

28

DESEMBRE DE 1986

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA



SUZ/O/SUZ, La Fura dels Baus. Fotografia Ros Ribas.

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

28

DESEMBRE DE 1986

edicions 62

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell). 08001-Barcelona.

*Consell de Redacció:*

Joan-Josep Abellan  
Francesc Castells  
Jordi Coca  
Guillem-Jordi Graells  
Jaume Melendres  
Josep Montanyès

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, Barcelona.

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008-Barcelona.

Imprès a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127, 08019-Barcelona.

Dipòsit legal: B. 23.438 - 1983

ISSN: 84-297-0212-3819.

El present volum d'«Estudis Escènics» és el darrer que va preparar Xavier Fàbregas i hem cregut oportú de respectar íntegrament el sumari i la divisió temàtica que ell va deixar com a definitiva.

*N. de R.*

# DOSSIER: LA PIPIRONDA

---

## ELS PIPIRONDOS.

TOT ALLÒ QUE RECORDO  
DEL GRUP TEATRAL  
LA PIPIRONDA

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jorda

FRANCESC CANDEL

# ELS PIPIRONDOS.

TOT ALLÒ QUE RECORDO  
DEL GRUP TEATRAL  
LA PIPIRONDA

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

Sé que em deixo noms, perquè jo recordo físicament, plàsticament, persones que van anar amb La Pipironda, però, els noms, no els recordo i ni tan sols mai no els vaig saber bé. Fins i tot he esmentat gent que hi va estar vinculada de resquillada. Jo mateix no hi vaig fer res més que buscar-los escenaris pels meus barris i acompanyar-la farandula sempre que podia, una cosa així com ara de claca. Per això els contactes d'algunes d'aquestes persones amb La Pipironda van ser esporàdics, i d'altres espontanis, però la majoria van ser intensos, d'autèntic lliurament a la feina teatral en què estava posat el grup.

Cadascú hi va fer la seva aportació fos com fos i va posar el seu saber a la disposició del grup. Pintors com Florenci Clavé i Guinovart hi van fer decoracions. Escriptors com Rodríguez Méndez, Víctor Mora i Teixidor van compondre textos. D'altres buscaren escenaris, és a dir, bars o barris on podia anar La Pipironda. Era el cas, a més del meu i d'algú altre, d'Enrique Martínez, ja mort, que a la meua novella *Donde la ciudad cambia su nombre* és el corredor de pel. Ell els va dur al bar d'en Benjamín a les Cases Barates. I, a ell mateix, li va tocar de fer el paper de Torpedo a l'obra *La estratosfera*, perquè d'això, d'interpretar alguna vegada un paper en alguna de les representacions de La Pipironda, pràcticament ningú no es va salvar. Hi havia gent que només era actor, o actriu, com Isa Escartín, aquesta més que ningú, i José Manuel Siles, i altres a qui agradava d'actuar, com a en Bardalet, però d'altres van ser actors

Els pipirondos vam arribar a ser un bon feix. Així, de memòria, i encara que la memòria em falla, m'atreviria a donar-ne els noms que segueixen, amb el risc de deixar-me'n força al tinter. Que em perdonin aquells de qui m'oblidi; no ho faig amb mala intenció, bé que sé que oblidar és una ofensa. Però accepto el risc.

Els transcriuré tots en castellà perquè, en aquells temps ja llunyans, els noms propis, encara que hom fos català, s'escrivien en castellà: Àngel Carmona, Florencio Clavé, Isa Escartín, Emilio López Bardalet, Manuel Gausa, Montse Clavé, Enrique Carcavilla, José Manuel Siles, María Julia Díaz, Armonía Rodríguez, Víctor Mora, Francisco Candel, José María Rodríguez Méndez, Gil Novales, José Mas, Jorge Bayona, Jorge Teixidor, germans Lucchetti, Javier Fábregas, Antonio Joven, Francisco Miñana, Antonio Soler, Flores Lázaro, Guinovart, Enrique Martínez, Manuel Larray, Enriqueta Sevillano, Antonio Gutiérrez...

Sé que em deixo noms, perquè jo recordo físicament, plàsticament, persones que van anar amb La Pipironda, però, els noms, no els recordo i ni tan sols mai no els vaig saber bé. Fins i tot he esmentat gent que hi va estar vinculada de resquillada. Jo mateix no hi vaig fer res més que buscar-los escenaris pels meus barris i acompanyar la faràndula sempre que podia, una cosa així com ara de claca. Per això els contactes d'algunes d'aquestes persones amb La Pipironda van ser esporàdics, i d'altres espontanis, però la majoria van ser intensos, d'autèntic lliurament a la feina teatral en què estava posat el grup.

Cadascú hi va fer la seva aportació fos com fos i va posar el seu saber a la disposició del grup. Pintors com Florenci Clavé i Guinovart hi van fer decoracions. Escriptors com Rodríguez Méndez, Víctor Mora i Teixidor van compondre textos. D'altres buscaren escenaris, és a dir, bars o barris on podia anar La Pipironda. Era el cas, a més del meu i d'algú altre, d'Enrique Martínez, ja mort, que a la meua novella *Donde la ciudad cambia su nombre* és el corredor de pèl. Ell els va dur al bar d'en Benjamín a les Cases Barates. I, a ell mateix, li va tocar de fer el paper de Torpedo a l'obra *La estratosfera*, perquè d'això, d'interpretar alguna vegada un paper en alguna de les representacions de La Pipironda, pràcticament ningú no es va salvar. Hi havia gent que només era actor, o actriu, com Isa Escartín, aquesta més que ningú, i José Manuel Siles, i altres a qui agradava d'actuar, com a en Bardalet, però d'altres van ser actors



perquè en Carmona els ho va exigir. Els ho va exigir tot beneint-los. L'Àngel Carmona feia actors com Jesucrist feia pans i peixos al miracle dels ídem. A més a més, n'hi havia que ho feien molt bé, per exemple, Mas Godayol, Gausa, Armonia... Però altres anaven al paper com el bestiar a l'escorxador. Jo mateix, al·lèrgic a la interpretació escènica, em vaig veure obligat a representar el paper d'«el Candel» a *La batalla del Verdún* d'en José María Rodríguez Méndez.

Sí. Aquesta obra, la va estrenar La Pipironda al teatre Candilejas en sessió única. Un dels personatges, que representava que llegia els meus llibres o sabia de mi com a cronista d'aquella mena de tipus i d'ambients, feia al·lusió al fet que jo em ficava en la vida d'aquests barris. L'Àngel Carmona, que dirigia l'obra, a més a més d'actuar-hi, va creure que seria una mena d'efecte teatral màgic la meua aparició a l'escena i representar-me a mi mateix com a passejant en aquells moments pel barri que l'escenari figurava. Ho vaig fer així, sense dir ni piu. Em feia molta vergonya, però hi vaig sortir. Quan el meu fill, que devia tenir uns quatre anys, em va veure aparèixer a l'escenari, va cridar a la seva mare: *Mira, el papá!* I després no parava de preguntar-me: *¿Por qué no hablaste o dijiste algo?* Presentada una altra vegada l'obra a la Sagrera, hi vaig fer igualment l'aparició muda. Si la van representar enlloc més, ja no hi vaig participar. Després d'aquestes dues actuacions, vaig penjar els hàbits d'actor mut i d'efectes especials.

## ELS PIPIRONDOS

Haver estat pipirondo és com haver estat *felipe*, de la JOC, *psuquero*, *boy scout*... Et fa l'efecte d'haver pertangut a una gran i intensa família, també d'haver estat un juramentat i, com els maçons i els jueus, et sembla que si et tornes a trobar algú dels teus pel món us reconeixereu i us captindreu en pipirondo, això és: us ajudareu. Potser tot és nostàlgia, però què voleu.

A la família de La Pipironda, hi entraven uns i en sortien d'altres, encara que els que en sortien no ho feien mai definitivament. Això dels pipirondos, ens ho deïem entre nosaltres mateixos, però també ens ho deïen els altres.

L'actriu Isa Escartín, a propòsit d'aquesta abundant família i de la categoria humana dels seus elements, solia dir:

«A vegades, quan parlo d'algú i el pondero, de cop, sense voler, penso, per a mi, és clar: sí, però no és pipirondo, com si li faltés alguna cosa, un últim grau de bondat, de tendresa i de tota la resta...»

Isa Escartín va ser a Barcelona fa temps, actuant al palau de Pedralbes en un muntatge sobre l'Espanya pelegrina o de l'exili, concretament la que se'n va anar a Mèxic amb la derrota de la República. Jo feia qui sap quant que no la veia. Però en Xavier Fàbregas, que no se'n perdia cap pel que fa al teatre, va anar a la representació, la va veure, i m'ho va dir, i ho van saber altres, i Isa Escartín, potser sense esperar-s'ho, es va reunir amb diversos pipirondos i tornava a la seva cantarella que ser pipirondo és una cosa especial, com un segell, com una marca o una empremta.

### «TEATRO POPULAR DE SALA Y ALCOBA»

El grup de teatre La Pipironda té la seva bibliografia. Se'n van publicar nombrosos articles en diaris i revistes. Jo n'hi vaig escriure força vegades. En vaig escriure i n'escric, perquè La Pipironda, menada per l'Àngel Carmona, no es mor mai. Fent servir el tòpic, reneix de les seves cendres com l'au fènix, en aquest cas de les cendres que l'Àngel Carmona duu sempre a coll sense deixar que s'apaguin. Ja en parlarem; no perdem el fil. En Xavier Fàbregas l'esmentava constantment a les seves anàlisis sobre el teatre a Catalunya.

Jo, els meus articles i reportatges sobre La Pipironda, els vaig recopilar i els vaig incloure en un volum titulat *La carne en el asador*. A més, en un llibre de «Primer Acto», editat per Taurus i dedicat a en José María Rodríguez Méndez, que duu el llarg títol de dues peces teatrals seves: *La tabernera y las tinajas*, *Los inocentes de La Moncloa*, hi ha abundants ressenyes de La Pipironda, dins les quals destaca una petita història del grup. S'hi diu que l'Àngel Carmona i en Florenci Clavé fundaren pel desembre de 1959 l'anomenat «Teatro Popular de Sala y Alcobá», a l'estil dels vells grups que al segle XIX organitzaven funcions teatrals en llocs privats entre la menestralia barcelonina. La primera representació tingué lloc a la taverna La Viña de la travesera de Gràcia. Era una representació espontània entre la clientela habitual de la casa, clientela que de cop i volta es

trobà ficada dins la representació. L'obra va ser *En la estratosfera*, de Pedro Salinas. Hi intervingueren Isa Escartín, Emili López Bardalet, Manuel Gausa, Montse Clavé, Enrique Carcavilla i Josep Siles. En papers secundaris, Carmona i Clavé mateixos. La representació fou un èxit, es repetí un parell de vegades més, i hi feren cap alguns intellectuals atrets per la curiositat.

Fins aquí la història en aquesta mínima *Pequeña historia de La Pipironda*. Jo vaig escriure sobre aquesta representació. I encara, tret d'aquest escrit que vaig engiponar en calent, vull afegir que hi anomeno l'obra *La estratosfera*, segurament equivocant-me; que «La estratosfera» és a l'obra un bar anomenat així i d'aquí que l'escenari se li adequés tant; que el mosso Torpedo de l'obra, el va fer el mosso de debò de l'establiment, i el venedor de números de la rifa, un venedor d'iguals o de cupons de debò. Entre el grapat d'amics d'en Carmona que vam assistir a la representació i els clients de la casa, no s'hi cabia, perquè la taverneta en qüestió era un cop de puny. Del carrer arribaven transeünts que hi passaven a fer el cafè o el conyac a la barra i es quedaven astorats seguint les incidències d'uns tipus que xerraven sense parar, i dos d'ells, els qui feien de Don Quijote i Sancho Panza, anaven vestits estrafolàriament, fins que es miraven el rellotge, veien que es feia tard, escuraven la consumició ràpidament i se n'anaven rabent sense saber ben bé què passava allà.

## LA PIPIRONDA

¿Per què el grup va passar de dir-se Teatro Popular de Sala y Alcoba a anomenar-se La Pipironda?

