la obra de Shakespeare.) 1970.
20. *Adam und Eva.* (Estreno en Dresde, 29-IX-1973 y en Nuremberg, 17-X-1973.)
21. *Prexaspes.* (Publicada en *Theater der Zeit* —Berlín Este—, febrero de 1975.)
22. *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen.* (La feria de Plundersweilen.) (Arreglo de la obra de Goethe. Estreno en Berlín Este, Teatro de Cámara, octubre de 1975. Publicado en *Theater Heute*, Hannover, diciembre de 1975.)
23. *Rosi erzählt.* (Roswitha cuenta.) (Estreno en Gorki-Theater —Berlín Este—, diciembre de 1975.)

BIBLIOGRAFÍA DE PETER HACKS

1. Ediciones conjuntas de sus obras:
 - a) *Theaterstücke.* (*Das Volksbuch...*, *Eröffnung...*, *Die Schlacht...*) Aufbau-Verlag, Berlín Este, 1957.
 - b) *Fünf Stücke* (*Das Volksbuch...*, *Eröffnung...*, *Die Schalacht...*, *Der Müller...*, *Die Sorgen...*) Frankfurt del Meno, Suhkamp, 1965.
 - c) *Vier Komödien* (*Moritz Tassow*, *Margarete in Aix*, *Amphytrion*, *Omphale*), Frankfurt del Meno, Suhkamp, 1970.
 - d) *Ausgewählte Dramen.* (Lo más interesante de esta selección es la nueva versión de *Columbus* y el artículo final de Hermann Kähler,

«Überlegungen zur Komödien von Peter Hacks» —pp. 413-449—. Significativamente, Berlín Este, 1971, no aparece en la antología *Die Sorgen und die Macht*.)

- e) *Zwei Bearbeitungen* (dos arreglos; se trata de *Die Kindermörderin* y de *Der Frieden*), Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1963.
- f) *Para «Adam und Eva»*, véase *Sinn und Form*, Berlín Este, n.º 1, 1973.

2. Estudios sobre su producción:

- BAHRO, RUDOLF, DÖRING, ULRICH, MÜHLBERG, HEDI: *Kritische Bemerkungen zu einigen Kunsttheorien Peter Hacks'*. Theater der Zeit, 1958, diciembre.
- FIEBACH, Joachim: *Individuum und Gesellschaft*. Betrachtungen zu Peter Hacks' «Moritz Tassow». Theater der Zeit, 1956, febrero.
- GÖRLICH, Günter: *Das zentrale Thema*. Deutsche Literatur, 1963, enero.
- HARTUNG, Harald: *Ein Dramatiker und sein Vorbild*. Frankfurter Hefte, 1966, enero.
- KEISCH, Henryk: *Die Sorgen und die Macht und das Morgen der Macht*. Neue Deutsche Literatur, 1963, enero.
- LANG, Lothar: *Peter Hacks und der literarische Vulgarsoziologismus*. Die Weltbühne, 1958, 19.
- LAUBE, Horst: *Peter Hacks*. Hannover, 1972. (Tomo 68 de la serie Friedrichs Dramatiker der Welttheaters.)
- LINZER, Martin: *Bausteine zu einem realistischen Theater*. Neue Deutsche Literatur, 1958, febrero.
- MAYER, Hans: *Die Literatur der DDR und ihre Widersprüche*. (En Zur deutschen Literatur der Zeit, Hamburgo, 1957. Págs. 375-394.)
- MÜLLER, Karl-Heinz: *Belehrend und widersprüchlich*. Theater der Zeit, 1960, julio.
- RADDATZ, Fritz J.: *Zur Entwicklung der Literatur in der DDR*. (En Traditionen und Tendenzen, Materialien zur Literatur in der DDR.) Frankfurt del Meno, 1972.
- SCHMIDT, Jürgen: *Streitgespräch um «Die Sorgen und die Macht»*. Theater der Zeit, 1962, noviembre.
- ROHMER, Rolf: *Peter Hacks*. (En Literatur der DDR in Einzeldarstellungen, edición a cargo de Hans Jürgen Gerds.) Stuttgart, 1972, Kröner, 1972. (Págs. 454-472.)
- SANDER, Hans-Dietrich: *Geschichte der Schönen Literatur in der DDR*. Freiburg, 1972.

SCHMIDT, Jürgen: *Streitgespräch um «Die Sorgen und die Macht»*. Theater der Zeit, 1962, noviembre.

SCHWAB-FELISCH, Hans: *Weiteres von Peter Hacks*. Theater Heute, 1967, abril.

TENSCHERT, Joachim: *Ulrich Bräkers arger Weg der Erkenntnis*. Theater der Zeit, 1957, febrero.

VÖLKER, Klaus: *Drama und Dramaturgie in der DDR*. Basilea, 1964.

WENDT, Ernst: *Deutsche Dramatik in West und Ost*. Hannover, 1965. (La parte de la Alemania Federal corre a cargo de Henning Rischbieter.)

————— *Die späte Entdeckung des frühen Hacks*. Theater heute. 1967, enero.

————— *Ein Trobador im Sozialismus?* Einige Einfälle bei der Lektüre von Peter Hacks', «Margarete in Aix». Theater Heute, 1967, febrero.

• Como obras de conjunto pueden verse la de Konrad Franke:

Die Literatur der DDR. (En Kindlers Literaturgeschichte, págs. 478-496, dedicadas a Hacks.) Munich, 1971.

KÄHLER, Hermann: *Gegenwart auf der Bühne*. Berlín Este, 1966.

La obra *Dramaturgie in der DDR, Autoren der DDR, Berlin-Este*, 1968, no presenta —significativamente— ninguna aportación de Peter Hacks.

Véanse además los números de Theater Heute, 1961 (septiembre), 1963 (mayo) y 1965 (febrero).

N. B.

Cerrado ya el presente análisis he podido ver las dos últimas obras del autor *Rosi erzählt* y *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* en Berlín Este y Munich respectivamente. Doy un breve comentario de urgencia sobre ambas.

En la primera utilizando Hacks de un modo harto *sui generis* los apuntes profeministas de la monja Roswitha von Gandersheim presenta al emperador Diocleciano que se ve obligado a hacer decapitar a sus hijos, Fides Spes y Roswitha (Y a su hijo adoptivo Gallikan, enamorado ardientemente de ésta última) por haberse convertido al nuevo credo cristiano. Tras la ejecución de la sentencia los dos amantes aparecen de nuevo en escena platicando sobre la posibilidad de la resurrección, de la existencia de Dios y de la plenitud amorosa. La pieza abunda en conseguidos gol-

pes de gracia y humor tan del gusto de Hacks. Ideológicamente —si cabe tal reflexión en una obra de carácter tan claramente lúdico— *Rosi erzählt* es —al igual que *Adam und Eva*— una puesta entre paréntesis de la creencia en la vida de ultratumba. Basten unas frases tomadas directamente durante la representación y que no he podido aún confirmar ya que la pieza está por publicar.

«Die Gier nach Gott ist die einzige, die nicht durch Sättigung gestillt werden kann». (El ansia de Dios es la única que no puede aplacarse porque uno se llegue a saciar.)

O la pregunta que Roswitha le formula a Gallikan:

«Glaubst Du an Gott?». (¿Crees en Dios?)

A la que responde aquel:

«Ich denke, man muss glauben, wenn man nur kann». (Soy de la opinión que hay que creer, sólo si se puede.)

Como puede verse, en un movimiento que el lector ya conoce en Hacks, no se trata de negar rotundamente los hechos enunciados, sino de utilizar en su presentación un deje levemente irónico de efectos degradadores probablemente más positivos que un rotundo rechazo.

Junto a este motivo, aparece en la pieza el de la imposibilidad de llegar a comprender la plenitud, sobretodo en la pasión amorosa. Como se dice en una ocasión: «Wir brauchen bestimmt noch eine Weile, bevor wir die Vollkommenheit verstehen». (Necesitamos seguro todavía un tiempo antes de llegar a comprender la plenitud).

La pieza fue dirigida por Wolfram Krempel con Walter Jupé (Dioleciano), Karin Gregorek (Roswitha) y Jörg Gudzuhn (Gallikan) como principales actores.

En *Das Jahrmarktsfest...* aprovecha Hacks el recurso del teatro en el teatro para presentarnos la historia de Asuero, Ester y Mardoqueo.

A tono con estos dos polos principales, el del teatrillo de ferias en que se representa la historia bíblica y el de la vida de una ciudad de provincias cuyos habitantes presencian el montaje boquiabiertos, utiliza el dramaturgo dos tipos de estilo, el elevado y el popular respectivamente, si bien a veces de un modo inesperado cruza ambos.

El verso imita la elegancia de los clásicos en el tablado de la representación de la pieza bíblica o se pierde en el tono pedestre de los Bän-

kelsinger (tipo de juglar alemán). Junto al teatrillo actúa dentro del variopinto mundo de la feria una juglaresa; una especie de retablo de las maravillas completa la escena.

El mayor mérito de la obra estriba a mi juicio en su pasmosa movilidad. Hacks con sólo tres actores (dos masculinos y uno femenino) que encarnan 18 papeles logra conseguir el abigarrado ritmo de la feria. Junto a este aspecto cabe apuntar la acerba crítica del estamento rector de la ciudad (personificado en el Magister —prefecto— y su hijo) y sus pretensiones literarias. Precisamente uno de los clímax de la obra viene dado por la lectura de su poema *Ausflug mit Aphrodite* (Paseo con Afrodita) o el de su hija *Die Kartoffel auch ist eine Blume* (También la patata es un flor). Además se puede apuntar la maestría del autor en el dominio del lenguaje, las posibilidades sobretodo de orden irónico que descubre en las inflexiones del verso.

Para la relación de la pieza con su homónima de Goethe, véase una parte de la obra del autor del *Faust* reproducida a título comparativo en *Theater Heute*, Dic. 1975, XII, pág. 46.

La pieza fue estrenada en la Alemania Federal el 9 de enero de 1976 en el Teatro de Cámara muniqués bajo la dirección de Klaus Emmerich bajo el siguiente reparto Peter Lühr, Lambert Hamel y Christiane Hamacher. (Para estreno mundial cfr. más arriba.)

BIBLIOGRAFÍA Y MONTAJES DE PETER HACKS EN ESPAÑA

a) Bibliografía:

HORMIGÓN, J. A.: *De Peter Hacks a Peter Weiss*. Andarán, Zaragoza, octubre, 1975.

ISASI ANGULO, A. Carlos: *Peter Hacks oder die Verschwiegenheit ist die erste Tugend eines Troubadors*. Theater Heute, Hannover, junio, 1974.

(Entrevista con el autor que luego se publicaría íntegra, sin las limitaciones de Theater Heute en Diálogos del teatro español de la postguerra, Ayuso, Madrid, Apéndice, 1975, págs. 531-540.)

b) Montajes:

Sólo conozco que se haya llevado a cabo el montaje de *Colón* por el Teatro Estable de Zaragoza. Se montó en Barcelona el 13 de febrero de 1976.

La teoría del teatro político de Erwin Piscator

LUIS SOLÍS DÍAZ

I. LOS INICIOS DEL TEATRO POLÍTICO

No es posible afirmar que Erwin Piscator sea el creador del teatro político, puesto que sus orígenes tienen sus raíces en los últimos tres decenios del siglo XIX. En este período se produce la confluencia de dos fuerzas, hasta ese entonces opuestas; la literatura, por un lado; y el avance decidido del proletariado, por otro. En el cruce de ambas se gesta una forma artística: *El Naturalismo*.

La corriente (de creación) naturalista, en el género dramático, surge en los países escandinavos, en Alemania y en Rusia, en los momentos en que la épica naturalista estaba ya en franca decadencia. La dramática naturalista mantiene, en conjunto, los convencionalismos técnicos y el ideal heroico del drama clásico y del drama romántico. En sus inicios, la actitud del público burgués es totalmente negativa, aunque los creadores dramáticos de la época no hacen otra cosa que poner en escena «lo que Balzac y Flaubert habían convertido, hacía tiempo, en propiedad común».¹ Sin embargo, el público burgués va gradualmente aceptando sus convencionalismos, tal como antes había aceptado los de la Novela Naturalista, y sin embargo, protesta por los agresivos y reiterados ataques a la moralidad burguesa. Protesta que posteriormente se diluirá, al aceptar incluso el naciente drama socialista de Gerhart Hauptman.

El Teatro Naturalista es el primer paso hacia el logro de la llamada «escena íntima», y del intento de entablar un contacto más cercano entre la escena y el espectador, lo que significaba una mayor captación de los sectores del público.

Sin esta captación, el drama naturalista no se hubiera convertido nunca en una realidad teatral, «pues un volumen de poesías líricas podía aparecer en un par de centenares de ejemplares, y una novela en uno o dos mil, pero la representación de una obra de teatro debía ser vista por decenas de millares de personas para cubrir gastos».²

1. ARNOLD HAUSER, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tomo III Ed. Guadarrama, Madrid 1968, pág. 251.

2. ARNOLD HAUSER, ob. cit., pág. 252.

A pesar de este intento, el drama naturalista no estaba en condiciones de poder desligarse del concepto clasicista del drama, y tampoco sobreponerse al hecho de que se hubiera desatendido la economía del drama clásico, «de que se charlara en la escena sin restricción», y que los problemas planteados por el drama, las experiencias descritas, se sucedieran sin fin como si la representación no hubiera de acabar nunca. Se le reprochaba al drama naturalista «no haber surgido de una consideración del destino, personaje y acción, sino de una reproducción detallada de la realidad, pero realmente lo ocurrido no es otra cosa sino que la misma realidad, con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por «personaje» ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra «un carácter», producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos».³

Al Naturalismo, sin embargo, se le debe el descubrimiento del cuarto estado social, del pueblo, en beneficio de la literatura. El Naturalismo Alemán presenta por primera vez en el escenario al *proletariado como clase*. Pero el Naturalismo, a pesar de ésto, estaba muy lejos de servir de expresión a las exigencias de la masa. El Naturalismo fijaba situaciones y sólo restauraba la congruencia entre la literatura y la situación de la sociedad.

A pesar del aporte del drama Naturalista para lograr el acercamiento del espectador a la escena y toda la efervescencia social de fines de siglo, llama la atención lo mucho que demora la clase obrera, como estamento organizado, en entrar en relaciones positivas y directas con el teatro; se aprovecha de cuanto medio de expresión y de publicidad le ofrece la sociedad burguesa, sin embargo, el teatro como medio de expresión y como medio de lucha era desaprovechado.

A manera de explicación a este fenómeno, podría argüirse que aún en la década 70-80 el proletariado estaba confinado, por completo, a las opiniones burguesas sobre el arte. El teatro según la burguesía «debía dominar los sentimientos y las almas, debía tenderse la mirada por encima de lo cotidiano, al mundo de lo hermoso, lo grande y lo verdadero. El teatro era un arte de día de fiesta».⁴

Hacia la última década del siglo XIX, se crea en Alemania La Libre Volksbühne, y posteriormente La Nueva Libre Volksbühne, con la fi-

3. ARNOLD HAUSER, ob. cit., pp. 252-253.

4. ERWIN PISCATOR, *Teatro Político*, Editorial Futuro, Buenos Aires 1957, pp. 28-29.

nalidad de «entregar buenas representaciones a precios baratos». Sus creadores estaban movidos por una ambición cultural, en torno a la idea de hacer un teatro que en vez de estar al servicio de las insípidas sutilezas de salón y de la amena literatura, se dedicara a un arte inspirado en el anhelo de lo verdadero. Por desgracia, estos principios pecaban de un gran idealismo, puesto que todo dramaturgo tiene necesariamente que expresar algo específico, no pudiendo ser transmitido sin comentario de una época a otra. El criterio empleado se fundaba en la forma y no en el contenido. El propio Erwin Piscator reconoce que el arte, como medio político, era todavía prematuro en aquel momento y más aún la intención de utilizar los elementos artísticos en pro de la Revolución, pues no estaban dadas las condiciones socio-políticas para lograrlo. Hubo, por lo tanto, que contentarse con conciliar dos factores esenciales: el teatro y el proletariado, y ésto a raíz de que ahora, por primera vez, se presentaba la clase obrera como consumidora de cultura.

La fuerza que en definitiva se le imprime al naciente teatro político, proviene del llamado «Expresionismo de la Guerra», que aparece en escena hacia 1917, con la obra *La Joven Alemania*, de Heinz Herald, quien puso en discusión el tema de la guerra. Posteriormente aparece la obra *La Batalla*, de Goering y luego *El Sexo*, de Unruh, obras que analizan las fuerzas sociales del tiempo de la Primera Guerra Mundial. Este análisis a menudo peca de vago y difuso, en todo caso, es conveniente tener presente que en ninguna de estas dos obras se plantea solución a esta problemática.

A principio del año 1919 y bajo un ambiente cargado de inquietudes y zozobras sociales, se funda en Charlottenburg La Tribuna, donde Karlheinz Martin pone en escena la obra *Transformación*, del dramaturgo Ernst Toller. Sin embargo, ese teatro pierde muy pronto su significación ideológica y retrocede a la categoría de simple teatro comercial.

Karlheinz Martin intenta, posteriormente, repetir el experimento en otro lugar. Naciendo de esta manera el primer Teatro del Proletariado, el cual no presenta más que una obra. Este teatro debía ser, en forma colectiva, el primer elemento escénico destinado a instruir al proletariado de Alemania. La obra representada por Martin (*La Libertad*) sonaba aún a algo sentimental y seguía la tendencia general del teatro. No era ningún drama que reflejara un sentir real de la época, en el sentido de las exigencias concretas del proletariado.

«Las fuerzas de los círculos dadaístas de antes, más vivas y señalando ante todo su puntería política, lo terminan. En unión de ellas comienza el teatro de propaganda política, que se adelanta con claras consignas revo-

lucionarias».⁵ Se trata del teatro del proletariado fundado por Erwin Piscator y Herman Schüller, en marzo de 1919.

El teatro del proletariado surge en una etapa de equilibrio político-social. En la primera post-guerra alemana es posible distinguir, de acuerdo con una periodización más o menos aceptada, tres etapas: los años de «restablecimiento» (1919-1924); los años de la «estabilidad relativa» (1924-1929); y el período de la «crisis económica» y «el ascenso del Nacionalsocialismo» (1929-1933).

La necesidad de adelantar la labor de agitación y de esclarecimiento de las masas populares se hizo más urgente a partir del año 1924. En el año 1925 la juventud comunista da expresión teórica a las primeras tentativas de los «grupos escénicos de agitación y propaganda». La principal resolución del Congreso del Partido Comunista de 1925, postulaba que la agitación partidaria debía tomarse sencilla y comprensible para cualquier joven trabajador. En el otoño de 1924, Erwin Piscator emprende la tarea de ilustrar con medios artísticos el programa del Partido Comunista en el Teatro Proletario de Berlín (1919-1921).

II. LA TEORÍA DEL TEATRO POLÍTICO

El teatro político se inicia con la intención de no entregar arte al proletariado, sino propaganda consciente; no un teatro para el proletariado, sino un teatro del proletariado, desterrando de la terminología teatral la palabra arte, ya que las obras de este nuevo teatro eran proclamas, con las cuales no se pretendía otra cosa que intervenir en los acontecimientos cotidianos, ésto era *hacer política*.

Los principios que movieron a los teóricos del teatro del proletariado, eran simplificar la expresión y la construcción, para lograr un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero y subordinar todo propósito, toda intención artística al objetivo revolucionario, ésto era inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases.

«El teatro del proletariado» se encontraba al servicio del movimiento revolucionario y se debía, por lo tanto, a los obreros. Una comisión elegida de entre ellos debía garantizar la realización de sus cometidos culturales y de propaganda, por tanto, público y teatro en el curso de su mutua relación estaban al servicio de la cultura revolucionaria.

Toda obra burguesa debía servir para fortalecer el espíritu de la lucha de clases y para que el análisis revolucionario ahondara en las necesidades históricas. Tales obras eran precedidas, como introducción

5. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 34.

necesaria, de la información adecuada para hacer imposible toda mala interpretación y efecto falso. En determinadas circunstancias se introducían modificaciones en el texto de las obras, valiéndose de tachaduras o reforzando ciertos pasajes o bien añadiendo prólogos y epílogos que precisaban la intención del todo. De esta manera, gran parte de la literatura universal podía ser aprovechada para la causa revolucionaria, de la misma manera que toda historia universal había sido utilizada para la propagación política de ese mismo espíritu de la lucha de clases. La no utilización de la historia como documento político significaba desechar las experiencias y enseñanzas de generaciones precedentes en el campo de la lucha social. Esto no significaba que se debiera contentar con el examen del pasado desde el punto de vista histórico únicamente. Para Piscator y sus colaboradores el «drama de la historia», no era una cuestión de cultura; tan sólo en cuanto se conserva vivo, es capaz ese drama de trazar el puente del pasado al presente y de desatar las fuerzas llamadas a formar la fisonomía de ese presente y del futuro próximo.

La utilización de la historia como asunto dramático, plantea la cuestión de límites entre lo que es historia y lo que es política, sin embargo, en este nuevo drama histórico, tal frontera no se producía, y es así como la Guerra de los Campesinos, la Comuna de París, la Revolución Francesa, etc., sólo podían servir como documento didáctico en relación con el presente. Lo que se deseaba era examinar los documentos del pasado a la luz de un presente más actual «no episodios de la época, sino la época misma; no fragmentos de ella, sino su unidad completa; no historia como fondo, sino como realidad política».

Esta posición frente al drama histórico exigía la completa ruptura de la forma dramática tradicional; no era lo esencial el giro íntimo del suceso dramático, sino el más amplio y fiel desarrollo épico, desde sus raíces hasta sus últimos efectos. El drama tenía importancia, para Piscator, en cuanto valía como documento. Para ampliar y profundizar la acción dramática se valía del cine y de la interrupción incesante de la acción externa de la obra con proyecciones y escenas intercaladas, convirtiéndose en perspectivas atravesadas por «el reflector de la historia», que iluminaba hasta los tiempos más remotos.

«El teatro del proletariado» no descuidaba el empleo de las nuevas posibilidades que le ofrecía la ciencia y la tecnología moderna, sin marginar los aportes al drama que era producto de otras épocas artísticas, en cuanto se servía de ello para los fines revolucionarios, sin que esto significara hacer estilo, en sí mismo, un fin «artístico-revolucionario». Concebido de esta manera, el arte debía constituirse en una obra cuyo

carácter estuviera determinado por el trabajo común, la lucha desinteresada y los propósitos claros de las masas populares.

El teatro del proletariado, postulado de esta manera, se enfrentaba a dos importantes tareas culturales; la primera, romper con las tradiciones burguesas y crear entre dirección, actores, técnicos y el conjunto de los espectadores, una situación nueva, un interés común y una voluntad colectiva de trabajo que propendiera a la prescindencia de los actores profesionales y ganarlos de entre el público, así éstos (actores) dejaban de ser diletantes, pues el teatro del proletariado debía cumplir, como primer cometido, la propagación e intensificación del ideal comunista, lo cual no podía ser, como es natural, cuestión de un oficio, sino el anhelo de una comunidad, en la cual el público jugaba un papel importante tanto como el escenario. Condición indispensable para esto era una posición totalmente nueva del actor frente al tema de la obra representada, ya que no le estaba permitido permanecer indiferente a sus papeles, y hasta renunciar a ellos, es decir: renunciar a toda voluntad consciente.

La segunda tarea que se planteó el Teatro del Proletariado, consistió en extender su efecto propagandístico y educador a las masas de aquellos sectores todavía indecisos o indiferentes en cuestiones políticas o que aún no habían comprendido que en un Estado proletario no podía aceptarse, ni el arte burgués ni el goce que ese arte proporcionaba al espectador.

Al autor dramático se le asignaba una tarea esencial, debía dejar atrás sus propias imágenes y originalidades en virtud de las formas triviales que eran claras y accesibles a todos, el autor debía aprender del líder político; como éste, el autor debía interpretar y presentir las fuerzas y tendencias que presiden la evolución de las masas y no hacer sabrosa a los obreros una política que le era extraña, histórica y psicológicamente, o con lo cual, a lo más, estaban familiarizados por una mala formación cultural.

Los postulados de Erwin Piscator no llegaron a concretizarse plenamente, debido a que el drama seguía cojeando en el avance que daba el teatro, tanto en el terreno de la ideología, como en el de la técnica teatral. Los autores que se habían plegado a estos principios no habían logrado liberarse plenamente del post-expresionismo, ni tampoco estaban en condiciones de presentar obras que correspondieran a los postulados del teatro del proletariado. Las obras de estos autores no pasaban de ser piezas de la época, recortes de una imagen del mundo y no el todo, el conjunto, desde las raíces hasta las últimas ramificaciones, nunca la ardiente actualidad que saltaba, dominadora desde cualquier línea del periódico. El teatro, por lo tanto, seguía quedándose a la retaguardia del periodismo; no era lo bastante actual, no engranaba con suficiente

actividad en lo inmediato; seguía siendo una forma artística demasiado entumecida, determinada de antemano y de efecto limitado.

III. APORTES TÉCNICOS DEL TEATRO POLÍTICO

El teatro de Erwin Piscator surgió de un movimiento general de «arte directo» (literatura, cine, etc) y está ligado con el teatro de *Agitación y Propaganda* de los años 20. Esta voluntad de acción política era el resultado de una actividad de propaganda para la que el arte apenas poseía el papel de complemento. En Piscator la cuestión se invierte, por que su objetivo era volver el arte hasta tal punto político que concluía en su anulación. Piscator se propuso un anti-arte como oposición artística ante los excesos formalistas o esteticistas de la época.

El teatro de Piscator aparece con tres elementos característicos: teatro proletario, teatro didáctico y teatro propagandístico. La meta educativa estaba orientada, únicamente, en el sentido de plantear aquellos temas y aquellas soluciones más apremiantes para la clase obrera, dentro de un contexto de exaltación agitacional que la moviera a tomar decisiones en el marco de la lucha de clases. La intención de Piscator no era tanto exponer un problema, sino dar, al mismo tiempo, con su solución o más exactamente, con un orden y una indicación de combate.

En esta nueva forma teatral que Piscator estaba experimentando, necesitaba romper con las estructuras dramáticas vigentes. El teatro debía dar informaciones, instrucciones, aclaraciones, conocimientos y datos útiles para la lucha social. El entrelazamiento de estos elementos era no sólo muy «abierto», sino perfectamente libre, dócil a sus objetivos primordiales. Este rasgo vincula Erwin Piscator a las inquietudes por el logro de un teatro épico y lo acerca a la teoría expresada, más tarde, por Bertold Brecht, en orden a que «el teatro debe relatar», para lo cual, los acontecimientos debían aparecer a modo de episodios, relatos ligados, montajes, etc., en donde una nueva perspectiva de la realidad reemplazaría al espacio como coexistencia de puntos y al tiempo como sucesión de instantes, o sea, la experiencia dada.

La introducción del elemento épico no se debe a un mero capricho formalista, como podría pensarse, puesto que la explicación está en sus propias palabras «El expresionismo tuteaba a todos los hombres sin conocerlos y se orientaba poco a poco hacia lo fantástico e irreal. Se me ha calificado sin cesar, de expresionista y es un absurdo contrasentido, pues yo tomaba el relevo del expresionismo en el punto donde él dejaba de actuar. Las experiencias de la Primera Guerra Mundial me habían enseñado con qué realidad y qué realidad debía contar: opresiones políticas,

económicas, sociales; luchas políticas, económicas, sociales. Veía en el teatro el lugar adecuado en donde estas realidades podían ser colocadas bajo la lámpara. En aquel tiempo (1920-1930) sólo había un pequeño número de autores: Toller, Brecht, Mehring y algunos otros que se esforzaban en descubrir estas realidades nuevas en sus obras. Sus esfuerzos no eran siempre logrados. Lo que faltaba a las obras yo tenía que añadirlo de mi cosecha».⁶

Para lograr los efectos épicos requeridos, Piscator se valía no sólo de libretos especiales, sino que utilizaba sobre la escena una serie de recursos técnicos, tales como proyecciones cinematográficas, cintas magnetofónicas, escenarios giratorios, pancartas, etc. Sin embargo, la simple introducción de estos nuevos elementos técnicos no bastaban para definir la tendencia piscatoriana, puesto que como él mismo lo realizó, lo decisivo era la finalidad de su trabajo. Es por esto que Piscator distingue entre el «filme pedagógico» que ilustra al espectador, el «filme dramático» que es un reemplazo de la escena, y el «filme de comentario» que sustituye al Coro antiguo de la Tragedia Griega.

Estos elementos inyectaban al espectáculo teatral los materiales científicos y documentales que analizaban y aclaraban la temática de la obra. La idea de Piscator se complementaba con la tesis de la «decoración dinámica». Al perder la decoración su autonomía se tornaba en un elemento funcional, pero por eso mismo era algo mucho más importante que antes, ya que se la valorizaba en toda su totalidad.

El teatro de Piscator carece de bambalinas, de ilusiones, de simbolismos; su famosa escalera,⁷ era la mejor ilustración de su doctrina. Piscator, a diferencia de Brecht, no le permite al espectador una actitud reflexiva, es decir, dejarlo libre en sus decisiones y darle únicamente aquellos instrumentos susceptibles de guiarlo hacia opiniones de modo crítico y racional (efecto de distanciamiento).

Con la representación de la obra *Banderas*, de Paquet, se da comienzo al intento definitivo de romper el esquema de la acción dramática del teatro clásico y poner en el lugar correspondiente la corriente épica del asunto. Esta obra, pese a que no lograba llenar todas las exigencias del drama épico, inicia el «primer drama épico consciente», tal como hoy

6. RICARD SALVAT, *Reportaje a Piscator*, revista «Primer Acto» n.º 64, Madrid, pág. 16.

7. La escalera era un armazón con diversos pisos, con muchos diversos escenarios superpuestos y contiguos, que diera una impresión plástica del orden social. Cada uno de los tramos debía representar a una clase social determinada. Este armazón escénico debía aparecer ante el espectador como una gigantesca pantalla por la cual corriera la introducción cinematográfica.

es concebido, en base a la labor desempeñada por Bertold Brecht a través de toda su creación dramático-teatral.

A través de la exposición épica del asunto, Paquet logra que la representación produzca un efecto inmediato e impactante, de tal manera que el espectador se olvide de que los acontecimientos han transcurrido veinte años antes, poniéndolo en contacto directo con las experiencias presentes de la vida cotidiana. Esta «validez general» era producto de los nuevos elementos técnicos puestos en escena (escenificación), que desnudaban el asunto de todos sus condicionamientos históricos particulares al poner de relieve los aspectos esenciales en cuestión, como son los problemas sociales y económicos que afectan al hombre contemporáneo.

En estos términos, el drama de Paquet, que escenifica Piscator, representaba, en cierto sentido, el primer drama de orientación marxista y su escenificación el primer intento de comprender y hacer sentir estos móviles políticos.

La importancia que tiene el primer empleo de las proyecciones (cinematográficas) como medio técnico, incorporado al drama político, viene a ampliar el asunto más allá del escenario. Esta ampliación del mundo representado aclara los márgenes de la acción.

La utilización de los rótulos y de las pancartas colocadas a derecha o izquierda del escenario, sobre las cuales se va reseñando la acción mediante el texto correspondiente, significa el principio pedagógico que en las escenificaciones posteriores habrían de concretarse definitivamente. La utilización de las pancartas no sólo significaba un medio instructivo, sino que también se constituía en una forma metodológica que elevaba al drama, de su plano originario, al plano más alto del drama didáctico.

Las innovaciones técnicas introducidas por Piscator, en ningún momento constituían un fin en sí mismas. Todos estos medios tenían otro propósito, no servir al mero enriquecimiento técnico del aparato escénico, sino elevar lo escénico a las categorías de lo histórico. Las innovaciones técnicas nacían y se desarrollaban para suplir una deficiencia de la producción dramática. Con frecuencia más de algún crítico intentó rebatir este punto con la objeción de «que todo arte verdadero exalta lo particular elevándolo a la categoría de lo típico, de histórico. Y siempre se les pasa inadvertido a nuestros adversarios que precisamente el tipo no representa ningún valor eterno, sino que lo que hace todo arte, en el mejor de los casos, es elevar los acontecimientos incorporándolos a lo histórico de su propia época».⁸ Y es así como el Clasicismo vió su plano eterno en la gran personalidad; la del Esteticismo lo verá en la exaltación

8. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 133.

de los fenómenos a la categoría de lo bello. Una época moralista, en lo ético. La del Idealismo en lo sublime. Todas estas valoraciones valen como eternas para sus respectivas épocas y, como arte, aquello que formula estos valores de una manera universal. Y éstas estaban gastadas, muertas para la época de Piscator.

Es imposible desconocer que con las nuevas técnicas de escenificación se seguía una dirección a la cual el teatro clásico no estaba acostumbrado. Se explica el por qué este nuevo arte de escenificación iba ligado a una técnica escénica totalmente distinta. El principio era hacer útiles en la escena aquellas conquistas técnicas que no eran propias del teatro: sustituir la escenografía decorativa por la escena constructiva. Construcción que será determinada por el fin perseguido. Pero el elemento técnico que mayor aporte entregó a la escena del teatro contemporáneo es, sin duda alguna, la utilización del cine en la escenografía. Piscator emplea el film con tres funciones específicas: a) didáctico; b) dramático y c) comentario.

El film didáctico estaba destinado a presentar realidades objetivas, tanto actuales como históricas, puesto que instruía al espectador acerca del asunto. El film didáctico ampliaba el asunto dramático en el espacio y en el tiempo y era así, por ejemplo, que en la representación de la obra *Rasputín*, el film fue utilizado para presentar la figura del Zar (Nicolás II), como el resultado final de una larga serie de generaciones caracterizadas por el asesinato, la locura, el engaño, el libertinaje y el misticismo, necesario para bosquejar la genealogía de la casa Romanov. «El espectador no debía valorar (sic) al Zar como aparición casual. Por esta razón comencé la obra *Rasputín* con aquella lección elemental de historia, con los retratos de los Zares acompañados de las correspondientes notas en el calendario «Muere de Repente», «Muere Loco», «Termina Suicidándose»... Realidades incontrovertibles, que pueden leerse en cualquier manual de historia. Al final de esta serie de Zares, el reflector recorta en las tinieblas la viva figura del último Romanov. La película se extingue. Cargado al trágico peso de su casta, convertido en figura simbólica, aparece Nicolás II, al mismo tiempo que a sus espaldas crece, gigantesco, su destino, la sombra de Rasputín. Con ésto quedan establecidas con claridad las ideas que la obra ha de poner en juego en su desenvolvimiento ulterior».⁹

Con el perfeccionamiento y afinamiento del cine se tuvo, por primera vez, la posibilidad de hacer impresionar partes enteras de películas ex-profeso para la obra. Con lo cual se fortalecía el carácter dramático

9. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pp. 168-169.

del suplemento cinematográfico, con lo que dejaba ya de ser un simple truco o matiz artístico. El cine comienza a adquirir entonces una función dramática que no tenía. De este modo, la función del cine se agudizó y no dejó de influir en la elaboración práctica del asunto de la obra. No era mera casualidad que en todas las obras el asunto se convirtiera en protagonista. De él resulta la necesidad, el determinismo de la vida, que presta al destino individual su más alto sentido. Para ésto, Piscator se valió de los medios necesarios, más útiles, para poner de manifiesto la acción recíproca de los grandes factores sobre-humanos que afectan al individuo y a la clase. Por un momento, el cine fue este medio. El film, al cumplir con esta función dramática, engarza directamente en el desarrollo de la acción. Es un método técnico «sustitutivo» de escenas, como un factor de aceleración de la acción, especialmente en aquellas de desarrollo lento y de aclaración de la trama a través de rápidas y sucesivas imágenes. «La película corre entre las escenas o entra en las escenas proyectadas sobre los velos de gasa tendidos entre el escenario y el público; mientras la Zarina sigue pidiendo consejos al espíritu de Rasputín, los regimientos revolucionarios marchan ya sobre Zarskeje-sole. La elevación de la escena individual a lo histórico».¹⁰ Por último, nos encontramos con el film comentario que es el que acompaña a la acción a modo de Coro griego, sólo que aquí le corresponde al Coro fílmico la parte realista y a la escena hablada el discurso ideal. El paralelo con el Coro de la tragedia griega parece evidente, se diferencia en cuanto en la tragedia griega el Coro es presentado como un espectador ideal, oráculo de la sabiduría, demonio apuntador o como fuerza colectiva de la voz del pueblo. Esta misma función la cumple con más profundo efecto el film. También aquí el coro fílmico habla a la masa como fuerza colectiva y como hado. También aquí son evocados, en primer término, los dioses y fuerzas de la época, antes que el destino particular de los diversos personajes se destaque del destino que nos concierne a todos.

Las funciones que cumplía la cinematografía, en la escenografía de Piscator, estaban concebidas como formas documentales. El teatro de Piscator utilizaba, ante todo, fotografías auténticas de la guerra, de la desmovilización, de un desfile de las dinastías reales gobernantes de Europa, que procedían del material del archivo del Reich, el cual fue puesto a disposición de Piscator y sus colaboradores. Este material mostraba las atrocidades de la guerra, ataques con lanza llamas, hombres despedazados por la metralla, ciudades ardiendo, etc. Estas imágenes debían producir en el espectador proletario una sacudida más fuerte que cien artículos

10. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 169.

periodísticos. Piscator solía distribuir la película por toda la obra y donde faltaba, acostumbraba a utilizar proyecciones fotográficas.

El profundo efecto que provocó el empleo del cine y de las proyecciones fotográficas en el público demostró, por encima de todas las teorías, que estas innovaciones eran acertadas, no sólo cuando se trataba de poner de manifiesto la mutua relación de ciertos acontecimientos sociopolíticos, con respecto al contenido, sino también respecto a la forma.

La sorpresa producida por la alternancia de cine y teatro produjo un notable efecto. Pero más fuerte aún se rebeló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con efecto recíproco, llegando a lograrse, en ciertos momentos, un «furioso» de la acción, como muy pocas veces lo había vivido el teatro.

Desde el ángulo de consideración de las innovaciones introducidas por Piscator, no queda menos que reconocer estos aportes al teatro contemporáneo. La integración del cine, las proyecciones, las bandas circulares, en fin, la aplicación de toda la técnica moderna a la escena. Con ésto, las escenografías adquirieron una significación diferente a la habitual, al tornarse elemento vivo del montaje, «Se le da vida a la escenografía y ella misma comienza a actuar» —afirma Piscator—, pero ésto no implica un recargo naturalista, sino por el contrario, significaba una simplificación de los elementos en la representación de los grandes procesos sociales.