La *Pequeña historia de La Pipironda* assenyala que el 1960 es comença a editar un full volant titulat «La Pipironda», nom d'un antic ball espanyol del segle XVIII, que redacten Carmona, Candel, Clavé, Rodríguez Méndez, Ramón Gil Novales, Víctor Mora, Mas, etc. El nom de «La Pipironda», per extensió, passa al grup teatral i al grup social en general. A partir d'aleshores, La Pipironda constituirà un grup coherent. Pel maig d'aquest mateix any, ja s'anuncia com La Pipironda quan es presenta al teatre Candilejas amb l'estrena de *l'Auto de la donosa tabernera o la tabernera y las tinajas* d'en Rodríguez Méndez.

Ampliant això que he dit, jo hi explicava que aquell 1960 ens reuníem en un bar del carrer de Casp, a Barcelona, en Xavier Fàbregas i jo un cop per setmana, per veure'ns i canviar impressions. L'Àngel Carmona hi va venir. Després hi van fer cap altres. Cada cop n'érem més i vam anar canviant de bars. I vam voler formar un grup dedicat a propagar la cultura pels barris suburbials, sobretot el teatre. Jo crec que allí es va acabar de consolidar el grup teatral d'en Carmona, aquest Teatro Popular de Sala y Alcoba. Projectàvem fer una publicació més o menys periòdica, i la vam fer. Buscant-hi un nom, vam trobar el de «La Pipironda». Se li va ocórrer a en Carmona. La «pipironda» era una dansa, explico jo, i ho explico així perquè m'ho devien haver explicat, que s'intercalava dins les representacions teatrals del Segle d'Or, una cosa així com la sarabanda, la xacona i d'altres. La gràcia i la canya d'aquest nom ens va seduir. I de seguida aquest nom va substituir l'altre i el va suplantar, em sembla que perquè l'altre era llarg i feixuc i aquest no.

## EL FULL VOLANT «LA PIPIRONDA»

En general aquesta publicació constava d'un sol full. Tenia la particularitat de ser imprès en color verd. L'editàvem, a afectes de permisos legals, censura i d'altres galindaines, a redós —estil suplement— del periòdic local i de la cadena del Movimiento de Montcada, on vivia en Fàbregas. Quan el diari va començar a recelar davant allò que exposàvem i ens va negar el paraigua protector, ens vam acollir a la revista «Inquietud artística» de Vic. Però l'acolliment va ser breu, perquè només en vam publicar un número més. Hi perdiem diners —massa per a les nostres exhaurides butxaques— i ho vam deixar córrer.

En total en vam publicar nou o deu números. Dic nou o deu perquè jo em ventava de tenir-los tots i ara veig que me'n falta el número 4. Em penso que potser ens vam equivocar en la numeració, perquè repassant-los hi trobo: número 1, maig de 1960; número 2, juny de 1960; número 3, juliol de 1960; número 5, agost de 1960 (o sigui que, si va sortir el número 4, no sé de quin mes devia ser); número 6, octubre de 1960; número 7, desembre de 1960; número 8, febrer de 1961; número 9, maig de 1961. Finalment n'hi ha un sense numeració i de format més petit. Aquesta publica-

ció constava, dèiem, d'un sol full, menys el número de desembre i el darrer, que en van tenir dos, això és: un full, dues pàgines; dos fulls, quatre pàgines. Alguns números eren dedicats a un tema concret: el 8 a *Fuenteovejuna*, el 9 al teatre d'abans de la guerra civil, i l'últim, sense numerar, a la pau. Alguna il·lustració —una: la cara de Lope de Vega— apareguda en aquest full, es devia al dibuixant Florenci Clavé. També els dibuixos d'una auca molt graciosa que vam publicar amb el títol d'*Auca de La Pipironda* eren seus. En aquest full verd vam publicar treballs: Angel Carmona, Florenci Clavé, José María Rodríguez Méndez, Xavier Fàbregas, Josep Mas Godayol, Ramón Gil Novales, Francisco Miñana, Víctor Mora, un servidor de vostès... Els rodolins de l'auca —potser sense els dibuixos d'en Clavé perdran una mica la gràcia— deien: «*Juntos en alegre ronda / componen La Pipironda. Un lenguaje popular / sale dispuesta a buscar. Y en el teatro ha encontrado / el medio más adecuado. No buscando adulaciones / ni fastuosos salones. Levanta jovial tablado / en ciudad y en descampado. En tabernas y arrabales / y hasta en centros parroquiales. Como es algo atrevidita / publica su verde hojita. Que no sin grandes sudores / costean sus redactores. Su situación monetaria / es, por desgracia, precaria. Por ello, con corrección, / te pide una aportación. Si algo cotizas al mes / tu acción meritoria es. Y ayudas con tu bondad / al bien de la sociedad.*» Com que la «bondat» no ens va correspondre, s'acabà el fullet verd.

## REPERTORI DE LA PIPIRONDA

Bé. L'obra *En la estratosfera*, o *La estratosfera*, de Pedro Salinas, es va representar, a més de al bar o a la taverna La Viña de la travessera de Gràcia, en d'altres llocs, igualment bars o tavernes, de les Corts i de Can Tunis, avui Zona Franca. Això entre 1959-1960. Segueixo la pauta de la «petita història».

De tota manera, jo tinc reportat, en una cosa així com una crònica de fe de vida, que la segona representació d'aquesta *La estratosfera* de Salinas, però també ja de l'Angel Carmona, va ser a la barriada del Somorrostro, barri de barraques i gitanos avui desaparegut, no en una tasca, aquest cop, sinó en una mena de centre religiós que regien dos frares de llarga barba.

Aquell centre servia als frares d'escola per a la població infantil de la barriada, per a dir-hi missa els diumenges en un altaret improvisat, per a ensenyar-hi catecisme i per a vetllades d'esbargiment els diumenges a la tarda.

Vam agafar un taxi a correus per anar-hi, perquè era de nit, ja tard, i no en sabia bé el camí. El taxi ens va deixar en un carreró ple de tolls i de fang, amb barraques per tots costats i un guirigall diumenger. Vam preguntar on era «allò del teatre» i un mocós ens hi va portar. Li vam donar una pesseta i va sortir renillant de goig.

Davant el local dels frares hi havia un rebombori sensacional. Tothom hi volia entrar, però a més hi volien entrar alhora. El local era atapeït. Per això no hi deixaven passar ningú més, si no era amb comptagotes. Molts eren de peu dret. Hi havia molt gitano.

La representació va agradar extraordinàriament. Un temia que aquella gent primitiva i senzilla no arribaria a entendre allò que li presentaven, que es creguessin que allò eren rucades i ho esbronquessin. Però no. Tenien tanta educació, o més, com el millor públic educat de qualsevol teatre elegant. Hi va haver, això sí, els comentaris en veu alta d'ells amb ells a l'entorn de les incidències de l'obra, les rialles davant les disfresses i les barbes, allò de plorar quan toca riure i riure quan toca plorar, encara que també és fàcil que ells tinguessin una altra dimensió de la vida i una altra perspectiva dels sentiments tan raonables com les nostres.

La Pipironda va tornar a actuar al Somorrostro, aquesta vegada amb l'obra *Navidad*, de Gregorio Martínez Sierra. Igual que a *La estratosfera*, també hi actuava Isa Escartín. La recordaven encantats de l'altra vegada. Va arribar a entusiasmar tant aquells barraquistes que, en acabar la representació i anar-nos-en, els gitanos van fer una mena de pasadís humà als carrers enfangats d'aquell barri tremebund, i l'Isa hi va haver de desfilar pel mig, entre aplaudiments i visques. Deus haver tingut molts aplaudiments, Isa, en la teva carrera teatral, però com aquells, Isa, com aquells...

Hem quedat que La Pipironda va representar *La estratosfera*, de Pedro Salinas, i *Navidad*, de Gregorio Martínez Sierra. Entre el que en recordo i el que he anat trobant repassant papers, hi afegeixo aquests títols: *El mestre de minyons* de Feliu i Codina; *Auto de la donosa tabernera o la tabernera y las tinajas* de Rodríguez Méndez, ja esmentat; *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, però en una versió original composta d'un pròleg d'en Rodríguez Méndez, diverses escenes

culminants de l'obra de Lope, alguns poemes de Quevedo, Alberti, García Lorca, Pérez de Ayala, etc., i cançons populars; un espectacle de tipus didàctic sobre la qüestió laboral, compost d'escenes de Rodríguez Méndez, Jordi Bayona, Víctor Mora, Florenci Clavé i crec que algú més; entremesos com *El hospital de los podridos* i *El viejo celoso* de Cervantes; *Fedra* d'Unamuno, autor el nom del qual, en la representació de l'obra que es va fer a Vic, no es va poder escriure. Censura no ho va consentir, només en van permetre les inicials, M. de U.; *La batalla del Verdún* de Rodríguez Méndez, també esmentat; *La cueva de Salamanca* de Cervantes; *El ghetto, o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* de Rodríguez Méndez...

Aquests són els títols que esmenta la *Pequeña historia de la Pipironda*, amb una cronologia de dates, llocs d'estrena i avatars que La Pipironda, com tot cos social, va tenir.

Jo he repassat *Mis estrenos con La Pipironda*, per J.M.R. M. (José María Rodríguez Méndez), en aquest mateix llibre que «Primer Acto» va dedicar a l'autor i que hem anat mencionant, i poc més podem afegir de les obres que hem dit que li van estrenar. Cita el nom del seu *sketch* a l'espectacle didàctic laboral *Historia de forzados*, amb un argument que veig que correspon a un conte meu titulat «Solidaridad», que pertany al meu llibre *Los hombres de la mala uva*, i també especifica que el *sketch* d'en Víctor Mora s'anomenava «La oficina siniestra». També explica en Rodríguez Méndez que quan es va representar per primera vegada l'*Auto de la donosa tabernera* al Candilejas, pel maig de 1960, s'estrenà també una altra peça teatral seva, *El milagro del pan y de los peces*. Però així com *La tabernera* va ser presentada i representada per La Pipironda, *El milagro*, sembla que el van escenificar uns altres. I en Rodríguez Méndez assenyala respecte a aquestes dues estrenes, i pel que fa a la primera obra, *La tabernera y las tinajas*, que el públic, un públic refinat, va riure, s'interessà per l'obra i va aplaudir. Però no hi va haver cap gran entusiasme. Això no obstant, es va rendir davant *El milagro del pan y de los peces*, que va ser el plat fort del programa. L'*Auto de la donosa tabernera o la tabernera y las tinajas*, diu en Rodríguez Méndez que La Pipironda possiblement el va representar més de cent vegades, i aquest públic proletari al qual s'adreçava La Pipironda sí que se li rendia divertidament.

En aquesta ressenya, en José María Rodríguez Méndez, un dels nostres millors dramaturgs en llengua castellana,

deixeu-m'ho dir, assenyalava que li agradava aquest públic senzill, obrer i suburbial, que copsava les intencions millor que nosaltres mateixos, els qui els fèiem aquell teatre. Se'n desprèn que l'atreia molt més que no el públic cultivat i intel·lectual. En Rodríguez Méndez, que es va cremar amb i per La Pipironda, el qual La Pipironda va exprémer com a autor, i que potser hauria fet més carrera gloriosa i de societat prestant-se a d'altres companyies teatrals i a d'altres públics, hi diu que es tornaria a cremar, si fos possible, en una empresa semblant a la que llavors va dur a terme La Pipironda i per un públic igual.

Repassant els meus escrits sobre La Pipironda, buscant-hi els títols que va representar, per si en quedava cap al tinter, trobo la pista que *La oficina siniestra* devia ser d'en Florenci Clavé i no d'en Víctor Mora, i que en Víctor Mora va escriure dos *sketches* amb uns títols que no recordo, l'un sobre un camp de concentració nazi i l'altre sobre l'emigració a Alemanya. De cara a això que expliquem, tant li fa. Trobo, a més, un altre títol per a tancar aquesta llista: *Un féretro para Arturo* de Jordi Teixidor, una de les peces que més m'han fet riure a la vida.

## PETITA —O GRAN— HISTÒRIA DE LA PIPIRONDA

Diu en Rodríguez Méndez, en parlar de les seves estrenes pipirondes, que des del principi fins a la fi estigué amb La Pipironda. I que foren sis anys, exactament des de finals de 1959 fins a 1965. Fins i tot, al final del seu treball diu: La Pipironda ja ha desaparegut.

A la *Pequeña historia de La Pipironda*, inclosa al llibre pauta de «Primer Acto» que citem, la cronologia pipirondística va des de 1959 fins a 1967. Cert que d'aquest any 1967 només hi ha escrit això: «*En el momento de redactar estas líneas, La Pipironda había prácticamente desaparecido.*» El llibre en qüestió duu el peu d'impremta de l'any 1968.

Repassem succintament, tot i que aquesta «petita història» ja és ben succinta, la cronologia.

Del 1959, allò que ja hem dit de la creació del Teatro Popular de Sala y Alcoba per l'Àngel Carmona i en Florenci Clavé i l'estrena d'*En la estratosfera* a la taverna La Viña de la travessera de Gràcia.



1960: Allò de la representació de *En la estratosfera* en diversos bars i tavernes de Gràcia, les Corts i Can Tunis. Incorporació de les obres *Navidad* i *El mestre de minyons*. Edició del full volant de «La Pipironda». El nom de La Pipironda s'estén al grup teatral. L'estrena al Candilejas de l'*Auto de la donosa taberna o la tabernera y las tinajas*.

1961: Continuen les representacions en establiments de begudes i s'experimenta una taverna —la taverna de la senyora Maria— al barri vell barceloní, amb gran aflluència d'esnobs. Pel maig s'estrena a Mataró, al pati del col·legi de Sant Joan Baptista de Lasalle, l'adaptació de *Fuenteovejuna*. Pel juliol, La Pipironda, patrocinada pel Servicio Universitario de Trabajo, fa una *tournee* per Vitòria, Baracaldo, Mieres, Oviedo, etc. En arribar l'hivern representa *Fuenteovejuna* en llocs —torna el qualificatiu— esnobs: estudis de pintors, col·legis majors... Es contrasten els ambients i el seu ressò. La Pipironda s'installa en un estudi del carrer de la Diputació, a Barcelona.

1962: Continuen les representacions de *Fuenteovejuna* i de l'*Auto de la donosa tabernera*. Al centre social de La Pipironda s'organitzen lectures, curssets, conferències i experimentacions vàries. S'hi fan sessions de cinema a base de pel·lícules d'Eisenstein. S'estableix el pagament d'una quota per a subvencionar les despeses de les representacions, que sempre són gratuïtes. Horta, Can Tunis, el Somorrostro, Nostra Senyora del Port, Terrassa i Sabadell són els llocs més sovintejats, a través de cooperatives obreres, centres socials i cercles recreatius.

1963: S'amplia l'itinerari del recorregut a les barriades de la Trinitat, la Florida de l'Hospitalet, etc. Surten en alguns barris altres grups teatrals. La Pipironda crea l'espectacle a base de *sketches* de tipus didàctic, sobre la qüestió laboral, que ja hem alludit. El grup popular de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual comença a seguir l'estil de La Pipironda i compon els seus primers espectacles didàctics, i actua també a les mateixes barriades. S'incorporen al repertori els entremesos de Cervantes que ja he esmentat. Es fan representacions a l'Ateneu de Barcelona. Amb *Fedra* de M. de U., participen en un festival de Teatre Nou celebrat a Vic. Es representen *Fedra* i l'*Auto de la donsa tabernera* a la Facultat de Medicina de Barcelona i a la de Dret.

1964: La Pipironda actua davant un miler d'obriers a la barriada de les Arenes, a Terrassa. Un grup nascut a redós de La Pipironda, El Camaleó, s'hi fusiona. El nou grup hi

aporta la col·laboració dels germans Lucchetti, els germans Teixidor, Elpidia Oliver i d'altres.

1965: La Pipironda, fusionada amb El Camaleó, celebra el Vè aniversari de la fundació amb l'estrena del sainet suburbial *La batalla del Verdún*, aquell en què jo sortia. La Pipironda assoleix el seu punt culminant. Continuen les representacions de *Fuenteovejuna* i de *L'Auto de la donosa tabernera*, així com els *sketches* didàctico-laborals. Fracassa un projecte de federació i de comunitat itinerant entre La Pipironda, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, el grup Gil Vicente i Els Joglars. Les desavinences provenen de criteris estètics i lingüístics contraposats. El Camaleó encara farà amb La Pipironda un espectacle compost d'una obra satírica d'en Jordi Teixidor —suposo que era *Un féretro para Arturo*— i *La cueva de Salamanca*.

1966: Es produeix una crisi molt greu. La Pipironda, abandonada a les seves forces per la resta de grups, és ara escindida per la deserció dels components d'El Camaleó, que organitzen el seu propi espectacle. D'altra banda, una sèrie de contratemps de tota mena, des dels conflictes administratius fins a la penúria econòmica, destrueixen La Pipironda. L'Àngel Carmona es queda sol. Pel desembre d'aquell any, fa allò que la «petita història» anomena la darrera sortida. Estrena al Nia-Nesto de la barriada de Magòria, a Barcelona, l'obra *El ghetto, o la irresistible ascensió de Manuel Contreras*. A desgrat de l'èxit d'aquesta representació, en què intervenen el matrimoni Carmona, l'autor de l'obra, o sigui en Rodríguez Méndez, i quatre actors més, La Pipironda no sobreviu.

1967: La Pipironda desapareix.

## «PIPIRONDA 82»

Si en Rodríguez Méndez fa l'acta de defunció de La Pipironda l'any 1966, i la «petita història» l'estén el 1967, jo, i per les mateixes dates d'aquelles dues publicacions, escrivia que, encara que en aquell moment no tenia notícies recents de les activitats del grup teatral La Pipironda, suposava que si havia arribat el moment que la Pipironda era l'Àngel Carmona, i l'Àngel Carmona subsistia, a La Pipironda, li devia passar això mateix. Jo, encara que ateu, agnòstic i escèptic, sempre he estat un home de fe.

Efectivament, repassant ara els meus dietaris, buscant dades per a un llibre que ara escric, he trobat això que ara ve. Tradueixo:

«El divendres, 4 de juliol de 1980, al vespre, l'Àngel Carmona, al cafè Central del carrer de Girona, representà el seu *Rey Lear*, amb al·lusions al Tío Serralto de la meua novella *Donde la ciudad cambia su nombre* i amb alguns altres detalls de diversos relats meus. Als entreactes, i amb un volum de la meua Obra Completa, una de les actrius llegia un fragment d'aquest capítol del Tío Serralto i enfilava la representació. En Carmona anava com transfigurad. Els actors eren deliciosos. La Carme Calvet, dona d'en Cercós, ballarina de ballet, interpretava una de les filles del rei Lear. En Carmona li acabava de donar el paper, perquè a la que el feia abans no sé què li havia passat. Ella duia el paper a la mà i el llegia, tot molt shakespeariana. Un dels actors era mosso d'una benzinera i es menjava les paraules. Un vell, de vegades, no se sabia el paper. I tanmateix tot estava molt bé. I, a la gent, ens agradava. I aplaudíem.»

D'aquesta manera, amb gent que continua essent-li fidel, embarcant-hi sempre qui sigui, actuant en bars, escoles, instituts, aules de cultura, centres socials, beneint i fent actors màgicament i per la gràcia de Déu, com els còmics del *Somni d'una nit de Sant Joan*, on el teatre és només paraula i figuració, l'Àngel Carmona ha representat l'esmentat *Rey Lear* i l'*Otelo*, en una versió molt seva, a més de la de Shakespeare, *Lisístrata* d'Aristòfanes, un Aristòfanes filtrat a través d'en Carmona, i, últimament, *Amor de don Perlíplín con Belisa en su jardín* de García Lorca, en què la Belisa és una negra, o mulata.

A l'estiu de 1983, al bar El Jardinet, de Vic, l'Àngel Carmona presentà un altre dels seus espectacles teatrals. Com que jo vaig croniquejar la representació, en guardo fe escrita. El va muntar, així ho deien els programes que ell mateix va fabricar, «a l'entorn de la cultura nacional i popular catalana». Volia desplegar, i el va desplegar, un «col·loqui vigatà-barceloní». A mi, m'hi va embarcar de moderador. I abans d'aquest col·loqui van representar un breu ventall teatral firmat per «Pipironda 82». El meu instint que amb en Carmona convivia La Pipironda, transformada, renovada o com fos, no m'havia enganyat. En el col·loqui d'aquella vetllada, i perquè ho va dir l'Àngel Carmona, vaig saber una

cosa de què, al seu temps i amb la meva distracció proverbial, no m'havia adonat: que La Pipironda era una cèl·lula del PSUC. Apa! La veritat és que una mica esquerranosos sempre m'ho van semblar. D'aquí que els pipirondos semblés sin *psuqueros*, a més de *felipes*, jocistes i *boy scouts*...

Aquella nit del bar El Jardinet, de Vic, sota l'enunciat de «Varieté federal», i amb la Rosa M. Mateu de presentadora, es van escenificar diverses coses. Primer, el monòleg *El prestidigitador* de Santiago Rusiñol, interpretat per Lluís Moron. Després, Josep Cercós interpretà al piano *Pizzicato* de Delibes, i Pilar Romano va ballar. El va seguir el melodrama britànic d'Oscar Wilde *Tragèdia florentina*, en què actuaren Jordi Cirujeda, Alícia Castillo i l'Àngel Carmona mateix, que també dirigia. Dins les seves actualitzacions iròniques va sortir el nom del mestre Pedroló, en adaptar-li molt àgilment el títol *Es vessa una sang fàcil* dins el diàleg de l'obra. Josep Cercós va tocar les seves composicions *Marxa de majorettes*, *Havaneres* i *Corranda a un il·lusionista*; molt boniques. Josep Fernández, Santi Maldonado, Alícia Castillo i en Carmona representaren *Bollo Mantecada* de Lope de Rueda, peça que dirigia, a més d'actuar-hi, Santi Maldonado; van estar magnífics. Finalment, Carme Calvet, divina, com sempre, va dansar *El cigne* de Saint-Saëns, amb Josep Cercós altre cop al piano. Harmonia Carmona, filla de l'Àngel Carmona, n'havia estat la regidora, o el regidor d'escena, que aquests oficis no sé si tenen femení.

Als temps heroics de La Pipironda, quan érem a la subversió i les seves actuacions eren una tasca revolucionària, cultural, didàctica, sensibilitzadora de cara als barris, als obrers, al poble senzill i ras, jo mirava sempre l'Àngel Carmona com una bèstia teatral que només respirava teatre i que no feia la mutació cap a d'altres oxígens. Me'l mirava i pensava: Quan vingui aquesta revolució desitjada —la revolució que ja no arribarà mai—, aquest fer la volta a la truita que després tampoc no s'ha fet, i s'implanti l'autèntica societat socialista que amb tanta fallera somiem, a en Carmona, li haurem de dir: pren aquesta vareta màgica i no facis res més que teatre; nosaltres, l'estat socialista, a canvi, et mantindrem. Si jo tingués diners, ai!, em transformaria en mecenes i li diria això mateix: fes teatre, només teatre, com vulguis i Déu et doni a entendre; no facis res més...

Déu et beneeixi, Àngel Carmona!

## RESUMEN

Los «pipirondos» llegamos a ser un grupo bastante numeroso. Actuábamos en los bares de algunos barrios. Nadie se libró de hacer de actor; yo hice el papel de El Candel en *La batalla del Verdún*, de José M. Rodríguez Méndez. La Pipironda, de la mano de Angel Carmona, no muere nunca. Empezó en 1959, con la fundación del Teatro Popular de Sala y Alcoba, por parte de Angel Carmona y Florenci Clavé, y las reuniones que un grupo de amigos celebrábamos en diferentes bares de Barcelona una vez a la semana. También empezó a publicarse una hoja impresa con el nombre de «La Pipironda». En una primera etapa el repertorio del grupo constaba de *La Estratosfera*, de Pedro Salinas, *Navidad*, de Gregorio Martínez Sierra, *El mestre de minyons*, de Feliu i Codina y el *Auto de la donosa tabernera*, de José M. Rodríguez Méndez; esta última obra se representó más de cien veces. El momento de mayor actividad del grupo va de 1959 a 1967. En 1961 realizan una *tournee* por Vitoria, Baracaldo, Mieres, Oviedo, etc. Angel Carmona continúa solo y en 1980 reemprende la activitat con un *Rey Lear* en el Cafè Central de la calle Girona. Seguidamente vinieron *Lisístrata* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Si tuviera dinero me transformaría en mecenas y le diría a Angel Carmona: dedícate al teatro, sólo al teatro, de la forma que quieras, no hagas nada más.