IV. CONCEPTO Y FUNCIÓN DEL TEATRO POLÍTICO

Sin pasar revista a todos los caracteres que definen la estructura global de las sociedades donde el capitalismo en competencia se ha desarrollado y que corresponde a la implantación de un nuevo medio humano, algunos rasgos parecen corresponder a la dirección tomada por la creación dramática; la creciente importancia de los modelos económicos y técnicos, competencia entre las creaciones para la industrialización, expansión de la producción, promoción de un nivel de consumo elevado, acentuación del conocimiento político y desarrollo de las clases medias, actividad predominante de las masas urbanas; conducen a la organización de los estamentos obreros y de sus agrupaciones sindicales.

En este contexto social, el teatro tradicional o clásico cambia profundamente su definición, sus formas, su función y su papel dentro de la sociedad. Este cambio de función y de definición es acompañado, sobre todo, por un profundo arraigo en la trama de la vida social, en las más diversas formas de la existencia colectiva y en las variedades complejas de los grupos.

Existe una correlación entre las sociedades históricas modernas y la

práctica del teatro en su conjunto, la que se establece entre la experiencia de la libertad colectiva en la estructura social, la representación imaginaria de la persona humana y la situación dramática como tal. Ese arraigamiento toma formas diversas que ayudan a definir la nueva función del teatro, ya que concierne a la capacidad de la escena moderna para actualizar y transponer todos los espectáculos del pasado, y por lo tanto, para rehabilitar la totalidad del pasado del teatro; la aparición de una nueva forma de percibir el teatro y sobre todo la formación, más o menos lenta, de una nueva imagen del hombre, es la consecuencia de este proceso.

La nueva concepción artística que nace de la labor escénica de Erwin Piscator tenía, como valor fundamental la «posición de hombre», su aparición y su función dentro del teatro revolucionario, que se comienza a experimentar en Alemania después de la Primera Guerra Mundial. El hombre, en cuanto a sus emociones, sus ataduras o limitaciones, privadas o sociales o su posición frente a lo trascendente o sublime —llámese Destino, Dios o cualquier otra forma que revista este «poder» en el actual progreso social—, eran ideas constantemente empleadas por los dramaturgos de siglos anteriores.

El hecho que aporta el cambio de estructura social fue la aparición de una nueva imagen del hombre, de un nuevo género de existencia y de representación de la realidad, sin que por ésto desaparezca la concepción unitaria y sentimental que había modificado tan profundamente la vida cotidiana, modelando la idea que el hombre tiene de sí mismo; se define una forma de aprehensión de la persona cuyos caracteres son tan importantes que van a provocar una definición de la vida dramático-teatral.

Será la Volksbühne, es decir, a los definidores de su espíritu a los que les estaba reservado el privilegio de presentar lo humano químicamente puro y elevarlo, como «cosa en sí», hasta convertirlo en el núcleo esencial de la dramaturgia y del teatro. La tesis de «el arte para el pueblo», llevada por el rodeo de la grandeza humana, se transformó en otra perfectamente contraria: soberanía del arte. Es éste «un largo camino que pasa por las estaciones del individualismo burgués, que no sabe expresar más que los dolores de las almas individuales... pero, qué ironía el ser precisamente la dramaturgia de la Volksbühne la que siguiera ese camino hasta adentrarse en la calleja sin salida de la que ya no podía escapar el verdadero arte social».¹¹

El drama político que deseaba replantearse de nuevo esta cuestión, que tan estrechamente se unía a la función del actor, que quería tomar

11. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 130.

como punto de partida la nueva función asignada al teatro, tenía siempre presente las distancias sociales y políticas que rodeaban los orígenes inmediatos de esta nueva forma teatral.

El personaje del teatro anterior a la revolución industrial y técnica, se encontraba prisionero de estructuras sociales que no podía quebrar; la conciencia colectiva moderna comportaba, como uno de sus componentes esenciales, la eventualidad prometeica de una sanción colectiva capaz de modificar las estructuras. Se puede decir que la conciencia social, de sí, implanta profundamente en la doble evidencia adquirida en las revoluciones sociales que han destruido el orden tradicional y técnico (después de 1880), que se acompaña de la imagen del «progreso» y de la «creciente democratización».

En las sociedades contemporáneas, desarrollado el conocimiento práctico de un cambio lento o rápido, violento o tranquilo, evolutivo o revolucionario de las estructuras globales, forma parte de la situación del hombre y de la intuición clara u oscura que tiene de su existencia colectiva e individual en las diversas «totalidades» donde se encuentra comprometido. Se soncibe que la imagen del hombre, definida por la imposibilidad de arrancarse de la cáscara cristalizada de las coacciones sociales fijas, ya no puede comportarse con aquellas en que se reconoce el hombre actual.

Estas circunstancias, en particular, fueron la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre; fueron los factores que cambiaron al hombre de la época, alteraron su estructura espiritual y su posición ante los problemas universales. La guerra sepultó definitivamente al individualismo burgués «bajo una tormenta de acero y aluviones de fuego». El hombre como ser individual, independiente de los lazos sociales y girando egocéntricamente alrededor de la idea de sí mismo «yace bajo la lápida marmórea del soldado desconocido».

El hombre, que había logrado volver con vida de la guerra, no tenía ya nada en común con aquellas ideas de hombre, humanidad y grandeza humana que durante la pre-guerra, habían simbolizado la eternidad de un orden establecido por Dios.

Los hombres desmovilizados durante los años 1918-1919, «se alzaban delante de las puertas del Estado, amenazadores y exigentes, ya no eran el montón informe de antes, la chusma revuelta, sino un nuevo ser vivo, dotado de vida propia, y este ser no era ya una suma de individuos, sino un nuevo y potente YO, impulsado y determinado por las leyes no escritas de su clase».¹²

Esta época que, con sus exigencias sociales y económicas acaso ha

12. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 131.

quitado al individuo lo poco de humano que tenía, sin regalarle, en cambio, la más alta humanidad de una sociedad nueva, ha erigido sobre el pedestal un nuevo héroe: ella misma. El factor heroico de la nueva dramática ya no es el individuo, con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas. No significaba que con esta nueva posición el individuo perdiera los atributos de su personalidad o que odiara o sufriera menos que el héroe clásico, sino que todos estos sentimientos eran colocados bajo otro punto de vista; ya no se trataba del individuo solo, aislado, suelto, con todo un mundo para sí, el que vive su destino, ahora se encontraba unido a los factores sociales, políticos y económicos que lo condicionaban, cualquiera que fuera su posición, estaba ligado, en todas sus manifestaciones, externas o internas, al destino de la (su) época.

Durante los períodos anteriores, el héroe teatral tenía un título, un rango, era un héroe: Fedra, Edipo, Clitemnestra, Hamlet, etc., eran personajes «titulados» con varios rótulos gloriosos, cargados de prestigio conferido por acontecimientos importantes, un contexto mitológico en un rango que los situaba a plena luz. En la jerarquía social ocupaba el lugar más elevado y su lenguaje, como sus sentimientos, eran distintos al de los restantes mortales. Por definición, se trataba de un mundo aparte, alejado, situado fuera de toda vulgaridad y de toda trivalidad, un mundo donde únicamente los nobles tenían un sentido, porque daban al hombre una conciencia de su papel. En la jerarquía, estos héroes pertenecían a esas capas sociales que han aparecido, poco a poco o rápidamente, en las sociedades de tipo feudal e industrial.

Este nuevo hombre, puesto sobre las tablas del escenario, adquirió para el espectador la significación de una función social, en la cual lo medular no eran sus relaciones consigo mismo, ni tampoco sus relaciones con el destino o la divinidad, sino sus relaciones con la sociedad. Con la revolución de todos los estadios sociales, no podía considerarse al hombre más que en su posición frente a la sociedad y el problema social de su tiempo, es decir, como ser político, «por más que la antigüedad considerara como punto esencial su posición frente a Dios, el Renacimiento su posición frente a la naturaleza y el Romanticismo su posición frente a los poderes del sentimiento».¹³ El hombre actual está en una época que emplaza las relaciones universales, la revisión de todos los valores humanos y de sus instituciones.

La acentuación política de esta dramaturgia de post-guerra era el resultado de la discordancia de los estados sociales actuales que hacían política toda manifestación de vida, llevando a una desfiguración de la

13. ERWIN PISCATOR, ob. cit., pág. 132.

imagen ideal del hombre, pero en todo caso, esta imagen distorsionada era la que correspondía a la realidad. Piscator, como marxista y como revolucionario, no se limitaba a la tarea de reflejar la realidad sin crítica, o a concebir al teatro tan sólo como espejo de la época. «Y éste no es su cometido; menos lo es impedir que ese estado trascienda al teatro, negar esta discordancia con veladura, presentar al hombre revestido de grandeza sublime en una época que le desfigura su carácter social, en una palabra: producir un efecto idealista»,¹⁴ el cometido del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparar el orden nuevo.

El arte de época favorece, consciente o inconscientemente, la desviación y el adormecimiento de las energías creadoras del artista de post-guerra. Este hombre no puede sacar a escena impulsos ideales, éticos o morales, cuando los verdaderos resortes de la acción dramática son políticos, económicos o sociales.

No es casualidad que en una época cuya tecnología se destaca nítidamente por sobre las demás producciones, haya una marcada tecnificación de la escena. Las revoluciones espirituales y sociales habían estado siempre estrechamente ligadas a las revoluciones técnicas y científicas. Por consiguiente, es difícil poder imaginar el cambio de función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico. Al comienzo del siglo xx, hasta que se instala la plataforma giratoria y la luz eléctrica, la escena se encontraba todavía en el mismo estado en que la había dejado Shakespeare.

El teatro como institución física, como edificio, nunca había estado hasta el año 1917, en manos de los sectores proletarios y tampoco se encontraba hasta entonces en situación de liberar al teatro, no sólo espiritual, sino también estructuralmente. La aspiración de estos sectores era abolir la forma burguesa del teatro, no ya como ficción sino como una fuerza viva. A esta tendencia política en su origen, se dirigen todos los medios técnicos que se tenían disponibles.

Relacionado con esta nueva forma teatral, es necesario considerar que Piscator entiende la labor teatral estrechamente unida a la concepción de mundo que mueve y organiza todo su quehacer, concretizando ésto en la realización de la labor teatral en «trabajos en comunidad con otros». La colectividad se encuentra en la esencia misma del teatro. No existe otra forma artística, quizás con la excepción de la arquitectura y de la música de cámara, que base su existencia en una comunidad igualitaria tan esencial como el teatro.

14. Id. pág. 132.

La colectividad teatral, al animar ese aparato con los principios fundamentales de la concepción del mundo de Piscator y sus colaboradores, forma una comunidad que hace posible el más seguro y puro control de sí misma, excluye contingencias y convierte al director en uno de tantos miembros del cuerpo total, lo mismo que al *regisseur* y al actor, al autor lo mismo que al espectador.

Junto a esta visión de mundo se encuentra la necesidad de cumplir una tarea realmente difícil: abrirse camino, un aparato cuya primera tarea o función sea ponerse a sí mismo en marcha, requería las fuerzas de todos los colaboradores con mucha más intensidad que en el teatro que ha podido desarrollar en el transcurso del tiempo, y necesitaba su propia y adecuada organización. Un teatro fundado en este principio hacía nacer una especie de «regie» colectiva: el estilo de la escenificación era comprensible para todos, cada vez con una finalidad más clara y el director de cine, el dramaturgo, el escenógrafo, los actores, conocían de antemano hasta las últimas intenciones del «regisseur», pudiendo así apoyarlas más fácilmente y en una proporción mucho mayor de la que permitía el teatro tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del Teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, traducción de Luis Arana.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- PISCATOR, Erwin, *Teatro Político*, Editorial Futuro, S.R.L. Buenos Aires, 1957, traducción de Salvador Vela.
- SALVAT, Ricard, *Reportaje a Piscator*, Revista «Primer Acto», núm. 64.
- POSADA, Francisco, *La Situación Actual del Realismo Socialista*, Editorial Galerna, Argentina, 1969.
- PRESTLEY, J. B., *Literatura y Hombre Occidental*, Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, Madrid, 1960, traducción de Angel Guillén.

La problemática del teatro del absurdo en España a partir de 1960

JUAN CARLOS ESTURO

El término «absurdo» en el teatro lo inventó Martin Esselin, cuando en 1961 publicó *The Theatre of the Absurd*. Incluyó, éste, en su obra a cuatro autores: Beckett, Adamov, Ionesco y Genet. A su lado sumó también dieciocho autores más, de diferentes nacionalidades, cuyos estilos, técnicas e ideologías consideraba como pertenecientes a esta denominación.

A España la representan dos autores tan dispares como Arrabal y Pedrolo, a pesar de que el primero no califica su teatro como del absurdo y el catalán Pedrolo sólo aceptando como tal su primera obra *Cruma*.

Arrabal, por su parte, presenta un problema a los críticos, pues unos le consideran francés y otros español. Ruiz Ramón piensa que es francés y Vicente Aleixandre le define como «escritor español en lengua francesa», lo cual resulta más exacto puesto que la problemática de los temas arrabalianos tienen su raíz en España, hecho que ha condicionado su obra. Sin embargo no se le incluye en el presente estudio para dedicarnos más intensamente a los dramaturgos actuales del teatro castellano y catalán. Otro trabajo lidiará con el ambiguo y ecléctico teatro de Arrabal.

¿Qué es el absurdo? *The Shorter Oxford Dictionary* (1965), define el término de la forma siguiente:

- Absurdo: 1. Más. No armónico.
2. Sin armonía con la razón
y esencialmente opuesto a ésta.

Pero es Albert Camus, en su ensayo *El mito de Sísifo*, quien más exactamente ha resumido el concepto del absurdo: «Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo Familiar. Pero por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente, extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recursos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra

prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es precisamente el sentimiento de lo absurdo.»¹

Más corto y más paradójico o, quizás, más absurdamente, añade: «El absurdo es el pecado sin Dios».²

Veamos ahora algunas de las características técnicas del absurdo:

a) Falta de fábula. b) Falta de lógica. c) Falta de realidad interior. d) Falta de sentido común. e) El hombre no tiene ni una circunstancia histórica ni social. f) En algunas obras hay una simetría de parejas. g) Hay un sentido de pérdida y de desaparición de soluciones, ilusiones y propósitos.

Todas estas características se encuentran en el teatro español de los años sesenta, con otras que se derivan del teatro épico brechtiano y del expresionismo, conservándose en ambos estilos el argumento —fábula aristotélica. En el primer caso, se produce un teatro político con intención didáctica; en el segundo, uno de intención denunciadora de una opresión político-social. En España, por ser esta denuncia directa, los dramaturgos del momento usan de la técnica del absurdo con el propósito de encubrir su sátira. En *Tren a F...*, y en *Las viejas difíciles*, obras de evidente factura expresionista, tanto Bellido como Muñoz, usan el absurdo, más como recurso velador de sus intenciones peyorativas, que como fondo ideológico.

Durante la fructífera década de los veinte, el teatro de vanguardia en España, busca formas, temas y estilos que renuevan la escena española, valiéndose de técnicas tales como el expresionismo, el surrealismo y el simbolismo. Grau, es expresionista en el *Señor de Pigmalión* y surrealista y simbolista es el teatro de Gómez de la Serna. Valle-Inclán, el mejor de todos hasta el momento presente, se adelanta una década, pues ya en 1909, en las *Comedias bárbaras*, y en particular en las acotaciones, preludiaba su fase expresionista de los años veinte.

Toda esta rica y renovadora producción, agoniza al comienzo de la guerra civil y España, al aislarse una vez más, del resto de Europa, produce un teatro de ínfima categoría: es el teatro de la victoria, de risa fácil y vacío de ideas. Mientras, en Francia, Beckett estrena *Esperando a Godot*. A su vez en España, y más o menos por las mismas fechas, surge un teatro realista con una problemática y con una preocupación artísticas desconocidas hasta entonces en la escena española, pero que no tiene nada que ver con el teatro europeo; sólo es una réplica al teatro burgués y de la continuidad de la España oficial. A obvias razones po-

1. ALBERT CAMUS, *El mito de Sísifo y El hombre rebelde*, Buenos Aires; Ediciones Losada, S. A., 1967, pág. 15.

2. *Ibid.*, pág. 39.

lítico-sociales se debe el que no haya un teatro del absurdo propiamente dicho en los años cincuenta, y sea preciso buscarlo con posterioridad, en la década de los sesenta, aunque ya mezclado con otras técnicas, particularmente la expresionista y la del teatro épico de Brecht. Por lo tanto, si la influencia del absurdo es menor, se debe a que cuando España estaba más abierta a influencias, ya el teatro del absurdo había perdido su pujanza, pues no dura ésta más de diez años.

Buero Vallejo y Sastre son los dos únicos dramaturgos que buscan una forma de teatro comprometido; Buero, por medio de un teatro metafísico y esperanzador —en pos de la verdad—; Sastre, con un social-realismo demasiado intelectualista. No obstante, Sastre introduce en España la experiencia del distanciamiento épico brechtiano en obras tan tempranas como *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), *Asalto Nocturno* (1959) y *La cornada* (1960). Además Sastre, aunque paradójicamente no consigue conciliar su teoría dramática en su quehacer teatral, ha influenciado con sus teorías a toda la generación posterior, y es posible que hasta el mismo Buero Vallejo, y pese a su famosa polémica, se haya hecho eco de las mismas, no impidiendo que siga repitiendo sus temas incluso en sus más recientes producciones. A pesar de todo, la técnica de *La doble historia del Dr. Valmy*, es de corte expresionista. En la *Fundación*, su última obra a pesar de su cargado realismo, parece tratar de eliminar la catarsis, buscando una colaboración por parte del público, que éste «resuelva», recurso del teatro épico.

Desde finales de la guerra civil hasta 1960, sólo hay cuatro dramaturgos, los ya mencionados Buero y Sastre, pioneros además, y Olmo y Muñiz. Estos últimos son el puente que une las dos décadas. En cambio, la novela y la poesía cuentan con un mayor número de cultivadores. También hay, quizás por lo mismo, varios trabajos críticos, profundos y completos, en ambos géneros. No ocurre así en el teatro. Este ha merecido menor atención por parte de la crítica, debido a la natural dificultad que el drama conlleva: ser un arte de colaboraciones y de una costosa realidad: (una obra empieza a serlo, en cuanto sube a las tablas).

La situación cambia, por lo menos, en lo que a atutores se refiere. A partir de 1960 surgen un gran número de dramaturgos, alrededor de veinte, que aunque diferentes en su acercamiento al teatro, tienen en común la intención de protesta y de denuncia de la situación social y política del momento. Coinciden también en el uso de sus técnicas, siendo el distanciamiento del teatro épico de Brecht y un expresionismo de simbolismo muy acentuado, las más habituales. El absurdo se entremezcla con las anteriores, algunas veces en la misma fábula, otras por medio de un diálogo ilógico e incoherente, pero que nunca llega al «nadismo» ab-

soluto de Beckett de «nada pasa, nadie viene, nadie va».³ El problema que se representa en el tinglado no es la angustia existencial que producía la línea de *Esperando a Godot*, sino todo lo contrario. La angustia ahora se produce porque viene y va alguien que no debiera ni ir ni venir, y pasa algo que de ninguna manera hubiera de pasar. Tanto Martínez Mediero, como Pedrolo o como Martínez Azaña protestan en sus obras de injusticia social. Lo absurdo ha pasado de la fábula a la vida de cada día, y el dramaturgo, como testigo social, se angustia ante la iniquidad, y escribe un teatro didáctico con propósitos de protesta y de cambio.

Y es esta actitud la que vamos a ver en los autores escogidos para este estudio. Pedrolo, dentro de un absurdo más convencional aunque diferente del francés, y Mediero, Romero y Bellido como representantes del más reciente teatro de protesta español, cuyo estilo ecléctico abarca al absurdo, al teatro épico y a un neo-expresionismo.

Cruma, de 1957, es la primera obra de Pedrolo. *Cruma* es una medida etrusca con la que dos de los cinco personajes arquetípicos que el autor coloca en una desnuda habitación, rellenan su existencia; miden su espacio y un tiempo eternos, como en *Godot* esperaban contra toda esperanza. La obra trata de los siguientes puntos: a) La desvalorización de la palabra como medio comunicante. b) La invasión de los objetos, tema que ya Ionesco había tratado en *El inquilino* en 1953, y c) La incomunicación del ser humano. Pedrolo enfatiza esta incomunicación, cuando muestra la dificultad que el individuo tiene en comunicarse con los demás y paralelamente el desconocimiento que el «yo» tiene de sí mismo, causa que produce la falta de comunicación. Subraya este sentimiento al colocar en la desnuda habitación a seres tan aislados de sí mismos como el lugar escénico lo está del resto del mundo. El cuarto es como una representación plástica de los individuos que contiene, tan desnudos y alienados del exterior, como el ámbito que les rodea. Esta «técnica de cámara», la cual Pedrolo habría de usar en una obra posterior del mismo título, es otra de las aportaciones del dramaturgo, coincidiendo con Pinter, aunque el tratamiento de ambos autores es muy diferente. Para Pinter, lo que está en el exterior de la habitación produce terror a sus personajes, mientras que en Pedrolo supone un misterio, sin que ésto les cause miedo, y sí en cambio, curiosidad y esperanza. También en *Cruma* se trata el problema de la autenticidad del individuo, a pesar de lo cual, no tiene elementos de carácter existencial, los cuales van a aparecer más claramente en *Hombres y No* (1957 también), de la cual el mismo autor

3. SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot, Fin de partida y Acto sin palabras*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pág. 82.

ha dicho que no pertenece al teatro del absurdo, aunque tenga una situación, no una fábula, absurda; y ésto, lo absurdo, se manifiesta por la atemporalidad y por la circunstancia física, una cárcel, en la que se encuentran los personajes.

Hombres y No, es «una investigación en dos actos». Se investiga la libertad humana en dos aspectos: el social y el individual. «No», es la representación del poder absoluto, la cual se puede interpretar por medio de una dicotomía que simboliza el poder de un tirano o el de un dios sin misericordia. Ahora bien, desde el momento en que los personajes buscan, en lucha continua contra No, la libertad, la obra se torna expresionista-simbolista y existencial. Concurriendo, por consiguiente, elementos del teatro existencial y del absurdo, esto es, la falta de sentido de la existencia; del simbolismo, por medio de No y del expresionismo en la búsqueda de la libertad, y se vale de técnicas del teatro de Camus y de Sartre, o lo que es lo mismo, del planteamiento racionalista, y de recursos irracionales (la situación) de los dramaturgos del absurdo.

Pedrolo establece una cárcel interna, la física, y otra externa, la que nos coacciona desde afuera. Los personajes arquetípicos se liberan de la primera en cuanto superan su miedo a No, es decir, en el momento en que le conocen, lo cual les permite destruir las rejas exteriores, las creadas por aquél. Los que ejecutan el movimiento hacia la libertad son Feda y Sorne, símbolos de la esperanza, rompiendo el inmovilismo del que, según Monleón, adolece la obra, no existiendo éste porque los hijos, Seda y Sorne, consiguen algo que los padres, la generación anterior, no había conseguido, y es el descubrimiento de que todos estaban encarcelados, de que había otras rejas. La tesis de Pedrolo es que por medio del conocimiento del ser, el hombre puede llegar a ser libre aunque tenga constantemente que luchar pues la rejas, los impedimentos en la vida, se repiten *ad infinitum*.

En *Situación bis* (1963), se vuelve a tratar el mismo tema: la búsqueda de la libertad. El título de la obra, recuerda la circunstancia de los personajes de *Hombres y No*: una situación doble y paralela. No, está tan encarcelado como los demás. En ésta ocurre lo mismo. Los carteros están tan encarcelados como Melo, y éste, que simboliza la esperanza, como Feda y Sorne lo hacían en *Hombres y No*, es el que trata de conquistar la libertad, arbatándose a los carteros, para darse cuenta, una vez obtenida, que ellos también carecen de ella y que sólo son una pieza más para que el sistema funcione. Melo se da cuenta de lo que en *Hombres y No* quedaba esbozado: las rejas indicaban que el sistema estaba encarcelado como los individuos, por esto propone: «La llei depèn de l'home, no l'home de la llei». Y en tan simple y, por desgracia, utópica

propuesta, se anida la solución a la que arriba Pedrolo, la cual no consiste en luchar contra el sistema, sino en cambiarlo.

No hay duda que el teatro de Pedrolo no es el de un escritor del absurdo, si se le compara a Beckett i a Ionesco; sí que tiene, no obstante, muchas de las características de ese estilo. Es también, la obra pedroliana, abstracta y de un velado cariz crítico-político, sin el cual difícil le hubiera sido eludir la severa censura que impera en el país. Y, por fin, hay en su teatro un optimismo esperanzador, difícil de encontrar en otros dramaturgos de la década.

Después de Pedrolo, y dentro ya de la década de los años sesenta, surge una miríada de autores, que contrasta con los muy pocos que escriben para la escena a partir de 1949, fecha de *Historia de una escalera*. Entre los años cincuenta y los sesenta aparecen como únicos Buero y Sastre, aunque casi al final de esta década se ve en el teatro de Olmo, y en particular en *La camisa*, una intención existencial-socialista, la cual adquiere visos de farsa expresionista en *El solo de saxofón*, en *Las viejas difíciles*, sin excluir *El tintero*, todas ellas de Muñiz.

Un autor que parece seguir la técnica del teatro de la crueldad y que él define como «sangriento» es Manuel Martínez Mediero. En *Espectáculo del siglo XX*, Higgins, el dictador y dueño de un imperio económico de su mismo nombre, decide la vida de todos. Su dominio es absoluto, aunque siempre está empañado por el miedo de perderlo. La sociedad se deforma grotescamente en la obra. Todos los tabús se azotan. Pero la pieza pretende demasiado, y se queda en la mitad. Pretende mucho, pues intenta hacer una crítica social atacando la religión, el ejército y las grandes empresas. Son muchos los pilares que intenta destruir Mediero, razón por la que la obra se difumina, teniendo el lector que imaginarse muchas acciones que ni siquiera se insinúan.

Un elemento peculiar de los personajes de Martínez Mediero, es que son a la vez víctimas y verdugos. Esta dicotomía temática le presta una perspectiva que le diferencia de los otros autores, siempre con el tema de oprimidos-opresores y la correspondiente búsqueda de la esperanza. La técnica que usa Mediero es la deformación. Constantemente se tronca el autor con Valle-Inclán, pues da la impresión que usa los espejos cóncavos-convexos del Callejón del Gato. La exclamación de Max Estrella en *Luces de Bohemia*: «España es una deformación grotesca de Europa», se cristaliza en Mediero con una repetición que se depura en cada obra, hasta llegar a *El convidado* (1970), en la que se atisba la influencia artoniana, mezclada con un esperpentismo más absurdo que expresionista. Es, quizás, esta obra la única del momento que absorbe tendencias tales como la grotesca de Goya, el absurdo de Jarry y el

esperpento valleinclanesco. Ahora bien, este teatro sangriento tiende, más que a producir una catarsis en el espectador, como pretendía Stanislavsky, o a sorprender a éste, como hacía Artaud cuando se dirigía al hombre total y no al social, tiende *El convidado* a que el espectador se percate que todo el simbolismo absurdo de los personajes tiene el propósito final de mostrar la dicotomía verdugo-víctima, que es lo que en realidad somos, víctimas por la aceptación del *status quo* que produce el dictador (el convidado nunca protesta) y verdugos de nosotros mismos por admitirlo.

Vicente Romero Martínez, se descubre como un prometedor dramaturgo en *El carro del teatro o Llegan los cómicos* (1971). Ya sólo el título nos coloca ante toda una tradición teatral. En el Quijote aparece un carro o carreta de las cortes de la muerte, y un mucho de la comedia del arte, con un algo de Brecht, y de Valle-Inclán, late en esta obra de Romero también guñolesca. Es de hecho, como pretende el autor, una pieza de teatro popular y una crítica acerba, cuyo énfasis de crueldad se basa, precisamente, en lo que de guñol y de inocente tiene.

En la acotación primera se lee: «El público que asista a la representación hará el papel de gentes del lugar». Así pues, muy desde el principio, Romero nos avisa de una de las técnicas que ha de usar: la del teatro épico de Brecht. Además *El carro del teatro*, se cuenta por dos muñecos que hablan conscientes del público y sabedores de la historia que van a representar. Estos dos muñecos no interpretan sus personajes con la intención catártica de hacérselos sentir, sino que siguiendo la idea del teatro épico, nos narran una historia que ya ha pasado y usan, también, el método interpretativo de la distanciaci3n, que no es otro que el de actuar entre comillas, «citando» más que interpretando al personaje. Por medio de los muñecos, Romero nos distancia de la fábula, para no sólo deleitar el público, sino también enseñarle y preocuparle con lo que en el tinglado se representa.

Los tabús que ataca la fábula son: la hipocresía de las relaciones amorosas celtibéricas, la Iglesia, el qué dirán y las apariencias; ataca al concepto —tan hispánico— de la virginidad premarital; ataca a la pose de la petici3n de mano, encubridora de la transacci3n que en realidad es; ataca al problema del honor- virginidad; ataca a las estructuras sociales, ridiculizando a las altas clases sociales y en general destruyendo la hipocresía de una sociedad que mira más el pasado que el porvenir.

La historia está dividida en retablos, y en cada uno se representan los puntos expuestos con anterioridad. El sarcasmo con que trata cada escena es demoledor, por ejemplo, en el de las relaciones amorosas, la virginidad se tiene que conservar a toda costa, por lo que la Engracia

dice: «La técnica consiste en no estar cariñosos los dos al mismo tiempo». El retablo de la confesión es una diatriba corrosiva contra la Iglesia, en la que usa una técnica cinematográfica que recuerda la cámara circular de Buñuel en algunos de los fotogramas de *Viridiana*. El honor se trata de formar sado-masquista, pues cuando el marido de la Engracia se entera que no es virgen, ambos se atizan una buena paliza, terminando por hacerse el amor. No ocurre como en *Los cuernos de don Friolera*, porque aquí nadie sabe el «defecto» de la esposa.

Esta técnica de dividir la obra en retablos, permite hacer representaciones individuales de cada parte, y la misma pertenece al teatro épico, la cual se diferencia del drama aristotélico en que éste sólo puede entenderse si la obra se ve por entero, mientras que en el drama épico, la fábula puede cortarse en donde plazca sin que se pierda el interés ni merme su comprensión. Romero también usa canciones y cuplets que refuerzan y enfatizan las intenciones críticas y bufas de la obra. Termina la pieza con el asesinato de los muñecos, por orden del Jefe de la Troupe, símbolo de la autoridad, final lógico, pues no pueden sobrevivir ni los muñecos que dicen la verdad, en ciertas atmósferas políticas.

José María Bellido es el último de los dramaturgos a tratar y el que mejor continúa la evolución que va del realismo sastriano al neoexpresionismo que comenzara Muñiz. Este, en su teatro, se preocupa de la tragedia del pequeño héroe, en cuanto éste trata de vivir, de hacer el hueco de su vida en una sociedad a la que fastidian los héroes, por pequeños que sean. Bellido, en cambio, como todos los de su generación, presenta un hombre arquetípico, reflejo de todos los hombres que tratan de vivir en una situación tal como la de posguerra en España.

En *Fútbol* (1963), los vencidos y vencedores se simbolizan en un equipo de fútbol; la situación de la farsa parodia la guerra civil. El equipo mejor vestido, representa a los vencedores. Lo maltrecho del segundo, a los vencidos. Bellido parte de un simple simbolismo que se complica a medida que la obra transcurre, hasta llegar a un punto en que el espectador no sabe lo que pasa, como indicó José Acosta en su crítica del «Diario Vasco» del 14 de noviembre de 1963.

La obra trata de la reconciliación o mejor de la no conciliación. Después del 1939, dice en su obra simbólico-expresionista Bellido, no ha habido «borrón y cuenta nueva». Antes al contrario, los viejos odios se han acuciado por la derrota y la opresión de treinta años, sumándosele, además, la subconsciente e inconsciente auto-recriminación de los vencidos y, por si fuera poco, el escarnio de los vencedores. La esencia de la obra es la incomunicación y ésta se produce por esa negativa —tan carpetovetónica— de no querer reconocer lo que nos es extraño.

La solución que pretende Bellido no puede ser más inverosímil. Jesús, el personaje principal, ha muerto otra vez con la esperanza de que su sacrificio redima al pueblo. Pero los jefes de los partidos se unen, no por la muerte de aquél, sino por la falta de fe en sus jefes respectivos superiores. ¿Fue baldío el sacrificio de Jesús? Bellido pretende que el espectador busque la solución. No da ninguna porque no la hay o porque no tiene esperanza de que la haya. Adolece la obra de un excesivo simbolismo, muchas veces pueril, que difumina el impacto que se quería causar.

No obstante, lo más valioso de la pieza, es que se parodia la guerra civil española, lo cual, no se había hecho hasta ahora. Si el tema no es nuevo, sí lo es el tratamiento, que es en donde estriba la originalidad del autor, mostándose la perenne división del pueblo, como ya hiciera Francisco Ayala en una de las novelitas de *La cabeza del Cordero*, *El Tajo*. *Fútbol* es un partido que todavía se está jugando.

Como se ha dicho, no hay un teatro puro del absurdo en España, debido a las condiciones políticas del país y a que cuando éste admitía una apertura, ya la corriente del absurdo había sido superada, pero sí que hay un teatro que usa técnicas variadas, con las cuales los dramaturgos de «ahora», pretenden reflejar, criticar y corregir la sociedad en la que viven.

El melodrama expresionista de Valle-Inclán y el extrañamiento dramático

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ

El teatro expresionista de Valle-Inclán, compuesto en la última fase de su carrera literaria, en el período denominado de *entreguerras* en la literatura europea, es una de las aportaciones más notables de las letras españolas a las universales por la originalidad de sus creaciones dramáticas y la variedad de los géneros en que éstas se expresaron.

Estos géneros dramáticos valleinclinanescos pertenecen a dos grupos muy distintos: en uno figuran aquellas obras, como los *esperpentos* y los *autos para siluetas*, a los que él dio nombre y contenido, como expresión de su originalidad creadora; y otros, como la *farsa*, la *tragicomedia* y el *melodrama para marionetas* son una renovación muy profunda, en la forma, el contenido y la presentación dramática, de géneros ya conocidos, transformados bajo el signo del expresionismo valleinclinanESCO.

En esta variedad de géneros dramáticos, unos totalmente nuevos y otros completamente transformados en su remozamiento, se destacan los *esperpentos*, que son los que han recibido hasta ahora la mayor atención de críticos y estudiosos extranjeros y españoles. La excesiva atención que la crítica ha prestado a los *esperpentos*, en parte, ha impedido que se hayan estudiado debidamente las otras formas de su arte dramático expresionista: la *farsa*, la *tragicomedia*, el *melodrama para marionetas* y los *autos para siluetas*. Este estudio es tanto más necesario cuanto nos permitirá no sólo conocer la naturaleza y caracteres de cada uno de ellos sino que proyectará más luz sobre el arte expresionista en general de Valle-Inclán y sus relaciones con el europeo, que se fue formando después de él, y esta nueva luz sobre su arte dramático expresionista servirá incluso para iluminar nuevos aspectos de los ya iluminados *esperpentos*.

* * *

Valle-Inclán, que como todo escritor simbolista, era totalmente adverso a la separación de los géneros literarios, como lo reveló en la composición de su *Comedias bárbaras*, género que participa de la naturaleza de la narrativa y de la dramática, publicó primero con el título de

novelas sus dos *melodramas para marionetas*. En 1924 aparecieron en la *Novela semanal*, con el subtítulo de *novelas macabras*, *La Rosa de Papel* y *La Cabeza del Bautista*. Pero, para mostrar la ambivalencia de su arte en estas dos obras, las dos se pusieron en escena en una misma función celebrada el 17 de diciembre de ese mismo año en el Teatro del Centro de Madrid. Y muy pronto, en 1926, las publicó en un solo volumen con otras obras dramáticas de distinta naturaleza, con el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

José Rubia Barcia, uno de los más serios estudiosos y críticos de la obra de su paisano Valle-Inclán, cree que no es una simple coincidencia el subjetivo «para marionetas» que acompaña a estas obras; y ve en él la influencia directa del *Teatro dei Piccoli* del italiano Vittorio Podreca, que actuaba por entonces en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Pero, sin negar que esto pudo haber sido un estímulo inmediato, la influencia en este punto es más honda y más antigua. Su título de *melodrama para marionetas* no viene del teatro italiano del período de *entre-guerras*, sino del francés simbolista de la anteguerra: de Maeterlinck, el maestro del simbolismo en el arte dramático y el dramaturgo que influyó más en Valle-Inclán al comienzo de su carrera literaria. Entre las primeras obras del belga Maurice Maeterlinck figuran tres breves *Alladine et Palomides*, *Interior* y *La Morte de Tintagiles*, publicadas, en 1894, con el subtítulo de «petits drames pour marionettes.»

Del simbolista Maeterlinck tomó Valle-Inclán una serie de préstamos que utilizó en la fase simbolista de su teatro; pero de otros se sirvió mucho más tarde, en la expresionista, y uno de ellos es éste del melodrama para marionetas que le sirve para dar a la obra un tratamiento más adecuado a la nueva estética.

Valle-Inclán, entusiasmado por el teatro de marionetas en este tiempo, recogió en un solo volumen varias de sus farsas con el título de *Tablado de marionetas para la educación de príncipes* (1926). Incluye en él tres de sus cuatro farsas: *Farsa de la enamorada del rey*, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y *Farsa y licencia de la Reina castiza*. Dejó fuera de este volumen su cuarta farsa: *La Marquesa Rosalinda, farsa sentimental y grotesca*. Quizás creía que sólo las tres primeras, recogidas en ese volumen, eran las adecuadas para ser representadas por un teatro de marionetas; mientras no lo era la cuarta. De todas ellas, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* era la que más se ajustaba al concepto tradicional del teatro de marionetas, sobre todo del creado en el simbolismo por Maeterlinck.

* * *

Entre las obras más originales y novedosas del teatro valleincliniano figuran los *melodramas para marionetas* que, siguiendo un camino estético expresionista distinto al de los *esperpentos*, tienen, sin embargo, su misma altura y grandeza dramática, pudiendo colocarse sin duda a su lado por sus méritos artísticos. Estos dos melodramas, *La Rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, revelan, tanto o más que los *esperpentos*, lo que había en Valle-Inclán de gran visionario del arte dramático europeo: de heraldo y precursor de algunos de los grandes corrientes del arte dramático europeo de nuestro tiempo, del *épico* o de *extrañamiento* del alemán Bertold Brecht y del *teatro de la crueldad* del francés Antonin Artaud. Y justamente el empleo de las marionetas le sirvió al gran dramaturgo español para expresar con más fuerza una doctrina dramática en sus melodramas que participaba tanto del *extrañamiento* brechtiano como de la *crueldad* de Artaud, como elementos esenciales de todo arte dramático.