## RÉSUMÉ

La troupe des «pipirondos» a été assez nombreuse. Nous avons joué dans des bars de quelques quartiers. Personne ne s'est échappé de jouer un rôle; j'ai joué le personnage d'El Candel à *La batalla del Verdún* de José M. Rodríguez Méndez. La Pipironda, guidée par Angel Carmona, ne meurt jamais. Son début date de 1959 avec la création du Teatro Popular de Sala y Alcoba, par Angel Carmona et Florenci Clavé, et les réunions qu'un groupe d'amis tenions dans différents bars de Barcelone toutes les semaines. On a aussi commencé à publier une feuille imprimée nommée «La Pipironda». Dans une première étape le répertoire du groupe se composait de *La estratosfera* de Pedro Salinas, *Navidad* de Gregorio Martínez Sierra, *El mestre de minyons* de Feliu

LES BIBLIOPHILES

i Codina et l'Auto de la donosa tabernera de José M. Rodríguez Méndez; cette dernière pièce a été jouée plus de cent fois. La période la plus active du groupe est de 1959 à 1967. En 1961 on part en tournée à Vitoria, Baracaldo, Mieres, Oviedo, etc. Angel Carmona est toujours seul et en 1980 reprend l'activité avec un Roi Lear au Cafè Central de la rue Girona. Après, on a joué Lisistrata et Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. Si j'avais de l'argent je deviendrais un mécène et je dirais à Angel Carmona: fais du théâtre, seulement du théâtre, comme tu veux, ne fais rien d'autre.

### SUMMARY

The «pipirondos» group has been quite great in number. We used to perform at the bars of some districts. Nobody has ever got away from playing a part; I have played the part of El Candel in *La batalla del Verdún* by José M. Rodríguez Méndez. La Pipironda, under the direction of Angel Carmona, never dies. Its beginning goes back to 1957 with the creation of the Teatro Popular de Sala y Alcoba, by Angel Carmona and Florenci Clavé, and the meetings which some friends used to held at various bars in Barcelona once a week. A printed sheet called «La Pipironda» began also to be published. In its first phase the group's repertory consisted of *La estratosfera* by Pedro Salinas, *Navidad* by Gregorio Martínez Sierra, *El mestre de minyons* by Felii i Codina and the *Auto de la donosa tabernera* by José M. Rodríguez Méndez; this last play has been performed more than a thousand times. From 1959 till 1967 the group is in its fullest swing. In 1961 they go on tour to Vitoria, Baracaldo, Mieres, Oviedo, etc. Angel Carmona is still alone and in 1980 he takes up again the theatre with a *King Lear* at the Cafè Central in Girona street. Afterwards there have followed *Lisistrata* and *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. If I had money I would become a Maecenas and would say to Angel Carmona: take up the theatre, only the theatre, as you like, don't do anything else.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

## BUSCANT LES ARRELS

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

Vivem a Barcelona, aquesta gran urbs que com totes les ciutats antigues és el resultat de la fusió de diferents components. És una ciutat composta de gent procedent de diferents països, de gent estrangera, de gent que ha vingut a Tànger, per exemple, i de gent que els trobo un tant més barcelonins, i totes dues ciutats són de gran orland o terra franca, i totes dues es produeix un fenomen lingüístic peculiar i, si bé a Madrid té els barris «moros», l'altra té barris d'allò que els barcelonins anomenaren despectivament (com també despectivament els altres els anomenaren «moros») «xarnegos», és a dir, habitants que, procedents d'altres terres peninsulars, se van arribar a arrelar. A Barcelona, jo, per exemple, al llarg de la meua prou prolongada estada, ja que hi vaig viure amb curtes intermitències, quasi quaranta anys, acostumava a gaudir del plaer de canviar de món constantment. Si a Tànger em podia traslladar des de l'Alcassaba fins al barri de la Barceloneta i d'allí fins al call, el Mellah, a Barcelona sovintejava els barris murcians o andalusos de l'Hospitalet i del Verdum, per a passar després a Gràcia o a Sant Gervasi, que era com passejar pel call i pel barri «europeu».

Aquesta era una de les peculiaritats barcelonines, que no es dona en cap altra ciutat, o que no s'hi dona en el grau especial en què passa en aquestes ciutats llevantines de la Mediterrània. Ara que visc a la meua ciutat, a Madrid, ja em deixa de sorprendre el grau d'aglutinació, de convivència natural, que hi ha a Madrid, on l'alluvió de gent d'origen foraster i fins de la colònia estrangera és indubtablement major que el de Barcelona (ara mateix pullulea pels carrers madrilenys xinesos a desdir, negres africans, morisques, jueus...), sense que hom hi vegi cap parcel·lació especial, ja que Madrid és una ciutat amb un estómac a prova de bomba, capaç de pair les substàncies més heterogènies, més contradictòries amb el seu entorn. És com la mantis religiosa, que devora tot allò que és al seu abast i tira endavant. Aquestes particularitats fan cada ciutat, Madrid, Barcelona, Tànger, entranyable per a aquell que les viu i acaba adiant-les.

Suposo que quan l'Àngel Carmona va fundar aquell grup teatral anomenat La Pipironda hi devia pesar d'alguna manera el nostre origen «xarnego», perquè realment el grup inicial era compost de no-barcelonins, no-catalans? Carmona mateix és mestís, Isa Escartin, Koski, Lizano, creu aragone-

BUSCANT LES ARRELS

Vivíem a Barcelona, aquesta gran urbs que com totes les grans urbs (a la vora del Mediterrani, endemés) és composta d'una bona part de població desarrelada, procedent de diversos indrets espanyols i amb no poca colònia estrangera. Barcelona no arribarà mai a ser allò que és Tànger, per exemple, però jo, que conec totes dues ciutats, els trobo un cert parentiu. Totes dues són ciutats llevantines, i totes dues semblen estar en una mena de *hinterland* o terra franca. A totes dues es produeix un fenomen lingüístic peculiar i, si l'una té els barris «moros», l'altra té barris d'allò que els barcelonins anomenaren despectivament (com també despectivament els altres els anomenaren «moros») «xarnegos», és a dir, habitants que, procedents d'altres terres peninsulars, no van arribar a arrelar. A Barcelona, jo, per exemple, al llarg de la meva prou prolongada estada, ja que hi vaig viure, amb curtes intermitències, quasi quaranta anys, acostumava a gaudir del plaer de canviar de món constantment. Si a Tànger em podia traslladar des de l'Alcassaba fins al barri francès i d'allí fins al call, el Mellah, a Barcelona sovintejava els barris murcians o andalusos de l'Hospitalet i del Verdum, per a passar després a Gràcia o a Sant Gervasi, que era com passejar pel call i pel barri «europeu».

Aquesta era una de les peculiaritats barcelonines, que no es dona en cap altra ciutat, o que no s'hi dona en el grau especial en què passa en aquestes ciutats llevantines de la ribera mediterrània. Ara que visc a la meva ciutat, a Madrid, no em deixa de sorprendre el grau d'aglutinació, de convivència natural, que hi ha a Madrid, on l'alluvió de gent d'origen foraster i fins de la colònia estrangera és indubtablement major que el de Barcelona (ara mateix pullulen pels carrers madrilenys xinesos a desdir, negres africans, moriscos, jueus...), sense que hom hi vegi cap parcel·lació especial, ja que Madrid és una ciutat amb un estómac a prova de bomba, capaç de pair les substàncies més heterogènies, més contradictòries amb el seu entorn. És com la mantis religiosa, que devora tot allò que és al seu abast i tira endavant. Aquestes particularitats fan cada ciutat, Madrid, Barcelona, Tànger, entranable per a aquell que les viu i acaba odiant-les.

Suposo que quan l'Àngel Carmona va fundar aquell grup teatral anomenat La Pipironda hi devia pesar d'alguna manera el nostre origen «xarnego», perquè realment el grup inicial era compost de no-barcelonins, no-catalans: Carmona mateix és mestís, Isa Escartín, Koski, Lizano, eren aragone-



sos; jo, madrileny, i hi eren López Bardalet, per exemple, amb uns cognoms que en demostren la hibridesa, així com Candel Tortajada i tota la resta. Però no hi pesà el nostre origen diguem-ne ètnic, o no hi pesà d'una manera conscient. Allò que hi pesà, allò que determinà l'origen del grup —crec jo—, fou l'ambient «cosmopolita» de Barcelona, sobretot el cosmopolitisme literari i artístic que es respirava en aquell temps a Barcelona i que s'hi continua respirant ara, enrarit pel mefític aire novaiorquès que entra a les cases per la via de la televisió...

Si en alguna cosa tots estàvem d'acord amb el mestre Carmona era en la idea clara que calia reaccionar contra aquest «cosmopolitisme» força estúpid que sempre ha respirat Barcelona, un cosmopolitisme propi de «ciutat de fires i congressos» amb ànsies ecumèniques, que va donar fruits innegables —fóra injust i estúpid negar-ho— en forma de moviments modernistes i avantguardistes de tota mena, moviments amb una espurna d'aventura i —diguem-ho també— de murrieria, a la recerca del fruit cobejable. No pocs noms s'han fet a Barcelona a base d'enganyar els badocs aixafaterrossos que es creuen que viuen a la «rive gauche» o a la «cinquena avinguda» només perquè tenen davant del nas quatre teles pintades de marró... I la reacció contra aquest cosmopolitisme barceloní badocaire i provincià, capaç d'enlluernar qualsevol adolescent des dels temps de l'alcalde Rius i Taulet, consistiria a «recuperar les nostres arrels», les nostres arrels artístiques a través del teatre. Aquesta demanda d'arrels, la vaig sentir molt al mestre Carmona. Per això, la primera denominació del grup va ser Teatro de Sala y Alcoba, nom que al·ludia al segle XIX barceloní abans de la irrupció dels moviments modernistes. I després acabà imposant-se el nom de La Pipironda, que es referia a un ball del XVIII emparentat, al meu parer, amb el clàssic i castís bolero. Amb això en Carmona volia harmonitzar l'origen barceloní amb el castissisme espanyol. No es cansava de repetir la seva doctrina: se sentia barceloní, català, naturalment, però ahora ho volia ser amb ple coneixement, amb arrels a la terra, dins d'una totalitat (bé, això que de vegades diuen els polítics, de la unitat dins la pluralitat...). Però allò que repugnava a en Carmona i a la majoria de nosaltres —a mi, per exemple—, era el cosmopolitisme, la internacionalització del teatre, la tanoqueria de considerar l'estranger com a modèlic, com a excels, com l'únic camí a seguir en detriment del que era nostre.

En realitat, quan en Carmona va fundar La Pipironda, ja havia fet molt de camí dins el teatre amateur o no-comercial a Barcelona. Havia vist les experiències primerenques de l'Institut del Teatre, sempre volent estrafer l'escena parisenca amb escassos mitjans econòmics; havia vist els esforços d'en Juan-Germán Schroeder i de l'Antonio de Cabo per colonitzar l'escena barcelonina amb l'estil *charmant* i els productes més genuïns de París i de Londres, i havia participat —amb la seva aguda polèmica— en tota controvèrsia que es produís al voltant d'un got de vi en qualsevol establiment de begudes de Gràcia o de l'Eixample.

Per a en Carmona hi havia dues coses fonamentals a fer: primer, tornar al repertori castís, al teatre d'arrel ibèrica, català o castellà, amb humilitat, sense aspirar «a grans salons» (com deia l'auca que al seu dia ens va dibuixar en Florenci Clavé), i en segon lloc calia buscar un altre públic que no fos l'urbà, selecte, elitista, que anava a les estrenes del «Teatre de cambra i assaig» a extasiar-se amb obres de Cocteau, Sartre, O'Neill, Williams, etc. Tornar-lo a donar al públic verge i «innocent» —públic innocent era una frase qualificativa que no poques vegades era en llavis d'en Carmona— i donar-l'hi modestament, sense solemnitat, sense cap mena de cerimònia. Per això va decidir d'irrompre sense cap avís a les tavernes de l'extraradi barceloní, on vivien els xarnegos, que pràcticament no havien sentit mai parlar de teatre, no ja anar a cap representació.

L'arrencada de La Pipironda, la primera prova de foc, no se m'esborrarà mai, ni crec que s'esborri a cap dels qui participàrem a l'aventura; va tenir lloc precisament en un barri castís de Barcelona, a Gràcia, i en una taverneta residual dels vells temps menestrals, amb la clientela ja envellida i aquell aire de cansament i de «tornada» que respiren aquests ambients. La taverneta tenia l'aire de sordidesa menestral d'aquests establiments barcelonins i aquell vespre hivernal de la darrereria del 58, a punt d'esclatar el «desenvolupisme econòmic» que ho escombraria tot, per a recollir-ne les restes calcigades, hi surava un cert aire mortuori. Era com celebrar les absoltes d'alguna cosa que s'extingia abans de sortir als panorames més vitals i alegres de la immigració suburbial de Can Tunis i de Terrassa.

Les primeres obres que escollí en Carmona per al repertori foren simptomàtiques, perquè sintetitzaven les pretensions del grup. Obres curtes, d'un acte, fàcils de fer, que no exigissin gran escenografia, etc. Amb *En la estratosfera* de

Pedro Salinas recuperàvem el modernisme teatral i, en certa manera, el noble esforç de l'anomenada «generació» del 27 per integrar dins el modernisme les arrels literàries de la nostra cultura. L'obreta també curta *Navidad* de Gregorio Martínez Sierra refrendava la pretensió artística modernista i castissa amb l'afegit que els personatges eren els pobres urbans que en Carmona volia convertir precisament en públic. Finalment, la tercera obra era una de Feliu i Codina titulada *El mestre de minyons*, que revelaria el caire pedagògic menestral que camparia per les propostes pipirondesques.

\* \*

La meua col·laboració amb en Carmona a través de La Pipironda fou incondicional i fins i tot emotiva, perquè amb el meu teatre sempre he pretès les mateixes finalitats: arrel·lar el nostre teatre en la seva llarga i gloriosa tradició, la qual cosa no vol dir, és clar, que calgui oblidar importants aportacions estrangeres en forma d'innovacions pràctiques. En segon lloc, jo pretenia també, en tot moment, adreçar-me al públic vertader, és a dir, un públic sense contaminar per regustos artístics, velleïtats esteticistes, supersticions novedoses i altres vicis. Per això, després de la meua primera obra estrenada, *Vagones de madera*, estrena que coincidí per pocs dies amb l'endegament de La Pipironda, vaig accedir a treballar amb en Carmona en el primer grup itinerant i peonèr que donà el crit de marxa i que fóra seguit en colla per molts d'altres...

Adreçada al grup creat de nou, vaig escriure una peça curta d'aire clàssic i regust sainetesc titulada *Auto de la donosa tabernera*, o *La tabernera y las tinajas*, seguint les directrius que m'havia marcat en Carmona mateix: decoració senzilla per a representar en una taverna (vaig situar-hi l'acció a la taverna mateixa), ritme lleuger i quasi ingenu, moral senzilla i clara, etc. La veritat és que l'obreta va sortir prou bé, perquè, a part d'anar que ni pintada per a La Pipironda, ha estat representada infinitat de vegades, centenars de vegades, no solament per aquest grup, sinó per molts d'altres de tot l'àmbit peninsular i fins i tot l'han feta en d'altres indrets d'Europa (a la Gran Bretanya, ambientada dins una cafeteria, per exemple). Per això, ara, des d'aquí, agraeixo a l'Àngel Carmona el seu paper de factor desencadenant que va fer que una obra meua figurés dins la meua «opera omnia»

publicada i historiada. En aquesta obra, jo mateix hi vaig intervenir més d'un cop com a actor, fent el paper de Don Guido.

L'èxit de *La tabernera* suposà la meua incorporació al grup com a element de número, diguem-ne, i hi vaig estar pràcticament fins que es dissolgué; només en vaig discrepar quan hi va comparèixer la politització arran de l'aliança del grup amb un altre de clarament ideològic, El Camaleó, que va fer perdre les essències purament teatrals del conjunt. Perquè La Pipironda es va morir en acostar-se al Camaleó, que més aviat s'hauria hagut d'anomenar l'Escorpi...

Vaig fer més coses per a en Carmona: uns *sketches*, o peces sumàries, que no resultaren tan bé com *La tabernera*, perquè eren adreçades només a causar un efecte damunt el públic, una petita agitació dins la vida laboral. També vaig fer una fugaç —perquè gairebé ni es va arribar a representar— adaptació d'*El hospital de los podridos* de Cervantes i, finalment, una adaptació de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega que, aquesta sí, va tenir una eficàcia major.

Crec que si la tornés a llegir —fa temps que en vaig perdre la pista—, aquella *Fuenteovejuna* pamfletària que vaig fer per encàrrec d'en Carmona, m'enrogiria. Es tractava d'adaptar unes quantes escenes culminants del drama de Lope a un esquema d'allò que més endavant anomenarien «teatre pobre», en què un grup de còmics amb un simple llençol pintat amb quatre gargots pogués evocar les desgràcies d'en Frondoso i la Laurencia i les malvestats pèrfides del Comendador. En resultà un pamflet infame al qual en Carmona afegí prou dosis de poemes i de fragments «albertins» perquè esdevingués un document d'«agit-prop» amb què aixecar les masses obreres de les zones industrials catalanes i no solament catalanes. Perquè la companyia tingué la temeritat de llançar-se un estiu per la conca del Nerbion i les terres alabeses; vam sortir tots indemnes de l'aventura per casualitat, ja que treballàvem sense cap mena d'autorització governamental. El fet és que la gent d'aquella època dictatorial copsava el «missatge» amb entusiasme i maleïa i blas-mava el dolent, aplaudia els bons, s'alegrava amb les bodes camperoles, etc. Una trama maniquea en què els bons ho eren fins al moll de l'os i els dolents fins als ronyons. Manifest a la solidaritat obrera contra l'opressor, que fou aplaudit per les clandestines Comissions Obreres, aleshores en ruta vers el poder...

Allò, de debò, no anava d'acord amb el teatre que havíem

predicat al principi. La política, potser inevitablement, s'havia inoculat dins el grup (aquí caldria evocar les irrupcions policiaques al local barceloní on ens reuníem i la detenció d'en Carmona i d'alguns dels seus en certa ocasió). Naturalment, allò representà la fi de La Pipironda, en traïr —potser per imperatius socials de justícia— la seva essència, en la qual havia nascut i per la qual es fundà: és a dir, crear un teatre popular d'arrel tradicional adreçat al públic del moment. En sotmetre les essències teatrals a una finalitat diferent, per més noble que semblés i per més conjuntural que es declarés, el grup ja no tenia raó de ser, malgrat que no li puguem negar valentia. I ara em pregunto jo: ¿Quants dels grups que després van sortir i assoliren un renom estatal van arribar a actuar d'una manera tan valenta com La Pipironda? ¿I per què ningú, dins la fatigant i obscura història de l'anomenat teatre «independent», no esmenta aquest grup peoner, el primer que es tirà al carrer, el que marcà el camí? Ja sabem que el destí dels peoners és caure per a deixar establert el camí dels qui vindran al darrera, i en això La Pipironda crec que va complir perfectament el seu destí...

\* \* \*

El cas és que encara vaig escriure una altra obra influït per l'Àngel Carmona i la seva Pipironda. Em refereixo a *La batalla del Verdún*, en la qual venia a reflectir aquell públic al qual s'adreçaven els nostres esforços pedagògics per tal de redimir-lo «more teatro». Les meves observacions del públic suburbial, afegides a les passejades nocturnes pel «barri andalús» amb les seves tasques i les tertúlies obreres dels «xarnegos», van servir per a unes estampes una mica saineteres (en Carmona ho va anomenar «sainet suburbial», i l'exquisit crític Enrique Sordo ho titulà «comèdia behaviorista d'estil britànic») en les quals apareixien, més o menys, els recipiendaris de La Pipironda: aquells no-catalans que foren «altres catalans» segons la nomenclatura candeliana, aquells que havien arrencat unes primeres arrels en deixar el poble natiu, la tradició, la llengua i els morts, per a plantar-ne unes de noves a la terra de promissió. Sempre la lluita a la recerca de les arrels, de l'assentament. Eren temps de diàspora en què la gent, per l'imperatiu industrial desenvolupista, havia de buscar d'altres assentaments, esponsorats per la pura necessitat la majoria de vegades, i d'al-

tres enlluernats per promeses del Dorado alimentades astuciosament pels reclams des de l'administració. La petita crònica dels andalusos del terròs al suburbi barceloní, amb esperances i fracassos, amb amors i odís, impulsos i rebuigs, serviria per a commemorar el cinquè aniversari de la fundació de La Pipironda l'any 1964. L'obra fou dirigida per l'Àngel Carmona mateix i interpretada per un col·lectiu híbrid entre El Camaleó i el grup mateix. Jo hi vaig sortir en un paper secundari, al costat de l'escriptor Candel, que era alludit a l'obra. Al repartiment van intervenir persones que ara signifiquen molt dins el món teatral o literari barceloní, com, per exemple, els germans Lucchetti, el novel·lista Jaume Fuster, el poeta Lizano... L'obra resultà agradable al públic als pocs llocs on s'arribà a representar i està lligada molt directament als afanys pipirondescos.

Per cert que aquesta obra arribà a la televisió espanyola i va donar peu a un escàndol prou considerable. L'Antoni Chic, el gran director teatral i televisiu Antoni Chic, l'escollí per a un dels seus espais del famós «Estudio 1» que aleshores feien a les instal·lacions d'Esplugues. Aplegà una colla d'actors professionals i va fer una feina estupenda, aleshores que els espais televisius de teatre s'inclinaven cap al tractament cinematogràfic. Va ser de les primeres vegades que hom recorria als exteriors, que s'eixamplava l'àmbit de la decoració simplement d'«estudi», i la veritat és que en Chic va fer un dels millors «Estudio 1» que van passar per la televisió... Però el cas és que la censura, acabat el rodatge i vint-i-quatre hores abans de l'emissió, va estisorar de tal manera la cinta que la va deixar pràcticament inintelligible. Allò que havia estat molt coherent, molt estudiat, molt elaborat amb talent i amb amor per en Chic, es va reduir a una sèrie de fragments inconnexos, inintelligibles, que no deixaven veure més que una primera intenció, i un ambient anunciador que hi havia quelcom dintre... Es produí un cert escàndol a les pàgines de la premsa i no es va poder aclarir prou ni el per què ni el com del que havia passat, ni de qui havia sortit una ordre tan bàrbara que ens deixà tots aterrits. No se m'esborrarà mai la veu sanglotant de l'Antoni Chic a través del telèfon, després d'haver vist cadascú a casa seva el gran desastre... Dec molt a La Pipironda i a en Carmona. Encara podria parlar d'altres obres escrites per a aquesta tasca: radicalitzar, nacionalitzar... *El círculo de tiza de Cartagena*, també me la suggerí en Carmona, i una altra obra que no va tenir cap sort, però que també vam arribar a

representar i que es deia *El ghetto, o la irresistible ascensió de Manuel Contreras*, altra vegada amb el tema laboral com a centre i el suburbi com a fons. Per cert que en aquella obra intervingué com a actor, una de les primeres vegades de la seva vida artística, l'avui famós Ovidi Montllor, amb el qual jo —al meu paper— m'enfrontava violentament...

En historiar aquests fets a l'entorn de La Pipironda, surt un munt de sorpreses i un hom es queda parat que tot acabés diluint-se en fum i que l'Àngel Carmona, aquest artífex i centre de tanta activitat, es quedi a l'ombra, difuminat... ¿Com és que no s'ha ofert prou respecte a l'Àngel Carmona, que va ser un dels principals artífexs de la vida teatral barcelonina fora ciutat? ¿Com és que no se li ha retut l'homenatge que es mereix? Podeu preguntar a molts actors i moltes actrius de relleu avui i us podran contestar clarament què significà en Carmona als principis de la seva vida artística. Pregunteu-ho a Julieta Serrano, a Empar Baró, a Carmen Yepes, a Paloma Lorena..., i a moltes d'altres que no podran negar mai el magisteri d'en Carmona i la seva lluita constant per un «altre» teatre, o per una nova concepció del teatre, però que fos com fos representà un ensenyament... I tanmateix tot ha quedat en el passat, tot s'ha esvanit, tot va quedar en simples tempteigs. Per què? ¿Per què no es va calar el foc de La Pipironda en el teatre nou? ¿Per què l'acció dels grups independents va resultar tot el contrari? ¿Per què en lloc de radicalitzar-se el teatre es va desarrelar, i en lloc de nacionalitzar-se es va cosmopolititzar encara més? Per què un fenomen tan estrany i singular? Aquí vull mostrar la meva hipòtesi.