En los *melodramas para marionetas* formula Valle-Inclán, no por medio de una disertación teórica, sino por el de la realidad viva de su ficción dramática, todo un nuevo concepto del melodrama, que se aparta totalmente del que (o de los que) hasta entonces dominaba en la escena europea, incluyendo en ella la española; y en el que presenta, como novedades de gran originalidad, un tratamiento dramático que prelude el *teatro épico* de Brecht y contiene una serie de elementos del *teatro de la crueldad* de Artaud.

Y la confluencia de estas dos corrientes, el tratamiento del extrañamiento y la fuerte presencia de elementos de crueldad y con ellos del gesto y del movimiento tanto o más que la palabra para expresarlo, hacen de estas dos obras, sobre todo de *La Rosa de papel*, una de las grandes aportaciones de Valle-Inclán al teatro contemporáneo, que no sólo está emparentado, en su nuevo concepto del melodrama, con las dos corrientes dramáticas europeas señaladas, sino que, a través de ellas, es un anticipo del *teatro del absurdo*.

* * *

Toda la esencia del melodrama tradicional en la escena europea se basaba en un tratamiento que, siguiendo una doctrina brechtiana, podíamos denominar «de acercamiento»: en acercar el argumento, las situaciones dramáticas y los personajes al espectador para despertar su simpatía; y todos los incidentes o incidencias, tan abundantes en el viejo melodrama, estaban destinadas a producir nuevas emociones en los espectadores o a intensificar las ya existentes. La comunidad de ideas y emo-

ciones entre los espectadores y los personajes que representaban el melodrama era el principio fundamental de este género dramático.

«Podemos decir que, con arreglo al uso común —dice Robert Bechtold Heilman, el más concienzudo estudioso del melodrama en su *Tragedy and Melodrama* (1968)— el melodrama representa la simple presentación y goce de un conflicto convencional y sencillo, adornado con las varias excitaciones de amenazas, sorpresas, riesgos, amantes rivales, disfraces, y combates físicos, proyectado todo esto contra un fondo de ideas y emociones generalmente aceptadas en su tiempo.»

El melodrama requería la continua aparición en la obra de elementos destinados a despertar o aumentar esa simpatía entre los espectadores; y también que esa simpatía no se enfriara ni un solo momento, sino que fuera constante y en aumento recibiendo con las incidencias nuevas descargas de emotiva simpatía. Por lo tanto había un doble tratamiento en el acercamiento del antiguo melodrama: por un lado, uno de *intensidad*, alimentado por los numerosos incidentes emotivos; y otro de *duración*, de lentitud, que corría a lo largo de toda la representación para permitir al espectador que fuera más entrañable y honda la simpatía que sentía, ya desde un principio, por la víctima o víctimas del melodrama.

El segundo principio en que descansaba el melodrama mismo, no ya en su relación con el espectador, sino contemplado en sus resortes dramáticos, era el del carácter de sus conflictos. Estos no eran interiores, de almas divididas, como los que se presentaban en la tragedia de corte neoclásico, sino exteriores, entre personajes buenos y malos, entre víctimas y villanos: las víctimas, por las que los espectadores tenían una viva simpatía y los villanos, representantes de su propia maldad o de la social por los que sentían una gran hostilidad o un fuerte odio.

Estos eran los tres principios fundamentales en los que descansaba el melodrama antiguo en sus varias formas: *acercamiento* de los personajes y de sus situaciones dramáticas a los espectadores para ganar su simpatía; *separación radical entre malos y buenos*, entre víctimas y villanos, de los personajes; y *psicología enteriza*, de una sola pieza, de esos personajes, según la cual cada uno de ellos encarna la bondad o la maldad, es una víctima o un villano, sin que se desdoble su personalidad.

Valle-Inclán, en su nuevo concepto del melodrama cambió radicalmente esos tres principios: nos presentó un melodrama del que han desaparecido esas tres columnas, que hasta entonces se habían considerado esenciales de este género; y, al hacerlo, nos ofreció un melodrama totalmente nuevo, tan nuevo, en muchas de las ideas dramáticas, expresadas,

por medio de su argumento y de sus personajes, al teatro dominante en Europea en un grado que incluso supera a los esperpentos, que se anticipaba a las corrientes del arte dramático de nuestros días: al teatro *épico* de Brecht, al de la *crueldad* de Artaud y al del *absurdo* de Beckett.

* * *

A lo largo del arte valleinclanesco, lo mismo en la narrativa que en la dramática, corre una nota de extrañamiento, de alejamiento entre el autor y la fábula que presenta; y, por lo tanto, también entre la fábula y el espectador. Esta nota, entonces más actitud que tratamiento, estaba ya presente en la fase decadente de su arte en su posición y sensibilidad altanera y desafiante de gentes y ambiente; se presentó también en su fase simbolista, sobre todo en las *Comedias bárbaras*; y recibió un nuevo refuerzo en la expresionista, señaladamente en su arte dramático desde la *farsa* y la *tragicomedia* a los *melodramas para marionetas* y los *autos para siluetas*.

Y justamente algunos de los críticos del arte de Valle-Inclán le habían reprochado su extrañamiento o distanciaci3n tanto en su dramática como en su narrativa, como si esto que hoy, con mayor conocimiento de la problemática del extrañamiento o distanciaci3n en el teatro, consideramos como una virtud en ciertas maneras de presentar la fábula, fuera una desventaja.

Anthony Zahareas fue uno de los primeros críticos que percibió, analizando el arte grotesco de Valle-Inclán en los esperpentos, que el extrañamiento o distanciaci3n en el tratamiento dramático era una de las grandes virtudes y méritos del arte dramático expresionista del dramaturgo español. «La visi3n grotesca de Valle-Inclán —dice Zahareas— está basada en una concepci3n de la distanciaci3n artística: en una combinaci3n de lo enojoso y ridículo, los cuales producen el extrañamiento o distanciaci3n, Valle-Inclán mismo explicó lúcidamente la relaci3n existente entre el esperpento y el extrañamiento.» Y cita entonces las palabras de Valle-Inclán en las que el dramaturgo español nos dice que «hay tres maneras de ver el mundo artístico: uno de rodillas, en pie o levantado en el aire, en que se les da a los héroes una condici3n superior a la de los seres humanos, que es para él la del arte de Homero; otra que mira a los protagonistas como de nuestra propia naturaleza, que es el arte de Shakespeare; y la tercera, que es mirar el mundo desde un plano superior, considerando a los personajes como seres inferiores, con cierta ironía, en el que incluso los dioses se convierten en personajes de sainete, que es el arte de Quevedo y el de Goya»; y el que sin duda

emplea Valle-Inclán, siguiendo la tradición quevedesca y goyesca en su arte expresionista.

Para lograr esta distanciaci3n o extrañamiento, el punto de partida es la utilizaci3n de marionetas o de personajes que actúan como si lo fueran. Las marionetas, que son seres ficticios y mecanizados, son en ellas mismas un alejamiento, una distanciaci3n, con respecto al ser humano vivo y sentimental. Son seres alejados de nosotros, ajenos a nuestro mundo sentimental: «Muñecas, maniqués y marionetas —dice Zahareas— y otras figuras semejantes (es decir, juguetes caricaturescos mecanizados) son figuras grotescas por excelencia porque sugieren, ridículamente, un cambio radical e inquietante de las cosas que nos son familiares. Petrificadas en el espíritu, son un símbolo vivo de la petrificaci3n del espíritu del hombre, de la ausencia de un ser auténtico, de la incongruidad entre lo que el hombre dice que es y lo que en efecto es.»

* * *

La distanciaci3n, que es consubstancial con todo el arte expresionista de Valle-Inclán, adquiere mayor relieve en los melodramas, es decir, en el género que por su naturaleza suponía, por el contrario, un continuo acercamiento sentimental entre el autor y su obra, y entre la representaci3n y lo allí representado y los espectadores. La distanciaci3n coloca a los personajes y a sus situaciones dramáticas fuera del alcance de la simpatía de los espectadores, fuera de su posible mundo sentimental.

En cambio, no lo aleja de la zona intelectual y comprensiva de los espectadores. Hoy, con mayor conocimiento de la problemática del tratamiento de la distanciaci3n dramática, gracias a las teorías de Brecht sobre el teatro épico y su postulado principal el extrañamiento dramático, sabemos que este extrañamiento o distanciaci3n es sentimental y no intelectual, y que el primero es la condici3n indispensable para que se produzca el acercamiento intelectual, es decir, la comprensi3n, que es lo que demandaba Brecht para las obras de su teatro épico. Y de este modo el melodrama valleinclinés, mientras practica una distanciaci3n sentimental, requiere, en cambio, un acercamiento intelectual a la difícil situaci3n dramática que presenta en cada uno de estos dos melodramas expresionistas. Comprensi3n intelectual que no le puede dar el espectador común y mucho menos el que se mueve, como espectador de los viejos melodramas, por emociones, sino sólo los que, libres de ellas y de las convenciones y normas sociales y morales, se elevan sobre las unas y las otras a un plano de superior comprensi3n humana.

La primera ruptura de Valle-Inclán, al componer su nuevo melo-

drama expresionista, con el concepto tradicional de este género, consiste en privarle de su naturaleza sentimental, que traía como una herencia del drama lacrimógeno del siglo XVIII, herencia aumentada por el romanticismo y el postromanticismo, dentro y fuera de España, los cuales hicieron del sentimiento, muchas veces lacrimógeno, la columna vertebral del género.

* * *

Tampoco las incidencias funcionan en el melodrama expresionista valleinclanesco con el propósito que tenían en el concepto tradicional mismo, en el que estaban destinadas a producir nuevas descargas de nuestras emociones y con ellas aumenta nuestra simpatía por las víctimas. En el melodrama valleinclanesco, estas incidencias alejan más al protagonista y su situación dramática de nosotros, que lo acercan. Son las incidencias en que Julepe busca los miles de reales que le ha dejado su difunta mujer, ahorrados a costa de sacrificar sus necesidades elementales y las de sus hijos; y luego, ya borracho, a reverenciar a la mujer, embellecida con la Muerte, que se los ha dejado. Y en las que Jándalo hace el amor a la Pepona, la amante de Don Igi, a quien trataba de sacarle dinero con la amenaza de denunciarlo por haber asesinado a su primera esposa en América, a pesar de que la Pepona, de acuerdo con su amante, había preparado el asesinato por la espada del concupiscente Jándalo por Don Igi mientras ella le abrazaba y besaba. Las incidencias y la conducta de estos personajes, que son los protagonistas de los dos melodramas, de Julepe en *La Rosa de Papel* y el Jándalo en *La Cabeza del Bautista*, movidos por los dos grandes resortes de las pasiones humanas, la avaricia y la lujuria, en las obras de este *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, más los alejan de nosotros que los acercan a nuestra simpatía.

Cada una de las incidencias va aumentando ese alejamiento o distanciamiento dramático; y va enfriando toda posible simpatía por ellos, acentuando en el espectador su neutralidad sentimental, dejándolo, en cambio, con esta neutralidad, en unas condiciones de comprender mejor sus actos, que más provocan en nosotros antipatía que simpatía.

El desenlace es tan desconcertante en *La Rosa de Papel*, que las vecinas que asisten al velatorio de Floriana, la esposa muerta, insultan a Julepe al verle borracho, tratando de hacerle el amor al embellecido cadáver de su esposa, que yace en ataúd, y tiene en el pecho la rosa de papel que le han puesto ellas como adorno floral; y le creen un desalmado sin escrúpulos, un repulsivo animal lujurioso, que trata de hacerle el amor en público a una muerta. Mientras que en *La Cabeza del Bautista* es tan inesperado y violento, con el cambio de la Pepona —que

besa al Jándalo en el momento que cae muerto, asesinado por su amante Don Igi— del odio al amor apasionado, que el espectador no tiene apenas tiempo siquiera para enterarse de lo que ha pasado, y cuando se entera ya ha bajado el telón y se ha concluido el melodrama.

* * *

Los personajes de estos melodramas valleinclanescos no se distinguen, como los del melodrama tradicional, entre buenos y malos, entre víctimas y villanos: con la simpatía de los espectadores por los primeros y su odio y repulsa por los segundos. En los melodramas de Valle-Inclán no existe esta separación, pues en *La Cabeza del Bautista* el malo es la víctima, y en *La Rosa de Papel* no hay en realidad víctima ni villanos.

No hay separación de buenos y malos en estos melodramas. En *La Cabeza del Bautista* son malos los tres protagonistas: Don Igi, el indiano vuelto de América, donde mató a su esposa, y que vive con su amante la Pepona, en una villa marítima, gallega en apariencia, donde puso una taberna con unos billares; su amante la Pepona; y el Jándalo que vino de América, conecedor de las andanzas de Don Igi en tierras americanas, para sacarle dinero bajo la amenaza de denunciar su crimen. Y de los tres es la Pepona la que aparece como más perversa porque fue ella la que planeó el asesinato del Jándalo por Don Igi mientras ella lo besaba, con el resultado inesperado de que es hechizada por el beso del Jándalo, que la enciende en amor en el momento en que agonizaba en sus brazos. Los tres personajes de *La Cabeza del Bautista* son malos por naturaleza, encarnación los tres de la avaricia y la lujuria.

Por el contrario, en *La Rosa de Papel* no hay personajes totalmente malos ni tampoco aparecen los totalmente buenos. La única buena era Floriana, la esposa del herrero Julepe, beodo y anarquista; y ella se muere a poco de comenzar el melodrama cuya acción central gira en torno a los miles de reales que ella le ha dejado a Julepe, escondidos en la casa y que él, al volver borracho de la taberna, cree que le han robado las vecinas, para sentir una enorme alegría al encontrarlos.

Julepe no es totalmente bueno ni malo. Sólo se da cuenta de la belleza física y moral de su esposa, después de verla limpia y vestida con su mejor traje, como nunca la había visto desde que fue su esposa; y comprende entonces su grandeza moral. Y el amor que le muestra, la pasión erótica, mezclada con esa honda comprensión que manifiesta ante el cadáver de Floriana, es tan extraño e incomprensible que las vecinas le increpan como si fuera un malvado, lujurioso y repugnante, cuando se abalanza sobre el ataúd en que yacía la esposa, después de expresar en

alta voz su amor y admiración por ella, produciendo el fuego —al caer las velas encendidas que había al lado del ataúd— en que se quema primero la rosa de papel, símbolo de su efímera pasión, y quizá el ataúd con la muerta y el beodo enamorado Julepe.

No hay en estos melodramas buenos, víctimas de la sociedad o de otras gentes malvadas, necesitadas de nuestra simpatía; y los malos se contrapesan en *La Cabeza del Bautista* los unos a los otros. Acumula Valle-Inclán sobre ellos notas tan perversas que neutralizan cualquier simpatía, impidiendo que puedan llegar las situaciones dramáticas a las zonas de nuestro afecto. Mientras en la *Rosa de Papel* el viudo Julepe, borracho y concupiscente, palabroso e histriónico, egoísta y dispendioso, no logra conmover con su perorata ni a las vecinas que le escuchan con asombro y cuya cólera provoca, ni tampoco despierta la simpatía de la mayor parte de los espectadores que no lo entienden y contemplan con horror y disgusto su expansión erótica ante la muerta.

* * *

También se separa Valle-Inclán en sus melodramas del concepto tradicional de este género dramático que requería como condición indispensable la psicología enteriza de sus personajes. Los de Valle-Inclán no la tienen y muestran esa condición permanente en el momento más dramático del melodrama. En los dos melodramas, dos de los personajes claves de la fábula, Julepe en *La Rosa de Papel* y Pepona en *La Cabeza del Bautista*, en el momento culminante del melodrama, que está casi al final de él, expresan una psicología contraria a la que se esperaba de ellos, a la que debía ser normal si tuvieran una psicología enteriza, y que de este modo cogen de sorpresa al auditorio.

El acto psicológico, de gran pasión dramática, expresa una psicología dividida, como si el personaje no fuera de melodrama sino de tragedia: es el de la Pepona en el momento en que besa al Jándalo, apuñalado por la espalda por Don Igi, que la enciende en una fuerte pasión erótica que le hace despreciar a su amante, a Don Igi y a todas las comodidades de la vida social con él. Es en *La Rosa de Papel* Julepe, quien descubre por primera vez, después de largos años de matrimonio con Floriana, su belleza corporal y moral, y se siente apasionado y sinceramente enamorado de ella, en un estado de embriaguez alcohólica, verbal, y de enamorado; y de sincero arrepentimiento por no haber visto antes esa belleza ni haber comprendido la grandeza de su esposa; revelando en ese momento unos rasgos de carácter, de comprensión humana que estaban escondidos en su subconsciencia y que ahora afloran con gran sorpresa para él mismo

y mucho más para los oyentes de la obra y de fuera de ella, que no le comprenden e interpretan torcidamente sus expresiones amorosas. Es Julepe, que parece vivir embriagado de amor y de alcohol entre dos mundos que le producen el mismo asombro: el de la vida erótica, que se despierta en su alma, y el de la muerte, que es la auténtica realidad convertida en nada, su ideal desaparecido en el momento en que lo columbra por primera vez en toda su belleza, pero lo ve ya en la otra orilla, más allá de la vida y en el seno de la muerte.

* * *

En el melodrama tradicional, según Heilman, la actuación de los personajes, repartidos en buenos y malos, en víctimas y en villanos, se proyectaba contra un fondo de ideas y emociones aceptadas por la sociedad de su tiempo como normas comunes y generales. Es esta solidaridad de ideas y sentimientos entre la situación dramática del personaje y el público lo que servía de base a su simpatía, a la fuerte nota sentimental que corría a lo largo del melodrama. En el melodrama de Valle-Inclán sucede todo lo contrario: pues lo que hacen los personajes en el momento culminante de la fábula dramática va totalmente en contra de las ideas y sentimientos generales.

En los dos melodramas, huye intencionadamente Valle-Inclán de asociar la actuación del protagonista, que es el eje de la situación dramática en cada uno de ellos, con las ideas y sentimientos dominantes en la sociedad española de ese tiempo: y así es tan escandalosa, para los otros personajes de la obra, la conducta del anarquista y borracho Julepe, al sentir, ante el cadáver de su esposa, un tuerte amor físico y sentimental por ellas, que todos le increpan; y con ellos sin duda le increpará un público que se deje llevar por las reacciones sentimentales primitivas, en lugar de tratar de comprender el hondo cambio que se está operando en aquel momento en su alma. Y es totalmente contraria a las ideas y sentimientos dominantes la conducta de la Pepona, que induce a Don Igi a despachar al Jándalo mientras la besa, y que se enamora de su víctima en el momento de ser ultimado por su amante. Tal conducta no merece la menor simpatía del auditorio.

Valle-Inclán, que desde la fase decadente de su carrera literaria, en sus años mozos, había puesto especial empeño en desafiar y ofender la moral social dominante, en nombre de la suya individual, que consideraba superior en su refinamiento y en su elevación humana, lanza en sus melodramas un nuevo desafío de sentido expresionista a la moral burguesa, a las ideas y sentimientos dominantes en la sociedad de su tiempo,

al hacerlo ya no enfrenta, como en la época decadente, su moral individual con la social, sino con otra, también social, que él considera superior, una moral universal, que está por encima de la moral burguesa: es la moral de dos desgraciados, un borracho anarquista, Julepe, y una mujer perdida, amante de un indiano, Pepona, que no habían sentido amor jamás en esta vida y que lo sienten como trágica ironía del destino, cuando el ser amado ya no tiene vida y se ha marchado de ella en brazos de la muerte que los ha convertido en algo inexistente: es el amor que jamás puede ser correspondido, totalmente imposible, carente de toda realidad, como si el absurdo de la vida fuera más trágico con el absurdo de la muerte.

* * *

Esa discrepancia entre la conducta de Julepe, en *La Rosa de Papel*, y la de Pepona, en *La Cabeza del Bautista*, y las ideas y sentimientos generales dominantes en ese tiempo, procede de que aquellas están movidas más por fuerzas irracionales, de la subconciencia, que racionales. Es la explosión erótica de la Pepona, la cual apenas llega a expresarse con palabras, totalmente irracional e inesperada para ella misma quien, en amor encendida por el beso del Jándalo, lanza sus pocas palabras amorosas como un desafío contra su amante y contra la sociedad; y también lo es, aunque en forma mucho más compleja, la de Julepe, cuyo mundo irracional, de instintos y emociones, embriagada por el alcohol tanto como por la sorpresa de su inesperado amor, se expresa en un largo soliloquio que él tiene con la muerta, que es más una elegía, una letanía en su honor, que un requerimiento amoroso.

Gerald Gillespie niega que esa fuerza erótica inesperada proceda de la subconciencia y cree que es en todo momento una fuerza consciente, pero, comprendiendo la dificultad de encajarla en tal denominación, prefiere llamarla simplemente patológica; refiriéndose principalmente a *La Rosa de Papel*. «Por otra parte Valle-Inclán parece a tono con el surrealismo, de una manera personal, sino fuera que la claridad de la conciencia del artista continúa sin interrupción. No hay dependencia con respecto a los impulsos inconscientes o asociaciones con los sueños. Sin utilizar la palabra en un sentido peyorativo, podríamos decir que Valle-Inclán es patológico».

Gillespie coloca la conciencia más en la obra del artista que en la acción del protagonista y ésta, siendo en efecto completamente patológica, es totalmente irracional, hasta el punto de que uno de los primeros sorprendidos por ella es el propio protagonista, sea Julepe o la Pepona.

En la ebullición tumultuosa de instintos primitivos, aflora en estos

dos melodramas uno respetable: el amor, que es reverencial por la esposa muerta en *La Rosa de Papel*, el cual por estar envuelto en ese torrente turbio de instintos ni siquiera le parece respetable a las vecinas en este melodrama, y deja asombrado a Don Igi en *La Cabeza del Bautista*. Ese amor es como una llama inesperada y fugaz, que sólo sirve para iluminar la muerte en *La Cabeza...* y el incendio del ataúd en *La Rosa...*, que convierte en cenizas, en nada, a la esposa adorada.

Por eso los elementos irracionales, que afloran en esa explosión erótica, repentina y fugaz, sólo tienen una pequeña participación en la acción de la fábula, aunque su participación se deba medir más por su intensidad que por su duración, y por ser la fuerza que desata el extraño desenlace en ambos melodramas.

De estos dos melodramas es *La Rosa de Papel* el de estructura más compleja, pues se compone de dos partes un tanto distintas, y en la segunda hay, a su vez, dos escenas separadas. En la primera parte, que viene a ser como un primer acto, Floriana está todavía viva, pero, sintiéndose próxima a la muerte, le revela a su marido que ha ahorrado varios miles de reales escondidos en un lugar de la casa, que le indica. En la segunda parte se presenta ya el velatorio de Floriana, con todos los objetos, ritos y circunstancias que acompañan un acto semejante. Es el velatorio al que concurren las vecinas, algunas de las cuales han amortajado el cadáver de Floriana, arreglaron el ataúd y colocaron las velas; y al que acude Julepe, borracho, alegre con el vino y con la perspectiva de heredar los reales escondidos.

En esta segunda parte hay a su vez otras dos escenas un tanto distintas: en la primera, el borracho Julepe busca el dinero escondido, y, al no encontrarlo, en su primera búsqueda, cree que se lo robaron las vecinas que habían amortajado a la difunta, insultándolas por este motivo. Y otra segunda en la que, ya encontrado el tesoro, contempla extasiado el ataviado y embellecido cadáver de su esposa dentro del ataúd; y ve, entre los vapores de su alcohol, los del erotismo y los de sorpresa y admiración, una visión mágica, celestial, de su esposa, que él convierte a la vez en objeto de su amor humano, y en figura de una santa a la que reverencia, expresando su admiración y adoración dentro del ambiente y marco de los actos religiosos populares, tradicionales, del velatorio, en que los presentes rinden tributo al muerto.

Es en esta parte en la que Gillespie ve una estrecha relación entre el teatro de Valle-Inclán y el irlandés moderno, sobre todo el de Synge: «La propia comparación de esta obra —dice Gillespie refiriéndose a *La Rosa de Papel*— no se debe establecer con el teatro europeo continental, sino con la tradición poética del teatro moderno irlandés, y con las ex-

trañas ironías y musicalidades de escritores como Synge. Y una vez que hemos ya reconocido las muchas diferencias que separan el melodrama de Valle-Inclán del europeo, diremos que el sentimiento del dramaturgo español está mucho más cerca de algo indígena, que no forma una parte reconocible de nuestra civilización, sino que procede de las profundidades extrañas y sombrías de nuestra animalidad, de la que ha salido nuestra cultura».

La analogía entre el mundo gallego y el irlandés en este punto va más allá de lo que sospecha Gillespie; y ésta no está sólo entre el melodrama de Valle-Inclán y los dramas de escritores irlandeses, como Synge, sino que reside aún más en la materia misma, en la significación del velatorio en los dos países en los cuales, como una supervivencia de las viejas creencias célticas, se combinan la vida con la muerte y se honra la muerte con el goce de la vida, y este goce se manifiesta por medio del copioso disfrute de licores y de vino en aquel acto, como si formaran parte de sus ceremonias tradicionales. Y en este sentido el ebrio Julepe no es personaje totalmente extraño a ellas.

En las formas tradicionales del velatorio, de tanto arraigo en las costumbres populares religiosas españolas, con la modalidad galaica de combinar el culto a la muerte con el goce de la vida y el consumo del licor por los asistentes, introduce Valle-Inclán nuevas notas que transforman totalmente el carácter de esta costumbre religiosa popular y con ella el del melodrama. La gran novedad consiste en introducir en una serie de actos religiosos, una nota anticlerical y antirreligiosa, de la religión reconocida y tradicional, pero que en la imaginación del embriagado y maravillado esposo es una forma de religión civil, que él considera superior y más elevada, más sincera y auténtica, más humana que la rutinaria de las vecinas.

Y de este modo en el arte de paradojas de Valle-Inclán, fuente de lo grotesco, se yuxtaponen dos velatorios: uno religioso tradicional a cargo de las vecinas; y otro civil y antirracional, libertario y anticlerical, que es el homenaje que le rinde su afligido esposo, no sólo con las palabras amorosas y admirativas que le dedica sino con el coro de amigos que vendrá en el entierro a cantarle la Marsellesa que, para Julepe, es el himno por excelencia de la libertad, máxima religión del hombre, y, con ella, de la humanidad.

* * *

Julepe le ha traído a su esposa, como ofrenda funeraria, que él dice le han dado los miembros del Orfeón Los Amigos para la difunta «una

corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto», y le anuncia a la muerta, que los donantes acudirán al entierro para cantarle la Marsellesa, que es su canción más querida.

Pero el gran homenaje que le rinde Julepe a su esposa muerta, es una elegía llena de lugares comunes, unos simplemente comunes y otros de la fraseología libertaria, que en esas circunstancias y en su boca no son ya comunes sino la expresión de un extraño sentimiento amoroso hacia su esposa que va surgiendo en su corazón y aflorando en sus labios, en un momento de embriaguez física y espiritual, en que habla más la subconsciencia que la conciencia.

En su discurso laudatorio a la difunta, hay una mezcla de frases hechas de esquelas mortuorias y crónicas necrológicas (esposa y madre modelo, tiernos vástagos, inconsolable esposo, etc.), algunas religiosas (este valle de lágrimas) y otras libertarias (libre de este mundo donde sufre el libertario; dejas la rutina de este mundo político). En esta elegía funeraria se vierten revueltos todos los elementos que hay en la subconsciencia del herrero anarquista, deslumbrada por la hermosura de la difunta.

En medio de esta mezcla de frases comunes de un obrero anarquista, aparece otro nuevo elemento completamente extraño al mundo del velatorio, producido por el erotismo que provoca en él la visión de la hermosura de su esposa, consistente en elevarla a la condición de ángel celestial para hacerla descender a ras de tierra comparándola con un ángel celestial y a los ángeles con las cupletistas que para él son modelo de la hermosura humana.

Julepe ve a su esposa como si con su nuevo atavío, que le sirve de mortaja, con sus medias listadas y la rosa de papel que tiene en la mano, fuera una maravillosa cupletista que se preparara para la última y gran función de esta vida, la que se celebra al despedirse ya de ella en las puertas del cielo: «¡Ángel embalsamado, qué vale a tu comparación el cupletismo de la Perla!» «¡Floriana, que tan angélica te contemplas con esa rosa y las medias listadas!» «¡Dispuesta pareces para salir a un espectáculo, visión celeste! ¡Se van a ver cosas chocantes a la puerta del cielo! ¡Rediés, cuando tu comparezcas con aquel buen pisar que tenías, los atontas!».

* * *

Una de las nuevas notas que aparecen en uno de los melodramas de Valle-Inclán, en *La Cabeza del Bautista*, es la concepción del amor como una relación entre los seres humanos enraizada en un mundo de

embujamiento y hechicería con la que recibe un carácter de fuerte indisolubilidad, como si fuera un sacramento infernal. Esta nota es muy antigua en Valle-Inclán y había aparecido en sus primeros cuentos, sobre todo en los de temática gallega, como *Beatriz*, *Mi Hermana Antonia*, *Eulalia*; y había pasado de ellos a las *Sonatas*, sobre todo a la de *Otoño*, que es la de ambiente gallego.

Esta nota anima la mayor parte de sus obras dramáticas incluidas en el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, en *Ligazón*, *Auto para Siluetas* y en *La Cabeza del Bautista*, melodrama para marionetas. Esta nota es más visible en las dos primeras obras, en la *tragedia* y en el *auto*, que en la última, el melodrama; pero es ella la que en *La Cabeza del Bautista*, aparece como una fuerte pasión erótica, en la que el sensualismo de la vida ante la muerte que la arrebatara se mezcla con un sentido de hechicería y embujamiento, para enloquecer a la Pepona en el momento culminante y final del melodrama.

Sin duda es ésta una de las notas del melodrama valleincliniano a las que se refiere Gerald Gillespie de que no forman parte reconocible en nuestra cultura, y de que, en cambio, proceden de las profundidades sombrías de nuestra animalidad de las que ha salido esa cultura. Y, de este modo hay, unido a ese mundo de pasión erótica, movida tanto por el cuerpo como por el alma hechizada, una presentación de las fuerzas irracionales del hombre, que unen de nuevo el arte de Valle-Inclán a algunas de las tendencias del surrealismo, amante del primitivismo en la conducta humana.

* * *

El melodrama de Valle-Inclán supone un cambio radical en el concepto tradicional de este género dramático; y la transformación completa de todos y cada uno de los elementos que lo integraban. Bajo el influjo de la estética expresionista de entreguerras, y con la gran originalidad que demostró el dramaturgo español en sus creaciones dramáticas, formó un nuevo tipo de melodrama, que está a medio camino entre lo que se entendía tradicionalmente por éste y la tragedia. Ya para llevar a cabo esta transformación no acudió, como en la farsa y los esperpentos, ni a la deformación de las cosas y de las personas, ni tampoco se sirvió en abundancia de elementos grotescos, tan frecuentes en estos dos últimos géneros literarios valleinclinianos.

En cambio abundan en los melodramas los elementos de horror, que no hay en las *farsas* y *esperpentos* expresionistas de su creación, aunque sí en los *autos para siluetas*, compañeros de los melodramas en el

Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Estos elementos de horror no están destinados en sus melodramas, como tampoco en sus autos para siluetas, a despertar nuestra simpatía por la víctima o víctimas, como lo estaban en el viejo melodrama, sino que sirven para mostrar la crueldad de la vida y la, aún mayor, de la muerte.

El tema de la crueldad de la vida es uno de los principales de sus melodramas para marionetas y de sus *Autos para siluetas*. En ellos, a diferencia de los melodramas de siglos anteriores, no se produce como desenlace el triunfo de la virtud sobre el mal, como ejemplo de la justicia divina. En los melodramas valleinclinianos sólo triunfa la muerte, la muerte es la victoriosa, la que vence a la avaricia, a la lujuria, sus dos compañeras en el Retablo valleincliniano. La muerte que frustra la avaricia, anula la lujuria, hace imposible el amor y convierte en nada la existencia humana.

Los melodramas de Valle-Inclán son una muestra de la frustración de las grandes ilusiones humanas, de la imposibilidad de convertirlas en realidad en esta vida. Y lo son también del absurdo de la existencia cuya significación de total absurdidad se revela con la muerte. Y de este modo, son como una valiosísima avanzada en su arte, en su temática, del *teatro del absurdo*.

Planificación teatral en la República Democrática Alemana

por Antonio Houtón

Hace veintidós años, en el sector Soviético de ocupación hacia la República Democrática Alemana.

Se territorio abarca 108.178 kilómetros cuadrados, tiene en la actualidad poco más de 17 millones de habitantes y una densidad de población de 137 habitantes por kilómetro cuadrado.

A lo largo de este período, la R.D.A. impulsó en un principio sus posiciones antifascistas y democráticas, construyendo después el socialismo, consolidando y desarrollando la economía y desarrollando las bases de la democracia socialista. En este proceso largo y duro, lleno de convulsiones, rectificaciones y experiencias, la cultura ha jugado un importante papel como conquista y como palanca de acción.

En el contexto cultural, el teatro de la R.D.A. ocupa un lugar de excepción como arte de masas y expresión nacional popular en el proceso de construcción socialista. Hasta nosotros ha llegado la perfección y madurez de los espectáculos del Berliner Ensemble, la compañía creada por Brecht y Helene Weigel en 1949; algunas noticias de espectáculos del Deutsches Theater y la reciente visita de la Staatsoper de Berlín a Madrid para su fantasmagórico y siltista Festival de Ópera. Eso es todo. Como de la mayor parte de países de Europa, nos sorprendemos ante algún espectáculo considerado como excepcional pero desconocemos la infraestructura, las formas de financiación, la organización y planificación, los repertorios, la existencia y el funcionamiento de las escuelas, los centros de investigación, las asociaciones de espectadores, etc. de cada país.

Por otra parte, pese todavía entre nosotros el prejuicio de que lo que aquí ocurre es lo habitual en los demás países de Europa. Nuestra Televisión y otros órganos dedicados supuestamente a la información se han dedicado durante años a repetir que el teatro en Madrid, de no importa qué temporada, en nada vale que cedería al de París, Londres o otras grandes capitales europeas. Tanto se ha insistido, tal ha sido la desinformación y el vacío cultural, que muchos han llegado a creer todo o en parte. Los que han logrado escurrir esta deformación han establecido simples criterios de calidad: «Nuestro teatro produce peores

2

Planificación teatral en la República Democrática Alemana

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Hace veinticinco años, en el sector Soviético de ocupación nació la República Democrática Alemana.

Su territorio abarca 108.178 kilómetros cuadrados, tiene en la actualidad poco más de 17 millones de habitantes y una densidad de población de 155 habitantes por kilómetro cuadrado.

A lo largo de este período, la R.D.A. impulsó en un principio sus posiciones antifascistas y democráticas, construyendo después el socialismo, consolidando y desarrollando la economía y desarrollando las bases de la democracia socialista. En este proceso largo y duro, lleno de convulsiones, rectificaciones y experiencias, la cultura ha jugado un importante papel como conquista y como palanca de acción.

En el contexto cultural, el teatro de la R.D.A. ocupa un lugar de excepción como arte de masas y expresión nacional popular en el proceso de construcción socialista. Hasta nosotros ha llegado la perfección y maestría de los espectáculos del Berlined Ensemble, la compañía creada por Brecht y Helene Weigel en 1949; algunas noticias de espectáculos del Deutches Theater y la reciente visita de la Staats oper de Berlín a Madrid para su fantasmagórico y elitista Festival de Opera. Eso es todo. Como de la mayor parte de países de Europa, nos sorprendemos ante algún espectáculo considerado como excepcional pero desconocemos la infraestructura, las formas de financiación, la organización y planificación, los repertorios, la existencia y el funcionamiento de las escuelas, los centros de investigación, las asociaciones de espectadores, etc. de cada país.

Por otra parte, pesa todavía entre nosotros el prejuicio de que lo que aquí ocurre es lo habitual en los demás países de Europa. Nuestra Televisión y otros órganos dedicados supuestamente a la información se han dedicado durante años a repetir que el teatro en Madrid, de no importa qué temporada, en nada tenía que envidiar al de París, Londres u otras grandes capitales europeas. Tanto se ha insistido, tal ha sido la desinformación y el vacío cultural, que muchos han llegado a creerlo en todo o en parte. Los que han logrado eludir esta desinformación han establecido simples criterios de calidad: «Nuestro teatro produce peores

espectáculos que el europeo», pero en ningún caso se analizaban las razones de fondo por las que ésto sucede.

Planteamientos similares han llevado a muchos hombres de teatro o espectadores a admitir que la financiación del teatro es en todos los países igual que en el nuestro o que sólo en las capitales existe el hecho teatral mientras el resto sólo ve alguna compañía en gira. La indefendible y grotesca situación española con un teatro (y con él la radio y la televisión) absolutamente concentrados en Madrid, mientras el resto del país carece del hecho físico de su existencia, ha dado lugar a afirmaciones como que sólo en París, Londres o Nueva York se producían espectáculos. La desinformación impedía conocer la situación real de vecinos como Francia o Italia. De Alemania, los países Escandinavos o los socialistas, ni se hablaba, porque era preferible el silencio directamente. Quienes mantienen posiciones de este tipo ignoran resueltamente todo sobre el teatro alemán, sueco o checoslovaco, sus afirmaciones tienden a defender a ultranza lo establecido y no les importa nada ni la situación cultural o cívica del pueblo, ni el desarrollo estético y social del teatro.

Mi propósito en este trabajo es analizar la planificación y distribución de los teatros en la R.D.A., país que conozco y cuyos materiales he tenido ocasión de estudiar. Mi intención es dar a conocer la estructura de las relaciones teatro-sociedad, desde el ángulo sociológico de la situación de los edificios teatrales respecto a los núcleos urbanos, de todo ello, no me cabe duda, podrán extraerse sabrosas conclusiones para nosotros.

ESTRUCTURA Y CONCENTRACIÓN URBANA

La construcción socialista en la R.D.A. ha producido una serie de modificaciones en la estructura social. En 1971, la distribución de los ciudadanos por clase social era la siguiente:

El 97'1 de la población está, pues, formada en la actualidad por obreros y campesinos. El número total de trabajadores en 1969, sin contar los aprendices, era de 7.769.000, su distribución por ramas de actividad daba el cuadro siguiente.

Otra característica de la construcción socialista en la R.D.A., es el desarrollo armónico de las regiones. La industria se ha distribuido por la casi totalidad del territorio, teniendo en cuenta la subsidiaridad de industrias marginales, las fuentes de energía, los ejes de transporte, etcé-

	1971	1973
— Obreros y empleados	84 %	87 %
— Miembros de Cooperativas de producción	12'5 %	10'1 %
— Socios responsables de empresas semiestatales y comerciantes a comisión	0'5 %	
— Artesanos y horticultores particulares	2'1 %	
— Comerciantes particulares al por mayor y al por menor	0'4 %	2'9 %
— Profesiones liberales	0'2 %	

Industria	2.838.000
Construcción	572.000
Agricultura y silvicultura	997.000
Transporte, correos y Telecomunicaciones	564.000
Comercio	857.000
Aprendices (total)	449.000

tera. Además, en las regiones existe a su vez una distribución armónica de los núcleos de población con un desarrollo paralelo.

Sólo una ciudad, Berlín, capital de la R.D.A., supera el millón de habitantes. Leipzig y Dresde pasan del medio millón. Karl-Marx-Stadt, Magdenburgo, Halle y Rostok están entre los doscientos y trescientos mil. Erfurt, Zwickau, Gera y Postdam, pasan de los cien mil. El resto de las ciudades de la R.D.A., están por debajo de dicha cantidad.

Aparte de Berlín, no existen pues grandes aglomeraciones de población tal y como las entendemos nosotros. Sin embargo, la vida cultural de estas ciudades es muy alta, como después veremos. No son una amorfa acumulación de hombres, sino comunidades de ciudadanos que desarrollan sus condiciones de vida y por tanto generan unas necesidades culturales específicas.

Catorce son las provincias en que está dividida la R.D.A.: Rostock, Schwerin, Magdeburgo, Halle, Erfurt, Sulhe, Gera, Leipzig, Karl-Marx-Stadt, Dresden, Cottbus, Postdam, Frankfurt (oder), y Neubrandemburgo. A ellas hay que añadir la capital, Berlín. Esta división administrativa es posterior a la creación de la R.D.A.

EL MAPA TEATRAL

En la actualidad existen en la R.D.A. 51 teatros con 112 salas y el número de localidades disponibles asciende a 56.437. Por teatro se entiende la existencia de una organización teatral dirigida por un intendente. Esta organización puede tener una única sala y compañía o contar con varias salas y un gran conjunto que participa en los espectáculos que se producen en los diferentes escenarios. Leipzig, por ejemplo, cuenta con cinco salas, Dresde, con tres; Rostock, con dos etc. También existen ciudades con edificio teatral que es ocupado por las compañías de los centros teatrales más próximos.

La existencia de teatros está en función de la densidad de población de las regiones. Schwerin, por ejemplo, con 69 habitantes por kilómetro cuadrado, posee dos teatros en su demarcación; Halle, con 220 habitantes por kilómetro cuadrado tiene ocho. Generalmente la capital regional tiene teatro propio, pero en el caso de Suhl y Neubrandemburgo no es así. A una ciudad corresponde un teatro con sus diferentes salas, excepto Berlín que tiene ocho. En algunos casos, un teatro puede pertenecer a dos ciudades como el Gerard Hauptmann-Theater a Górlitz y Zittau en Dresde, e incluso a tres como el Vereinigte Theater de Stralsund, Greifswald y Putbus, en la región de Rostock.

Si observamos el mapa de la R.D.A., vemos la situación de los teatros existentes.

Comparativamente, las tres regiones del norte Rostock, Schwerin y Neubrandemburgo, con densidades del 122,69 y 59 habitantes por kilómetro cuadrado, tienen muchos menos teatros que el centro y sur. Corresponden a la zona de tierras bajas del antiguo Mecklenburgo y la



Pomerania, tradicionalmente agrícolas, feudos de la nobleza terrateniente y subdesarrolladas hasta 1945.

CENTROS TEATRALES

PROVINCIA DE ROSTOCK

Superficie: 7.074 Km²

Habitantes: 865.000

Densidad de población: 122 hab./Km²

Capital: ROSTOCK (205.000 habitantes)

Teatro: VOLKSTHEATER ROSTOCK, en Rostock

Sala 2.^a: HAUS GÜSTROW

Giras: Heringsdorf (menos de 10.000 habitantes)

Teatro: VEREINIGTE THEATHER STRALSUND-GREIFSWALD-PUTBUS, en: Stralsund (71.000 habitantes), Greifswald (50.000 habitantes), Putbus (menos de 10.000 habitantes)

Giras: Heringsdorf (menos de 10.000 habitantes)

PROVINCIA DE NEUBRANDERBURGO

Superficie: 10.793 Km²

Habitantes: 635.000

Densidad de población: 59 hab./Km²

Capital: NEUBRANDERBURGO (53.000 habitantes)

Teatro: FRIEDRICH-WOLF-THEATER NEUSTRELITZ, en Neustrelitz (28.000 habitantes)

Giras: Neubrandeburgo - Friedland - Malchow - Prenzlau - Torgelow Drögeheide

Teatro al aire libre: Waren

Teatro: STAATLICHES DORFTHEATER PRENZLAU, en Prenzlau (21.000 habitantes)

Giras: Boitzenburg - Bruchhagen - Löcknitz - Pasewalk - Penkun - Pinnow - Strasburg - Templin - Woldegk - Angermunde - Garz - Schwedt

Teatro: LANDESTHEATER ANKLAM, en Anklam (20.000 habitantes)
Giras: Altentreptow - Demmim - Gnoien - Malchin - Stavenhagen -
Teterow - Ueckermunde - Malchin - Malchow - Torgelow -
Drögenheide

PROVINCIA DE SCHWERIN

Superficie: 8.672 Km²
Habitantes: 596.000
Densidad de población: 69 hab./Km²
Capital: SCHWERIN (101.000 habitantes)

Teatro: MECKLENBURGISCHE STAATS-TEATHER SCHWERIN
Giras: Wismar (56.000 habitantes) y Wittenberge (33.000 habitantes),

Teatro: LANDESTHEATER PARCHIM, en Parchim (22.000 habitantes)
Giras: Alt - Kaliss - Boizenburg - Bützow - Crivitz - Dömitz - Grabow -
Hagenow - Krakow - Lübbtheen - Lübz - Ludwigslust - Neustadt -
Glewe - Perleberg - Plau - Sternberg - Bad Wilsnack - Pritz-
walk - Wittenberg

Menor concentración se aprecia también al este, en las regiones de Francfort Oder y Cottbus. La primera pertenece geográficamente a las tierras bajas del norte y fue tradicionalmente agrícola. Hasta después de 1945 no se inició su industrialización. La segunda es el centro minero de la R.D.A. y de distribución de energía al territorio.

PROVINCIA DE FRANCFORT ODER

Superficie: 7.185 Km²
Habitantes: 679.000
Densidad de población: 94 hab./Km²
Capital: FRANCFORT ODER (62.000 habitantes)

Teatro: KLEIST-THEATER FRANCFURT (ODER), en Francfort Oder
Giras: Beeskow Eberswalde - Eisenhüttenstad - Bad Freinwalde -
Fürstenwalde - Rüdersdorf - Seelow

PROVINCIA DE COTTBUS

Superficie: 8.262 Km²

Habitantes: 870.000

Densidad de población: 105 hab./Km²

Capital: COTTBUS (88.000 habitantes)

Teatro: THEATER DER STADT COTTBUS, en Cottbus

Giras: Eisenhüttenstadt - Finsterwalde - Hoyerswerda - Spremberg
Weisswasser

Teatro: THEATER DER BERGARBEITER SENFTENBERG, en Senftenberg (26.000 habitantes)

Giras: Doberlug - Kirchhain - Herzberg - Lauchhammer - Luckau - Plessa - Schwarheide - Eisenhüttenstadt - Finsterwalde - Hoyerswerda - Bad Libenwerda - Spremberg - Weisswasser
Teatro al aire libre: Fort (29.000 habitantes)

Al suroeste, la región de Suhl muestra también una baja concentración. Corresponde esta zona a la Selva de Turingia, la mitad del territorio está ocupado por bosques y la población está muy diseminada.

PROVINCIA DE SUHL

Superficie: 3.856 Km²

Habitantes: 553.000

Densidad de población: 143 hab./Km²

Capital: SUHL (34.000 habitantes)

Teatro: DAS MEININGER THEATER, en Meininger (26.000 habitantes)

Giras: Hildburghausen - Ilmenau - Bad Liebenstein - Bad Salzungen - Sonneberg - Suhl - Merkers - Neuhaus a. R. - Unterbreizbach
Teatro al aire libre: Steinbach y Langenbach

La concentración mayor se observa en las regiones del centro sur, que

poseen una densidad media alta y un caracter netamente industrial con agricultura intensiva.

PROVINCIA DE DRESDE

Superficie: 6.738 Km²

Habitantes: 1.871.000

Densidad de población: 279 hab./Km²

Capital: DRESDE (501.000 habitantes)

Teatros: STAATSTHEATER DRESDE

GROSSES HAUS

KLEINES HAUS

STAATSOPERETTE

DASTHEATER DER JUNGEN GENERATION DRESDE

} en DRESDE

Giras: Meissen (Operette)

Teatro: DEUTSCH-SORBISCHES VOLKSTHEATER BAUTZEN, en Bautzen (44.000 habitantes)

Giras: Grossröhrsdorf - Neustadt i Sa. - Pulnitz - Pirna

Teatro: GERHART HAUPTMANN THEATER - GORLITZ/ZITTAU, en Görlitz (86.000 habitantes) y Zittau (43.000 habitantes)

Giras: Löbau - Nieski

Teatro al aire libre: Harzer Bergtheater Thale

Teatro: LANDESBÜHNEN SACHSEN RADEBEUL, en Radebeul (39.000 habitantes)

Giras: Freital - Gröditz - Grössenhain - Meissen - Oschatz

Teatro a laire libre: Rathen

PROVINCIA DE ERFURT

Superficie: 7.348 Km²

Habitantes: 1.255.000

Densidad de población: 171 hab./Km²

Capital: ERFURT (201.000 habitantes)

Teatro: STADTISCHE BÜHNEN ERFURT, en Erfurt

Giras: Arnstadt

Teatro: LANDESTHEATER EISENACH, en Eisenach (51.000 habitantes)

Giras: Gotha - Langensalza - Mühlhausen - Bad Liebenstein - Merkers - Unterbreizbach

Teatro al aire libre: Fischbach y Treffurt

Teatro: DEUTSCHER NATIONALTHEATER WEIMAR, en Weimar (63.000 habitantes)

Sala 2.^a: HAUS JENA

Teatro: BÜHNEN DER ESTADT NORHAUSEN, en Nordhausen (44.000 habitantes)

Giras: Sonderhausen - Worris

Teatro al aire libre: Altembrak, Mühlhausen y Benneckenstein

PROVINCIA DE GERA

Superficie: 4.004 Km²

Habitantes: 741.000

Densidad de población: 185 hab./Km²

Capital: GERA (112.000 habitantes)

Teatro: BÜHNEN DER ESTADT GERA, en Gera

Sala 2.^a: HAUS GREIZ

Teatro: THEATER RUDOLSTADT, en Rudolstadt (31.000 habitantes)

Giras: Lobenstein - Pörsneck - Saalfeld - Schleiz - Unterwellenborn - Arnstadt - Neuhaus

Teatro al aire libre: Kranichfeld, Orlamünde y Sitzendorf

PROVINCIA DE HALLE

Superficie: 8.771 Km²

Habitantes: 1.913.000

Densidad de población: 218 hab./Km²

Capital: HALLE/SAALE (251.000 habitantes)

Teatro: THEATER DER JUNGEN GARDE HALLE, en Halle

Giras: Bernburg - Bitterfeld - Dessau - Köthen - Leuna - Schkopau - Wolfen - Zeitz

Teatro: LANDESTHEATER HALLE, en Halle

Giras: Leuna - Schkopau

Teatro: CARL-MARIA von WEBER THEATER BERNBURG, en Bernburg (45.000 habitantes)

Giras: Alsleben - Egeln - Gerbstedt - Güsten - Haldensleben - Königsborn - Aschersleben - Bitterfed - Köthen - Wolfen

Teatro: LANDESTHEATER DESSAU, en Dessau (100.000 habitantes)

Giras: Bitterfeld - Wolfen

Teatro: THOMAS MÜNTZER THEATER EISLEBEN, en Eisleben (30.000 habitantes)

Giras: Hettstedt - Obhausen - Sangerhausen - Leuna - Wolfen

Teatro al aire libre: Memleben

Teatro: STÄDTISCHE BÜHNEN QUEDLINBURG, en Quedlinburg (31.000 habitantes)

Giras: Ballenstedt - Ilseburg - Nachterstedt - Oschersleben - Thale - Wernigerode - Aschersleben

Teatro al aire libre: Harzer y Bergtheater Thale

Teatro: ELBE ELSTER THEATER WITTENBERG, en Wittenberg (48.000 habitantes)

Giras: Delitzsch - Falkenberg - Schildau - Bad Schmiedeberg - Söllichau - Torgan - Trebitz - Bitterfeld - Böhlen - Eilenburg - Köthen - Bad Liebenwerda - Luckenwalde - Wolfen - Zerbst

Teatro al aire libre: Wörlitzer Park

Teatro: THEATER DER STADT ZEITZ, en Zeitz (46.000 habitantes)

Giras: Bad Kösen - Krumpa - Lützenkendorf - Lützen - Naumburg - Proffen - Weissenfels - Böhlen

PROVINCIA DE KARL-MARX-STADT

Superficie: 6.009 Km²

Habitantes: 2.024.000

Densidad de población: 337 hab./Km²

Capital KARL-MARX-STADT (302.000 habitantes)

Teatro: STADTISCHE THEATER KARL-MARX-STADT

Giras: Karl Marx Stadt - Siegmars

Teatro: KREISTHEATER ANNABERG, en Annaberg (27.000 habitantes)

Giras: Aue - Bürgstadt - Johann - Georgenstadt - Schwarzenberg - Thalheim - Wolkenstein - Warmbad - Zschopau - Glauchau

Teatro: STADTTHEATER FREIBERG, en Freiberg (51.000 habitantes)

Giras: Seiffen - Freital

Teatro: THEATER DER STADT PLAUEN, en Plauen (81.000 habitantes)

Giras: Oelsnitz - Bad Elster - Reichenbach

Teatro: BÜHNEN DER STADT ZWICKAU, en Zwickau (125.000 habitantes)

Giras: Crimmitschau - Oelsnitz - Bad Elster - Glauchau - Karl Marx Stadt - Siegmars - Meerane - Reichenbach

PROVINCIA DE LEIPZIG

Superficie: 4.966 Km²

Habitantes: 1.477.000

Densidad de población: 299 hab./Km²

Capital: LEIPZIG (577.000 habitantes)

Teatro: STÄDTISCHE THEATER LEIPZIG

OPERNHAUS

KLEINES HAUS

SCHAUSPIELHAUS

KAMMERSPIELE

THEATER DER JUNGEN WELT

en LEIPZIG

Giras: Borna

Teatro: LANDESTHEATER ALTENBURG, en Altenburg (49.000 habitantes)

Giras: Böhlen - Haus Borna - Glauchau - Meerane - Schkkgpau

Teatro: KREISTHEATER DÖBELN, en Döbeln (28.000 habitantes)

Giras: Colditz - Lunzenau - Rochlitz - Wurzen - Eilenburg - Gröditz - Grossenhain

PROVINCIA DE MAGDEBURGO

Superficie: 11.525 Km²

Habitantes: 1.312.000

Densidad de población: 114 hab./Km²

Capital: MAGDEBURGO (273.000 habitantes)

Teatro: STADTISCHE BÜHNEN MAGDEBURG, en Magdeburgo

Giras: Zerbest

Teatro: VOLKSTHEATER HALBERSTADT, en Halberstadt (47.000 habitantes)

Giras: Ballnstedt - Ilsenburg - Nachterstedt - Oschersleben - Thale - Wernigerode - Aschersleben

Teatro al aire libre: Harzer Bergtheater Thale

Teatro: SALZLANDTHEATER STASSFURT, en Stassfurt (26.000 habitantes)

Giras: Alsleben - Egeln - Gerbstedt - Güsten - Haldensleben - Königshorn - Aschersleben - Bitterfeld - Köthen - Wolfen

Teatro: THEATER DER ALTMARK STENDAL, en Stendal (38.000 habitantes)

Giras: Bismark - Gardelegen - Kalbe - Klotze - Salzwedel - Weferlingen - Wittenberge

PROVINCIA DE POTSDAN

Superficie: 12.572 Km²

Habitantes: 1.132.000

Densidad de población: 90 hab./Km²

Capital: POTSDAM (114.000 habitantes)

Teatro: HANS OTTO THEATER POTSDAM } en Potsdam
CONJUNTO DE GIRAS }

Giras: Belzig - Buckow - Havelberg - Hennigsdorf - Jüterbog - Kloster-

felde - Kyritz - Ludwigsfelde - Nauen - Neuruppin - Neustadt
- Rheinsberg - Wittstock - Zehdenick - Angermünde - Gartz -
Luckenwalde - Pritzwalk - Schwedt

Teatro: THEATER DER BRANDENBURGO, en Brandenburgo (94.000 habitantes)
Giras: Rathenow

Berlín, capital de la R.D.A., cuenta con ocho teatros. Existen en la ciudad edificios históricos como la Opera Nacional o la Volksbühne y compañías de larga tradición como la del Deutsches Theater. Aquí nació el Berliner Ensemble, creado por Brecht en 1949, cuyo nombre ha alcanzado relieve mundial. La densidad de población y las circunstancias político-administrativas de la ciudad explican además el mayor número de teatros.

BERLIN CAPITAL DE LA R.D.A.

Superficie: 403 Km²
Habitantes: 1.090.000
Densidad de población: 2.704 hab./Km²

Teatros: DEUTSCHE STAATSOPER BERLIN
KOMISCHE OPER BERLIN
METROPOLTHEATER BERLIN
BERLINER ENSEMBLE
DEUTSCHES THEATER ET KAMMERSPIELLE BERLIN
KLEINE COMMODIE
VOLKSBUHNE ET MAXIM GORKI THEATER BERLIN
THEATER DER FREUNDSCHAFT BERLIN

A la vista de los datos expuestos se observa fácilmente que la red de teatros de la R.D.A. abarca la totalidad del país. Aunque en Alemania no haya existido nunca un centro político-cultural absoluto, es evidente que una red de esta amplitud, planificada en relación a las necesidades del país, es resultado del proceso global de construcción de la R.D.A. a lo largo de sus veinticinco años de historia.

Es cierto que existe una larga tradición teatral en Alemania, pero ello no sería razón suficiente para explicar la amplitud de la red de tea-

tros. Desde 1945, ha existido una preocupación constante por elevar el desarrollo cultural del pueblo e inscribir la cultura entre las grandes conquistas del socialismo. El teatro ha tenido un puesto de excepción en este proceso como arte de masas, medio de comunicación entre los pueblos e instrumento crítico y en consecuencia activo, en los mecanismos de transformación social.

Desde el punto de vista del teatro profesional, es decir de un teatro altamente cualificado, con una tecnología desarrollada, se ha pasado de 79 salas en la temporada 1951-1952 a las 112 de 1973. Estos locales han sido además profundamente dotados en su maquinaria y, en muchas ocasiones, reconstruidos casi totalmente. El número de espectadores sin embargo, ha descendido en números absolutos. La cota más alta se alcanzó en la temporada 1955-1956, con 17'90 millones, la más baja en 1965-1966 con 11'96 millones. Si examinamos las cifras desglosadas por géneros, el balance es éste.

	Total millones	Opera	Opereta	Teatro	Teatro juvenil
1954-1955	17'46	3'97	4'38	6'97	1'16
1965-1966	11'96	2'71	2'41	3'89	2'20
1972	12'18	2'42	2'24	3'49	2'93

El teatro juvenil ha sufrido un gran avance como resultado de la enorme atención que se ha prestado a este sector, parte importante del programa global de preocupación del Estado por la juventud. Prueba de ello es la reciente «Ley sobre participación de la juventud en la estructuración de la Sociedad Socialista avanzada y sobre su promoción general en la República Democrática Alemana», aprobada por la Cámara del Pueblo el 28 de enero de 1974. En su apartado V, «Fomento de una vida plena de cultura para la juventud», se lee: «La cultura y el arte enriquecen la vida de la juventud en la sociedad socialista avanzada, son elementos indispensables de su actividad y contribuyen al desarrollo universal de la personalidad. Aspiración y tarea de los jóvenes ha de ser organizar su vida en forma culta, emplear racionalmente su tiempo libre, ocuparse en actividades artísticas y culturales y colaborar creadoramente en el desarrollo de la cultura y el arte (art. 27).

Las representaciones populares locales, los órganos estatales y de la economía y los directores y presidencias promoverán la elevación constante del nivel cultural socialista de la juventud y apoyarán las iniciativas culturales y artísticas de la Juventud Libre Alemana. Deben encargar a los jóvenes la ejecución de tareas relativas a la organización de la vida cultural bajo su propia responsabilidad. Conforme a los planes establecidos deben asegurar los medios materiales y financieros para que la juventud pueda disfrutar en forma plenamente culta de su tiempo libre. Deben ser ampliadas las posibilidades para la actividad cultural de todos los jóvenes, particularmente de los jóvenes obreros que trabajan en turnos y de aquellos que viven y trabajan en el campo (art. 28, apart. 1).

Los directores de instituciones culturales (teatros, cines, editoriales, bibliotecas, librerías, orquestas, museos, clubs y casas de cultura, escuelas de arte y otros centros de formación artística) deben asegurar una amplia propaganda de literatura y arte y mediante actividades adecuadas y actos dedicados especialmente a los jóvenes, despertar el interés y fomentar el goce de la juventud en el arte (art. 28, apart. 3).

Debe llamarse a los artistas y creadores de cultura a crear para la juventud obras de arte de todos los generos, que expresen convincentemente las cualidades y los ideales de la clase obrera, su creatividad revolucionaria y la grandeza y belleza de su lucha así como importantes procesos de la vida de la juventud (art. 32 apart. 1).

La prensa, la radiodifusión, la televisión, las editoriales, la fábrica de discos propiedad del pueblo, deben difundir las nuevas realizaciones del arte socialista a fin de satisfacer el creciente interés y la necesidad de cultura, arte, recreación y vida social socialista de la juventud (art. 32, apart. 2)».

La densa red teatral que acabamos de estudiar, agrupa a 12.000 trabajadores del teatro sin contar los músicos. Con ellos, la cifra total es de 17.800. Pero además de esta red profesional, no hay que olvidar los 1.200 teatros de aficionados en cuarteles, centros obreros, fábricas y universidades. El teatro surge en estos casos como un medio de comunicación entre grupos sociales que comparten un mismo tipo de actividad. Todas las universidades tienen su compañía, Berlín en particular porque en ella se realiza la licenciatura en Ciencias Teatrales. En los teatros campesinos, de fábrica o de cuartel, es frecuente la colaboración de directores profesionales de los centros comunales más cercanos. Esta red de teatros de aficionados recibe una atención particular y cada año, los teatros obreros y campesinos tienen su confrontación nacional. Estos 1.200 teatros se completan con 900 teatros satíricos, 250 de guiñol y marionetas y 40 teatros obreros de variedades.

Esta planificación teatral que abarca todo el territorio de la R.D.A. e incluye desde compañías de elevadísima cualificación profesional hasta grupos de teatro obrero y campesino, responde al deseo del Estado y de las fuerzas políticas y sociales dominantes de situar la cultura como una actividad social fundamental y elemento constructivo de transformación hacia la sociedad socialista avanzada. Kurt Hager en su informe al C. C. del PSUA, sobre la «Política Cultural Socialista», afirma que «Al hablar de la cultura y las tareas culturales en la sociedad socialista avanzada no nos referimos a este o aquel campo estrechamente limitado. Lo que tenemos a la vista es la totalidad de las condiciones de vida, de los valores, ideas y conocimientos materiales y espirituales cuya apropiación permite a los hombres, en la colectividad con otros, adquirir la madurez de constructores capaces, cultos y conscientes del socialismo, de verdaderas personalidades socialistas».

Estas palabras no solo muestran el contexto cultural en que se situa el teatro, sino los esfuerzos que se realizan para formar y dotar de instrumentos críticos al ciudadano que va a ser también el espectador teatral. No puede sorprendernos el que se haya establecido una correlación dialéctica entre teatro y público de mutuas exigencias y responsabilidades que determinan una permanente mejora de la calidad infraestructural, artística y crítica de quienes producen y contemplan el hecho teatral. Kurt Hager finalizaba su intervención con estas palabras en las que el teatro aparece englobado en un contexto cultural más amplio:

«Con todos nuestros esfuerzos para un mayor desarrollo de la vida cultural y de la creación artística deseamos servir al bienestar del hombre, a los intereses de la clase obrera y a todo el pueblo trabajador. Nuestra labor político-cultural persigue el objetivo de enriquecer la existencia del hombre, hacer más bella la vida diaria y posibilitar a todos los ciudadanos una vida que tenga sentido. Si así obramos, la cultura llegará a ser, como decía Hans Marchwitza, el «segundo latido del corazón en nuestra vida».

Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz

MIREILLE ANDIOC

A pesar de haber escrito D. Ramón de la Cruz, entre zarzuelas, comedias y tragedias, más de cincuenta obras en dos o más actos, algunas de las cuales fueron recibidas con gran éxito, la fama de que goza hoy día este escritor la debe casi exclusivamente a sus composiciones cortas, significándose en particular por su fecundidad, puesto que alcanza 475 títulos el catálogo de «Sainetes, entremeses, loas, introducciones, intermedios y tragedias burlescas» constituido por Cotarelo y Mori en el *Discurso preliminar* a la colección por él ordenada de *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*;¹ de manera que, descontando las loas e introducciones (unas setenta), pasan de cuatrocientos los sainetes y entremeses que se le vienen ahijando a D. Ramón. No es de extrañar, pues, que varios errores de atribución se hayan cometido, mayormente si se tiene presente que las más veces, tanto en el *Diario de Madrid* (donde a partir de julio del 86 se anuncian los programas de los teatros de la Cruz y del Príncipe) como en otros documentos manuscritos o impresos (textos manuscritos que se custodian en las Bibliotecas Nacional y Municipal de Madrid, sainetes impresos sueltos durante el XVIII y a principios del XIX), el título del sainete no iba acompañado del nombre del autor. Así es como Agustín Durán, según ya advirtió Cotarelo, imprimió como propios de Ramón de la Cruz dos sainetes, *La duda satisfecha* y *el trueque de las criadas*,² que en realidad pertenecen respectivamente a José López de Sedano y Sebastián Vázquez, según consta en sendos recibos autógrafos de dichos autores conservados entre los documentos de la contaduría de los teatros.³

1. N.B.A.E., t. 23, Madrid, 1915.

2. El recibo de *La duda satisfecha* lo cita Cotarelo en *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899, pág. 327; el otro se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, *Ayuntamiento*, 1/374/2.

3. Del mismo modo se le vienen atribuyendo a Cruz cuatro sainetes que no le corresponden: *El chasco de los cesteros*, que es de Sebastián Vázquez, como lo demuestra la confrontación entre un recibo autógrafo de Vázquez (9 dic. 1774) y los programas de los teatros (Archivo Municipal, Madrid, 1/355); *El hambriento de Nochebuena*, también de Vázquez, según se infiere de un manuscrito de la Nacional (14520/32) que se lo atribuye expresamente (incluso parece autógrafo), y de una cuenta del Archivo Municipal (1/356); *Lo que es del agua el agua se lo lleva*, con-

Resulta por otra parte muy difícil formar un catálogo completo de las obras menores de Cruz, porque son relativamente poco numerosas las piezas que el propio D. Ramón reconoció, por decirlo así, oficialmente: en efecto, apenas pasan de doscientos los sainetes impresos por el mismo autor en su edición de 1786⁴ o que figuran en la lista que remitió a Sempere y Guarinos para el *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III.*⁵

En realidad, son muchos los que no aparecen en las citadas publicaciones y que sin embargo le pertenecen indudablemente, como son por ejemplo varios autógrafos custodiados en la Biblioteca Municipal y en la Nacional de Madrid, o sainetes y entremeses mencionados en unos recibos, también de mano del autor, que figuran entre los documentos relativos a la contabilidad de los teatros (unos cien títulos en total).

Pero surge otra dificultad, y es que entre los títulos mencionados en el *Ensayo* de Sempere y en los referidos recibos figuran algunos que no constan en ningún catálogo de biblioteca (así, por ejemplo, *El enemigo de las mujeres*, *Las máscaras de Madrid*, *El pollo*, etc.) y cuyo texto correspondiente, por lo mismo, no se ha descubierto todavía. Ahora bien, aunque es lícito suponer que algunas de dichas obras hayan desaparecido, se trata las más veces de sainetes en realidad ya conocidos o por lo menos incluidos en los catálogos, pero con distinto título. Pongamos por ejemplo el sainete *El adorno del nacimiento*, que en el citado *Ensayo* queda convertido por su propio autor en *Nacimiento a lo vivo*, prueba de que Cruz no siempre titulaba sus sainetes con mucha puntualidad. Esta poca fidelidad a los títulos —cuando los había— era muy corriente en la época entre los contadores encargados de llevar las cuentas de los teatros: sirva de ejemplo el famoso *Manolo*, que en los documentos del Archivo Municipal de Madrid se denomina *La tragedia*, por referencia al subtítulo de la obra, «Tragedia para reír o sainete para llorar»; asimismo otro sainete de Cruz, *El alcalde contra amor*, aparece en las cuentas con el título de *El bando*, etc. Así se explica pues la supuesta desaparición de muchos

siderado como dudoso por Cotarelo (*Don Ramón de la Cruz...*, pág. 362), tampoco pertenece a Cruz: un recibo autógrafo de Vázquez de 30 dic. 1775 (Archivo Municipal, Madrid, 1/437/1) certifica que éste es autor de los dos sainetes que se hicieron por Navidad con *La traición más bien vengada*, o *Hipermenestra y Linceo*, uno de los cuales fue, según las cuentas del teatro, *Lo que es del agua...* (Archivo Municipal, Madrid, 1/438/2); el cuarto sainete es *La vuelta del arriero y boda fingida*: en un recibo autóg. (*Papeles de Barbieri*, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14016), Sebastián Vázquez reconoce haber cobrado 500 reales por el sainete *La boda fingida*.

4. En los 10 tomos del *Teatro o colección de los saynetes y demás obras de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeó*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791.

5. Madrid, Imprenta Real, 1785.

sainetes, por este descuido de los contadores o de los copistas, e incluso del mismo autor, lo cual, como es de suponer, no acarrea pocas dificultades para la identificación de algunos de ellos. Sin embargo, la lectura de los sainetes conocidos permite a veces evidenciar la coincidencia entre el tema central de algunos y tal o cual título aparentemente enigmático, como hizo ya Cotarelo, aunque no sin incurrir en varias equivocaciones. Por nuestra parte, hemos logrado comprobar que *La chupa bordada*⁶ no es otra que *El cortejo fastidioso*,⁷ donde surge una cuestión entre una viuda y su cortejo a propósito de una *chupa bordada* por dicha dama; *Las tres graciosas*⁸ es indudablemente *Válgate Dios por Garrido*,⁹ que cuenta la rivalidad amorosa entre las *tres graciosas* de la compañía; y *La soña*¹⁰ corresponde muy probablemente a *La discreta y la boba*,¹¹ donde se oponen dos hermanas, una petimetra (la boba) y otra (la discreta) considerada como *soña* por la anterior pues tiene poca afición a la petimetría.

Pero si en estos casos nos resultó relativamente fácil la identificación de las obras, ya se convierte en una empresa mucho más ardua cuando se tienen que buscar no ya entre los sainetes conocidos de D. Ramón, sino entre los centenares de piezas anónimas —impresas y sobre todo manuscritas— que se custodian hoy principalmente en la Nacional y en la Municipal de Madrid. Ello explica el que queden todavía varias obras de Cruz por identificar, de las 190 citadas en el *Ensayo* de Sempere.

En cuanto al centenar de sainetes que se le imputan a D. Ramón sin que los haya reconocido él mismo ni se conserven los manuscritos autógrafos de ellos, no dejan de plantear problemas. En efecto, si para la mayoría se pueden aducir pruebas terminantes de que los compuso nuestro comediógrafo (órdenes de pago de los autores de compañías con mención del nombre del poeta, licencias y aprobaciones de los censores que también hacen referencia al escritor), para otros en cambio no existe más fundamento que su inclusión en la colección ordenada por Durán, lo cual, según se ha visto más arriba, no garantiza su autenticidad. Además, en el citado catálogo de las obras de Cruz, Cotarelo registra unos cuantos sainetes por los que el autor cobró determinadas cantidades de dinero, según consta en órdenes de pago conservadas entre los papeles de la contaduría de los teatros, pero cuyo título no viene en dichos documentos. Tal es el

6. Véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz...*, pág. 318.

7. Publicada en *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de Don Agustín Durán...*, Madrid, Yenes, 1843, tomo II.

8. Véase Cotarelo, o.c., pág. 426.

9. Inédito, Biblioteca Municipal, Madrid, 1/183/7.

10. Véase Cotarelo, o.c., pág. 421.

11. Publicada en *Colección...* de Durán, tomo I.

caso, por ejemplo, de un sainete estrenado el 4 de octubre de 1768 por la compañía de Juan Ponce con la zarzuela el *Jasón*; en las cuentas relativas a dicha zarzuela se apunta: «A D. Ramón de la Cruz, por el sainete, 300 reales - Ponze»,¹² sin más pormenores. En la mayoría de los casos, para saber el título de la obra, basta con referirse a los documentos en los que se sumaban, cuando cambiaba el programa, los gastos llamados «de tablado» (o sea, el *attrezzo*), y donde figuran por lo general la fecha de la representación, la compañía y las obras de que se componía la función. En estos casos, por supuesto, no ofrece ninguna dificultad la identificación del sainete. Pero no así cuando en los gastos de tablado faltan los títulos de los intermedios, caso frecuente, sobre todo si se estrenaban. A veces la lista de los enseres necesarios para la puesta en escena, «señas personales», por decirlo así, del intermedio, permite descubrir su identidad. De este modo logramos averiguar que el «sainete no conocido» estrenado el 11 de diciembre de 1768 por la compañía de Juan Ponce con la zarzuela *Briseida* (véase Cotarelo, *Colección...*, o.c., pág. LXIX) era en realidad *La fiesta de los novillos*, puesto que figuran entre los gastos de tablado, apuntados por el contador, «dos cachiporras y un garrote y zenzeros y cascabeles, caja y clarín (...) un toro y caballo de pasta (...) una fuente de peltre y un azafate y biscochos para el refresco del balcón del ayuntamiento, un trabuco y un tiro para matar al toro»,¹³ elementos todos que también aparecen en las acotaciones del autor en el referido sainete. En otros casos, sin embargo, tales documentos no proporcionan datos suficientes para una identificación segura, sobre todo cuando no se trata de una obra ya conocida. Entonces sólo se puede solucionar el problema reuniendo y cotejando varios elementos diseminados: órdenes de pago, gastos de tablado, fechas de las licencias y aprobaciones que se solían extender en los días anteriores a la representación, y otros que, de momento, dejaremos de indicar por haberlos aprovechado en escasas ocasiones.

Durante nuestras investigaciones, hemos descubierto 19 sainetes de Cruz hasta hoy desconocidos y en su mayoría inéditos. Son, por orden cronológico: *La junta de propios y arbitrios*, segunda parte de *El tío Felipe* (1761); *La muda enamorada* (1762); *La mañana de San Juan* (1762); *La residencia de los danzantes* (1763); *Las máscaras* (1765); *Sainete nuevo* (no tiene título - 1765); *La tertulia* (1767); *El callejón de la plaza* (1767); *Sainete para empezar* (no tiene título - 1770); *Los payos y gitanos* (1773); *Los usías contrahechos* (1773); *Las arracadas* (1773);

12. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/348.

13. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/438/2.

Los desconfiados, primera parte de *La orquesta femenina* (1774); *El conde alborotado y de repente sosegado* (1774); *La boda crítica* (1774); *La tertulia de moda* (1775); *Los tres sacristanes* (1775); *La escuela de baile* (1779) y *El ensayo con empeño* (1782).

De estos 19 sainetes, tres se atribuyen a Ramón de la Cruz en los manuscritos de la Biblioteca Nacional, sin que tengamos más pruebas de su autenticidad. El primero se titula *Las máscaras*¹⁴ y lleva en la portada la mención: «de dⁿ Ramón de la Cruz», sin más señas, excepto los nombres de los actores que lo representaron, y corresponden a la compañía de María Ladvenant. Sin embargo, varios elementos nos permiten dárlo: el uno es que entre los personajes que salen en él figura «Bartholo», o sea Bartolomé Ibáñez, que formó parte de dicha compañía como segundo gracioso en 1764-1765 únicamente.¹⁵ Además, durante aquel año cómico, María Ladvenant estrenó como entremés¹⁶ el 5 de febrero de 1765¹⁷ un intermedio titulado *Las máscaras*. Se trata indudablemente del sainete que nos interesa, pues los gastos de tablado de la función corresponden exactamente a las acotaciones que vienen en el texto. Este sainete, por otra parte, bien podría ser *Las máscaras de la aldea*, que es uno de los títulos que figuran en la lista del *Ensayo* de Sempere y no se han identificado hasta ahora; en efecto, en *Las máscaras* «la Scena se rep^{ta} en la Plaza de un lugar», según reza la primera acotación, y los aldeanos desfilan ante el alcalde del pueblo con el rostro enmascarado. Como se ve, pues, el tema de *Las máscaras* concuerda perfectamente con el título de *Las máscaras de la aldea*.

El segundo y sexto de nuestra lista es el «Sainete nuevo para la Comp^a de Nicolás de la Calle. Su autor Dⁿ Ramón de la Cruz».¹⁸ El texto de la obra está encabezado por la mención: «Para empezar temporada en la compañía», y lleva al final las aprobaciones de 1, 2, 3 y 5 de abril de 1765; pero es desgraciadamente incompleto; faltan las últimas hojas en las que se habían copiado el final del sainete y también las tonadillas que se cantaron, según se infiere de la siguiente frase del censor Nicolás Martínez: «Este sainete Nuevo de empezar la Comp^a de Calle, con las quatro tonadillas que le acompañan, que son *el Majo y la Dama, el Pastor Zeloso, la Maja Naranjera y el cuento de la Maja*, puede representarse...» Se estrenó el 7 de abril de 1765 en el teatro de la Cruz con la comedia

14. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 16602/29 (copia).