\* \* \*

Ens semblava que anàvem al compàs de la història i que aquesta era la tasca que calia fer. Però va resultar que la història va anar per un altre cantó. ¿La història o la manipulació social? Mai no ho acabarem de saber de bo de veres.

Allò que va venir a continuació de l'aparició de La Pipironda com a grup itinerant i guerriller no va ser precisament un moviment nacionalitzador, sinó tot al contrari. El ja periclitat moviment de l'«independentisme» teatral, allò que va fer va ser —adoptant el sistema itinerant i lluitador fora ciutat de La Pipironda— radicalitzar encara més el «cosmopolitisme», l'«internacionalisme» del teatre, amb què donà lloc a un mostrari asfixiant d'«audàcies» teatrals que

semblaven totes ambientades a les sales dels aeroports... Allò que hom imità fou, sobretot, un cop més, els estils francesos, els models anglo-saxons, etc., amb grups com Los Goliardos, Els Joglars, etc. Les incipients i, d'altra banda, «redemptores» escoles o cenacles de l'art dramàtic propugnaren una vistositat «ecumènica», diguem-ne, tot i considerant de mal gust, reaccionari, un estil en què es traslluís la nostra casta i la nostra idiosincràsia. En resum, va resultar que el teatre, més que mai, va esdevenir un mimetisme llòbrec de tot allò que feien als cenacles estrangers, i les banderes que més es desplegaren foren les brechtianes, les estanislavsquianes, les grotovsquianes, etc. Cal no oblidar que al costat de La Pipironda va néixer la nova Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i que no molt després es «reestructurà» l'escola d'art dramàtic de Madrid, i les d'altres ciutats que, en allò que fa a l'art dramàtic, no podem sinó classificar de focus del colonialisme teatral, dels quals sortirien finalment alguns directors i promotors ara feliçment instal·lats als centres dramàtics nacionals i en llocs privilegiats de l'administració. Aquest fenomen no pot deixar d'omplir de profund pesar tots aquells que propugnàvem i propugnem una altra direcció teatral, i és potser per això que jo evito posar els peus en aquests centres, assistir-hi...

Per què ha estat així? Per imperatiu de la Història? N'hi hauria molt a parlar, d'aquest fenomen. Hi ha una gran dosi d'estupidesa. Algun dia caldrà estudiar les relacions —regularment catastròfiques— entre això que anomenen «art» i l'estupidesa humana, amb la seguretat que no deixàriem de trobar-hi relacions força estretes. Després hauríem de considerar també el paper de l'administració pública, sempre enlluernada davant la possibilitat d'«eivar-se al nivell internacional». I, evidentment, tenir en compte la base damunt la qual s'assenta la nostra activitat teatral, així com la major part de la nostra cultura, una base esquerdada i fràgil que s'ha anat esfondrant amb el pas del temps. La incultura teatral és extremadament notable a Espanya, i precisament ara assoleix una crisi molt aguda.

El món, sobretot el nostre món provincià i desnerit, és ple de jovenets ingenus, de bons deixebles —no sé si en d'altres indrets hi ha tan «bons deixebles» com a Espanya— disposats a seguir les directrius que els marquen els «grans», sobretot si s'adonen que seguint aquestes directrius, encaminant-se per aquesta norma, aconseguiran allò que desitgen per damunt de la suposada vocació teatral: un lloc a la so-



cietat, una plaça de comensal a la taula burocràtica. Inge-  
nuïtat i picardia es combinen perfectament amb resultats  
positius, i per posar-ne uns exemples concrets podríem es-  
mentar alguns noms: Miguel Narros, Pasqual, Plaza, Boade-  
lla... Per què no fer-los aquest petit favor?

L'administració pública ha treballat fort i bé sobre la  
base de la seva pròpia estupidesa, que en té en grans quan-  
titats, i l'estupidesa dels que sempre estaran disposats a  
sotmetre's a les seves directrius. Allò que importa no és el  
teatre, no és l'art, no és la cultura, sinó l'«aparador», la vis-  
tositat, la possible eficàcia de cara a un triomf anhelat  
—aquest triomf de somni— a Europa. D'aquí que no poques  
vegades, ara i abans, la inculta i estúpida administració  
s'hagi abocat a subvencionar els estaferms de la Núria Es-  
pert, per exemple. El cas és que mai no s'adonaran de la  
pròpia estupidesa, perquè l'estupidesa, com la paraula ho  
indica, inhibeix totalment qui la té de la possibilitat d'ade-  
quar-se a la realitat i a la pròpia racionabilitat.

El resultat, el tenim aquí: un teatre nauseabund a tots  
els escenaris. Un teatre sense substància, sense cap base,  
mimètic, dispers, en què ni actors, ni directors, ni promo-  
tors no arriben al veritable públic sinó per mitjà de la tram-  
pa dels centres escolars, convocats a base de descomptes,  
als centres dramàtics de Madrid, juntament amb les empre-  
ses multinacionals que ofereixen als empleats la possibilitat  
de veure una representació de *Luces de bohemia* al María  
Guerrero de Madrid amb fantàstiques rebaixes... Encara un  
hom es podria estendre àmpliament sobre una altra estupi-  
desa que ha sobrevingut al meu desgraciat país: el suposat  
socialisme i la seva campanya festivalera, basada en criteris  
quantitatius, de donar-ho tot barat i en grans quantitats per-  
què se serveixi un mateix. Però el fracàs d'aquest socialisme  
en tots els ordres de la vida de l'Estat és tan aplanador que  
no val la pena fer-ho.

El teatre és avui dins una fase desgraciada. En una pe-  
núria artística incommensurable i en una situació de ridícul  
tan notable que ens fa emmascarar quan hem de parlar amb  
gent d'altres indrets. Aquesta és la veritat. I el moviment La  
Pipironda, com tants altres, fou vençut, incinerat, i les seves  
cendres van ser escampades al vent. Només en queda la  
memòria.

Allò que mai no podran negar, ni passar per alt, és l'e-  
xemple personal de l'Àngel Carmona. És molt deshonest obli-  
dar l'excel·lència en un món malferit per la febre com-

petitiva. Quan tots s'esforcen per assolir les fites definides pel poder i arribar abans que ningú —en aquesta malaurada època superolímpica que ens ha tocat de viure—, l'esforç, per fallit que resulti, d'un grup que es va estimar més treballar modestament i reflexivament sacrificant a una puresa humana el profit immediat, per assolir d'altres estadis, abans que llançar-se a la simple cabriola, mereixeria si més no un respecte públic.

Aquest respecte vull reclamar per a en Carmona, per a La Pipironda, per a tants anys de lluita silenciosa i modesta, fora dels reclams publicitaris i dels ajuts del poder. Respecte per als qui estan disposats a fracassar en la seva feina, per als qui humilment es queden a l'estacada. Respecte.

I aquesta demanda de respecte i de comprensió potser podria resultar molt oportuna en aquests temps en què la joventut, si no s'inhibeix absolutament de qualsevol problema, abocant-se a l'evasió malsana, s'inclina desvergonjadament vers el poder i en segueix rastrement les directrius, perquè em temo —i voldria molt equivocar-me— que som davant una de les generacions més pertorbades de totes les que han anat succeint-se en aquest segle malfadat, una generació que afalaga el poder, l'imita, hi grimpa per arribar al cim, menyspreant els seus semblants. Tot al contrari d'allò que significava la nostra Pipironda.

## RESUME

Il habitait Barcelone et il visitait les quartiers occupés par des immigrés dans une situation de marginalité; ensuite il parcourait les quartiers de la population autochtone. A Madrid il n'y a pas de si forts contrastes, malgré le grand nombre d'étrangers (Noirs, Chinois, etc.). Angel Carmona est le fondateur d'un petit groupe de théâtre nommé La Pipironda qui d'abord se composait de non-Catalans. Son premier nom était Teatro de Sala y Alcoba. Carmona voulait chercher nos racines et harmoniser le fait d'être barcelonais et Catalan avec le traditionalisme espagnol. Nous refusions le cosmopolitisme en tant que modèle forcé. J'ai commencé à collaborer tout de suite avec l'Auto de la donosa tabernera. La politique s'est mêlée au théâtre et les irruptions de la police ont commencé. J'ai écrit encore une autre pièce, La batalla del Verdún à l'occasion du Vème anniversaire de La Pipironda. Lorsqu'on rappelle cette époque-là on est éton-

## RESUMEN

Vivía en Barcelona y visitaba los barrios ocupados por la inmigración marginada; después recorría los barrios de la población autóctona. En Madrid no existen unos contrastes tan marcados, a pesar de que haya muchos forasteros (negros, chinos, etc.). Ángel Carmona fundó un pequeño grupo de teatro denominado La Pipironda que en un principio estaba compuesto únicamente de no-catalanes. Primero recibió el nombre de Teatro de Sala y Alcoba. Carmona pretendía buscar nuestras raíces y armonizar el hecho de ser barcelonés y catalán con el casticismo español. Rechazábamos el cosmopolitismo como modelo forzado. Mi colaboración empezó pronto con el *Auto de la donosa tabernera*. La política se mezcló con el teatro y empezaron las irrupciones de la policía. Todavía escribí otra obra, *La batalla del Verdún*, con motivo del quinto aniversario de La Pipironda. Al recordar aquella época nos sorprende que Carmona se haya difuminado y que no se le haya rendido el homenaje que merece. El teatro independiente siguió otro camino, «internacionalista», que no es el que nosotros propugnábamos. Los resultados los vemos hoy: el teatro se halla en una fase de infortunio.

## RÉSUMÉ

Il habitait Barcelone et il visitait les quartiers occupés par des immigrés dans une situation de marginalité; ensuite il parcourait les quartiers de la population autochtone. À Madrid il n'y a pas de si forts contrastes, malgré le grand nombre d'étrangers (Noirs, Chinois, etc.). Ángel Carmona est le fondateur d'un petit groupe de théâtre nommé La Pipironda qui d'abord se composait de non-Catalans. Son premier nom était Teatro de Sala y Alcoba. Carmona voulait chercher nos racines et harmoniser le fait d'être barcelonais et Catalan avec le traditionalisme espagnol. Nous refusions le cosmopolitisme en tant que modèle forcé. J'ai commencé à collaborer tout de suite avec l'*Auto de la donosa tabernera*. La politique s'est mêlée au théâtre et les irruptions de la police ont commencé. J'ai écrit encore une autre pièce, *La batalla del Verdún* à l'occasion du Vème anniversaire de La Pipironda. Lorsqu'on rapelle cette époque-là on est éton-

né du fait que Carmona soit disparu et qu'on ne lui ait pas rendu l'hommage qu'il mérite. Le théâtre indépendant a suivi un autre cours, celui du «internationalisme», qui est tout à fait différent à celui que nous avons soutenu. Aujourd'hui nous en voyons les résultats: le théâtre se trouve dans une étape de malheur.

### SUMMARY

He would live in Barcelona and visit the districts occupied by marginal immigrants; then he would go over the districts of the autochthonous population. Madrid has not got such sharp contrasts despite the great number of foreigners who live there (Negros, Chineses, etc.). Angel Carmona set up a small group of theatre called La Pipironda which at first was composed of non-Catalan people. Its first name was Teatro de Sala y Alcoba. Carmona would try to look for our roots and harmonize the fact of being native of Barcelona and Catalan with the Spanish traditionalism. We would refuse cosmopolitanism as a compulsory model. I began to collaborate early with the *Auto de la donosa tabernera*. Politics would mixed up with the theatre and the police began to rush into the performances. I still wrote another play, *La batalla del Verdún*, on the occasion of the 5th anniversary of La Pipironda. On remembering those times you are amazed to see that Carmona has vanished and the homage he deserves has never been rendered to him. The independent theatre has followed another way, that of the «internationalism», which differs from the one we would support. Now we can see the results: the theatre is going through a bad period.

ÀNGEL CARMONA I RÍSTOL

## ADDENDA

En el cas de La Pipironda, deixant de banda que es tracti d'una experiència plausible o d'una beneiteria, no puc, per simple modestia, ni tan sols parlar d'història; són un munt de gent, i jo, el qui va fundar el grup i el qui encara l'impulso, un servidor de vostès. No cal dir, d'altra banda, que La Pipironda, no la vaig fer jo tot sol. Pels anys del 1959 al 1960, érem com una plantilla, bé que desinteressada i de molt distintes procedències, pràcticament estable. Plantilla que, de manera paradoxal, s'anà dissolent, si fa no fa, pels efectes de l'amor: els uns es casaven amb les altres i, en conseqüència, seguiren llurs pròpies rutes en l'art i en la vida. La Pipironda havia esdevingut agència de matrimonis. No propiciava el seu mateix clímax de germanor artística, social i, si voleu, heroica. A més, tot s'ha de dir, al grup s'enregistrava un alt nivell de sensibilitat, però tot això no vivia igualment el fanatisme del teatre. Sigui com sigui, per aquella època jo no hi figurava com l'únic director escènic; també d'altres hi feren el seu fet: així, Florent Clavé, molt especialment. D'aquest assenyalo la seva aportació inestimable, com a realitzador, escenògraf, actor i, sobretot, implicant insubstituïble de simpatia.

Aquí em cal fer una rectificació del que Rodríguez Méndez diu en aquestes mateixes pàgines, tot agraïnt-li l'afecte amb què parla de mi. A causa dels motius ja esmentats, La Pipironda anava aclarint els seus rengles, i va ser aleshores quan ens trobarem (i enriquirem) amb els components d'El Camaleó. En contra del que Rodríguez Méndez creu (i que això consti de manera categòrica), el grup referit no va tenir res a veure amb la nostra «poliïtzació»; ans al contrari, el fenomen es produí més aviat a la inversa. Des del seu temps inicial, a La Pipironda, tot i qualificar-se com a entitat «autònoma», estètica i política mai no es van considerar independents. Rebutjàvem el sectarisme, però no volem defugir la dimensió social de l'home. El mateix Rodríguez Méndez, amb les seves peculiars orientacions, entre positiuisme i anarquisme, prenia actituds evidentment polítiques. Els nois d'El Camaleó, per consegüent, poc ens podien treure d'una innocència que no havíem tingut.

ADDENDA

En un dels seus articles, Josep Pla venia a dir que el país tan sols està organitzat per anar-se'n al Cel. En certa manera, això continua avui. Tot sembla traduir-se en exposicions retrospectives, trasllats de venerables despulles i evocacions històriques, per bé que, en moltes ocasions, es tracti d'històries que encara prossegueixen.

En el cas de La Pipironda, deixant de banda que es tracti d'una experiència plausible o d'una beneiteria, no puc, per simple modèstia, ni tan sols parlar d'història; són un mateix individu el qui va fundar el grup i el qui encara l'impulsa: un servidor de vostès. No cal dir, d'altra banda, que, La Pipironda, no la vaig fer jo tot sol. Pels anys del 1959 al 1966, érem com una plantilla, bé que desinteressada i de molt distintes procedències, pràcticament estable. Plantilla que, de manera paradoxal, s'anà dissolent, si fa no fa, pels camins de l'amor: els uns es casaven amb les altres i, en conseqüència, seguiren llurs pròpies rutes en l'art i en la vida. La Pipironda havia esdevingut agència de matrimonis: ho propiciava el seu mateix clímax de germanor artística, social i, si voleu, heroica. A més, tot s'ha de dir, al grup s'enregistrava un alt nivell de sensibilitat, però tot-hom no vivia igualment el fanatisme del teatre. Sigui com sigui, per aquella època jo no hi figurava com l'únic director escènic: també d'altres hi feren el seu fet: així, Florenci Clavé, molt especialment. D'aquest assenyalo la seva aportació inestimable, com a realitzador, escenògraf, actor i aglutinant insubstituïble de simpatia.

Aquí em cal fer una rectificació del que Rodríguez Méndez diu en aquestes mateixes pàgines, tot agraint-li l'afecte amb què parla de mi. A causa dels motius ja esmentats, La Pipironda anava aclarint els seus rengles, i va ser aleshores quan ens trobarem (i enriqueïrem) amb els components d'El Camaleó. En contra del que Rodríguez Méndez creu (i que això consti de manera categòrica), el grup referit no va tenir res a veure amb la nostra «politització»; ans al contrari, el fenomen es produí més aviat a la inversa. Des del seu impuls inicial, a La Pipironda, tot i qualificar-se com a entitats «autònomes», estètica i política mai no es van considerar independents. Rebutjàvem el sectarisme, però no volíem defugir la dimensió social de l'home. El mateix Rodríguez Méndez, amb les seves peculiars orientacions, entre populisme i anarquisme, prenia actituds evidentment polítiques. Els nois d'El Camaleó, per consegüent, poc ens podien arrabassar d'una innocència que no havíem tingut.

I ara tornem al que dèiem en principi: que La Pipironda, ara com ara, no és un fet històric acabat. Que dels companys de la primera etapa no ens quedi ningú en actiu no té, d'altra part, superior transcendència. D'ells ens resta, això sí, l'exemple d'un treball i un record inesborrables; i espero que, atesa la informalitat d'aquestes divagacions, em perdonin si no cito més noms que el de Clavé. Si algun dia (qui sap?) som seriosament història, aquesta ja s'en-carregarà de fer justícia a cadascú. A tal propòsit, no vull assumir la tasca d'historiador; el meu pronunciament no valdria, perquè hom no pot ser jutge i part alhora. En tot cas, si era viu i m'ho demanaven en donaria testimoni, i prou.

Al seu torn, la Fundació March em demana que li faciliti una exacta informació sobre la nostra aventura. No he satisfet aquesta amable sollicitud; si teniu en compte el que porto dit, crec que us en fareu càrrec. Considero que La Pipironda pertany més al present i al futur que no pas al pretèrit. La Pipironda continua i, n'estic segur, continuarà, amb o sense mi, amb aquest nom o amb un altre. I ara, un nou aclariment per a l'entranyable Rodríguez Méndez. Nosaltres no volem contribuir de cap manera a la colonització de la nostra cultura, però no hem de caure tampoc a la trampa d'un castissisme *cacho boina* que parteixi de la simple renúncia a la gran cultura universal. (El mateix Antonio Machado ja denunciava aquest perill.)

A hores d'ara, des del pub dels petitburgesos nostàlgics fins a la Presó Model, en català i en castellà, fem sentir les paraules de Shakespeare, Salvat Papasseit, Lope de Rueda, Oscar Wilde, García Lorca, Aristòfanes i Jesús Lizano. I als llocs més insòlits copsàvem l'emoció i l'alegria que aquestes paraules han merescut sempre. No es pot exigir, ja ho sabem, que se'ns cregui sense proves. Veniu, doncs, i constatareu si això és veritat, exageració, veritat a mitges o mentida a seques. Veniu, sigui com sigui; feu-vos presents als llocs on encara se celebra la festivitat del «teatre pobre». I acabem la festa proclamant que, ara com ara, La Pipironda rebutja en rodó el cementiri de les fitxes, l'anàlisi estructural i les cròniques d'*à la recherche du temps perdu*.

## RESUMEN

No puedo hablar de historia por simple modestia. Experiencia plausible o tontería, La Pipironda contó de 1959 a 1966 con una plantilla estable. Yo no fui el único director de escena: Florenci Clavé también lo fue y su aportación fue inestimable. La Pipironda no es un hecho histórico terminado a pesar de que ya no quede nadie de la primera etapa. No queremos ser colonizados ni caer en casticismos estrechos; seguimos actuando en *pubs* y cárceles, en catalán y castellano, representando obras de Shakespeare, Salvat Papasseit, Lope de Rueda, Oscar Wilde, García Lorca, Aristófanos y Jesús Lizano. Venid adonde La Pipironda celebra la festividad del «teatro pobre».

## RÉSUMÉ

Je ne peux pas parler d'histoire par modestie. Expérience plausible ou sottise, La Pipironda avait, de 1959 à 1966, un personnel stable. Je n'ai pas été le seul metteur en scène: Florenci Clavé l'a été aussi et sa contribution a été inestimable. La Pipironda n'est pas un événement historique finit malgré qu'il n'y ait personne de la première étape. Nous ne voulons pas être colonisés ni tomber dans un traditionalisme étroit non plus; nous jouons dans des *pubs* et prisons, en catalan et castillan; nous jouons Shakespeare, Salvat Papasseit, Lope de Rueda, Oscar Wilde, García Lorca, Aristophane et Jesús Lizano. Rendez-vous là où La Pipironda fête le «théâtre pauvre».

## SUMMARY

I cannot talk about history out of modesty. Either an admissible experience or a foolishness La Pipironda has got from 1959 till 1966 a stable staff. I have not been the only producer: Florenci Clavé has also produced some plays and his contribution has been unvaluable. La Pipironda is not a finished, historical event despite the fact that there remains nobody from the first period. We do not want either to be colonized or to fall into strict traditionalism; we





# LA PRÀCTICA TEATRAL

---

## LA FURA DELS BAUS

El text de la fura dels baus és un text que ha estat escrit per un autor que ha estat molt influenciat per la cultura popular i el teatre popular. El text està escrit en un llenguatge senzill i directe, i està dividit en capítols que tracten de diferents aspectes de la vida dels baus. El text està escrit en un llenguatge senzill i directe, i està dividit en capítols que tracten de diferents aspectes de la vida dels baus.

### EL FONAMENT DE LA FURA

El fonament de la fura és el punt de partida per a tota la fura. És el punt de partida per a tota la fura. És el punt de partida per a tota la fura. És el punt de partida per a tota la fura.

El text de la fura dels baus és un text que ha estat escrit per un autor que ha estat molt influenciat per la cultura popular i el teatre popular. El text està escrit en un llenguatge senzill i directe, i està dividit en capítols que tracten de diferents aspectes de la vida dels baus.

FRANCESC A. CEREZO

# «ACCIONS» I LA FURA DELS BAUS

«ACCIONS» I LA FURA DELS BAUS

## CRONOLOGIA BREU

Molts creuen que la Fura dels Baus i Accions són la mateixa cosa, nascuda a Barcelona el maig de 1984, i els membres de la Fura han contribuït a divalgar aquestes falses notícies negant el seu passat. Certament tenen part de raó, ja que del període anterior a l'estrena d'Accions no hi ha quedat res escrit i hom diu que el que no està escrit no existeix.

La Fura dels Baus té un passat, paral·lel i similar al de molts altres grups de «teatre festiu». Aquest llarg passat, amb animació i cercaviles, i més fortament la història recent, són uns dels elements participants en la gènesi del nou projecte anomenat Accions.

## 1. INTRODUCCIÓ

La FURA DELS BAUS travessà la Península ibèrica durant la primavera i l'estiu de 1984 amb *Accions*, el seu últim espectacle; i arribà a l'Argentina a finals d'octubre de la mà del Ministerio de Cultura espanyol. Han fet *Accions* un total de 44 cops; també han gravat tres programes especials per a diferents televisions i una pel·lícula de cine.

El fenomen «Fura dels Baus - *Accions*» ha donat peu a nombrosos comentaris de la premsa escrita. La majoria d'ells són purament descriptius, afegeixen qualificatius superficials i el seu to és d'admiració general; a més, són el reflex del desconeixement, la desorientació, la por a aprofundir i de la falta d'eines adequades per part de la «crítica» davant aquest fenomen extraliterari.

El binomi «Fura dels Baus - *Accions*» ha estat el *boom* novetat dins el buit de creació teatral que sofreix el país; fins i tot l'oficial Centro de Documentación Teatral ha aprofitat l'ocasió de la volada a l'Argentina per reeditar especialment un número 13 d'«El Público» amb una fotografia d'*Accions* a plena portada i la recomposició d'un parell d'articles anteriorment publicats al número 8 (del maig de 1984).

## 2. CRONOLOGIA BREU

Molts creuen que la Fura dels Baus i *Accions* són la mateixa cosa, nascuda a Barcelona el maig de 1984, i els membres de la Fura han contribuït a divulgar aquestes falses imatges negant el seu passat. Certament tenen part de raó, ja que del període anterior a l'estrena d'*Accions* no hi ha gairebé res escrit i hom diu que el que no està escrit no existeix.

La Fura dels Baus té un passat, paral·lel i similar al de molts altres grups de «teatre festiu». Aquest llarg passat, fent animació i cercaviles, i més fortament la història recent, és un dels elements participants en la gènesi del nou producte anomenat *Accions*.