15. Véase Cotarelo, o.c., pp. 445-446.

16. Esto es, en el primer entreacto de la función.

17. En el teatro de la Cruz. La comedia era *La mágica Florentina* (Archivo Municipal, Madrid, 1/364/2).

18. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14599/15; se trata de una copia.

de Calderón *Dar tiempo al tiempo*,¹⁹ y es un sainete de costumbres teatrales, en el que se presenta a las partes nuevas de la compañía,²⁰ como solía hacerse al empezar la temporada, y se subrayan las dificultades inherentes al cargo de autor de compañía.²¹

El tercero es el «Sainete para empezar, Año de 1770»;²² en la portada se especifica que es «De Dⁿ Ramón de la Cruz», y que se representó aquel año con la «Com^a el thetrarca», esto es, *El tetararca de Jerusalén*, de Calderón;²³ lleva además debajo del encabezamiento: «Desafío de Galán y 3^o», y en efecto empieza por una riña entre los dos galanes Esteban Valdés y Jaime Cabrera. Es un sainete de costumbres teatrales donde se presenta al público a Petronila Morales, que ingresó en 1770 en la compañía de María Hidalgo. A pesar de ser éste esencialmente un juguete tan ligero como otros muchos que compuso D. Ramón, llaman la atención algunos versos que nos parecen acreditar su autenticidad, pues en ellos se alude a las contiendas que sostuvo el autor contra sus enemigos neoclásicos. Quejándose la graciosa de no tener sainete para divertir al patio, dice que escasean tales obras

«sin que tantos semisabios
como dan reglas de hacerlos
den exemplos al teatro».

Es uno de los argumentos que solía oponer Cruz a los que le criticaban, según vemos por ejemplo en *El poeta aburrido* (1773), en el que D. Justo, portavoz del autor, afirma

que en Madrid sobran poetas
que no dan muchas funciones
por no exponerse a la necia
crítica de *semisabios*
sin acierto ni experiencia.
Queden ustedes con Dios,
y pues hay quien tanto sepa,

19. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/365/1. Se le pagaron 400 reales al autor —cuyo nombre no viene en el documento— por la loa y el sainete.

20. Antonio de Rivas, cuñado de la famosa María Ladvenant y Gertrudis y Vicente Rubert, hijos del célebre gracioso Francisco Rubert, *alias* Francho.

21. En 1765, en efecto, pasó Nicolás de la Calle a substituir en la autoría a María Ladvenant (véase Cotarelo, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, María Ladvenant y Quirante*, Madrid, 1896, pp. 115 y sig.).

22. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14599/17 (copia).

23. El 15 de abril concretamente, en el teatro de la Cruz.

salga al público, que él es
quien hace justicia seca.»²⁴

Pero hay más: antes de cantarse la tonada final, pide la graciosa

«. a quantos
Ingenios tiene Madrid
que hagan plausibles trabajos
(.)
trayéndonos obras dignas
de su fama y del theatro;
éste clama por sus obras;
nadie le tiene estancado;
quanto nos presentan digno
de aprovación aceptamos.»

Estos últimos versos parecen ser una respuesta al *Examen imparcial de la zarzuela intitulada: Las laboradoras de Murcia*, libelo de un tal Joseph Sánchez; ²⁵ que salió a finales de 1769, o sea poco antes de la redacción del sainete que vamos estudiando. En este folleto escribía el polemista, entre varias críticas:

«El *Poetiquio* está de acuerdo con ellos (*los cómicos*) y es un tiranillo del teatro, que parece que le tiene estancado. Qualquier obra que se le da va a la censura del *Poetiquio*, y éste la desecha infaliblemente, porque no se introduzca otro a quitarle la ganancia. Publica que *desea que otros escriban*; pero ocultamente *estorba la representación*.» La correspondencia entre las ideas e incluso las palabras («le tiene estancado») no puede ser mero efecto de la casualidad, por lo que no será muy aventurado afirmar que el sainete es de Cruz.

La atribución de las 16 piezas restantes se funda en datos más concretos. La primera de ellas, que se menciona en el *Ensayo* de Sempere, es *El tío Felipe, 2ª parte*, aunque no incluye Cotarelo en su catálogo más que un sainete de este título,²⁶ bien sea por no haber advertido que la obra tenía dos partes, o por no haber identificado la segunda. Como quiera que fuese se trata de *La junta de propios y arbitrios, segunda parte*

24. El subrayado es nuestro.

25. El título completo de la obra es *Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las Laboradoras de Murcia», e incidentalmente de todas las obras del mismo autor; con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del theatro. Por Don Joseph Sánchez, natural de Filipinas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1769. Parece ser que bajo el seudónimo Joseph Sánchez se escondía Casimiro Gómez Ortega.

26. N.B.A.E., tomo 23, pág. LXXI.

del tío Phelipe.²⁷ Por si no bastara el título, citaremos los siguientes versos, recitados por Sebastiana Pereira:

«Oyd: ya consta a toda la asamblea
que en las fiestas del Corpus de esta aldea
fueron el tío Phelipe y mi marido
maiordomos.»

En efecto, la primera parte de *El tío Felipe* (que también se titula en las cuentas *Los mayordomos de la aldea*) se había estrenado durante las funciones del Corpus en 1761²⁸ por la compañía de Juan Angel. *La junta de propios y arbitrios* la hizo como entremés la misma compañía para empezar la segunda temporada, esto es la de verano, de aquel año; ²⁹ se imprimió en 1813 (o tal vez antes) con el título de *La cuenta de propios y arbitrios*. El tema del sainete es un chasco que dan las mujeres del pueblo a sus maridos porque éstos quieren adueñar del caudal de propios de la aldea.

Entre las obras de D. Ramón incluye Cotarelo *La novia muda*, que «se estrenó el 4 de Junio de 1762, con *El sacrificio de Ifigenia*»; ³⁰ añade D. Emilio, sin indicar la procedencia de los documentos que utiliza: «se le pagaron por este sainete a D. Ramón 300 reales, o, lo que es igual, 600 por él y el titulado *El agente de sus negocios*. *La novia muda* nos es desconocido». Efectivamente, hemos encontrado entre los *Papeles de Barbieri*³¹ una orden de pago en favor de Cruz por la composición de dichos sainetes, en las circunstancias señaladas por Cotarelo. Pero si no conocemos ningún sainete titulado *La novia muda*, hemos dado en cambio en la Biblioteca Municipal de Madrid con varios ejemplares manuscritos de otro llamado *La muda enamorada*,³² y uno de ellos lleva las aprobaciones y licencias de 28 y 29 de mayo, 2 y 3 de junio de 1762, de donde se infiere que se estrenó en los días siguientes, o sea a partir del 4 de junio. Además, el manuscrito lleva varios repartos sucesivos, siendo el más antiguo uno de 1762 que corresponde a la compañía de Agueda de la Calle. *La muda enamorada* fue estrenada pues por

27. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14595/7.

28. Y no en 1762, como escribe Cotarelo.

29. Biblioteca Nacional, Madrid, *Papeles de Barbieri*, ms. 14016; el documento es una lista de las copias hechas desde el auto hasta Navidad por la compañía de Juan Angel (1761); el sainete era *La junta de los payos*.

30. N.B.A.E., pág. LXIV.

31. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14016: «Por los sainetes del *Sacrificio de Ifigenia: el agente de sus negocios* y *la Novia muda*, a D. Ramón de la Cruz, 600 rs.».

32. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 1/165/44.

la misma compañía y en la misma fecha que *La novia muda*; no cabe duda de que se trata de una misma obra. Además, en los distintos reparos apuntados en las copias de *La muda enamorada*, a la cómica «Polonia» (Polonia Rochel) le corresponde el papel bien sea de «la novia» o de «la muda», designando por lo tanto ambos términos un mismo personaje, lo cual constituye una prueba más de que *La muda enamorada* es el sainete que hasta hoy se buscaba bajo el título de *La novia muda*. Se trata de una adaptación de *Le médecin malgré lui* de Molière, adaptación por supuesto menos fiel que la que había de hacer medio siglo más tarde, en 1814, Leandro Fernández de Moratín en *El médico a palos*,³³ y es además uno de los sainetes más representados en los treinta años que siguieron a su estreno, por lo cual nos ha parecido interesante preparar un estudio comparativo de los tres textos, que daremos próximamente a la imprenta.

Del mismo modo hemos logrado identificar otro sainete desconocido de Ramón de la Cruz, *La noche de San Juan*, cuyo título figura en el *Ensayo* de Sempere; sabemos que por éste y *Los aguadores de Puerta Cerrada*, representados ambos por Agueda de la Calle el 18 de junio de 1762 en el teatro del Príncipe para las fiestas del Corpus con el auto sacramental *El pleito matrimonial*,³⁴ se le pagaron a D. Ramón 720 reales.³⁵ Ahora bien, en la Biblioteca Municipal se conserva un fin de fiesta³⁶ titulado no *La noche de San Juan*, sino *La mañana de San Juan*,³⁷ en cuya copia se dice expresamente que se compuso «para el auto del Pleito / Matrimonial / año de 1762». Se trata pues indudablemente de la misma obra. La variante en el título —que, según hemos visto, era caso muy frecuente— se explica por el contenido del sainete, cuya acción empieza durante la *noche* de S. Juan, según se infiere de la seguidilla que canta uno de los personajes casi al principio,³⁸ para terminarse al amanecer del día de S. Juan, cuando los vendedores ambulantes van disponiendo sus puestos. Es un cuadro de costumbres muy animado, con su habitual desfile de majos y majas.

En las cuentas relativas al auto sacramental *A tu prójimo como a ti* que en el teatro de la Cruz representó la compañía de María Ladvenant a partir del 10 de junio de 1763, apuntó el contador 1.080 reales que se pagaron a Ramón de la Cruz por la composición de tres sainetes, concretamente «dos fines de fiesta y un entremés».³⁹ Los dos sainetes que se

33. Estamos preparando un estudio comparativo de los tres textos.

34. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/361/2.

35. *N.B.A.E.*, pág. XLIV.

36. El fin de fiesta era un sainete que concluía la función, como es sabido.

37. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 1/165/33.

38. «En tan festiva *noche* / huélgate niña, / que San Juan y San Pedro / no es cada día».

39. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/432/1.

hicieron al empezar la serie de representaciones fueron el entremés *La víspera de San Pedro* y el fin de fiesta *El refunfuñador*, según el *Diario Estrangero* de Nifo,⁴⁰ el cual indica también que, por no haber agradado dicho fin de fiesta al público, «fue la función enteramente renovada», de manera que «el Entremés de *La noche de San Juan* apareció como nuevo y el sainete de la *Residencia de los Danzantes* fue de muy buen gusto».⁴¹ Ahora bien: acabamos de ver que Cruz escribió para las funciones del Corpus de aquel año dos fines de fiesta y un entremés. Este no puede ser otro que *La víspera de San Pedro*, puesto que el que le substituyó, es decir *La noche de San Juan* (o *La mañana de San Juan*, según hemos demostrado) databa del año anterior; por otra parte, no escribe Nifo que éste era nuevo, sino que «apareció como nuevo», lo cual puede significar que con algunas modificaciones, el fin de fiesta de 1762 se había vuelto entremés en 1763.⁴² En cuanto a los dos fines de fiesta, uno de ellos, *El refunfuñador*, es ya conocido; en cambio, no se ha advertido hasta hoy que D. Ramón escribió para la misma ocasión un segundo fin de fiesta, el cual es indudablemente *La residencia de los danzantes*, cuyas copias se conservan en la Biblioteca Municipal.⁴³ En efecto, uno de los manuscritos indica que se trata de un «*Fin de fiesta Segundo por no haber pegado el primero, para el Auto del año de 1763*», lo que corrobora la noticia dada por Nifo. Por otra parte, no nos parece aventurado suponer que *La residencia de los danzantes* y *Los danzantes sin tamboril* —uno de los títulos sin identificar del *Ensayo de Sempere*— sean una misma obra, porque la voz «danzante» está empleada en el sainete en su sentido figurado (esto es: persona ligera de juicio), quedando así justificada la expresión «sin tamboril».⁴⁴

En cuanto a los dos sainetes siguientes, que son *La tertulia* y *El calle-*

40. Citado por René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos-Tarbes, 1970, pág. 384.

41. Id., *ibíd.*

42. Los entremeses solían ser más cortos que los sainetes o fines de fiesta. Se acortaría pues el texto primitivo de *La mañana de San Juan* para representarlo como entremés; en efecto, en uno de los ejemplares de la Biblioteca Municipal están suprimidos varios versos sin que se deba esta mutilación a la censura oficial.

43. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 1/159/29. Una de las copias lleva las aprobaciones de 14, 16 y 18 de junio de 1763.

44. Por otra parte, lleva una de las copias dos notas contradictorias: «tiene música propia», y «no tiene música, que se ataxó, sino una gayta», de modo que la segunda es rectificación de la primera. Ahora bien, sabiendo que según las acotaciones del sainete se había previsto que los danzantes habían de bailar con acompañamiento de «dulzina y tamboril», la segunda nota significa que en la puesta en escena se conservó la dulzaina (que es lo mismo que gaita) pero se suprimió el tamboril. Aunque pueda parecer poco fundada esta hipótesis, opinamos que el haber modificado el título a consecuencia de un incidente no encajaba mal con el genio festivo de D. Ramón (véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz...*, pp. 231-232).

jón de la plaza, fueron ambos estrenados en 1767 por la compañía de Juan Ponce; el primero en 19 de mayo con la zarzuela *El filósofo aldeano*, y el segundo, *El callejón de la plaza*, en 26 de junio (día del Corpus) con otra zarzuela, *Las queseras y amor pastoril*. En efecto, entre los gastos de *El filósofo aldeano*⁴⁵ se estipula el pago de 600 reales «A Ramón y a Gabriel López⁴⁶ por los dos sainetes de la zarzuela», que fueron respectivamente, según consta en otro documento, el entremés de *La tertulia* y el sainete *El crédulo*. El que compuso Cruz es por lo tanto *La tertulia*, como lo confirma un manuscrito de la Nacional que se lo atribuye expresamente.⁴⁷ En la obra se critica la liviandad de las mujeres que se dejan cortejar por desconocidos. Ha sido más difícil la identificación de *El callejón de la plaza*, porque si bien apuntó el contador una suma de 720 reales abonados a Cruz por los sainetes de la función del día del Corpus,⁴⁸ no indicó el título de los mismos, como era frecuente. Acudimos a los gastos de tablado de dicha función, pero tampoco venía en ellos. Llegamos por fin a dar con otra lista de gastos que se había trasapelado y se encontraba entre los documentos correspondientes a otro año,⁴⁹ y conseguimos averiguar que los dos sainetes que hizo la compañía de Ponce el 26 de junio de 1767 fueron *El callejón de la plaza* y *El espejo de los padres* (obra ésta ya conocida, aunque no la fecha de su estreno). De *El callejón de la plaza* se conserva en la Biblioteca Municipal el ejemplar destinado a la censura,⁵⁰ con las aprobaciones de 22 y 23 de junio de 1767. Se imprimió en Valencia en 1811⁵¹ con el título de *El callejón de la plaza mayor de Madrid*. El tema del intermedio es una burla organizada por dos mujeres para vengarse de los galanes que las quieren abandonar.

Hemos encontrado el manuscrito autógrafo de *Los payos y gitanos*, «Saynete Para la compañía de Martínez», casi por casualidad. Dicho manuscrito, que se conserva en la Nacional,⁵² tiene la misma disposición que solía observar D. Ramón, a saber: a la izquierda, las iniciales «J. M. y J.» («Jesús, María y Joseph»), y a la derecha, la fecha (1773) con la rúbrica del autor. En la portada escribió D. Ramón: «Sacar lo 1º el Papel de Chinita y remitir al Sr Rosales la Cancioneta de la Sra Guzman y el caso de Payos, que todo sea ligero», añadiendo: «Creo que éste servirá

45. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/366/1.

46. El famoso gracioso llamado Chinita.

47. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14603/7.

48. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/432/1.

49. *Ibid.*, 1/368/1.

50. *Entremés Nuevo el callejón de la plaza*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1/162/34. Uno de los censores —N. González Martínez— le titula *el callejón del infierno*.

51. En la imprenta de Ferrer de Orga.

52. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14599/9.

de entremés». Efectivamente, se estrenó *Los payos y gitanos* como entremés en el teatro del Príncipe el 25 de enero de 1773, con la *Talestris reina de Egipto*; el sainete que completó la función fue *Las escofieteras*, también nuevo, y ya conocido, de Cruz.⁵³

Las arracadas y *Los usías contrahechos*, otras obras desconocidas de Cruz, se escribieron durante el año cómico 1773-1774, pero no conocemos la fecha exacta de su estreno, por haber desaparecido los documentos relativos a dicho período. Sin embargo, *Las arracadas* era un título conocido, ya que está citado en el *Ensayo* de Sempere. Y Cotarelo, en el estudio que dedicó al insigne sainetero, nota al examinar *El chasco de los aderezos* que «este sainete también lleva los títulos de *El chasco de las arracadas* y *Las arracadas* en algunas impresiones»,⁵⁴ es decir que para D. Emilio, *Las arracadas* (o *El chasco de las arracadas*) y *El chasco de los aderezos* son una misma obra. Es equivocación manifiesta. Fuera de que las dos palabras, «arracadas» (pendientes) y «aderezo» (conjunto de varias joyas), no son sinónimas, el texto del sainete impreso *El chasco de las arracadas*⁵⁵ no tiene nada que ver con el de *El chasco de los aderezos*.⁵⁶ En cambio, es idéntico al de un sainete que se custodia en la Biblioteca Nacional y lleva nada menos que cuatro títulos,⁵⁷ uno de los cuales es precisamente *Las arracadas*, o sea, el mencionado por Sempere. La prueba definitiva de que es de Cruz este intermedio la encontramos en la cuenta del «escrito» (esto es, de las copias de obras dramáticas) de junio de 1773, en la que se especifica que la compañía de Eusebio Ribera mandó hacer dos copias «para Don Ramón» de los sainetes nuevos *Los usías contrahechos* y *Las arracadas*,⁵⁸ y como por otra parte, siempre que se sacaban copias de obras para Don Ramón lo eran de obras suyas (según podemos comprobar hojeando dichos documentos), se impone la conclusión de que *Los usías contrahechos* es también, sin duda posible, de Cruz.⁵⁹ Este sainete bien pudiera corresponder por otra parte al que se denomina en el *Ensayo* de Sempere *Los payos en la corte* —desconocido hasta la fecha—, pues los referidos usías son en realidad unos payos que, valién-

53. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/373/1.

54. Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz...*, pág. 317.

55. Varenca, imprenta de Estevan, 1816.

56. Impreso en la colección de Durán.

57. *El alcahuete discreto*, o *La restitución sin gana*, *Las arracadas* o *Cumpur tres con un regalo* (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14519/16).

58. Archivo Municipal, Madrid, 1/373/1.

59. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14603/44. Es posible que a este sainete aluda Fernando Cagigal, autor de la *Visita de atención al teatro barcelonés y a sus empresarios*, Barc., 1816, al escribir: «¿elige otros personajes para sus sainetes que los usías contrahechos, las coquetas de deshabillé...?» (cit. por Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz...*, pág. 225).

dose de su riqueza, procuran un noble casamiento en la Corte para su hijo.

Los tres siguientes son de 1774. El primero, *Los desconfiados*, se estrenó el 3 de abril en el teatro del Príncipe con la comedia de Calderón *Casa con dos puertas mala es de guardar*; pero es distinto de otro sainete que lleva el mismo título y se escribió unos años antes, pese a la afirmación de Cotarelo, quien apunta⁶⁰ que «se estrenó por la compañía de Eusebio Ribera el 3 de abril de 1774. En 1776 (*sic*, por 1786) lo modificó el mismo Don Ramón para empezar con él la temporada de invierno la compañía de Manuel Martínez. Pero quizás aun antes de 1774 se había estrenado, pues una copia antigua dice que 'es para la compañía de la señora María Hidalgo', que dejó de ser *autora* en 1770. Vale poco». En efecto, D. Emilio no advirtió que la compañía de Ribera no podía haber representado un sainete escrito para María Hidalgo, lo cual hubiera sido contrario a los usos: cada compañía poseía su propio caudal de sainetes, y el *autor* que sucedió a María Hidalgo no fue Ribera, sino Manuel Martínez. De manera que el sainete que vio Cotarelo no es el que estrenó Ribera en 1774. Este se encuentra en la Nacional⁶¹ y se titula exactamente *Los desconfiados*, 1ª parte, añadiéndose en el manuscrito: «*La orquesta femenina* es la 2ª parte». Es por otra parte el mismo que se buscaba hasta hoy bajo el título de *La capilla de los cómicos*, título que lleva en el *Ensayo*: los cómicos de la compañía, en vista del desafecto del público, deciden abandonar el teatro y los hombres forman una capilla (esto es, una orquesta) para dar conciertos en los pueblos. En la segunda parte, como es sabido, son las mujeres de la compañía las que a imitación de sus compañeros forman una *orquesta femenina*. Dicha segunda parte se estrenó el mismo año, el 7 de mayo, con *El sacrificio de Ifigenia*.⁶² El mismo día se representó el *Sainete que da menos que promete* («Intermedio para la *Ifigenia*»),⁶³ pero no se ha advertido que se hizo también otro intermedio tan corto como el que acabamos de citar: *El concejo alborotado y de repente sosegado*, según consta en las cuentas del «escrito» de la compañía de Ribera de aquel mes de mayo.⁶⁴ Este entremés pertenece indudablemente a D. Ramón, ya que el ejemplar que conserva la Nacional es autógrafo.⁶⁵

60. N.B.A.E., pág. XLIX.

61. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14519/5.

62. Archivo Municipal, Madrid, *Ayunt.*, 1/356/1.

63. Véase Cotarelo, o.c., pág. 416.

64. Archivo Municipal, Madrid, 1/356/1.

65. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14521/6. La letra es sin duda alguna la de Cruz, aunque no figura en el ms. la rúbrica del autor; lleva este ejemplar las licencias de 14, 19 y 20 de agosto de 1776, pero es de 1774, año en que se estrenó sin las referidas licencias, según consta documentalmente.

El tercer sainete de 1774 se escribió para la compañía de Martínez. En el catálogo de las obras de Cruz, apunta Cotarelo dos sainetes no conocidos que «se estrenaron con la comedia *Amar su propio enemigo*, en la Cruz, por la compañía de Martínez, el 10 de junio de 1774. Se pagó por ellos a D. Ramón 1.200 reales». ⁶⁶ Otro documento distinto del citado por D. Emilio menciona una cantidad de 2.400 reales abonados a Sebastián Vázquez «por su Comedia, Loa y sainete del canal»; ⁶⁷ de modo que para las funciones del Corpus se compusieron aquel año tres sainetes, dos de Cruz y uno de Vázquez, titulado *El canal*. ⁶⁸ El problema consistía pues en identificar los dos intermedios de D. Ramón. Aunque en los gastos de tablado de dichas funciones no aparecen los títulos de los que se hicieron el primer día, fueron indudablemente los de Cruz, y no *El canal* de Vázquez, según se infiere de la lista de enseres utilizados para la representación. Ahora bien, entre los sainetes conocidos de D. Ramón, sólo uno llena los requisitos para el caso, a saber: *El hijito de vecino*, pues además de concordar las fechas del estreno (10 de junio) y de la aprobación (8 de junio) que lleva un ejemplar manuscrito de dicha obra, ⁶⁹ coinciden los gastos de tablado y las acotaciones que vienen en el texto; por otra parte, *El hijito de vecino* figura en el «escrito» de junio correspondiente a la compañía de Martínez como sainete nuevo: ⁷⁰ de todos estos elementos se sigue que es *El hijito de vecino* uno de los dos sainetes «desconocidos» mencionados por Cotarelo. Falta por identificar el otro que, como hemos visto, es realmente desconocido. ⁷¹ En la misma cuenta del «escrito», junto con *El hijito de vecino* aparece *La boda crítica*, que es indudablemente el otro intermedio que escribió D. Ramón; la Nacional posee dos ejemplares anónimos de este sainete: ⁷² en uno de ellos se le da el título de *El mesón, la Boda Crítica*, y en el otro figuran las aprobaciones de 8, 9 y 10 de junio de 1774, lo cual constituye otra prueba de que se trata del sainete que buscamos, como también lo es la perfecta correspondencia entre las acotaciones y los gastos de tablado. La obra consta de dos partes, como deja suponer el doble título.

Los que vamos a examinar ahora son dos sainetes de 1775. El primero es *La tertulia de moda*, que se atribuye a Cruz en una copia ma-

66. Véase Cotarelo, N.B.A.E., pág. LXIX.

67. Archivo Municipal, *Ayunt.*, 1/356/1.

68. El título completo del sainete es: *Las delicias del Canal en barcos, meriendas y bailes* (Biblioteca Nacional, Madrid, 1/183/42).

69. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14603/29.

70. Archivo Municipal, Madrid, 1/356/1.

71. *El hijito de vecino* era el único entre los sainetes conocidos que podía haberse estrenado aquel día.

72. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14521/15 y 15 bis.

nuscrita de la Biblioteca Nacional; ⁷³ aunque no lleva fecha, el ejemplar es de 1775, según se infiere del reparto (compañía de Martínez) reproducido al dorso de la portada. Un recibo autógrafo de D. Ramón da fe de que le abonó la compañía de Martínez la cantidad de mil reales por el entremés y el sainete que se estrenaron con la comedia *También por la voz hay dicha*, representada en el teatro del Príncipe el 13 de mayo de 1775; ⁷⁴ dichos intermedios, según las cuentas relativas a aquella función, fueron respectivamente *El hambriento de enfermedad* y *La tertulia de moda*.⁷⁵ Es indudable pues que éste es efectivamente obra de Cruz. En cuanto a *El hambriento de enfermedad* que, si nos fiamos de los documentos, también es de este escritor, todavía no hemos logrado descubrirlo.⁷⁶

El otro sainete de 1775 es *Los tres sacristanes*. En un recibo autógrafo, citado por Cotarelo ⁷⁷ y fechado en 13 de febrero de 1776, reconoce D. Ramón haber cobrado 2.700 reales por tres obras representadas por la compañía de Martínez: la comedia *El severo dictador*, y los sainetes *Los dos sacristanes* y *Adonde las dan las toman*. Al examinar los programas del teatro de la Cruz (donde actuaba entonces dicha compañía correspondientes a este período, vemos que *El severo dictador* se estrenó el 24 de diciembre de 1775, completándose la función con los intermedios *El viudo* y *El hambriento en Nochebuena*; por otra parte, en una cuenta relativa a las funciones de Navidad ⁷⁸ se apuntan 600 reales que se pagaron a D. Ramón por la composición de un sainete, el cual no puede ser ni *El viudo* ni *El hambriento en Nochebuena*, pues ambos ya se habían representado.⁷⁹ Prosigamos el examen de los programas: hasta el 13 de febrero de 1776 (fecha del recibo arriba citado), sólo tres sainetes aparecen por primera vez: *Los tres sacristanes* el 15 de enero, y el 10 de febrero *Las estafadoras* de Sebastián Vázquez y *Adonde las dan las toman* del mismo Cruz; ⁸⁰ de modo que el sainete que se le pagó a éste el 24 de

73. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14499/29.

74. Archivo Municipal, Madrid, 1/437/1.

75. Archivo Municipal, Madrid, 1/357/1. Las cuentas del «escrito» hecho por Martínez en mayo lo confirman, pues se apuntan cinco copias de los sainetes *La tertulia de moda* y *El enfermo hambriento*, lo cual constituye una prueba suplementaria de su autenticidad: en efecto, se mandaban hacer cinco copias únicamente cuando se trataba de obras de Cruz.

76. Se habrá copiado con otro título, como ocurría tan a menudo.

77. N.B.A.E., pág. L.

78. Archivo Municipal, Madrid, 1/438/2.

79. *El viudo* el 12 de junio de 1775, y *El hambriento en Nochebuena* el 25 de diciembre del año anterior.

80. Entre las cuentas relativas a *El espíritu foletto*, representada el 10 de febrero, figura la siguiente partida:

«Coste de los saynetes que se hacen en *el espíritu foletto*: Para D. Ramón de la

diciembre es *Los tres sacristanes*, cuyo estreno se debió de retrasar por no haberse obtenido a tiempo las licencias necesarias, caso que solía ocurrir algunas veces; y corrobora nuestra interpretación el que el tema de la obra es un concurso de villancicos organizado por el ayuntamiento en la *Nochebuena*.⁸¹

Queda ahora por aclarar una coincidencia algo sorprendente: en una misma época, a pocos días de distancia, ¿pudo escribir Cruz dos sainetes de título casi idéntico, *Los tres sacristanes*, según acabamos de demostrar, y *Los dos sacristanes*, como consta en el ya citado recibo? Lo más verosímil es que se trata de una misma obra; pero, ¿cómo se explicará entonces la leve modificación del título? ¿La hizo el propio autor? Puede que así fuese. Pero también es posible que se redactasen dos versiones del sainete; en efecto, *Los tres sacristanes* figura en el «escrito» del mes de diciembre, como era de esperar; ⁸² pero también se apunta en el de noviembre en la siguiente forma: «Los sacristanes bolaverun» (*sic*, por «volaverunt»), es decir, que desaparecieron; no es imposible por lo tanto que D. Ramón, por haberse perdido el primer sainete, lo modificase al volver a escribirlo, añadiéndole un personaje.

El 25 de diciembre de 1779 se pagan 1.200 reales al sainetero por los dos sainetes *La cena a escote* y *El maestro de baile*, estrenados ambos con la comedia *El valor de las Murcianas contra lunas africanas* por la compañía de Martínez, según un documento del Archivo Municipal de Madrid ⁸³ citado por Cotarelo,⁸⁴ el cual confiesa que no conoce el segundo. Si *El maestro de baile* no se ha logrado identificar hasta ahora, es porque lleva otro título; lo localizamos en la Biblioteca Municipal,⁸⁵ donde se le denomina *La escuela de baile*. El manuscrito que hemos consultado lleva la mención: «sainete nuevo», la fecha (1779), el nombre de la compañía (Martínez), y las aprobaciones de 23, 24 y 25 de diciembre de 1779, datos todos que garantizan que *La escuela de baile* y *El maestro de baile* son una misma obra.

El último de nuestros sainetes es *El ensayo con empeño*, citado en Sempere, y que Cotarelo considera desconocido.⁸⁶ Dicha obra está en la

Cruz, 600 rs.; Para D. Sebastián Vázquez, 55 Ors.» (Archivo Municipal, Madrid, 1/359/2).

Las estafadoras era el de Vázquez, según un recibo autógrafo de este escritor, de 13 de febrero de 1776 (ibíd., 1/437/1).

81. Biblioteca Nacional, Madrid, 1/160/4.

82. Archivo Municipal, Madrid, 1/357.

83. Ibíd., 1/374/2.

84. N.B.A.E., pág. LXI.

85. 1/155/2.

86. N.B.A.E., pág. LI.

Biblioteca Nacional,⁸⁷ pero no pudo verla D. Emilio, porque si bien figura en la segunda edición (1934) del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos* de dicha biblioteca, que es posterior a la obra de Cotarelo, está ausente de la primera. El manuscrito que hemos examinado es anónimo y no tiene fecha, pero por los nombres de los actores de la compañía de Ribera que aparecen en el texto, podemos comprobar que corresponde al año cómico 1782-1783. Efectivamente, según los papeles de la contaduría de los teatros, se estrenó a finales de junio o primeros de julio de dicho año en el teatro del Príncipe.⁸⁸

Aquí se acaba pues, por ahora, nuestra modesta contribución a un mejor conocimiento de la obra de Ramón de la Cruz. No diremos que los 19 sainetes que hemos logrado descubrir ofrecen todos el mismo interés; tal o cual de ellos, quizás por haberse escrito «entre gallos y medias noches», según dijo el propio autor a propósito de *El mundo remediado*, es de escaso valor literario, por lo cual renunciamos de momento a editarlo. Pero la mayoría de estas obras merece ver la luz pública, o, en el caso de tres de ellos al menos, volver a verla. No se nos oculta por supuesto que todavía quedan muchas por descubrir antes de llegar a nuestra proyectada constitución de un catálogo, lo más completo posible, de las obras del gran sainetero; pero día tras día vamos sacando del olvido no pocos intermedios «en busca de autor», y ya sospechamos que en varios casos, la candidatura de D. Ramón está en vísperas de verse admitida: mera cuestión de tiempo, de paciencia, y de un mínimo de suerte.

87. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 14602/23.

88. Archivo Municipal, *Ayunt.*, 1/381/3.

Le Bethleem, un mystère paysan contemporain du nord de la Roumanie

LILIANA ALEXANDRESCU

C'est sur un fond de neige, comme dans le *Massacre des Innocents* de Brueghel, avec le même éclat chromatique encore avivé par tout ce blanc environnant, que se déroulent dans les villages du territoire carpatodanubien les fêtes de Noël et du Nouvel An. Au son des grelots et des tambours, des flûtes et des violons, accompagnés par le sifflement des fouets, les groupes des masques vont et viennent du matin au soir à travers les rues, entrent dans les cours et les maisons, y récitent, chantent et miment *Le Jeu de la Chèvre*, de *l'Ours* ou de *du Cheval*, parfois *Le Jeu de l'Arbre* (*Adam et Eve*) ou bien *Le Bethléem* (*Massacre des Innocents*). Quiconque prendrait l'une des innombrables routes campagnardes de la Roumanie un jour de Noël, verrait peut-être s'avancer vers lui, dans la neige et la boue, bizarrement vêtus, mi-paysans mi-personnages de carnaval, saint Joseph, la Vierge, l'ange, les diables, les bergers, les rois mages, les soldats, Hérode et puis la mort au bonnet pointu.

En décembre 1971, dans le village de Breb, situé au nord du pays (région du Maramouresh), j'ai assisté chaque soir, pendant une semaine, aux répétitions d'une telle équipe paysanne et j'ai enregistré sur bande magnétique le *Bethléem* qu'elle jouai.¹ L'analyse qui suit est donc basée sur une variante nordique de cette pièce de théâtre bien connue dans toute la Roumanie. Elle s'inscrit parmi une multitude de formes théâtrales populaires, structures dramatiques cristallisées comme telles à des degrés divers. Provenant soit de rites archaïques assimilés (ou non) aux pratiques du christianisme, soit directement du climat religieux du Moyen Age, ces formes ont peu à peu perdu, dans une certaine mesure, leur caractère initiatique, en se laïcisant mais en gardant l'empreinte, évidente ou cachée, de leur signification première: celle d'actes à la fois symboliques et fonctionnels, nécessairement rattachés à certains moments-limite de l'année (solstice, équinoxe, fêtes du calendrier orthodoxe), aux travaux agricoles, au cycle pastoral (premier labour, moisson, départ des troupeaux pour les

1. Les observations qui font l'objet de cet article sont le fruit de recherches entreprises en tant que membre temporaire d'une équipe interdisciplinaire travaillant sous les auspices de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest ainsi que de la Maison de Culture de Baia Mare (Maramouresh), équipe organisée et guidée par le professeur Mihai Pop.

pâturages), ainsi qu'aux événements marquant la vie de la communauté rurale, de la famille et de l'individu (calamités naturelles, épidémies, naissances, mariages, décès). Selon leur structure et leur fonction, elles atteignent à trois niveaux (possibles) de la théâtralité:

- le *spectacle* proprement dit, projeté dans la sphère du jeu, appuyé sur un texte ou sur un scénario fictifs, comportant un conflit (ou un rudiment de conflit), des personnages (donc des acteurs) et une mise en scène (donc un langage verbal et gestuel programmé en vue de l'effet scénique); les grandes mascarades dramatisées et les travestis animaliers de fête d'hiver, les intermèdes grotesques des veillées funèbres, enfin les pièces de théâtre: *Le Bethléem*, *Le Jeu de l'Arbre*, *La Noce paysanne*, *Les Haidoucs* etc. entrent dans cette première catégorie;
- le *cérémonial*, de baptême, de noce et d'enterrement, répondant à une commande sociale immédiate et individualisée, appuyé lui aussi sur un scénario avec des rôles aux attributions fixes et un langage verbal et gestuel programmé en vue d'actualiser un comportement traditionnel;
- les *pratiques rituelles et magiques* (collectives ou individuelles), répétant toujours un scénario, supposant des interprètes, une «mise en scène» et un langage verbal et gestuel programmé en vue de l'efficacité occulte.

Il va sans dire que ces zones de la théâtralité paysanne s'entrecroisent, se superposent et souvent se confondent, produisant des structures complexes et élastiques, sans préjugés quant au «mélange des genres».

La pièce *Le Bethléem* se situe au niveau le plus explicitement théâtral et le plus conforme à la construction dramatique littéraire, se trouvant, surtout du fait de son origine liturgique, aux confins de la culture folklorique et de la culture scolaire et ecclésiastique.

TEXTE

Recueilli à la fin du XIX^e siècle par l'instituteur Petre Biltiu (mort en 1904) du village de Ieud (Maramouresh), dans un cahier de 33 feuillets, ce *Bethléem* a été publié pour la première fois dans une anthologie de la région² sous le titre de *Pièce théâtrale de la Naissance de Jésus-Christ*. On y sent parfois, mêlées à la version primitive, les interventions

2. TACHE PAPAĞI, *Graiul si folklorul Maramuresului*, Cultura Națională, București, 1925, pp. 181-201.

didactiques et moralisatrices (de teinte religieuse) du transcripteur qui, hanté par sa mission éducative, a probablement voulu «ennoblir» le texte et le rendre plus conforme aux règles. Quoiqu'il en soit, c'est grâce au zélé maître d'école qu'on possède encore cette pièce telle qu'elle était (à peu près) il y a un siècle. Aujourd'hui, dans les villages du Maramouresh, c'est toujours elle qui circule parmi les enfants et les jeunes gens. Ils se la transmettent de génération en génération, la copiant à la main d'un cahier d'écolier à l'autre. Ce mode de communication à mi-chemin entre le livre imprimé et la tradition orale, lui fait quelquefois subir des modifications de détail (mot mal compris, ou omis, ou remplacé, ou ruralisé, ou modernisé) et des adultérations dues à des versions voisines. Le *Bethléem* dont je m'occupe est très fidèle au premier texte nordique fixé par écrit (celui de Biltiu), les changements survenus en cours de route étant minimes.³ Le titre toutefois, assez artificiel, donné par l'instituteur (ou par l'éditeur?) n'a pas survécu et c'est vraisemblablement sous son titre antérieur que la pièce se présente de nos jours: *Le Bethléem* (en roumain *Viflaim*, ou dans d'autres régions *Vicleim* ou *Viclei*, déformations populaires de «Bethléem»). On la désigne aussi par les titres *Les Hérodes* ou *Les Massacres*, d'après son épisode le plus sanglant et le plus bouleversant pour la sensibilité des croyants.

En ce qui concerne les origines de ce drame tiré des Evangiles, quelle que soit la modalité qu'on envisage pour expliquer sa persistance dans la culture paysanne de l'aire carpato-danubienne, il paraît évident que la source se trouve dans les grands mystères du Moyen Age, importés probablement de l'Europe occidentale par les minorités allemandes de Transylvanie — terrain de rencontre entre orthodoxes et papistes, et même terrain de propagande catholique active. On peut corroborer cette hypothèse avec la suggestion du folkloriste roumain N. Cartojan, qui regardait le *Bethléem* comme le développement autochtone de l'ancien noyau dramatique existant dans les manuscrits, auquel se seraient agglutinés des cantiques de Noël. En tout cas, le mouvement hiératique des personnages, la construction linéaire, le contenu épique et les réflexions morales de la pièce nous ramènent à la fois vers un Moyen Age fruste et pieux et nous plongent dans l'atmosphère de récit intemporel des noëls. D'ailleurs de tels cantiques⁴ sont toujours intercalés dans l'action dramatique du *Bethléem*,

3. Il y avait pourtant dans le même village, parallèlement à cette équipe de «grands», une équipe de «petits» — de 8 à 12 ans — qui jouaient une tout autre version, beaucoup plus courte et plus simple, où surnageaient des fragments de la version Biltiu.

4. En roumain, *colinde* = genre littéraire complexe, comprenant des poèmes chantés à Noël par des groupes itinérants, sur des sujets divers dont la plupart ont trait à la naissance et à la mort de Jésus.

qu'ils suspendent en marquant les moments de contemplation, de commentaire lyrique et philosophique des événements.

Le découpage (qui suit) par actes et scènes est celui du transcripteur (Petre Biltiu). J'ai noté en marge le développement épisodique. Cependant les trois actes qui en résultent formeraient plutôt un diptyque: 1. Ce qui se passe avant la naissance du Christ (acte I); 2. Ce qui se passe après (actes II-III), avec une seule grande coupure placée entre le I^{er} et le II^e acte: la naissance même du Christ.

PERSONNAGES (dans l'ordre de leur entrée en scène):

L'Ange		
Marie	Les Diables	{ L'Inspecteur des diables Le Policier des diables Le Trompeur Sarsaïla
Joseph		
Isachar, grand-prêtre de Bethléem		
Le Riche parent		
Le Juge	Les Rois mages	{ Balthazar Melchior Gaspar
Les Bergers	{ Acteón Corydon Myron	Le Soldat romain
		La Mort

ACTE I

EPISODES	SCÈNES	PERSONNAGES
Mariage de la Vierge	1. L'Annonciation.	L'Ange Marie
	2. La demande en mariage.	Joseph Marie
	3. La «consultation avec Dieu»: incertitude de Marie (vouée à Dieu), intervention de l'Ange (argument: «sainteté» de Joseph!).	Marie L'Ange
	4. L'acceptation.	Marie Joseph

Voyage à
Bethléem

- | | |
|--|---|
| 5. Monologue de Joseph: doutes, soupçons (grossesse de Marie), intervention de l'Ange (argument: «fils de Dieu»). | Joseph
L'Ange |
| 6. Intermède chanté (choeur): joie de Joseph. | Joseph
Marie
L'Ange
Les Bergers
Les Mages |
| 7. Recensement de Bethléem, projets de départ. | Joseph
Marie |
| 8. L'arrivée devant Bethléem. | Joseph
Marie |
| 9. Première tentative de trouver un logement: chez le grand-prêtre Isachar. Premier refus. | Joseph
Marie
Isachar |
| 10. Monologue de Marie sur l'arrogance des grands. | Marie
Joseph |
| 11. Deuxième tentative de trouver un logement: chez un riche parent. Deuxième refus. | Joseph
Marie
Le Riche parent |
| 12. Troisième tentative de trouver un logement: chez le juge. Troisième refus (mais motivé: autre foi, autre tribu). | Joseph
Marie
Le Juge |
| 13. Monologue de Joseph (vanité du monde, inégalité entre riches et pauvres), décision: sortir de la ville, loger dans une étable, chez les bergers. | Joseph
Marie |

ACTE II

EPISODES	SCÈNES	PERSONNAGES
Adoration des bergers	1. Intermède chanté (choeur): louanges pour la naissance de Jésus.	Marie Joseph Les Bergers Les Mages
	2. Réveil des bergers, récit des rêves prémonitoires (cieux ou- verts, musique, anges), danse de joie pour la venue du Sau- veur.	Acteón Corydon Myron
	3. Apparition de l'Ange, annonce de la naissance de l'enfant di- vin, «dans l'étable, sur la pai- lle».	L'Ange Les Bergers
	4. Adoration des bergers.	Marie Joseph L'Ange Les Bergers
Conseil des diables	5. Monologue de l'Inspecteur des diables (insuccès, peur des re- montrances du «général» Lu- cifer).	L'Inspecteur des diables
	6. Conseil des diables (danger: la venue du Christ sur terre).	L'Inspecteur des diables Le Policier des diables Le Trompeur
	7. Arrivée de Sarsaïla (émissaire de Lucifer) et menaces impu- dentes, colère de l'Inspecteur, bagarre, coups.	Les Diables Sarsaïla.
	8. Apparition de l'Ange, avertis- sement (se tenir tranquilles).	Les Diables L'Ange
	9. Complot des diables, départ pour le palais d'Hérode (en vue d'anéantir le nouveau-né).	Les Diables

ACTE III

EPISODES	SCÈNES	PERSONNAGES
Craintes d'Hérode, confrontation avec les rois mages	1. Monologue d'Hérode: a. insomnies, mauvais rêves, angoisse, hallucinations, manque de goût pour la «douceur de la vie»; b. anxiété politique, inquiétude pour son trône; c. décision finale-festin aux soldats, appui sur l'armée.	Hérode
	2. Venue des rois mages, en quête du «nouvel empereur», dialogue avec le soldat.	Balthazar Melchior Gaspar Le Soldat
	3. Entrevue des rois mages avec Hérode (menaces du tyran de tuer l'hypothétique empereur, colère des mages, colère d'Hérode, querelle, fourberie d'Hérode, fausse volte-face), départ des mages à la recherche du Messie escortés par le soldat (espion).	Les Rois mages Hérode Le Soldat
	4. Renvoi du soldat par les mages.	Les Rois mages Le Soldat
	5. Retour du soldat à la cour, rapport négatif à Hérode (il n'a pas appris où se trouve le Messie).	Hérode Le Soldat
Adoration des mages	6. Adoration des mages.	Marie Joseph Les Mages Les Bergers
	7. Apparition de l'Ange, révélation du danger (Hérode), solution: fuite en Egypte.	Les mêmes L'Ange
Massacre des Innocents	8. Entretien d'Hérode avec le grandprêtre Isachar sur les	Hérode Isachar

- prophéties relatives au Messie, réponse positive.
9. Entretien d'Hérode avec le soldat, appel à la lutte pour la défense du trône, ordre de massacrer les nouveau-nés. Hérode
Le Soldat
10. Monologue du sanguinaire Hérode (conscience tourmentée). Hérode
11. Retour du soldat, rapport sur le massacre. Hérode
Le Soldat
12. Intermède chanté (choeur): lamentation sur les victimes du massacre, promesse d'une récompense éternelle. Marie
Joseph
Les Bergers
Les Mages
L'Ange
- Fin édifiante d'Hérode 13. Colère des diables contre Hérode (il les a frustrés des âmes des Innocents), projets de vengeance (tortures en Enfer). Les Diables
Hérode
14. Arrivée de la Mort, dispute entre la Mort et les diables sur leur proie commune: Hérode; monologue et repentir d'Hérode. Les Diables
La Mort
Hérode
- Chant final 15. Louanges (choeur) pour la naissance du Christ; cantique de Noël. Tous
(moins la Mort et les Diables)

A ce que l'on voit, la ligne épique du mystère suit d'assez près les livres saints. Mais la présence physique de forces infernales, personnifiées par les quatre diables, le conflit entre Hérode et les mages, la querelle des diables avec une Mort bien concrète, tout cela tient à une mythologie populaire au fort coloris paysan et médiéval. Ce coloris est encore plus vif dans certains détails dont le réalisme naïf signale une tendance permanente de l'esprit paysan: la transposition toute naturelle du sacré dans le quotidien, — et par là-même rappelle les innombrables «scènes de genre» qui fourmillent dans les miniatures et les retables du Moyen Age. Ainsi,

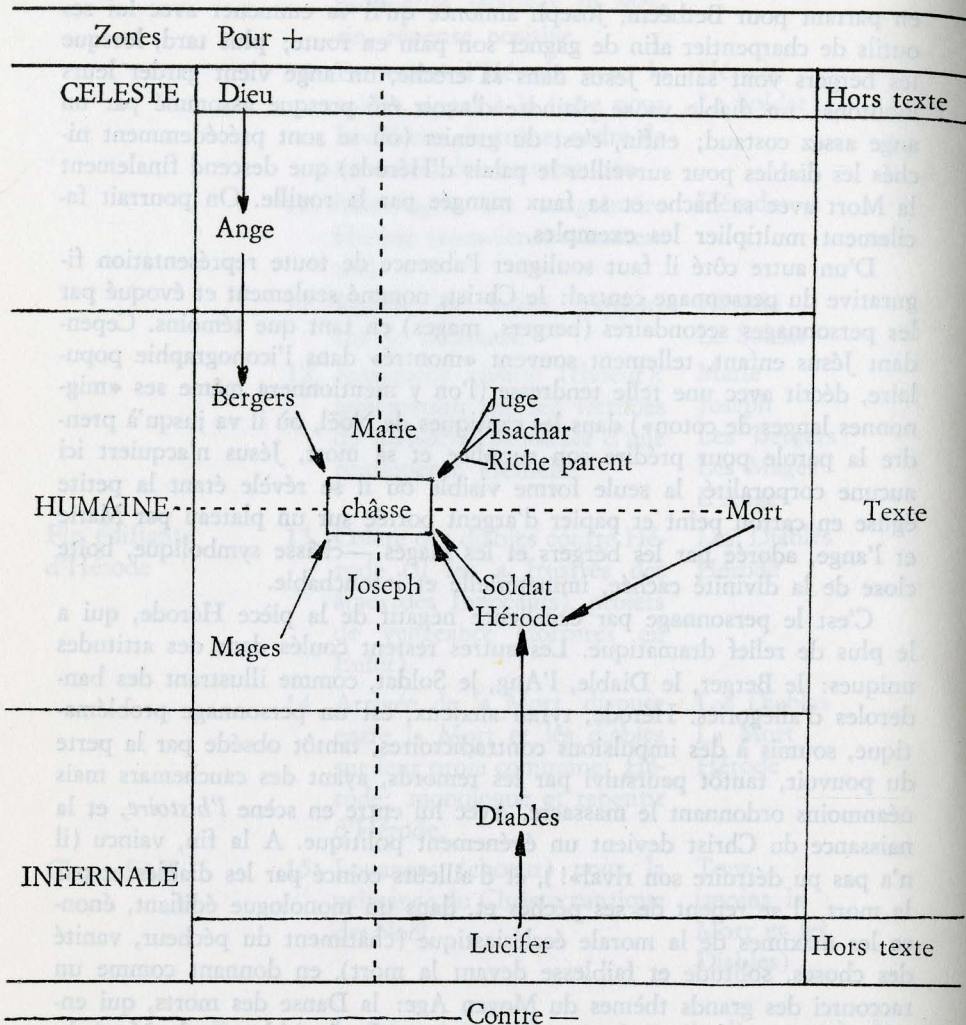
en partant pour Bethéem, Joseph annonce qu'il va emmener avec lui ses outils de charpentier afin de gagner son pain en route; plus tard, lorsque les bergers vont saluer Jésus dans sa crèche, un ange vient garder leurs moutons; un diable va se plaindre d'avoir été presque assommé par un ange assez costaud; enfin, c'est du grenier (où se sont précédemment nichés les diables pour surveiller le palais d'Hérode) que descend finalement la Mort avec sa hache et sa faux mangée par la rouille. On pourrait facilement multiplier les exemples.

D'un autre côté il faut souligner l'absence de toute représentation figurative du personnage central: le Christ, nommé seulement et évoqué par les personnages secondaires (bergers, mages) en tant que témoins. Cependant Jésus enfant, tellement souvent «montré» dans l'iconographie populaire, décrit avec une telle tendresse (l'on y mentionnera même ses «mignonnes langes de coton») dans les cantiques de Noël, où il va jusqu'à prendre la parole pour prédire son supplice et sa mort, Jésus n'acquiert ici aucune corporalité, la seule forme visible où il se révèle étant la petite église en carton peint et papier d'argent portée sur un plateau par Marie et l'ange, adorée par les bergers et les mages —châsse symbolique, boîte close de la divinité cachée, immatérielle et intouchable.

C'est le personnage par excellence négatif de la pièce Hérode, qui a le plus de relief dramatique. Les autres restent coulés dans des attitudes uniques: le Berger, le Diable, l'Ang, le Soldat, comme illustrant des banderoles d'allégories. Hérode, tyran anxieux, est un personnage problématique, soumis à des impulsions contradictoires, tantôt obsédé par la perte du pouvoir, tantôt paursuivi par les remords, ayant des cauchemars mais néanmoins ordonnant le massacre. Avec lui entre en scène *l'histoire*, et la naissance du Christ devient un événement politique. A la fin, vaincu (il n'a pas pu détruire son rival!), et d'ailleurs coincé par les diables et par la mort, il se repent de ses péchés et, dans un monologue édifiant, énonce les maximes de la morale ecclésiastique (châtiment du pécheur, vanité des choses, solitude et faiblesse devant la mort), en donnant comme un raccourci des grands thèmes du Moyen Age: la Danse des morts, qui entraîne dans sa ronde les rois aussi bien que les humbles, et la Mort du riche, ou du roi (*Everyman, Jedermann*), qui arrache celui-ci à tout ce qu'il a possédé.

Si l'on disposait les personnages de ce petit mystère selon leur «situation cosmique», ils nous apparaîtraient comme se mouvant dans trois zones: céleste, humaine et infernale, souvenir abstrait des *mansions* médiévales aux décors simultanés: ciel, terre, enfer.

Ce schéma de tous les éléments (positifs, neutres, négatifs) engagés dans la structure du drame en révèlent la parfaite symétrie autour d'un



centre vide: la châsse = Jésus = personnage principal absent = enjeu de la pièce. (Sur la même ligne se trouveraient les innocents massacrés). Immédiatement auprès du centre, participant à son essence divine, se tiennent Marie et Joseph. L'axe vertical qui passe à travers le noyau de la «sainte famille» constitue une première évaluation morale: d'un côté il y a les «bons», de l'autre les «mauvais», dont la qualité, poussée à l'extrême, atteint au ciel et à l'enfer. Evoqués par leurs messagers (ange, diables), en tant que maîtres dont ils exécutent les ordres, Dieu et Lucifer demeurent

cachés, horstexte, aux pôles invisibles du drame. L'axe horizontal, désignant par excellence la zone de l'humain, vers lequel se précipitent les deux autres, représente le seul plan *réel* de la pièce, le champ de bataille, la surface de choc: *la terre*, unique «lieu de l'action». La liaison entre les trois zones est assumée par les intermédiaires: ange et diables, qui assurent le continuum cosmique. Placée en marge, comme exécuteur neutre (elle emporte les nouveau-nés innocents, elle emporte Hérode criminel), la Mort se trouve de par sa fonction même au niveau humain et sur le même axe que la châsse du Christ=point culminant et annulation de l'humain=promesse de la résurrection. D'ailleurs tous les personnages pris dans cette confrontation se situent d'une manière ou d'une autre par rapport à ce centre et à ces axes, avec, bien entendu, la gradation caractérologique acquise dans le développement du discours dramatique. Des trois refus d'hébergement, par exemple, l'un —celui du Juge— est motivé et atténué (acte I, scène 12), tandis que le refus du grand-prêtre Isachar sera dans une certaine mesure compensé par son attitude au cours du dialogue avec Hérode: ferme confirmation de la venue du Messie, aveu d'ignorance en ce qui concerne le Christ (acte III, scène 8). Le soldat est celui qui tue, qui accepte aussi la récompense du meurtre, mais il agit en instrument aveugle d'Hérode et, après le massacre, il a un mot de pitié pour les victimes (acte III, scène 11).

Envisagés d'un point de vue historique et social, ces mêmes, personnages construisent une hiérarchie d'«états» dont le sommet est le roi, l'ultime échelon le paysan, selon une perspective toute féodale. Les catégories qui les désignent sont donc:

Hérode	— ROYAUTE
Mages	— FEODALITE
Isachar	— EGLISE
Juge	— JUSTICE
Soldat	— ARMÉE
Riche parent	— BOURGEOISIE
Joseph	— ARTISANAT
Bergers	— PAYSANNERIE

Ainsi, vus à l'échelle cosmique ou ramenés à l'échelle sociale, les personnages qui peuplent cet humble *Bethléem* proviennent d'une vision qui a gardé intacte, presque sans référence au monde moderne, l'image d'un monde clos, vivant hors du temps dans sa propre fiction, miroir posthume d'un prototype disparu: le monde médiéval. Est-ce à dire que le paysan roumain regarde uniquement vers le passé et qu'il ignore le présent? Pas du tout! Mais engager cette discussion serait engager une discussion sur

le rapport culture folklorique-culture moderne en général; problème complexe qui dépasserait le cadre de ce petit travail. Pour le moment il suffit de dire que le paysan qui assiste au *Bethléem* et y joue, qui participe aux mascarades rituelles ou à certaines pratiques magiques, ce même paysan commente avec compétence les événements politiques les plus récents et suit en connaisseur les matchs de football à la télé.

SPECTACLE

Espace théâtral, espace de jeu

La première chose à préciser c'est qu'il s'agit d'un théâtre refusant tout échafaudage scénique, d'un théâtre où le spectateur ne *va* pas, mais qui *vient* chez lui ou l'accueille dans la rue, d'un théâtre par excellence itinérant qui crée son espace de jeu n'importe où, au hasard des haltes. Aussi l'espace théâtral comprend-il virtuellement tout le village et, concentriquement (dans la mesure où la troupe circule), tous les chemins et les villages environnants. L'espace de jeu se situe sur plusieurs points de ce trajet, dans les cours et dans les maisons des hôtes occasionnels qui reçoivent le *Bethléem* chez eux.

Il y a ainsi, à l'intérieur de l'aire théâtrale, *deux* démarches de la troupe itinérante:

- le déplacement d'un point à l'autre;
- l'action proprement dite, concentrée sur un «lieu scénique» et réalisant toutes les potentialités dramatiques du groupe: mot, geste, chant.

Relativement plus passive, la première démarche n'est nullement neutre, simple transport indifférent d'une place à l'autre, mais reste toujours sur le plan esthétique, exposition mouvante des ressorts du drame: personnages, costumes, accessoires, et promesse (appât) du spectacle à venir. Même pendant le déplacement, la troupe est «en représentation», elle s'avance pour être vue et entendue, constituée en cortège. L'idée de *cortège* est nécessairement liée à ce théâtre paysan, tenu à une lente progression dans l'espace (lente, puisque l'on circule à pied!). Formant cortège, l'équipe des acteurs garde sur le parcours intermédiaire son caractère de *structure différenciée* du public qu'elle côtoie.

Un tel cortège a une hiérarchie interne, bâtie selon sa propre cohérence. Le *Bethléem* de Breb se déplaçait d'après un dessin où l'on découvre à la fois un critère numérique et formel (3 bergers, 3 mages, 4 diables) et une mise en valeur des fonctions:

M = mort		M		Sens du déplacement
D = diable				
A = ange				
Ma = Marie	A	Ch	Ma	
Ch = châsse				
B = berger	B	B	B	
Mg = mage	Mg	Mg	Mg	
H = Hérode	H	I	J	
I = Isachar				
J = Joseph	D		D	
S = soldat		S		

Si les bergers, les mages et les diables (deux par deux, avant et arrière-grade) sont groupés par nombre et catégories, le soldat (appelé aussi «capitaine», par moments), en tant que militaire, donc organisateur de marches et de manoeuvres, vient en tête du convoi, tandis que la mort, fin de toutes choses, événement qui clôt toute action, vient la dernière. Groupés ensemble, Hérode-chef d'état, Isachar-chef d'église et Joseph-chef de famille forment un rang où domine l'âge mûr et la vieillesse. Précédés par presque tous les autres, Marie et l'ange sont les porteurs du noyau mystique et les «sommets» du cortège: après eux il n'y a rien que les diables et la mort, c'est-à-dire l'inhumain et le néant.

En se déplaçant, cette procession théâtrale est à la fois solennelle et familière, il y a échange de mots avec le public rencontré en route, les bergers font sonner les clochettes attachées à leurs bâtons, les diables marchent en sautillant pour faire tinter leurs sonnailles, ils fouettent le sol, se chamaillent, crient, lancent des impertinences aux passants ou à la mort, qui elle aussi se comporte en personnage bouffon, presque à l'égal des diables.

La deuxième étape débute par un petit cérémonial: en arrivant devant une maison, l'on s'arrête et le porte-parole du cortège, après avoir souhaité le bonjour, demande la permission d'y jouer le *Bethléem* et, si la réponse est affirmative, tout le groupe pénètre dans la cour, ensuite dans l'une des chambres, qui devient la scène momentanée du mystère.

Décor

Dans ces conditions le décor disparaît ou, pour mieux dire, *tout* peut devenir décor: un carrefour, une ruelle, l'enclos d'une ferme, la chambre

avec ses meubles, notamment la table, où Marie et l'ange vont poser la châsse de l'enfant Jésus. Le seul élément de décor serait donc cette table, crèche sublimée, autel symbolique devant lequel s'agenouillent et parlent les bergers et les mages.

Il n'existe donc pas de décor *matériel* (obligatoire) de l'action, il en existe cependant un d'imaginaire, de *suggéré*, perpétuellement construit, annulé et reconstruit par les paroles et les gestes des personnages, qui déroulent autour d'eux, dans l'air vide, le film vertigineux des lieux évoqués: chambre de Marie, chambre de Joseph, maison de Marie et de Joseph, rues de Bethléem, hutte des bergers, étable, route campagnarde, palais d'Hérode.

Jeu, mise en scène

En entrant dans la maison, la troupe se sépare en deux: les diables et la mort demeurent dans la pièce à côté ou dans la cour; les autres pénètrent à l'intérieur de la chambre où ils se disposent autour d'un centre vide, la «scène» proprement dite. Là auront lieu les rencontres et les dialogues des héros, qui, au moment où ils prennent la parole, font un pas en avant. Ce pas en avant est donc un *signal*, annonçant au public l'entrée en scène d'un nouveau personnage avant même qu'il n'ouvre la bouche. Lorsqu'il a fini de débiter son rôle, celui-ci se retire et reprend sa place dans le rang, parmi les autres.

A part ce schéma presque rituel qui, au fond, constitue une *technique* propre à ce théâtre sans coulisses et sans trappes, des gestes plus particuliers soulignent et détaillent certains épisodes de la pièce. Peu nombreux, obéissant à une stricte économie des mouvements, ces gestes sont d'un dessin extrêmement simple et très évident, allant jusqu'au symbole: les bergers se couchent par terre pour dormir, ils se secouent rudement les uns les autres pour se réveiller (acte II, scène 2); en chantant leur cantique, ils dansent une ronde et ils frappent rythmiquement le sol de leurs bâtons à grelots (acte II, scène 1); pour exprimer sa joie, Joseph saute à pieds joints en décrivant un cercle, tandis que le groupe chante et scande quatre vers (acte I, scène 6: «Depuis la fenêtre jusqu'à la porte / Joseph saute tout en rond. / Chantez et louez / Et vous réjouissez!»); les bergers et les rois mages s'agenouillent devant la châsse pour l'offrande (acte II, scène 4; acte III, scène 6); Hérode et les rois mages croisent hiératiquement leurs épées, signe épuré de la lutte (acte III, scène 3); le grand-prêtre feuillette un livre, attribut de l'intellectuel (acte III, scène 8). Venant du dehors, comme des «maudits», les diables et la mort sont la seule surprise scénique. Leurs gestes aussi sont codifiés en quelque

sorte et réduits au nécessaire: l'Inspecteur des diables, bondissant dans la chambre, sonne du cor pour appeler ses subalternes; ceux-ci arrivent en sautant du pas caractéristique réservé aux diables, pour agiter leurs sonnailles et produire un bruit terrifique (acte II, scènes 5, 6); la mort se précipite en scène et se bat avec les diables (acte III, scène 14).

Le texte est débité d'une voix forte, égale à elle-même, sans nuances. Le vers est récité un peu à la manière des écoliers, d'un seul trait, avec l'arrêt répété sur la rime, ce qui crée une sorte de chantonnement saccadé.⁵ Les cantiques sont exécutés de la même voix forte, égale, sans aucun changement d'intensité. Il n'y a donc *pas de relief* vocal, le texte des rôles demeure pour les interprètes une démonstration abstraite, ainsi que la récitation qui est l'instrument.

Son et lumière

Cette récitation unie, cette litanie vocale est coupée par les intermèdes chantés et ponctuée par les accessoires sonores: grelots, sonnailles, cor (corne de buffle), bâtons (traités comme des instruments de percussion) dont on frappe par moments le sol à coups réguliers et sourds. Cette «musique de scène», en plus de sa fonction d'accompagnement, définit aussi l'appartenance de certains personnages et annonce de loin les caractères:

diabes = sonnailles = registre grave = maléfice
bergers = grelots = registre aigu = innocence

Ainsi que dans tout théâtre de source directement rituelle et sacrée (comme, par exemple, certaines formes du théâtre d'Extrême Orient), le timbre grave signale la présence des démons, le timbre aigu, cristallin, l'orbite céleste.

La lumière elle aussi est égale, il n'y a pas de nuances, pas d'ombres, rien que la clarté du jour (en plein air) ou de la chambre où l'on reçoit le *Bethléem*. Public et acteurs baignent dans le même éclairage.

Costumes

Dans ce théâtre dénué d'artifices scéniques, le costume prend une importance compensatrice, il assume plusieurs charges, il est à la fois «dé-

5. «Il ne s'agit pas d'une déclamation personnelle et expressive, mais d'un psalmodiation, car dans les époques littéraires primitives, le vers est chantonné sur un air fixe» (J. HUIZINGA, *Le déclin du Moyen Age*, Payot, Paris, 1948, p. 362).

cor portatif» (ainsi que le disait un critique d'art roumain, Eugen Schileru, dans la préface d'un volume de *Scénographie roumaine*), enveloppe d'un caractère, élément pictural et quelquefois même argument sonore. Le costume est donc porteur d'une pluralité de signes, d'ordre visuel, moral, auditif, qui tous tendent à donner l'image immédiate et évidente des rôles, selon un code strictement observé (couleurs, matériel, masques, accessoires). La typologie du costume est ainsi unanimement connue, par les acteurs aussi bien que par le public, qui ont un système de référence commun, basé principalement sur la tradition.

Certains personnages sont masqués (les bergers, les diables, la mort), d'autres ont le visage nu (Marie, l'ange, les mages, Hérode, le soldat), d'autres enfin ont des demi-masques: fausses barbes, moustaches, lunettes (Isaëhar, Joseph). Il y a en plus un travesti: celui de Marie, rôle qui est interprété —avec de rares exceptions— par un jeune garçon imberbe habillé en fille. Le point de départ des costumes est le vêtement paysan, dans ses tissus (lin, chanvre, bure, laine) comme dans ses fourrures ou peaux de bêtes (mouton, chèvre, loup, ours). Les accessoires des personnages eux aussi proviennent surtout de l'économie rurale: marmite, louche, barillet, pilon pour les bergers; fouets, fourches, chaînes pour les diables; scie, hache et vrille pour Joseph; fourche, hache et faux pour la mort.

Marie est vêtue et tout à fait comme une jeune paysanne parée pour la fête, tandis que Joseph se couvre d'un paletot de bure et d'un bonnet de fourrure. L'ange, les mages et Hérode portent le même costume paysan du dimanche, mais avec des détails supplémentaires (objets, couleurs) qui précisent leur fonction dans la pièce: couronnes en carton et papier d'étain, sabres de fer ou de bois peint, vestes tricotées (rouge, noire, verte) servant d'emblèmes aux rois: noire pour Gaspar, rouge pour Melchior, verte pour Balthazar (on les appelle aussi, comme dans les contes, «le Roi Noir, le Roi Rouge, le Roi Vert»). Isaëhar, quoique grand-prêtre des Juifs, a une soutane de curé de campagne et un bonnet de fourrure. La mort, elle, est habillée d'une blouse et d'une jupe sombres et porte sur la tête un haut bonnet conique, en carton, d'une nuance blafarde. Le service militaire, ou la guerre, ont mis leur empreinte sur certains attributs vestimentaires: tunique presque contemporaine du capitaine romain, masque à gaz de la mort. Les costumes des bergers et des diables sont bizarrement parallèles, en blanc et noir, selon un symbolisme élémentaire: blanc=clarté, innocence; noir=ténèbres, maléfice. Leurs masques sont, pareillement, en peau de mouton ou en fourrure: blancs pour les bergers, noirs pour les diables, et constituent au fond une sorte de retour inconscient (vestige d'an-

ciennes croyances païennes) vers l'animal bénin ou féroce qu'ils évoquent, agneau ou bête de proie. Les uns et les autres ont des accessoires sonores à la fois similaires et contraires: collier de clochettes au son ingénu enroulés autour des bâtons des bergers, grosses sonnailles au timbre rauque attachée par dizaines (jusqu'à 80!) sur les chaînes qui entourent les torsos des diables.

Il faut souligner aussi le côté ornemental, somptueux, des costumes composant la garde-robe de cette *Nativité*. Même les masques des diables ont des pompons rouges au bout des cornes, ce qui leur donne un air décoratif et fabuleux. Quant aux autres personnages, vêtus à la paysanne, ils portent leurs habits de fête, superbement taillés et brodés, agrémentés de fourrures ou de cuir finement travaillé, encore rehaussés par des détails occasionnels brillants de couleurs et de dorures. Il y a toujours, dans cette profusion d'accessoires étincelants, une fonction compensatrice qu'assume le costume, celle de créer quand même, sous n'importe quel éclairage, une lumière spéciale, qui glisse, ruisselle, resplendit sur les beaux vêtements neigeux, sur les riches broderies, sur les perles colorées, sur les petits fragments de miroir, sur les couronnes recouvertes de papier doré, sur les longs rubans rouges, jaunes, verts qui flottent sur le dos des personnages. Aussi, en s'avancant dans la grand'rue du village, la troupe du *Bethléem*, avec son ange et ses rois, est-elle environnée d'un éclat et d'une pompe où persiste le souvenir naïf du faste et de l'or des costumes byzantins, tels qu'ils sont représentés sur les fresques des églises villageoises.

Interprètes

La formation d'une telle équipe se produit généralement à partir des amitiés ou des liens de parenté qui unissent plusieurs garçons ou plusieurs jeunes gens d'un village. Il y a donc une sorte de choix spontané, suivi par la décision collective de jouer, par exemple, le *Bethléem*. Celui qui possède le cahier contenant le texte est d'habitude aussi le «metteur en scène», c'est-à-dire qu'il distribue les rôles et donne quelques indications scéniques — fort sommaires — sur les mouvements et sur les attitudes des personnages. Deux ou trois semaines avant Noël, ils se réunissent régulièrement chez l'un d'entre eux pour les répétitions. Chacun prépare soi-même ou avec l'aide de la famille son costume, souvent en grand secret. Ou bien il rafraîchit son costume de l'année passée. Ou bien il emprunte (ou il loue) le costume de tel autre qui a joué le même personnage auparavant. Quant au jeu, chaque nouvelle équipe s'évertue à reproduire le plus fidèlement possible l'intonation, les gestes, la mimique des équipes précédentes et à respecter le *modèle* dramatique traditionnel. La fantaisie créatrice

n'y trouve presque aucune place et elle se dédommage par la luxuriance ou la bigarrure des costumes. Mais, bien entendu, le talent ou l'habileté individuelle comptent beaucoup et donnent plus de relief et plus de caractère à un personnage, même interprété selon le canon.

Quel est, par conséquent, le statut artistique et social de ces protagonistes paysans qui, une fois l'an, revêtent un costume et jouent un rôle? On pourrait peut-être les comparer, par leur fonction, par leurs moyens d'expression ainsi que par leur caractère ambulatoire, au *théâtre de rues* ou au *théâtre pauvre*! Ce ne sont pas des professionnels, du moins dans le sens citadin du mot, ce seraient plutôt, dans la terminologie courante, des amateurs. Cependant les équipes qu'ils forment ne sont presque jamais improvisées ou passagères, au contraire, elle impliquent parfois une initiation (ce n'est pas le cas du *Bethléem*) et toujours un *pacte*, un engagement réciproque et obligatoire. L'absence de femmes, dont les rôles sont tenus par des hommes en travesti, accentue encore ce côté «fermé» et exclusif. Généralement une telle équipe, dont les membres varient rarement et qui répète chaque année la même performance, évolue depuis l'adolescence jusqu'à la maturité, atteignant parfois à une véritable virtuosité. Il est donc difficile de fixer le statut de ces interprètes paysans, qu'on ne saurait qualifier finalement ni de professionnels ni d'amateurs, souvent fort raffinés dans leur genre et possédant une «science» indiscutable, mais dont la spécialisation est le résultat d'un exercice occasionnel et ne devient (périodiquement) actuelle que sur le parcours de l'événement qui la provoque.

Public

Chaque habitant du village qui accueille dans sa maison le spectacle est tenu d'offrir à boire —et même à casser une croûte— aux acteurs, ainsi qu'à leur payer une somme fixe, modeste d'ailleurs. L'aspect «public payant» existe donc. Mais, d'autre part, *tous* les gens du village connaissent parfaitement, depuis leur enfance, chacun des épisodes, des caractères et des masques du *Bethléem*. Aussi l'intérêt qu'ils lui portent vient-il surtout du sentiment profond de *pratiquer une coutume* établie par les ancêtres, de *se conformer à un scénario rituel* des jours de Noël, —le côté divertissement n'en étant que l'aspect second. C'est pourquoi ils suivent le spectacle avec beaucoup d'attention, comme s'ils le voyaient pour la première fois, revivant infatigablement, Noël après Noël, la légende millénaire de la naissance de Dieu, touchés au cours de la représentation par cette proximité charnelle du fabuleux. Leur participation, leur engagement

dans le spectacle est donc en premier lieu un acte de foi. Mais ils jugent aussi, en témoins avertis et critiques, de la *qualité* de la performance, comparée aux précédentes. Certains, parmi les plus âgés, se souviennent des rôles qu'ils y ont autrefois joués et apprécient l'évolution des acteurs en experts. Leur prodigieuse mémoire de paysans a retenu toutes les nuances, tous les détails.

L'un des jeunes qui ont interprété, à la Noël 1971, le *Bethléem* ci-présent, et à qui l'on demandait l'été d'après s'il n'allait pas oublier son rôle, a répondu: «Jamais. Jusqu'à la mort».

El teatre català a Buenos Aires

JORDI ARBONÈS

En revisar les activitats culturals dels catalans residents en diversos països d'Amèrica, meravella de constatar la fidelitat que han servat tostemps envers la llengua, fidelitat manifestada, principalment, mitjançant la formació d'agrupacions corals i teatrals. Arreu on el nucli de catalans ha estat prou cohesiu per donar naixement a un centre o casal ha nascut, ensems, un orfeó o un quadre dramàtic, els quals, manta vegada, han desvetllat l'admiració de la gent nadiua. És evident, però, que el país on han existit més quadres escènics, i on les activitats teatrals han assolit un grau més alt de qualitat i vitalitat, és la República Argentina. Per tal de corroborar aquesta afirmació, heus aquí una nòmina d'entitats catalanes d'aquest país que, en algun moment o altre de llur existència, han tingut una agrupació dramàtica: Casal Català de Tucumán (finals de la dècada de 1920); Centre Català de Santa Fe (dècada de 1920); Casal Català de Bahía Blanca (dècada de 1920); Centre Català de Mendoza; Centre Català de San Rafael [Mendoza] (dècada de 1960); Centre Català de La Plata (dècada de 1920); Centre Català de Rosario; Centre Català de Córdoba (dècada de 1920); Club Català de Córdoba (anys 1950/68); Centre Català de Quilmes [Buenos Aires] (dècada de 1950); Centre Català de Buenos Aires; Casal de Buenos Aires; Grup Joventut Catalana de Buenos Aires; Obra Cultural Catalana de Buenos Aires; Centre Balear de Buenos Aires (fins al 1940); Casal Valencià «El Micalet» de Buenos Aires (fins al 1940)... Deixem uns punts suspensius per tal com és molt probable que hi hagi hagut algun altre centre amb quadre escènic l'existència del qual no hem trobat registrada a les fonts que hem consultat. Tal com és fàcil de deduir d'aquesta llista, la ciutat més privilegiada quant a manifestacions teatrals en llengua catalana és Buenos Aires.

Això no obstant, no fou a Buenos Aires on tingué lloc la primera representació dramàtica en català, segons el testimoni que ens dona M. Balmas Jordana al n.º 140 d'«El teatre català» del 31 d'octubre de 1914 (Barcelona). Transcrivim literalment de la pàgina 714 de l'esmentada publicació: «És cert que la primera representació de Teatre Català no's dona a Buenos Aires sinó a la veïna població de Montevideo, en la darre-

ra decena del mes d'abril de l'any 1870, quan tot just ne feia cinc de l'instauració del nostre Teatre a Barcelona, i que únicament tres anys després, cap al juliol del 1873, se donà la primera obra catalana a la capital de l'Argentina. Però mentres a la ciutat del «Cerro» passaren deu o dotze anys sense donar fe de vida el nostre Teatre i posteriorment ha arribat fins als nostres dies en manifestacions aïllades i de tard en tard, en canvi, aquí, a Buenos Aires, a la fundació inaugural celebrada al vell teatre Victoria, situat al carrer del mateix nom, entre els de Piedras i Tacuarí, i en qual funció se representà *Les francesilles* [de Frederic Soler] seguiren, en un curt espai de temps, altres dugues manifestacions, en les quals es posà en escena *Les joies de la Roser* i *Les eures del mas*, prenent part en la interpretació d'aquestes obres les senyoretes Concepció Fernández i Victorina Bedós, artistes arribades feia poc de Catalunya, ont havien estat molt aplaudides, puix havien fet les delícies del públic de l'Odeón un grapat d'anys, i un quadre d'excellents aficionats, entre els quals s'hi distingien, segons conta la gent d'aquella època, uns tals Oliva, Martí, Bagueria, Agutzil i Alfonso, que seguiren actuant amb obres catalanes i castellanques, unes vegades en un modest teatre i altres al Goldoni, anomenat ara Teatro Moderno, fins a l'any 1876, que, aprofitant la circumstància de trobar-se aquí el celebrat actor Teodor Bonaplata dirigint una companyia de la que'n formaven part en Rodríguez, la Carlota Frendo, la Rita Carbajo i la Victorina Bedós i de la qual n'era empresari el Club Català, aquest demanà i obtingué de la companyia esmentada que donés mensualment una representació catalana, i així se feu durant un any i mig que aquesta actuà. De les obres estrenades en aquesta temporada, les que més èxit obtingueren foren *El contramestre*, *L'em-bolic de cordes*, *Tal faràs, tal trobaràs* i alguna gatada den Pitarra.»

Tanmateix, aquest intent, ben reeixit segons que sembla, d'establir una continuïtat quant a les representacions teatrals catalanes a Buenos Aires, féu fallida per tal com l'empresa no obtingué un èxit econòmic equiparable a l'èxit artístic, de manera que la companyia es desintegrà «sorollosament —com diu el nostre cronista— i el séu daltabaix econòmic ocasionà la mort del Club Català i l'anulació del nostre Teatre a Buenos Aires, el qual no tornà a manifestar-se fins a l'any 1888, en qual època, l'aleshores flamant Centre Català, que acabava d'instaurar un teatre per als aficionats, començà a donar, de tant en tant, en dies de gran solemnitat, representacions d'obres catalanes, les que's repetiren sovint, arribant ben aviat, pel juny o juliol de l'any 1890, a alternar les obres catalanes i castellanques».

El Centre Català tenia l'estatge a la Casa de España, edifici propietat de Lluís Castells, el qual en féu donació a l'Estat espanyol amb la condi-

ció d'hostatjar perpètuament l'entitat catalana a la planta baixa, on hi havia la sala de teatre. Posteriorment, el Centre Català comprà l'edifici tot desempallegant-se, així, de la presència del consolat espanyol, que funcionava en un dels pisos. Aquest fet tradueix l'esperit dels homes que passaren a integrar la junta directiva de l'entitat, la qual veié incrementar el nombre dels associats per tal com, degut a la guerra de Cuba i al període de prosperitat econòmica de l'Argentina, foren molts els catalans que emigraren de la Pàtria devers la capital del Plata. La feliç circumstància de l'arribada a Buenos Aires dels fills de Lleó Fontova, i de Joan B. Llonch, actor destacat de l'escena catalana, galvanitzà l'entusiasme dels afeccionats que componien el Quadre Dramàtic del Centre, el qual no trigà a comptar amb llur valuosa aportació. «Ràpidament —diu Balmas Jordana— s'organitzà la companyia, de la que'n formaren part les senyorettes Caterina i Amàlia Fontova, la primera de les quals ja tenia una gloriosa actuació en el Teatre Català, doncs durant una quinzena d'anys havia sigut l'imprescindible dama jove del nostre teatre...» També s'hi incorporà Victorina Bedós, i Joan Llonch es féu càrrec de la direcció artística. La primera quinzena de setembre de 1896, s'estrena el nou Quadre Dramàtic del Centre Català, compost per les primeres figures esmentades i els «distingits afeccionats» Pero, Traval, Benet, Copons, Castanyer, Mateu i Messeguer, amb la posta en escena d'*El ferrer de tall*. A partir d'aquesta data, les representacions assoleixen un ritme regular durant dos anys i mig, en el curs dels quals el Quadre muntà una obra cada quinze dies, essent, fins a aquella data, la temporada més llarga de teatre català a l'Argentina.

Els títols de les obres representades durant aquesta època són prou eloqüents per tal de donar una idea de la importància i la vitalitat d'aquest nou intent d'establir a Buenos Aires un fogar amb una de les manifestacions més vives de la renaixent cultura catalana: *El pubill*, *El ferrer de tall*, *L'àngel de la guarda*, *El primer amor*, *La dida*, *El contramestre*, *El cercol de foc*, *Batalla de reines*, *La bruixa*, *La creu de la masia*, *Les eures del mas* i *Cura de moro*, de Frederic Soler; *Maria Rosa* i *La boja*, d'Àngel Guimerà; *Dones* i *La mitja taronja*, de Josep M.^a Arnau; *L'herència de l'oncle Pau* i *L'olla de grills*, de Conrad Colomer; *El mas perdut*, de Feliu i Codina; *El somatent de Girona*, de Ferran Agulló i Vidales; *La pubilla de Caixàs*, de Francesc Xavier Godo; *Nit de nuvis*, de Joan Molas i Casas; *El joc dels disbarats*, de Teodor Baró; *Tenorios*, *Un cop de teles* i *Toreros d'hivern*, de Ferrer i Codina; *Cel rogent* i *Cap i cua*, d'Eduard Aulés; *L'espurna*, de Joaquim Riera i Bertran.

Era tanta la concurrència de públic en aquestes representacions, que algunes obres foren posades en escena més d'una vegada, com ara *El*

pubill i *Batalla de reines*, les quals foren representades en tres oportunitats, o bé *Maria Rosa*, que ho fou en quatre. Això no obstant, un fet, totalment estrany a les circumstàncies que fan possible de mantenir l'activitat teatral o obliguen a suspendre-la, truncà la continuïtat que tan abnegadament miraven d'establir aquells amants del nostre teatre lluny de la terra. A les darreries de l'any 1898, la junta directiva del Centre Català decidí plantar a la sala del teatre una ruleta. Aquest fet malastruc féu que moltes famílies s'allunyessin de l'entitat. Els primers a prendre aquesta decisió foren les germanes Fontova i Joan B. Llonch, sense la presència dels quals el Quadre Dramàtic quedà, com diu Balmas Jordana, «com un cos sense ànima». Les representacions es feren esparses i, al cap de poc temps, la majoria eren d'obres castellanes.

Tanmateix, la ferma voluntat d'alguns obstinats d'aquell Quadre Dramàtic es posà de manifest en diversos intents de fundar una associació dramàtica catalana que actués regularment. Cal esmentar un dels més reeixits: la formació del quadre escènic «Lleó Fontova», l'any 1904, el qual, però, només arribà a donar tres funcions.

Ben aviat, alguns dels catalans residents i d'altres arribats de poc de Catalunya s'adonaren que l'esperit que animava la collectivitat estava molt afeblit i no s'adeia amb l'afany de renovació, de revitalització del sentiment nacional que abrusava la gent a la nostra terra. Així, el 24 de març de 1908, es produeix un fet que marcarà tot un canvi en la vida dels catalans radicats a Buenos Aires i, per extensió, els de tots els països d'Amèrica. En efecte, en un cafè del xamfrà dels carrers Bartolomé Mitre i Andes, s'hi reunien 22 catalans amb el propòsit d'arrodonir la idea de crear una seriosa organització collectiva que demostrés a propis i estranys la importància i la vàlua de Catalunya. Pocs dies després, hom feia pública una declaració, avalada ja per 61 signatures. «És un fet —deia el manifest—, que ens ha passat a tots, que, en arribar els catalans a n'aquesta terra i trobar-se amb un mode de viure tan estrany per a nosaltres i un ambient tan diferent del que han deixat, el primer que fan, el primer que desitgen, es cercar i trobar algun company català per a ajuntar-se amb ell, per parlar, discutir, i en certa manera renovar aquella vida pletòrica que han deixat en la nostra amada Catalunya. Aquests amics, aquests companys que el català cerca, en arribar, els ha de trobar a l'atzar, no en un lloc comú a tots.» Però més que aquesta necessitat de constituir un lloc on aplegar-se per tal d'establir una relació superficial, per tal d'esbandir-se l'enyorament (la qual cosa hom podia fer en d'altres societats d'esbarjo), pretenien fonamentalment fer conèixer —com diu també el document esmentat— «el període de desvetllament moral i material en tots els ordres de la vida, com pocs casos s'han donat semblants

en la història de cap més poble». Calia, doncs, fundar una entitat que havia de ser, en certa manera, «una petita continuació de la pàtria, i en la que, com en ella, hom hi sentís aquella fam de renovació, aquella febre de treball, de gestació, de dignificació moral i material que ens posés entre els pobles capdavanters de la civilització mundial». D'això a la fundació del «Casal Català», Centre de Cultura, només hi hagué un respir.

Una de les finalitats bàsiques del flamant Casal Català era donar a conèixer el teatre català amb tota l'esplendor i ressonància que li pertocava. De nou les circumstàncies afavoriren el projecte. Un dels homes que amb més de braó bregà per la constitució de l'entitat fou Josep Lleonart Nart, home de teatre, de rellevant actuació a Barcelona, en la qual havia organitzat i dirigit memorables representacions de les obres dels autors catalans de primers de segle, i d'autors estrangers de renom universal, com Ibsen, Bjorson, Brieux, Mirabeau, Hauptmann, en les sessions de l'agrupació «Avenir» celebrades en els escenaris del Paralel. De més a més, actuava aleshores a Buenos Aires l'actor barceloní Esteve Serrador, qui, després de recórrer Amèrica, havia ancorat a la ciutat del Plata. En la temporada de 1908, el teatre Victoria, havia contractat diversos actors catalans, Jaume Capdevila, Carme Jarque, Joan Domènech, Esperança Periu, Agustí Morató, i altres. Així fou possible de concretar immediatament l'acord que figura, entre d'altres, a l'acta de fundació del Casal Català: «que el primer acte que fes el Casal fos donar una representació pública d'una de les millors obres del teatre català modern a fi de donar a conèixer la societat.» Aquest desig fou fet públic mitjançant la circular-programa signada pels iniciadors del Casal —full que hom ha qualificat d'històric—, la qual fou difosa profusament entre la collectivitat catalana i en la qual hom hi establia que entre els propòsits a realitzar «el nostre anhel és donar a conèixer les principals produccions del nostre teatre català modern. No és ben trist que tinguem de veure-les representades algunes d'elles traduïdes a una altra llengua i no en la que foren escrites, perden així llurs principals encisos? Farem passar per la nostra escena, honorablement representades, les principals produccions de Guimerà, Iglèsies, Russinyol, Gual, Crehuet, Puig i Ferrater, Pous i Pagès, etc., i totes les que a Catalunya es vagin estrenant amb èxit».

El principal propòsit, doncs, d'aquells entusiastes catalans es materialitzà el 4 de juny de 1908 amb la representació de *La mare* de Rusiñol, al teatre Victoria, un dels més grans de Buenos Aires, sota la direcció de Jaume Capdevila, l'eminent actor còmic del Romea, i el repartiment, integrat pels actors i actrius esmentats més amunt, fou completat per aficionats. L'escenògraf Jaume Guitart pintà i armà els decorats expres-

sament concebuts per a la famosa diada. Durant els tres entreactes, Santiago Artigas executà al piano diverses sardanes, entre les quals hom subratlla: *La santa espina*, de Morera i *Toc d'alba*, de Serra. El Casal Català féu encunyar una medalla commemorativa de la representació de la qual n'ofrenà un exemplar d'or a cadascun dels actors. En una cara de la medalla hi figura l'escut de Catalunya i la llegenda: «Juny 1908, Inaugural del Teatre Català - Buenos Aires», i a l'altra, destaca la imatge d'un català cofat amb barretina i la mà dreta estesa devers una visió de Montserrat que sura a l'horitzó; darrera la imatge, l'escut argentí. La llegenda d'aquesta cara fa: «Lluny dels ulls i prop del cor. Casal Català.»

L'èxit fou total i, a un mes escàs, hom iniciava un abonament a cinc funcions, en les quals foren representades les obres següents: a la primera funció, *El nuvi* i *Qui compra maduixes!*; a la segona, *La bona gent* i *La morta*; a la tercera, *La mare eterna* i *Juventut*; a la quarta, *La mare*; a la cinquena, *El contramestre* i *Agència d'informes comercials*. No hauria de passar gaire temps, després d'aquest cicle de representacions, que hom ja organitzava dues funcions més en honor de Jaume Capdevila i Carme Jarque. En la primera es posà en escena el drama *Carme*, i *Sirena*, en les quals hi prengueren part Caterina Fontova i Joan Llonch, i en la segona, el *Pati blau* i l'*Himne d'en Riego*.

L'any 1909, se succeeixen les representacions, entre les quals cal destacar un homenatge a Àngel Guimerà amb la posta en escena de *Sol solet*, el dia 8 d'agost. D'altres obres representades durant aquesta temporada són: *Llibertat*, *L'alegria que passa*, *El místic*, de Rusiñol; *Sirena*, d'Apelles Mestres; *El cor del poble*, d'Ignasi Iglésias; *Gent de platja*, de Bori i Fontestà; *Un interior*, de Manuel Folch i Torres; *La capseta dels petons*, de Lluís Millà; *Amor telefònic*, d'Eduard Aulès; *La jove*, de Josep Morató; *La carretera nova*, de Josep Burgas; *Gent d'ara*, d'Eduard Coca; *Terra baixa*, de Guimerà.

L'any següent, el 1910, un esdeveniment inesperat somou l'ànim dels catalans de Buenos Aires, sobretot dels amants del teatre: a les darreries d'abril o principis de maig, hom espera l'arribada de Santiago Rusiñol, acompanyat d'Enric Borràs, Pere Cabré i alguns actors més, en el vaixell «Argentina». Els diaris han anunciat que Rusiñol duu a la butxaca el seu darrer drama, *El redemptor*, i curiosament embalades una colla de teles que haurà d'exposar al Saló Moody, del carrer Florida de Buenos Aires. Entre la munió de gent que concorriran a esperar aquelles prestigioses figures, cal esmentar els actors Jaume Capdevila, Josep Lleonat Nart, entre d'altres, el mestre Enric Morera, Carles Malagarriga, Eugeni Xammar, Ricard Monner Sans, el dibuixant Anton Utrillo... Poc temps més tard, uns enormes cartells, profusament enganxats per les parets dels

carrers de Buenos Aires, encapçalats pel nom del teatre Victoria i l'escut del Casal Català, amb quatre barres vermelles al marge esquerre i a tot el llarg del cartell, anuncien una «gran vetllada artística» pel dimecres 22 de juny de 1910, en honor de l'«eximi escriptor i eminent dramaturg» Santiago Rusiñol i a benefici del «consistori dels Jocs Florals d'enguany» (els Jocs Florals de Buenos Aires que a partir de l'any 1908 se celebraren durant quinze anys, sense intermitència), en la qual hom posaria en escena *L'hereu escampa*, direcció de Jaume Capdevila i escenografia de Vilumara. De més a més, l'actor Enric Borràs recitaria el monòleg de Rusiñol, *El prestidigitador*. El dia de la representació, el teatre és ple de gom a gom, el públic entusiasmat reclama a cada entreacte la presència a l'escenari de l'autor homenatjat. A la fi de l'obra, en nom del Casal Català, hom lliura a Rusiñol una medalla d'or, com a record de la seva estada a Buenos Aires.

Durant aquest any (1910), les representacions es mantenen aproximadament al ritme de l'any anterior. Les obres presentades són: *El cor del poble* i *Les garses*, d'Ignasi Iglésias; *Maria Rosa*, *Mestre Oleguer*, *Mar icel* i *L'Eloi*, de Guimerà; *Flors i violes*, de Pompeu Crehuet; *Don Gonzalo o l'orgull del gec*, de Llanas; *Sirena*, d'Apelles Mestres; *Geni i figura*, de Pallardó; *Agència d'informes comercials*, de Pompeu Gener; *El senyor secretari*, de T. Baró.

A rel de la magna assemblea de Diputacions i Ajuntaments de Catalunya, que tingué lloc a Barcelona el 1908, les tres societats catalanes de Buenos Aires, unides, dirigiren un cablegrama a la premsa catalana preguntant per la unió, per la continuació de la Solidaritat. Aleshores, Josep Lleonart Nart féu la proposició de celebrar una «Festa solidària»; Joan Torrendell, que dirigia la *revista semanal de información catalana* «El Correo de Cataluña», publicada a Buenos Aires, se'n féu ressò a la seva publicació i, el 10 de desembre de 1911, hom concretava aquell afany mitjançant la celebració de la «Diada de Germanor Catalana», la qual comprengué tots els sectors catalans de l'Argentina, Uruguai, Paraguai i Xile. A Buenos Aires, hom representà *Els encarrilats*, de Joan Torrendell; a Xile, representaren *L'alegria que passa*, de Rusiñol, a l'aire lliure, amb una concurrència de més de mil persones. I a Concepció (Xile), Josep Pujol, un jove català que vivia a la serralada dels Andes, es traslladà a aquesta ciutat per tal de recitar el monòleg de Guimerà, *El mestre Oleguer*. Aquest fet despertà l'admiració del cronista del diari «El sur» de Concepció, el qual escriví: «*El hábil aficionado hizo nacer en lo más íntimo de las almas de los catalanes del «Centre» recuerdos de su patria lejana. La concurrència de este joven ha sido un sacrificio, ya que para representar sólo esta obrita ha tenido que venir de la cordillera, donde*

tiene sus negocios de campo. En esto pudimos comprender el cariño con que los catalanes tratan sus cosas, como saben gozar cuando se encuentran tan lejos de la patria y en forma que tanto honra.»

Durant els tres anys següents, el teatre català a Buenos Aires s'esllangueix. M. Balmas Jordana a l'article esmentat abans escriu: «...les poques representacions públiques que's donaren no captivaren l'interès de la collectivitat, car totes foren a base d'aficionats.» La represa, però, no trigà a produir-se de nou. En efecte, tan bon punt el Casal Català comptà amb una sala de teatre dins l'estatge, se succeïren les representacions a un ritme aproximat d'una per mes. Hem consignat en un quadre les obres més importants representades pel Quadre Escènic del Casal en el decurs de vint anys (1916-1936), tot indicant el nombre de vegades que fou posada en escena cada una d'elles. Durant aquest periple, els directors foren: Josep Serra, Joan Vehil, Joan Cunill, Lluís Bertran, Cassimir Ros, Felip Ferrer, Joan Domènech, Ramos Mas, Gregori J. Silvestres, Joan Segalà... El 14 de juliol de 1924, l'actor Enric Borràs encarnà el Manelic de *Terra baixa*, en remarcable interpretació, per bé que la seva figura gairebé restà eclipsada pel magnífic elenc que el secundà, segons el testimoni d'alguns espectadors. També fou un fet sensacional la retransmissió per l'audició radial «L'hora catalana» de *La nit de l'amor* (A. Guimerà i E. Morera), solistes i cor dirigits pel mestre Ernest Sunyer, celebrada el 8 de març de 1931. I cal consignar aquí un altre fet memorable: amb motiu de commemorar el cinquantenari de la mort de Richard Wagner, el 21 d'octubre de 1933, Ramon Mas, amb la col·laboració de Montserrat Bartrés, dirigí una adaptació del *Lobengrin*, a cura de Joaquim Pena i Xavier Viura, interpretat per la mainada que constituïa l'Esbart Infantil, fornal on es forjaren força actors a mans de l'esmentat Ramon Mas, esperit sensible, amant de les manifestacions artístiques, de les criatures i de Catalunya, qui dedicà la seva vida a la direcció escènica i de l'Esbart Infantil.

TAULA D'OBRES REPRESENTADES PEL QUADRE ESCÈNIC DEL CASAL CATALÀ DES DE L'ANY 1916 FINS AL 1936 *

AVELÍ ARTÍS

JOSEP BURGAS

L'eterna qüestió (2)

Els segadors de Polònia (2)

Matí de festa

Jordi Erin (2)

Mai se fa tard si el cor és jove (2)

Estil imperi

* La xifra que figura al costat del títol de l'obra indica el nombre de vegades que fou representada durant aquest període.

La llum dels ulls

GOLDONI (Trad. Narcís Oller)

El sorrut benefactor

ÀNGEL GUIMERA

Terra baixa (4)

Mossèn Janot

Sol solet

Mestre Oleguer (2)

Mar i cel (3)

Jesús que torna (2)

Sainet trist

La reina jove

L'ànima és meva

La baldirona

Maria Rosa (3)

Aigua que corre (2)

La nit de l'amor

IGNASI IGLÉSIAS

El cor del poble (6)

La mare eterna (2)

Les garses

La recelosa

Els vells (2)

La reina del cor

Flors de cingle (2)

L'alegria del sol

Joventut

PUIG I FERRETER

Si n'era minyora (2)

La carretera nova

Calvari amunt (2)

L'amoreta d'en Ptu

ADRIÀ GUAL

Misteri de dolor (2)

Hores d'amor i de tristesa (2)

*La comèdia exterior de l'home que
va perdre el temps*

HAUPTMANN

L'ordinari Haenschel

IBSEN (Trad. J. M. Jordà)

Nora

*Quan ens despertarem d'entre els
morts*

APEL·LES MESTRES

Sirena (2)

La senyoreta

La barca

La barca dels afligits (3)

POUS I PAGÈS

Senyora àvia vol marit

Rei i senyor

*Apretats però no escanyats o Una
llegua de mal camí*

L'endemà de bodes

Sang blava

La dama enamorada

SANTIAGO RUSIÑOL

La mare (3)

Aucells de pas

L'heroe

El triomf de la carn (3)

El prestidigitador (2)

La nit de l'amor (2)

Els savis de Vilatrista

Gente bien (3)

L'acaparador (2)

Un bon home

L'alegria que passa

El místic

El bon policia

La lepra

El titella pròdig

VENTURA I GASSOL

La dolorosa

Un cop d'estat (2)

JOSEP M. DE SAGARRA

Cançó de taverna

Dijous Sant

La corona d'espines

Roser florit

CARLES SOLDEVILA

Déu hi fa més que nosaltres

FREDERIC SOLER (Pitarra)

La dida (3)

Cura de moro (5)

El liri d'aigua (2)

Lo contramestre

El ferrer de tall (2)

Les joies de la Roser (2)

La creu de la masia

El castell dels tres dragons

Una ullada a la taula de les obres representades en aquesta època ens farà patent la inquietud que neguitejava els responsables de les programacions, tant per fer un teatre d'alt nivell com per fer-se ressò de les novetats teatrals de la terra llunyana (*Roser florit*, de Josep M.^a de Sagarra, fou posada en escena pel maig de 1936 i havia estat estrenada a Barcelona l'any 1935). Així mateix endevinem un afany per donar a conèixer obres que traduïssin una preocupació pels problemes socials i patriòtics de part de llurs autors, tal com ho demostra l'atenció dedicada a Ignasi Iglésias i a Josep Burgas. Durant aquest període, a més dels autors consignats a la taula, foren representades obres de Bori i Fontestà, Millàs-Raurell, Salvador Bonavia, Eduard Coca, Albert Llanas, Pompeu Crehuet, Folch i Torres, Emili Vilanova, Ramon i Vidales, entre d'altres.

En els anys de la guerra (1936-39), les funcions teatrals que organitza el Casal Català de Buenos Aires assoleixen una significació més alta i un paper que s'adiu amb tota l'activitat que els catalans conscients de la tragèdia que vivia el nostre poble desenrotllaren per tal de brindar llur ajut a les víctimes de les fúries que assolaven la pàtria. Així, el 7 de

novembre de 1938, en sessió organitzada pel Comitè Llibertat, hom representà *L'ànima és meua*, de Guimerà, a profit dels orfes de guerra; el 4 de desembre del mateix any, i amb Margarida Xirgú en el paper de Blanca, al teatre Politeama, posaren en escena *Mar i cel*, a profit de la Llar de l'Actor Vell de Catalunya. Aquest compromís i aquesta solidaritat perduraren després de la desfeta, de cara a l'exili: el 6 d'abril de 1940, per exemple, posaren en escena *Els camins d'Antígona*, d'Ambrosi Carrion, a profit dels intellectuals catalans exiliats.

El 1940, per tal d'evitar que l'edifici on s'estatjava el Centre Català (on durant aquest període també feien teatre, si bé d'una manera més esparsa i d'un nivell artístic més baix) caigués a mans d'elements estranys a les nostres coses, els socis del Casal es fusionaren amb els del Centre tot creant el «Casal de Catalunya».

El teatre que hom farà a la sala d'aquest nou estatge, durant una colla d'anys, es caracteritza per la representació reiterada de les obres d'autors que podríem considerar «clàssics» de l'escena catalana: Guimerà, Pitarra, Sagarra, Rusiñol... i els directors que en foren responsables són: Joan Segalà Bosch, Ramon Mas, Gregori J. Silvestres i algun altre. Nous actors, sorgits del Quadre Infantil que dirigia Ramon Mas, s'incorporen a l'elenc estable del Quadre Escènic del Casal de Catalunya, com ara Jordi Vives, Nuri Seras, filla d'una veterana del teatre català, nascuda a l'Argentina: Concepció Lleonart de Seras (qui, el mes d'abril de 1965, celebrà les noces d'or com actriu, amb l'actuació a *La dama enamorada*, de Puig i Ferrater, sota la direcció d'Eugeni Judàs i Joan Cardona). D'altres catalans, arribats de nou a les terres del Plata, passen a engruixir el nucli d'actors tot aportant, alguns d'ells, l'experiència adquirida als quadres d'aficionats de Barcelona, com Pere Andrés i Eugeni Judàs, el qual, posteriorment, assumirà la funció de director i també farà gala del seu talent d'autor (*El llac de les granotes*, Premi Manuel Rocamora als Jocs Florals de la Llengua Catalana, celebrats a Buenos Aires l'any 1960; ...*I així s'escrigué la història*, Premi Ignasi Iglésias als Jocs Florals celebrats a Montevideo, l'any 1963; *L'ou ferrat*, Premi Ignasi Iglésias, ex-aequo amb Josep M.^a Poblet, als Jocs Florals celebrats a Perpinyà, l'any 1964) i com a traductor d'obres teatrals (*La dona del forner*, de Pagnol, fins al dia del seu traspàs, que s'esdevingué mentre dirigia un assaig al Casal de Catalunya, el 31 de març de 1967, a conseqüència d'un col·lapse cardíac.

Mereix una especial atenció el cas de Joaquim Moreno. Nascut a Palafrugell el 24 de febrer de 1909, de pare andalús i mare catalana, quan ell tenia 4 anys la seva família es trasllada a França, on Moreno fa els estudis primaris i cursa els primers anys del secundari, interromputs pel

fet d'un nou trasllat familiar, aquest cop devers l'Argentina. En arribar a aquest país, Moreno pràcticament no sap parlar català, però aviat s'orienta cap al Casal Català i, de mica en mica, es familiaritza de nou amb aquella llengua que només havia barbotejat durant els primers anys de la seva vida. Les primeres armes escèniques, les fa en grups estudiantils. L'any 1932, un fet fortuït li obrirà les portes al teatre català. Pocs dies abans de la representació de *La corona d'espines*, l'actor que interpretava el paper del senyor Bellpuig s'emmalalteix, algú parla de Joaquim Moreno al director, el qual s'apressa a oferir-li aquell paper, i així aquell xicot de 23 anys debutà encarnant un personatge de 60. El cronista de «Res-sorgiment» elogia les qualitats histriòniques de Moreno tot assenyalant que li cal millorar la dicció. Vint anys més tard —quan en tenia 43—, després d'una actuació constant al quadre del Casal, per aquelles absurditats de la vida, representaria el paper d'Eudald, un noi de 18 anys, en la mateixa obra que li permeté de canalitzar tot el seu amor pel teatre cap a l'escena catalana.

Moreno reconeix el mestratge de Ramon Mas, sota la direcció del qual actuà en les sessions de «Teatre Íntim», així com el de Joan Segalà, Gregori J. Silvestre, Santo-Ferry i Ramon Ribera. L'any 1952, assumí la direcció del Quadre Escènic del Casal de Catalunya per primer cop, posant en escena *L'altre amor*, de Josep M.^a Poblet, i d'ençà d'aleshores es dedicà a la direcció teatral d'una manera continuada —llevat de certs períodes més o menys breus— fins al moment actual.

Fou Joaquim Moreno qui inicià una moderada renovació del repertori del Quadre Escènic del Casal, mitjançant la selecció d'obres escrites després de la Guerra dels Tres Anys. Els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a l'exili del 1941 ençà constitueixen la font que li proporciona els textos en aquesta nova etapa del teatre català a Buenos Aires, durant un període que arriba fins a l'any 1960: *Fira de desenganys*, de Xavier Benguerel, Premi Fastenrath, 1941; *Crim en el teatre*, de Josep M.^a Poblet, Premi Ignasi Iglésias; *Història sentimental*, de Xavier Amorós, Premi Ignasi Iglésias 1958. La tímida publicació d'obres teatrals als Països Catalans li proporcionà nous textos, com ara: *Tu i l'hipòcrita*, de Maria A. Capmany; *La set de la terra*, de Jordi Pere Cerdà; *Guspireig d'estrelles*, de F. Lorenzo Gàcia, les quals alternarà amb d'altres de més tradicionals: *L'hostal de la Glòria*, de Sagarra; *La mare*, de Rusiñol; *Hores d'amor i de tristesa*, d'Adrià Gual; *Cataclisme*, de Joan Oliver, i alguna traducció: *Pigmalió*, de Bernard Shaw, adaptació de Joan Oliver. A mitjans del 1962, per motius particulars, Joaquim Moreno hagué de renunciar temporàniament a dirigir el Quadre Escènic del Casal de Catalunya.

Aquesta circumstància ens oferí la possibilitat de dur un pas més enllà aquell propòsit de renovació, més o menys conscient, de Moreno, i que en el nostre cas obeïa a una franca premeditació de fer conèixer aquelles obres que produïen els autors catalans de postguerra. De manera que, en un lapse de tres anys, muntàvem *La nostra mort de cada dia*, de Manuel de Pedrolo (estrena universal); *Parasceve*, de Blai Bonet; *Antígona*, i *La pell de brau*, de Salvador Espriu; *És perillós fer-se esperar*, de Josep M.^a Espinàs; *Nord enllà*, de Ricard Salvat.

Paral·lelament, Francesc Arnó considerava que també calia traslladar a la nostra llengua obres d'autors estrangers contemporanis, i així, durant aquest mateix període, dirigia: *El rinoceront*, d'Eugène Ionesco (en una traducció d'ell mateix); *L'aniversari*, d'Anton Txèkhov (traducció de Joan Oliver); i *El senyor Bonhome i els incendiaris*, de Max Frish (traducció de Cortada i Bas Colomer).

A partir de l'any 1964, Joaquim Moreno reprén la tasca de director tot decantant-se marcadament cap a obres del teatre universal i munta: *La dona del forner*, de Pagnol (traducció d'Eugeni Judàs); *Fi de setmana* de l'argentí Roberto M. Cossa (traducció de Bas Colomer); *Del pont estant*, d'Arthur Miller; *La gata damunt la teulada* i *Un tramvia anomenat Desig*, ambdues de Tennessee Williams (traduïdes les tres darreres per Jordi Arbonès), per bé que no s'oblidà dels autors nacionals i dirigí també *Una drecera*, de Joan Oliver; *Ombres del port*, de Joan Cumelles; *L'ou ferrat*, d'Eugeni Judàs *La rambla de les floristes*, de Sagarra...

L'any 1964, i per tal de commemorar el 400 aniversari del naixement de William Shakespeara, Jordi Solé i l'autor d'aquestes ratlles muntaren una adaptació d'*Otello*, basada en la traducció de Josep M.^a de Sagarra, amb escenografia de la pintora argentina Maria Lluïsa Lamela, a la representació de la qual assistí l'agregat cultural de l'Ambaixada Britànica. El mateix any, Jordi Solé s'emprenqué la tasca de muntar *Maria Rosa*, en qualitat d'actor i director, adaptada a l'època actual i tot subratllant-ne el contingut social.

Des de l'any 1967 l'activitat del Quadre Escènic del Casal de Catalunya minva considerablement i el nombre de representacions, que durant aquest lapse es mantenia en cinc o sis obres per temporada, l'any 1967 es redueix a tres i a partir de 1970 arriba a una sola obra per any. L'any 1968, Francesc Arnó dirigeix *La lliçó* i *Els fusells de la mare Carrà*, de Bertolt Brecht, en una mateixa funció, i J. Moreno, *Una història qual-sevol*, de J. C. Tàpies i S. Vendrell. L'any 1969, aquest director posa en escena *Els savis de Vilatrista*, de Rusiñol; *Fantasia sobre Trieste*, de F. Lorenzo Gàcia i *Quina vista tens, Quimet!*, de Lluís Coquard. El 1970,

serà Francesc Arnó el director d'*Apa, Maria, atreveix-te!*, de Ladislau Fedor, en versió catalana de Riba i Rodelles. El 1971, Moreno dirigí *El fantàstic Ulisses*, de Joan B. Ripoll. El 1972, Arnó presenta *L'encens i la carn*, l'espectacle de Feliu Formosa sobre textos dels segles xv i xvi; el 1973, munta *El metge a garrotades*, de Molière. L'any 1974, de nou és Joaquim Moreno qui ha muntat *La nostra Natatxa*, d'A. Casona i *La fortuna de Silvia*, de Sagarra.

Si volguéssim donar una nòmina completa dels actors que han format part del Quadre Escènic del Casal de Catalunya correríem el risc —perillósíssim!— d'oblidar-nos d'algú, però tanmateix no podem deixar de consignar els noms d'aquells qui hi han actuat d'una manera continuada durant els darrers quinze anys: Rosa Quimasó de Navarro, Anna M.^a Viola de Coll, Concepció Servent, Pura Villaverde, Pepita Gual, Margarida Gual, Antònia R. de Ruiz, Mercè Vives, Carme Guix; Julià Pairó, Antoni Ortega, Francesc Pedrol, Joan Andrés, Pere Andrés, Jordi Font, Pere Padrós, Florentí Villaverde, Ignasi Navau, Josep Ripoll, Eugeni Judàs, Juli Massip, Josep M.^a Solé, Josep M.^a Saborit, Joan Cardona (que també ha fet de director) i un llarg etcètera. Una de les tasques més ingrates, la de consuetada, ha estat realitzada durant una colla d'anys per Margarida C. de Salvador i també, esporàdicament, per Juli Massip. De l'escenografia, se n'ha ocupat Ricard Escoté Pujades, el qual també féu de director i actor, a més de tenir cura del maquillatge en infinitat d'ocasions.

El Grup Joventut Catalana, el 1966 formà un grup escènic, integrat per elements molt joves, el qual es presentà sota la direcció de Julià Pairó amb *L'aprenent de suïcida*, de Ferran Soldevila i *L'amor venia en taxi*, de Rafael Anglada.

Obra Cultural Catalana, fundada l'any 1966, també ha dedicat algunes de les seves sessions de divulgació cultural, celebrades ininterrompudament cada dissabte a la tarda (tret dels mesos d'estiu) durant els anys que van des d'aquell de la seva formació fins al moment actual. Les obres representades, en sessions de teatre llegit i actuat, són: *Èxode*, de Baltasar Porcel; *La maleta*, de Rafael Tasis; *Els espies*, de Ricard Salvat; *Homes i No*, de M. de Pedrol; *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de M. A. Capmany i Xavier Romeu, sota la direcció de J. A. Foren posades en escena *Història d'una guerra*, de B. Porcel, dirigida per Pere Padrós, i *Dos quarts de cinc*, de M. A. Capmany, dirigida per J. A. En el curs de l'any 1974, J. A. muntà *Tècnica de cambra*, de Pedrol, i Jordi Solé, *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor.

Al llarg d'aquests anys, han actuat: Pura Villaverde, Mercè Vives,

Blanca Lorenzo, Iris Vila, Glòria Arbonès, Patrícia Gabancho, Isabel Villaverde, Maria Grifell, Josep Font, Jaume Garriga, Joan Cardona, Joaquim Solé, Pere Padrós, Guifré Seras, Jordi Solé, Fivaller Seras, Ricard Marco, Eudald Vidal, Jordi Solé (fill), Francesc Pedrol, Jordi Arbonès...

És curiós de constatar l'interès que demostraren alguns actors argentins de principis de segle pels autors catalans de l'època, interès que no restava limitat al coneixement de llurs obres, sinó que els menava a integrarles en els repertoris respectius. Veiem que Pablo Podestá (1875-1923), l'any 1911, al teatre Apolo de Buenos Aires, donà a conèixer *Terra baixa*, però no en la tradicional traducció de José Echegaray, sinó en la de l'escriptor i home de teatre Camilo Vidal, la qual és una versió adaptada a la ruralia argentina, i es caracteritza per la utilització de la parla i els costums típics del nord d'aquesta terra. Manelic es diu Manuel i, a la fi de l'obra, no crida que ha mort el llop, sinó el tigre. Blanca Podestá hi representava la Marta, i d'altres papers importants eren interpretats per Alippi, Mangiante i Buschiazzo.

L'any 1912, Guillermo Battaglia (1862-1913), qui també havia fet *Terra baixa*, inaugurà la temporada del teatre Apolo amb *La festa del blat*, també de Guimerà, traduïda per Angelina Pagano, actriu que l'havia representada en italià, a Barcelona i a Itàlia, amb Ferruccio Caravaglia, i així mateix havia encarnat la Marta de *Terra baixa*.

José Gómez, actor que morí l'any 1938, es vantava de dir que els seus cavalls de batalla eren les versions castellanes de *Terra baixa*, *El místic*, i *Mort civil*, de tal manera que de la primera el 17 de juny de 1923 en donà la 217 representació al teatre Liceo.

La companyia d'Enrique de Rosas i Matilde Rivera, l'any 1929, mantingué en cartell *Seny, amor, amo i senyor* (*Cuerdo amor, amo y señor*), d'Avelí Artís, al teatre Ateneu, de la qual obra el diari «La Prensa» en digué: «*Es una de las producciones más interesantes de las estrenadas aquí en los últimos tiempos.*» L'any 1930, al teatre San Martín posaren en escena *La llotja* (*La culpa de todos*), de J. Millàs-Raurell i *Civilitzats, tanmateix* (*Civilizados*), de Carles Soldevida, en traducció de Díaz Canelo. Aquesta companyia havia actuat a Barcelona i a diverses ciutats de la Península, representant *El bon policia* i *El indiano*, de Rusiñol, *L'endemà de bodes*, de Pous i Pagès, *Guillermo Roldan* i *Adversarios a Don Inmenso*, de Bartomeu Soler, i *La follia del desig*, de Sagarra.

L'hivern de l'any 1932, l'actriu Blanca Podestá féu una gira per les províncies argentines duent-hi *Maria Rosa*, de Guimerà.

Hi ha hagut d'altres actors i actrius argentins que han representat obres catalanes, com ara Camila Quiroga, Gloria Ferrándiz, Eva Franco, Mecha Ortiz, López Lagar, i segons que ens diu Josep Lleonart Giménez

a l'article publicat a la revista «Catalunya» de l'octubre de 1943, a qui hem seguit per bastir aquestes notes sobre el teatre català en llengua castellana a l'Argentina, Berta Singerman en les sessions poètiques que feia a Barcelona no oblidava els poetes de Catalunya i havia recitat obres de Sagarra, Garcés, Marià Manent, J. Millàs-Raurell, Josep M.^a López Picó i Joaquim Folguera, entre d'altres.

Per tal de cloure aquesta breu referència als actors argentins que han demostrat llur afecte pel nostre país a través de la interpretació de les obres dels dramaturgs catalans més preclars, i com a penyora del nostre reconeixement, consignarem la dedicatòria autògrafa d'Àngel Guimerà a l'actor Pablo Podestà, la qual és conservada al Museu Nacional del Teatro de la capital del Plata, que fa: «*A Pablo Podestà, en nombre del Manelich catalán, al Manelich de las tierras argentinas, felicitándole por su arte maravilloso. Àngel Guimerà.*»

L'any 1966 cloïem un reportatge sobre «Els catalans de l'Argentina» (aparegut als números de juliol/agost/setembre de «Serra d'Or», d'aquell any) tot vaticinant: «Arribarà un moment (si és que no ha arribat ja) que resultarà absurd de muntar una obra de teatre perquè quaranta o cinquanta persones puguin alleugir llur profunda enyorança assistint a la representació.» I assenyàvem, també, que calia bifurcar les activitats: «Ens arriscaríem a dir que ha arribat l'hora de treballar de cara al país (...) Val a dir que, per un costat, cal mantenir tot allò que ja existeix de cara als catalans, mentre es pugui. I, d'altra banda, sense voler establir un programa, creiem que, entre les coses a fer, podríem citar: en el terreny de la cultura, tot allò que tendeixi a projectar-la vers l'Argentina: propiciar l'edició de traduccions literàries i àdhuc representacions d'obres catalanes traduïdes...» El pas del temps no ha fet més que confirmar, lamentablement, les nostres prediccions, tal com ho demostra la minva de les activitats del Quadre Escènic del Casal de Catalunya, subaïllada més amunt. Per seguir el nostre pensament d'aleshores, direm ara que cada vegada es fa més peremptòria la necessitat de canalitzar els esforços connectant l'activitat amb aquella que promouen els nostres connacionals als Països Catalans. D'una banda, doncs, cal dur als escenaris dels centres catalans d'aquesta banda de l'Atlàntic les obres que produeixen els nostres autors actuals, especialment aquelles l'estrena de les quals és del tot impossible de dur a terme als teatres de casa nostra; de l'altra, procurar que la gent del teatre argentí tornin a interessar-se pel teatre català, pel teatre català actual, de la mateixa manera que, seixanta anys enrera, s'interessaren pel teatre català d'aquell moment les grans figures del teatre argentí i en representaren les obres més importants en la seva llengua.

FONTS CONSULTADES

Colleccions de les publicacions: «Ressorgiment», «Catalunya», «El Correo de Catalunya», «Catalunya Nova», «Catalunya al Plata».

«Glossari de l'Hora Catalana».

«Acció Catalana».

Articles de M. Balmas Jordana sobre el teatre català a Buenos Aires, apareguts als números 140, 147 i 148, del 31 d'octubre, 19 de desembre i 26 de desembre, respectivament, de l'any 1914.

Sobre els actors argentins que representaren obres catalanes traduïdes: article de Josep Lleonart Giménez, publicat a la revista «Catalunya» del mes d'octubre de 1943.

Així mateix, vull manifestar el meu agraïment a Fivaller Seras i a Guifré Seras pel material i les valuoses dades que m'han facilitat.

Un ruïnat de teatre valencià del segle XVIII

RICARD BRASO

Durante el manuscrit escrit a la Biblioteca Universitaria de València, procedent de la Biblioteca dels Capetins, o hi ha molta dotzena del segle XVIII interessants, que formen una petita col·lecció autònoma. Foren catalogats en 1913 per Gutiérrez del Caño¹ i no són, per tant, estrictament desconeguts. Tanmateix, no se'ns que hagen estat estudiats. L'únic que es refereixen a un manuscrit autògraf, el destretament del Corregidor Pineda en 1733 i la pressió o destrucció de les autoritats implicades en els seus afers. Un esdeveniment prou notable, a escala local. Tant que existeix la versió dels molts més versificadors, que es feren intèrprets de la indignació popular. Un manuscrit, dues dotzenes, una glosa de peu versat, un romanç i un entroncament amb les composicions que el capità capitaneja a la seua paròdia. És tot el que es va produir en l'entorn, o a la llengua mateixa. No ho sabem. Allò que se conserva, però, ja és un bon índex de la representació dignament literària que tingué l'insolent — i, sense dubte, bo — bander de les màximes autoritats.

El primer manuscrit que surten aquests papers, d'ací, és la seva cançó de contrainformació polític-social. Encara, però en lloc de ser un altre, d'ací tres, quatre, papers, o tres, o quatre en la nostra llengua, com els altres, més redactats en castellà. Després de la Nova Planta, l'abandó del català polític valencià era quasi total, i la desgració respectuosa mateixa. La represa dels valencians versats és ben significativa. Amb tota certesa, degué obrir que el seu públic per la desobediència de l'intendent fou un gran que calia escriure per al públic en la llengua del poble. És una reacció que se ha fet al País Valencià, una gran elecció de la majoria popular, més necessari es troba el nostre idioma, i més més a l'hora de veure arribar a l'última del poble, una gran reacció català en la llengua pròpia. El moment no ha estat igual, però el País Valencià, sobretot des que s'han perfeccionat les condicions de la producció de l'obra, no podem dir que no s'ha trobat davant d'una gran reacció. Allò que no sigui un precedent de manuscrit autògraf.

Textos

3

1. Martínez-Gardiner del Caño: *Estudio de los manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Valencia*, València, 1913, tomo III, p. 111.

Un rudiment de teatre valencià del segle XVIII

RICARD BLASCO

Entre els manuscrits arxivats a la Biblioteca Universitària de València, procedents de la llibreria dels Caputxins, n'hi ha mitja dotzena del Setcents força interessants, que formen una petita col·lecció homogènia. Foren catalogats en 1913 per Gutiérrez del Caño¹ i no són, per tant, absolutament desconeguts. Tanmateix, no sé que hagen estat estudiats. Uns ells es refereixen a un mateix assumpte: el desterrament del Corregidor Pineda en 1735 i la presó o destitució de les autoritats implicades en els seus abusos. Un esdeveniment prou notable, a escala local. Tant, que excità la vena d'uns incògnits versificadors, que es feren intèrprets de la indignació popular. Un romanç, dues dècimes, una glosa de peu trencat, un raonament i un entremès són les composicions que el caputxí copista traslladà al seu patracol. És tot quant es va produir en l'avinentesa, o n'hi hagué més? No ho sabem. Allò que es conserva, però, ja és un bon indicatiu de la repercussió diguem-ne literària que tingué l'insòlit —i, sense dubte, desitjat— bandeig de les màximes autoritats.

El primer interès que susciten aquests papers, doncs, és la seva condició de testimoniatge polític-social. Encara, però en tenen un altre. Gairebé totes aqueixes peces estan escrites en la nostra llengua; només l'entremès està redactat en castellà. Després de la Nova Planta, l'abandó del català pels escriptors valencians era quasi total, i la desproporció sorprèn una mica. La represa dels anònims versaires és ben significativa. Amb tota certesa, degué obeir que el renou públic per la defenestració de l'Intendent fou tan gran que exigia escriure per al poble en la llengua del poble. És una reacció que no ha fallat mai al País Valencià: com més pregona és la marejada popular, més necessari es revela el nostre idioma; i com més a fons hom vol arribar a l'ànima del poble, més forçós resulta parlar-li en la llengua pròpia. El mecanisme no ha estat ignorat pel Poder, sobretot des que s'han perfeccionat les tècniques de la propaganda tan subtilment als nostres dies. No podem descartar, per tant, que amb aquestes composicions no ens trobem davant d'una maniobra d'opinió dirigida i que no siguin un precedent de maniobres semblants, ben actuals.

1. MARCELINO GUTIÉRREZ DEL CAÑO: «Catálogo de los manuscritos existentes en la biblioteca Universitaria de Valencia», València, 1913; núms. 1810, 1816, i 1915.

Deixaré el tema per a un altre moment, per no allunyar-me de l'objecte de les notes presents.

Ja he dit dessus que no em consta que d'aquests manuscrits se n'hagen estudiat fins ara. No els he vists alludits com a mostra de la poesia popular valenciana de caire polític. No em consta tampoc que se n'haja valorat la seva significació social de represa idiomàtica. Inicialment, ja pagaria la pena analitzar tots dos aspectes. Si no fos que n'hi ha un altre més, que crec que els supera en interès: un dels cinc textos vernacles de la petita col·lecció ultrapassa l'estricta límit de la sàtira política versificada comú als altres quatre, per insertar-se en el més ample marc de la sàtira política *escenificada*. Parem esment i subratlem-ho: ací tenim una de les escasses manifestacions *dramàtiques* del Set-cents valencià en la llengua pròpia; un precedent —tan rudimentari com es vulgui— dels sainets de la centúria següent; i, a l'ensem, una supervivència de possibles models anteriors, avui ignorats.

El text en qüestió és el que porta per títol original:

«Raonament que tingueren dos llauradors de el / Poble de Vinalesa pues avent vengut à esta / Ciutat à veure la proseso del Sr. Sent Vicent / Ferrer; els Causà gran novetat, el no beure anar / en ella al Intendent, y se arrimaren a unes pedres / de la Obra de la Congregació, a parlar de espay / sobre lo que seria allo.»

Ocupa quinze pàgines, de vint-i-tres a vint-i-cinc ratlles. Degudament regularitzada l'ortografia, es publica a continuació. Per informar el lector, diré que el Corregidor Francisco Salvador de Pineda havia pres possessió del càrrec el 20 de novembre de 1727. Durant els vuit anys que manà, cometé els abusos que indica el «Raonament», a més d'altres referits en la resta dels papers de la col·lecció. Tingué com a còmplices José Pérez Messia i Blas Jover Alcaraz, que foren *Alcaldes mayores*; l'últim ho era des de 1716 i passà a ser *Alcalde del Crimen* en 1733, sent substituït en el primitiu càrrec per l'advocat dels *Reales Consejos* Agustín de Valdemoches Muñoz. Els quatre foren condemnats al desterrament. Un altre còmplice, Agustín de Oloriz, fou empresonat. Entre les acusacions que se'ls feren ressortien l'especulació amb el blat, la illegal percepció de tributs per la caça i les fires, l'arbitrària exempció de quintes, el desflorament de donzelles i la tolerància de setze cases públiques de joc.² S'encarregà de

2. V. la «Representación a S.M. sobre los abusos autorizados por la autoridad militar de Valencia», redactada en Morvedre i la Vila-Reial el 20 de juliol de 1734 pel llicenciat Lluís CORTÉS CANTOS i copiada també en un dels volums de manuscrits de la llibreria dels Caputxins conservats a la Biblioteca Universitària de València (sign.: M/668). Diré que la pista d'aquests papers em fou donada per Josefina Alberola de Cucó.

castigar-los el nou Corregidor, Marquès del Risco. Les sentències es van executar, respectivament, el 28 de març i el 3 d'abril de 1735. Com que la processó vicentina es celebra en aquest darrer mes, bé es veu que la data de composició del «Raonament» és estrictament contemporània dels fets.

Com apreciarà el lector, fins al vers 190 el text es desenvolupa seguint les normes clàssiques dels «colloquis», en forma de relació dialogada de dos personatges. En aqueix punt, hi ha una acotació escènica i hi intervé un tercer personatge, produïnt-se un pas de comèdia. Noves acotacions escèniques (v. 245 i v. 249) introdueixen un recurs tradicional: les garrotades. És el clímax del «Raonament». L'autor n'era conscient, de com les garrotades complaurien el seu públic: pegant Jacint a l'Agutzil Alguerera com si pegués al mateix don Blai; justament allò que el públic hauria volgut fer per si mateix. Una vegada transposada a escena l'ànsia popular de venjança —ànsia venjativa que, a més a més, s'expressava en la pròpia llengua del poble i amb els seus propis matisos dialèctics, o sigui que n'era una veritable catarsi—, trobem una nova acotació escènica (v. 270) fent entrar en acció uns comparses, els quals no tenen diàleg escrit encara que podem imaginar que, òbviament, hi pronunciarien frases *ad libitum*. A partir del vers 280 el «Raonament» reprèn el seu to colloquial. La construcció no pot ser més primària ni l'argument més lineal. Tanmateix, la seva estructura és absolutament teatral, tant per les acotacions d'escena —infreqüents del tot en els «colloquis»—, com per la dinàmica del moviment, la participació de comparses i la necessitat d'un mínim *atrezzo* —les pistoles, els garrots—, facilitant la representació que no calgués un decorat precís.

Fou representat, el «Raonament que tingueren dos llauradors del poble de Vinalesa»? El patracol del caputxí no en diu res, però no es pot negar que està escrit pensant en un públic i en uns «actors». Resulta, a més a més, simptomàtic que, entre els manuscrits de la col·lecció de què parlo, hi haja una altra peça teatral referida al mateix tema, redactada en castellà i titulada:

«Entremés. Personas que hablan en él son: el Intendente, Don Blas Jover, Flores, Alguer, el Marqués del Risco, Escribano y Soldados».³

L'extensió és menor (nou fulls, a vint-i-sis ratlles), però amb intervenció de més personatges, com si l'autor fos conscient que disposava d'un planter d'actors més ample per a representar en castellà que en català. Qui foren aquests actors, no ho sabem tampoc, si bé podem inferir que devien

3. N.º 907 de GUTIÉRREZ DEL CAÑO.

ser els de la companyia d'un tal Melo, alludit en un romanç recollit pel caputxí copista en la seva collecció i que deu ser la segona part del «Raonament» que en aquest s'anuncia (v. 415); aqueix comediant fou una altra víctima de l'Intendent:

«I molt bé ho donà a conèixer
quan a Melo, el comediant,
li donà aquella sentència
a Pilatos imitant.
Puix perquè *este* es resistia
no volent representar
la comèdia d'Alarcon,
estigué a punt d'assotar.»⁴

L'incident està referit també per Lluís Cortés i Cantos dins la seva «*Representación*» i per ell sabem que es tractava de «*cierta comedia de Simon Alarcon que entonces llevaba San Benito*». Res s'hi oposa, doncs, a pensar que o bé Melo i els seus companys podien indistintament representar en un o altre idioma, o bé existien «*colloquiers*» aptes per actuar d'actors en la representació del «Raonament». El qual, com l'«*Entremès*», degué escriure-se a instàncies del Marquès del Risco, o potser d'alguna autoritat subalterna, als qui importaria que la justícia que venien de fer en nom del Rei arribés al més aviat possible a coneixement dels valencians, incloent els habitants de l'Horta o d'altres comarques més llunyanes. El teatre, encara que rudimentari, n'era un vehicle ràpid, l'eficàcia del qual no cal ponderar. Aquesta suposició en comporta una altra: fou un mateix l'autor del «Raonament» i el de l'«Entremès»? He dit dessus que la petita collecció de manuscrits de què parlo era obra d'uns anònims versificadors. No veig inconvenient, però, per a pensar que tots ells no han pogut estar escrits per una sola mà.

Finalment, recordaré que, ara fa poc, Joan Fuster ha publicat uns «*Plantejaments històrics del teatre valencià*».⁵ Sense la pretensió d'actuar com a historiador de la nostra literatura teatral, sinó d'historiar les peripecies de la llengua, Fuster ha remogut la problemàtica de la tradició dramàtica al País Valencià. Del seu extens treball, retindré especialment que ha tornat a posar de relleu la manca de notícies relatives al teatre valencià del segle XVIII, intentant rastrejar-hi si hi hagué, escrita o representada en català, alguna cosa més que un «*Entremès de la sogra i la*

4. És el romanç que comença «*Bé pots, Ciutat de València...*», versos 33-39; nùm. 1816 de GUTIÉRREZ DEL CAÑO.

5. «*Els Marges*», n.º 5, Barcelona, octubre de 1975; pàgs. 11-63.

nora» (1754), anònim, i la «*Chunta Secreta*» (1788?) de Carles León. Fuster arriba a la conclusió que, al llarg de la centúria, hi degué haver una «*veta subterrània*» de teatre dialectal. El «*Raonament*» que publico ve a confirmar la seva hipòtesi. I, a més, recula en una vintena d'anys la primera data aduïble.⁶

Una altra hipòtesi de treball, ben suggestiva, hi exposa Fuster, al seu assaig. Sabem que durant els anys de la Decadència, als segles obscurs en què la nostra llengua perdé posicions literàries davant l'expansió del castellà com a llengua de cultura de les classes dirigents, i mentre es consolidava la diglòssia de la societat valenciana, es produïren manifestacions marginades d'una sub-literatura («*colloquis*», «*raonaments*») apta per al consum de la grossa massa analfabeta que era aleshores el nostre poble. Una considerable producció a la qual poca o cap atenció se li ha donat fins ara. Fuster subratlla que, en les mostres que ens han pervingut impreses, hi trobem rastres d'unes possibilitats de representació «*dramàtica*», particularment afavorida per la seva forma dialogada i la versificació asonant en versos curts de set o vuit síl·labes. I es pregunta si no fóra possible recercar-les, trobar-les, identificar-les. Puc dir que he llegit un crescut feix de «*colloquis*», força interessants des del punt de vista de la crítica política o del pre-periodisme i encara no he trobat més peça que continga un definit moviment teatral que el «*Raonament*» que publico. D'altres hi ha que suposen una possibilitat de recitació pública, però sense apuntar l'acció de forma tan clara com el text que presento. És clar que no he esgotat, ni de lluny, el repertori. És probable que en alguna col·lecció de «*vària*» amagada en les biblioteques jeguin manuscrits o impresos avui ignorats. La hipòtesi formulada per Fuster no és, per ço, menys vàlida. El «*Raonament que tingueren dos llauradors del poble de*

6. Que és, segons Fuster, la de 1754, atribuïble a l'«*Entremès de la sogra i la nota*». Però Fuster es refia de RIBELLES COMIN («*Bibliografía de la lengua valenciana*», Madrid, 1939, t. III, pàg. 288) i jo haig de dir que trobo ben suspecta l'atribució. Ribelles copià una cita d'Eduard GENOVÉS I OLMOS («*Catàlech descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana*», València, 1911, t. II, pàg. 34), però l'exemplar descrit no té any d'impressió. Tot i que Ribelles deia que el llibreter Antoni Palau en posseïa un, no sembla haver-lo vist. Jo he trobat, a la Biblioteca de Catalunya i a la de l'Institut del Teatre de Barcelona, dos exemplars d'una mateixa edició, conformes en tot a la descripció dels esmentats bibliògrafs, però... compostos amb tipus del primer terç del Vuitcents. Existí una edició del XVIII? Ho dubte Joan CASTELL I ALTIRRIBA («*Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX*», «*Estudios Escénicos*», n.º 19, abril 1975) esmenta un «*Pas de la sogra i la nora*», molt semblant a l'«*Entremès*» i datat l'any 1837. És ben possible que l'un o l'altre siguin refosa o recreació de l'homònim. I, tanmateix, la perplexitat s'hi acreu quan sabem que entre 1784 i 1790 hom representava a Madrid, per la companyia de Martínez «*La suegra y la nuera*» (GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *loc. cit.*, n.º 729). El tema, evidentment, és tradicional i podria ser que malgrat tot l'«*Entremès*» valencià s'haja representat al Setcents, qui sap si adaptant-lo d'un text castellà.

Vinalesa» demostra que no anava equivocac, i deu esperonar les recerques, amb l'esperança de trobar-ne noves pistes que acrediten l'existència d'un teatre valencià modest, rudimentari, subsistent com a «veta subterrània», que hem de fer aflorar.

Raonament que tingueren dos llauradors del poble de Vinalesa
puix havent vingut a esta Ciutat a veure la processó del senyor
Sant Vicent Ferrer els causà gran novetat el no veure anar en
ella l'Intendent i s'hi arrimaren a unes pedres de l'obra de la
Congregació a parlar d'espai sobre lo que seria allò

LLUC:

No em diràs, *Jacinto* amic,
quina alegria tan gran
hi ha *estos* dies per València
que de goig saltant estan?
5 I encara més: he advertit
que si tu ho vas reparant
els notaris i els *corxetes*
pareix que van afrontats.
Tres dies ha que em passege
10 per València sens parar
i no es veu per espitllera
un *corxet* en la ciutat;
i lo que més m'atordix:
que en la processó no ha anat
15 aquell panxota de Cocos
que duïa la vara en alt;
sols anava un homenet
ab lo seu collet girat,
ab la garnatxa de jutge
20 i lo rosari en la mà.

JACINT:

Ai, ignorància més grossa!
Tres dies en la ciutat
i no saps donar raó
lo que en ella està passant?
25 Al dia i mig que era en ella
sabí tantes novetats
que per a tota ma vida
tinc notícies que contar.
L'alegria que tots tenen
ab gran fonament ho estan
30 puix tenen ara esperances
de què els creixeran lo pà,

sense moltes altres coses
que al present estan passant
35 que són dignes de saber-se
per a contar als Jurats
de nostre poble i voràs
què de gràcies nos daran;
les nostres cases plenetes
40 sempre de gent estaran
esperant contem notícies
de les que ací estan passant.

LLUC: *Jacinto*, conta'm notícies,
no em faces desesperar,
45 conta-les a poc a poc
i les aniré devorant.

JACINT: Lluc, posa un poc de *cuidado*
i t'aniré relatant
les notícies que en València
50 *estos* dies m'han contat.
Has de saber com València
estava plena de gats,
amb unes ungles tan llargues
que tiraven onze pams;
55 puix al pobret que agafaven
el deixaven tremolant,
per molts diners que tinguera
ab ses unglotes tan grans
no paraven *hasta* que
60 li treien tota la sang.

LLUC: Si onze tiren les ungles,
les mans quants ne tiraran?
Sis pells seran menester
per a un parellet de guants.

JACINT: 65 Jo no te dic que les ungles
elles tiren onze pams,
sinó que eren tan grans lladres
que sempre estaven robant.

LLUC:

70 Captelleu! *Què hato* de corbs
s'hi havien així ajuntat!
Digues qui són els *lagartos*
que mullaven en lo plat.

JACINT:

L'u, era l'Intendent.
que ab excuses dels soldats
75 robava dins de sa casa
sense haver qui lo hi privàs;
tenia forment podrit
que poc ha havia comprat
i part d'ell a la Ribera
80 a despatxar-lo portà;
el capsot lo comprà a sis
i a deu se'l feia pagar;
però ara sense forment
i sens diners s'ha quedat
85 perquè lo Marquès del Risco
orde expressa li ha donat
al Governador d'Alzira
que el diner vaja cobrant
i que en ses mans se'ls entregue
90 per a poder-li ajustar
la *golilla* a aquell gambaire
que aixina estava robant.

LLUC:

Eixe és aquell panxota
que duia la vara en alt
95 ab la perruca de Judes
i la cara de jagant?

JACINT:

Sí.

LLUC:

Ai, lo cara de Pilatos,
com estava endimoniat!
100 No de bades féu la casa
ab tant de balcó. Sagrat!
Captelleu! Si l'espmeren,
com se correria sang!
Lo que a mi m'espanta molt
105 com en fum no s'ha tornat.

- JACINT: D'això t'espantes tu?
I si puix jo te contàs
lo que passava en València,
Lluc, t'havies d'esglaiar.
- LLUC: ¹¹⁰ Puix que encara feia més
lo cara de renegat?
- JACINT: Si tot lo que *este* feia
jo ho haguera de contar,
encara en setmana i mitja
¹¹⁵ no ho podia relatar.
- LLUC: Puix deixa't estar a *este*
i passa als de més avant.
- JACINT: L'altre, era aquell Jutge
que li deien sô Don Blai,
¹²⁰ Assessor de la Intendència,
buida bosses afamat;
este, vivia d'astúcia,
però poc li ha aprofitat,
que ha vingut una riuada
¹²⁵ i a Daimús se l'ha emportat.
- LLUC: Puix digues quina és l'astúcia
que tenia el malfatà.
- JACINT: Si no em deixes eixir d'un,
com a l'altre hem de passar?
- LLUC: ¹³⁰ Lo que m'estic *derretint*
de no saber-ho tot ja!
- JACINT: Has de saber com est home
anava *agasajant*
a tots els marquesos, *condes*,
¹³⁵ i altres persones reials,
fent-los eixir algun pres
i traent-los un soldat,
però després los pobrets

140 ho venien a pagar
i per això els Regidors
han posat un memorial
dient que era un bon Jutge
i aquietava la Ciutat.

145 Però el Rei que els va oir
la resposta los tornà
dient que era bon ministre
per a lladre, *acrisolat*.

LLUC:

150 Captelleu! I *què* resposta
de *punyo* se la hi jugà.
Quien tal haze que tal pague.
Com els fan als sentenciats.

JACINT:

Què et pareix? Que per allí
deixa que vagen cridant
155 a que facen testimonis
i voràs com van contant
molt més de lo que ara es diu
i el Rei ho està ignorant.
Deixa que ell sàpiga tot
160 lo que ara està amagat
i oiràs *estos* heretges
a on aniran a parar.

LLUC:

Ja que nunca s'acostaren
cent llegües de la Ciutat,
165 perquè hòmens que servien
per acurtar-nos lo pà
sols tenen mereiximent
de què els porten a llaurar.

JACINT:

Lluc, lo que jo t'assegure:
170 que no els veges passejar
més en cotxe per València,
ni per fora la Ciutat.
En capa d'*este* guilopo
se feien moltes maldats
175 perquè *este* els encobria
i anaven a la meitat.

- Als platers donava corda
per a tindre'ls embregats.
Feia eixir a *bigotillos*
- 180 a registrar als feriants,
els posava a pic de perdre'ls
a la una i a l'altra part
per a treure'ls els diners
d'aqueixa conformitat,
- 185 i per això lo Collegi
al Risco va nomenar
per son Jutge protector
i bé de tots sos germans.
- LLUC: Per lleu i *què* samugada
190 que mereixia en lo cap.
- (*Estant en esta conversació se n'adonaren
que ALGUER lo Agutzil els estava escoltant i
prosseguien d'esta forma*):
- ELS DOS: Senyor, vosté, *què* fa allí,
que nos està escoltant?
Vol vosté que a puntapeus
el faça passar avant?
- ALGUER: 195 Molt bé conec a vostés.
Deixen que vinga Don Blai
i voran com en la Torre
als dos he de fer ficar.
- JACINT: Lluc, tu saps qui és *este*?
200 El alcavot de Don Blai,
el que dien en lo poble
que se'n dugué Satanàs.
- LLUC: Home, *què* dius? *Este* és
205 el que, plegades les mans,
toparen després darrere
de la porta del terrat.
- ALGUER: Ah, senyors cavallers,

- oïxquen-me a mi un instant
 210 i voran quant al contrari
 és lo que els han informat.
- JACINT: Lleve's vosté ara d'ahi,
 que vosté és apassionat
 i no parla per raó
 215 sinó perquè es veu tacat.
- LLUC: Però vosté ha de dir,
 entre els tres, la veritat;
 sinó, no ens conta mentires;
 escomece a relatar.
- JACINT: 220 Lluc, tu et penses que *este* home
 és un de l'apostolat?
 Està't puix en l'advertència
 de què és un gran guilopàs.
- ALGUER: Seré tan home de bé
 225 com lo hi haja en la Ciutat
 i refrene's eixa llengua
 ans que me'n vaja apurant.
- JACINT: La plaça de Sant *Domingo*
 és *espaciosa* i ben gran.
 230 Allí van els que s'enfaden
 a pegar-se ab un cantal.
- ALGUER: Vosté pareix molt llengut.
 Venga ací si a cas té mans
 i vorà com eixa llengua
 235 se la hi tinc jo d'arrencar.
- JACINT: *Ven*, guilopo, i no m'enfades,
 que si em fas pegar un pas
 et pegaré més trompades
 que un rossí podrà portar.
- ALGUER: 240 A qui diu vosté guilopo?
 Mire, si trac lo punyal

el cosiré a punyalades
hasta que es canse la mà.

JACINT: Segueixca'm d'ací *hasta* el mur.

ALGUER: ²⁴⁵ Passe vosté puix davant.

(*Se'n van al mur els dos i LLUC es queda guardant la roba de JACINT.*)

JACINT: Ja estem els dos ací a soles.
Vegem qui té ara mans.

ALGUER: Ara vorem qui té llengua.
Traga ací armes iguals.

(*Trau JACINT un bastó i ALGUER trau dues pistoles i JACINT comença a bastonades ab ALGUER i este dispara les pistoles, que sols ix-queren de fogó.*)

ALGUER: ²⁵⁰ Home, tostemps no coneix
lo ministre de Don Blai?
Deixe'm estar la perruca
que bon diner m'ha costat.

JACINT: ²⁵⁵ Ara per Déu ja no passen
los ministres de Don Blai
i si no vés a que et lleve
els *palos* que t'he donat.

ALGUER: Home, per amor de Déu,
que estic ja descostellat!
²⁶⁰ No em pegue més bastonades,
que perdó vull demanar:
els dos peus li besaré.
Ai, que ja m'ha obert lo cap!
Home, aplaque eixe furor,
²⁶⁵ no m'acabe de matar,
que estic en pecat mortal
i a l'infern aniré a parar.

JACINT: Per lleu, ara pagaràs
lo que tu m'has fet rabiari,
270 i el diable que t'emporte.
A mi, què se'm pot donar?

ALGUER: Perdó, perdó li demane,
ai, ai, que vaig acabant.

JACINT: Puix jo ara escomence.
275 Déixa'm un poc descansar
No volies tu el meu cos
a punyalades passar?
Puix ara lo meu bastó
tot això ho remediàrà.

(A este temps venien uns hòmens per lo mur i veent que tot estava fet un ecce homo li digueren al llaurador que s'hi apiadés i JACINT se'l deixà ab aquells hòmens i se'n anà a buscar el seu company.)

LLUC: 280 Què t'has fet, amic Jacinto,
que tant de temps has tardat?
Que heu entrat en la taverna?

JACINT: No et pareix! Que em convenia
a mi la seua amistat?
285 Lo bastó que se n'ha endut
nos ha fet quedar en pau,
puix té les costelles buides
i tot lo cap foradat.

LLUC: Jacinto, jo allí he fet falta.
290 perquè m'haguera apiadat.

JACINT: Lo que estic *arrepentit*
que per son peu se n'ha anat.

LLUC: Ara sí que pot dir ell
que és ministre de Don Blai.

- JACINT: 295 Lluc, tu vols que ara passe
tot lo demés en avant?
Perquè ara estic content
de lo bé que l'he calfat.
- LLUC: 300 Puix home, despatxa *presto*
que la nit es va acostant,
la nostra casa està lluny,
després aplegarem tard.
- JACINT: 395 Dels demés que ara queden
sols te vindré a contar
així per damunt damunt;
hasta la segona part,
que posaré per extens
lo bé que han governat.
A *estos* dos se'ls agregà
400 un Oloris escrivà.
Este, furtava per tots
i anaven a la meitat.
L'un s'excusa en l'Intendent
i l'Intendent en Don Blai;
405 tres feien una gavella
per a poder bé robar.
Onze tratges de persiana
en la caixa li han trobat.
Si lo Majoral té açò,
410 els Clavaris, què tindran?
Molt més tenia que dir
dels *Alcaldillos* bergants.
Per ser tard, ho deixaré
per a la segona part.
- LLUC: 415 Puix i tu quan has de fer
aquesta segona part?
- JACINT: En caure una columna
que ja està tremolant.
Jo me'n vaig ara mateix
420 a casa d'aquell Jurat
que anava en la processó

i gràcies li vull donar.
 I si tu em dónes llicència
 els dos nos podem anar,
 425 que jo li vull oferir
 una taulada de naps
 que tinc allà en l'alqueria,
 puix no tinc més que donar.
 Tres càrregues de melons
 430 dels d'Alger i de tot l'any
 li portaré de ma casa
 perquè és bon cristià.
 I així Déu nos mantinga
 este, que tenim bastant
 435 per a que pugua fer bé
 a tota esta Ciutat.

N.º 13: RICARDO DOMÍNGUEZ. *Contribución a la historia del Valle de Júcar*.

JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. *Apunte de revistas sevillanas*.
 Extractos de el Teatro Real de Barcelona. I. Septiembre-diciembre de 1865.

E. E. RAMOS VINYES. *Esboz biográfico*.

ANGEL CARMONA. *Ramos Vinyes, o una víctima del Neoclassicismo*.

RAMOS VINYES. *Artes del Mar Caribe*.

N.º 16: JOAN ANTONIO HERRIGÓN. *Valle Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva*.

JOSEF MARIA SANCY I JORNET. *Què en fem, dels actors joves?*

ANGEL PINO. *Los niveles del teatro de Joan Sureda*. (Con un apéndice que contiene dos textos inéditos de Joan Sureda: *Arlequín I*, *Arlequín II*, *Turandot* i *Sardanà*.)

JOAN COCA. *Six notes*.

ESTUDIOS ESCÉNICOS

N.º 14: HANNAH E. BERGMAN. *Los entremeses post-cervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona.*

DR. HORST HINA. *Société et langage dans le théâtre de salon. À la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol.*

XAVIER FÀBREGAS. *Joan Puig i Ferrer i la crisi del teatre català (1913-1917).*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrer i la seva obra. Amb especial atenció a «El pelegrí apassionat».*

GUILLEM-JORDI GRAELLS. *Notes per a un estudi de «La dama enamorada».*

JOAN PUIG I FERRETER. *Correspondència inèdita.*

JOAN PUIG I FERRETER. *Un home genial. (Farsa en un acte. Inèdita.)*

N.º 15: RICARDO DOMÉNECH. *Contribución a la bibliografía de Valle-Inclán.*

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. *Ajuste de cuentas conmigo mismo.*

Estrenos en el Teatro Romea, de Barcelona. I. Septiembre-diciembre de 1865.

E. E. Ramon Vinyes. *Esbós biogràfic.*

ÀNGEL CARMONA. *Ramon Vinyes, o una víctima del Noucentisme.*

RAMON VINYES. *Arran del Mar Caribe.*

N.º 16: JUAN ANTONIO HORMIGÓN. *Valle Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva.*

JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Què en fem, dels actors joves?*

ARNAU PUIG. *Les arrels del teatre de Joan Brossa. (Am un anex que conté dos textos inèdits de Joan Brossa: Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon i Sord-mut.)*

JORDI COCA. *Sis notes.*

ÀNGEL CARMONA. *El meu Joan Brossa.*

FREDERIC RODA. *El meu muntatge d'«Or i sal».*

JAUME FUSTER. *L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella.*

SEBASTIÀ GASC. *Frègoli, Brossa i el «Music-hall».*

PERE GIMFERRER. *Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa.*

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER. *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica. Relació de l'obra dramàtica de Joan Brossa.*

JOAN BROSSA. *El gran Fracaroli.*

N.º 17: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. *Agrupamientos, Creatividad y Desinhibición.*

CARME COMPTE. *Le théâtre actuel en Roussillon: deux dramatisations collectives.*

Registro de funciones. Teatro Romea, II (enero-marzo de 1866).

Shakespeare a Catalunya, fins a 1937.

JOSEP PALAU I FABRE. *Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra.*

JOSEP-ANTON CODINA. *«Juli Cèsar».*

VENTURA PONS. *«Nit de reis, o el que vulgueu».* *Notícia d'un muntatge.*

WILLIAM SHAKESPEARE. *El rei Joan.* Traducció de Josep Maria de Sagarra.

N.º 18: RICARDO DOMÉNECH. *En busca del teatro de Galdós.*

DOMINGO PÉREZ MINIK. *Galdós, ese dramaturgo recobrado.*

WILLIAM H. SHOEMAKER. *La acogida pública y crítica de «Realidad» en su estreno.*

GONZALO SOBEJANO. *Efectos de «Realidad».*

GILBERTO PAOLINI. *«Voluntad» y el ideario galdosiano.*

ILDEFONSO-MANUEL GIL. *Dos encuentros con «El abuelo».*

ELENA CATENA. *Circunstancias temporales de la «Electra» de Galdós.*

JOAQUÍN CASALDUERO. *«Alceste»: Volver a la vida.*

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ. *El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna.*

WILLA SACK ELTON. *Autocensura en el drama galdosiano.*

ALFONSO M. GIL. *Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós.*

JORGE CAMPOS. *Nota sobre dos capítulos de «La Desheredada».*

ISAAC RUBIO. *«Alma y Vida», obra fundamental del teatro de Galdós.*

LUCIANO GARCÍA LORENZO. *Galdós descende a los infiernos.*

JESÚS GUTIÉRREZ. *La «Pasión» de Santa Juana de Castilla.*

LUCIANO GARCÍA LORENZO. *Bibliografía teatral galdosiana.*

RICARDO DOMÉNECH. *Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a «Casandra» y «Sor Simona».*

RICARDO DOMÉNECH. *Benito Pérez Galdós. «Quien mal hace, bien no espere».* Introducción.

BENITO PÉREZ GALDÓS. *Quien mal hace, bien no espere* (ensayo dramático en un acto y en verso).

N.º 19: JOAN CASTELLS I ALTIRRIBA. *Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX.*

MARIA GRAZZIA PROFETI. *Un «Romance» di J. Pérez de Montalbán sul tema della morte.*

MANUEL LOURENZO. *O teatro galego, de esguello.* (Notas ceibes encol da nosa vida teatral.)

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. *El siglo de las luces y las sombras.*

NATIVIDAD MASSANÉS. *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del siglo XVIII español.*

JOSÉ MARÍA SALA. *Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo.*

JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO:

El aprendiz de torero.

La boda del mundo nuevo.

La casa de vecindad.

El desafío de la Vicenta.

N.º 20: JUAN ANTONIO HORMIGÓN. *El musiktheater: la ópera como espectáculo.*

ISABEL GARCÍA MANZANO. «*En attendant Godot*»: *communication on incommunication? Une étude du langage de Beckett.*

PILAR MONNÉ - IOLANDA PELEGRÍ. *Miquel Llor. Cronologia.*

M. P. JORDÀ. «*Laura a la Ciutat dels Sants*»: *realitat i ficció.*

PILAR MONNÉ - IOLANDA PELEGRÍ. «*Laura a la Ciutat dels Sants*»: *el pas d'una novella a una obra de teatre.*

Obres i articles de Miquel Llor.

Bibliografia.

MIQUEL LLOR. *Laura a la Ciutat dels Sants.*

ALTRES PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE DE
BARCELONA

MONOGRAFIES DE TEATRE:

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2.^a edició)
2. *Ezequiel Vigués «Didó»*, TEATRE DE PUTXINEL·LIS (2.^a edició)
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIÀ DURANT LA DICTADURA
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALÀ: 1967-1968)

En preparació:

LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES

Robert Marrast, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA

QUATRE TREBALLS DE DRAMATÚRGIA CONTEMPORÀNIA
(MERY D'OUS, EL PUPILO QUIERE SER TUTOR, RONDALLA
D'ESPARVERS, GALATEA)

Jordi Coca, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (INTENT
DE TEATRE NACIONAL. 1955-1963)



Instituto del Teatro