## 2.1. LA PREHISTÒRIA

S'ha propagat que el nom «La Fura dels Baus» fa referència a l'animal que viu en un torrent de Moià, però els actuals defensors del nom diuen que va sortir exclusivament pel seu valor onomatopèic.

La Fura dels Baus es féu conèixer el maig de 1979 com a grup musical, acompanyant les actuacions d'en Quico Palomar a Barcelona. Els components inicials eren cinc: Quico Palomar, Carles Padrisa, Marcellí Antúnez, Pere Tantinyà i Teresa Mur. Tanmateix, conscients de les limitacions del gènere, decidiren enriquir les actuacions amb una mica de teatre. I així, amb una mula i un carro com a mitjà de transport, laboratori i escenari teatral, representaren l'espectacle *Vida i miracles del pagès Tarino i la seva dona Teresina* durant 68 dies de recorregut per 35 pobles de les comarques catalanes; vivint del menjar, dels diners i l'ajut que els oferien en acabar les representacions.

En tancar la temporada s'installen a Barcelona i incorporen nous instruments musicals; actuen per la Rambla i sota la plaça de Catalunya, tot descobrint les seves possibilitats per a fer cercaviles. El momen més important és la seva participació en el festival de cap d'any al Palau Blaugrana de Barcelona, junt als Sírex i l'Orquestra Diagonal.

El març de 1980 estrenaren un nou espectacle, *Sercata* (cercaviles), confeccionat per a música de banda (percussió i vent) i amb petits *sketches* adaptables als diferents espais escènics. Amb l'addició de noves escenes, crearen els subespectacles *El diluvi*, *Viatge al país Furabau* i *Sant Jordi, S. A.* L'agost estrenen *Patatús*; és un intent de codificar les anteriors experiències urbanes i la trama argumental es basa en la vida després d'una hecatombe nuclear. El grup arriba a estar format per 15 persones. Mai no hi hagué cap assaig.

L'any 1981 el grup decideix de fer vida comunitària i anar a viure al camp. Es traslladen a Moià i s'installen a la masia de Passarell. Allà perfeccionen *Sercata* afegint-hi números de circ i funambulisme; s'inclouen dins el corrent del teatre festiu en allò que anomenen «teatre de reanimació» i fan més de 100 «bolos». Es comença a plantejar la necessitat de fer assaigs i la gent comença a plegar; en arribar l'hivern només queden quatre persones en el grup.

## 2.2. LA HISTÒRIA

Durant l'any 1982 fan reestructuracions internes contractant nous professionals i músics. També fan una versió nocturna de *Sercata*, introduint-hi per primera vegada la pirotècnia.

El 1983 és un any clau dins l'evolució del grup. El comencen amb un espectacle amb Oriol Tramvia, titulat *Via 00*, al Teatre Poliorama de Barcelona; d'ell sortirà el *Festival Fura Rècord's*, muntatge d'envelat amb *sketches* i tècniques de cabaret. *Sercata nocturn* (o *Correfocs*) perd la línia recitativa i evoluciona cap a *Electrofocs*, on la pirotècnia, el foc elèctric, les flames de petroli i els ritmes maquinals-electritzants dels instruments de percussió es converteixen en protagonistes. *Electrofocs* és el tempteig que conduirà cap a *Accions*.

### 2.2.1. *Mòbil Xoc*

A la III Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga (setembre de 1983) presenten el *Mòbil Xoc*, amb dues parts diferenciades. A la primera, la del recorregut de cercavila, el grup arriba en una furgoneta, a tot drap i amb una sirena policial sonant. La banda baixa i, amb les traques pertinents i en la formació clàssica de les càrregues policiaques, cau sobre el públic, que es replega. Les melodies tretes del *swing* i de l'estil New Orleans fan que els espectadors s'apropin i, junts, emprenem la cercavila, en ocasions interrompuda o animada per la pirotècnia. S'hi afegeixen els xanquistes i el qui es despenja per una corda d'escalada des de dalt del campanar de l'església.

Noves accions pirotècniques serveixen de pont per a passar a les d'escenari. Elements insòlits, apartats de la vida quotidiana —una rentadora automàtica, un porc que baixa del cel, mil monedes d'una pesseta que cauen sobre el públic i els actors llençades per angelets, el venedor de Furol (producte que ho neteja i ho arregla tot)—, formen part d'aquest intent de trencar amb les cercaviles tradicionals i omplen la segona part.

## 2.2.2. Les primeres «Accions»

Pels carrers de Sitges, una nit d'octubre de 1983, joves d'aspecte sospitós —cabells rapats, rares vestimentes, mirada delictuosa— reparteixen octavetes grogues amb un croquis i una inscripció: «Accions: Pas a nivell, 20.30 h.» Som pocs els qui les recollim i encara menys els qui acudim a la cita. L'indret és un modern i fosc pas de vianants sota la via del tren, les parets són de formigó pelat; el continu sotragueig dels trens que passen per sobre posa la música de fons.

Una banda de joves, abillats amb granotes verdes i màscares de soldador, toca instruments de percussió i vent; inicia un recorregut per la part vella de Sitges; recull el jovent que hi ha pels carrers i els espectadors del Festival Internacional de Teatre que encara no han anat a sopar, i els retorna, tots plegats, al citat pas subterrani.

La música abandona els clàssics instruments de percussió i vent, comença a brollar dels sintetitzadors i crea i manté el clima. La pirotècnia deixa de ser gratuïta: les explosions, dins aqueixa caixa de ressonància de formigó, angonen el públic; del fum surten els homes de fang; una torxa, ocupant la mà que abans portava una trompeta, causa el pànic...

Les accions són sempre a nivell de terra. Els actors corren per entre els espectadors, que han deixat de ser-ho per a esdevenir espectadors-actors. Moviment, acció, pànic, la tensió del conjunt d'actors i espectadors és contínua. Els sons produïts copejant clavegueres i baranes, els crits dels espectadors, la música dels sintetitzadors inunden l'espai sonor. L'espai olfactiu és saturat amb l'olor de la pólvora. L'ambient global sembla apropar-se a les situacions de *Trance Caribeño*. Silenci i fosca.

De dues cordades paral·leles a terra pengen dos cossos, que s'endevinen humans, envoltats en materials plàstics. La tensió ha passat del terra a l'espai ingràvid creat pels cossos i els focus... A baix, un moment de respir, s'endevina la calma. Els cossos avancen per les cordes. Relaxament per la poesia plàstica: cossos ingràvids, llums, ombres, música... Els cossos deixen d'avançar, es despenegen, s'esclafen contra la paret. Pintures de mil colors surten de bosses reventades i taquen la gran peça de paper que cobreix el mur de formigó. Els actors s'arrosseguen pel mur i arriben a terra, desapareixen. Fosc.

L'acció passa cap a un giny penjat que es balanceja amenaçador. Mentrestant, el públic espera... Era un giny piròtècnic que no acabà de funcionar.

Així fou la primera presentació d'*Accions*. Encara mantenia la separació entre cercaviles i accions parateatral i esdevingué al carrer, dins l'*off* del XVIè. Festival Internacional de Teatre de Sitges. Entre les nombroses cròniques del Festival tan sols dues citaven el nom de La Fura dels Baus i una petita ressenya es referia a les *Accions*.

### 3. QUÈ ÉS LA FURA DELS BAUS?

Després de l'estrena d'*Accions* a Sitges, La Fura dels Baus es converteix en un híbrid en transició; la formació dels individus que formen el collectiu, les autodefinicions que reflecteixen en els seus manifestos i els productes-espectacles generats, poden ajudar a comprendre-ho.

#### 3.1. LES INDIVIDUALITATS

Les persones que han treballat o col·laborat amb La Fura durant els gairebé cinc anys anteriors a la reconversió d'*Accions* han estat moltes; però, la formació definitiva es tanca a començament de 1984 amb la incorporació d'Andreu Morte com a defensor ideològic i d'imatge. Els seus components actuals són:

**MARCEL LÍ ANTÚNEZ.** Va néixer a Moià (Moianès), el desembre de 1959. Actor i músic (trompeta). Membre fundador de La Fura. Treballà amb diferents formacions musicals i teatrals. Llicenciat en Belles Arts.

**JORDI ARÚS.** Va néixer a Barcelona el febrer de 1960. Treballà com a mim en un grup de teatre de Sabadell i féu teatre de text a diferents grups amateurs de Moià i Castellterçol. Antic col·laborador de La Fura. Funambulista.

**MIQUEL BADOSA («MIQUI ESPUMA»).** Va néixer a Barcelona el febrer de 1959. Actor còmic i músic polifacètic (baix elèctric). Treballà com a inspirador i vocalista a diferents grups de *rock*. Incorporat a La Fura l'any 1980. Treballs d'actor i *clown* amb La Fura.

**XAVIER CEREZA.** Va néixer a Barcelona el desembre de 1957.



Acròbata i funambulista. Incorporat a La Fura l'any 1982. Estudis d'acrobàcia amb Rogelio Vivel.

PEP GATELL. Va néixer a Barcelona l'octubre de 1958. Actor i músic (saxo soprano). Col·laborà a diferents programes de RTVE i treballà a diferents grups de teatre, cabaret i animació. Incorporat a La Fura l'any 1981. Estudis musicals al Conservatori del Liceu de Barcelona.

ANDREU MORTE. Va néixer a Barcelona el maig de 1953. Llicenciat en Filologia Hispànica. Domina perfectament les llengües següents: alemany, italià i grec modern. Residí a Zuric (Suïssa) durant tres anys. Escriptor i assagista. Antic col·laborador de «Dansa 69». Incorporat a La Fura a començament de 1984.

JÜRGEN MÜLLER. Va néixer a Weiterdingen (Alemanya) el maig de 1955. Actor i mim, treballà a diferents grups de mim i circ a la República Federal d'Alemanya. Incorporat a La Fura l'any 1982. Estudis de mim i dansa contemporània a l'Institut del Teatre de Barcelona. Fou ballarí i funambalista a *Le ciel est noir...* del grup Heura.

ALEX OLLER. Va néixer a Barcelona l'abril de 1960. Actor còmic. Col·laborà a RTVE i a diferents grups de titelles i de cabaret. Incorporat a La Fura l'any 1982. Estudis de manipulador i de veu a l'Institut del Teatre de Barcelona.

CARLES PADRISA. Va néixer a Balsareny (Bages) l'abril de 1959. Actor i músic (saxo tenor). Membre fundador de La Fura. Estudis d'harmonia i piano.

PERE TANTINYÀ. Va néixer a Moià (Moianès) el març de 1960. Actor còmic i músic (trombó de pistons). Membre fundador de La Fura. Treballà en diferents grups musicals i teatrals.

Una primera anàlisi de les dades personals ens dona com a resultat que tots són d'origen urbà —el nucli fundador: Marcellí, Carles, Pere, viuen al «barri xinó» de Barcelona des de la seva adolescència— i que pertanyen a una generació que en acabar la dictadura tenia al voltant de 16 anys. També es pot inferir que tots formen part de la nova generació urbana que no participà directament en la lluita antidictatorial ni en el procés de transició democràtica; i que la seva tradició artística es troba a mig camí entre la música, el teatre i l'autodidactisme.

### 3.2. AUTODEFINICIÓ

Després de l'experiència de Sitges/83, el grup pren més rigor en el seu treball artístic i alguns dels seus components emprenen, a més, la tasca d'aprofundiment teòric. El primer escrit públic fou redactat conjuntament per en Marcel·lí Antúnez i Andreu Morte, i aparegué a començament de 1984 firmat pel conjunt «La Fura dels Baus»; el seu text complet era el següent:

«LA FURA DELS BAUS és una cooperativa de teatre/música que per les seves singulars implicacions urbanes es manté en una línia de treball fonamentalment de carrer. La situació social en la qual vivim ens obliga a rebutjar de base els espais convencionals, definits com a únics escenaris d'actuació teatral, i ens decidim per altres plataformes obertes (exterior) per realitzar els nostres muntatges, espais on la incidència de l'espectacle arriba al públic d'una manera més contundent i real. Com a col·lectiu desenvolupem els nostres espectacles segons les nostres pròpies propostes. La improvisació ens serveix com a treball/motor per a elaborar les accions que són conseqüència i imatge de la nostra experiència quotidiana. També en base a les discussions determinem els postulats de la nostra creació dinàmica, salvaguardada per la pròpia estètica furera, la qual catalitza el treball individual i el transforma en una conducta de grup.

»No som un grup que desenvolupi les seves activitats al marge dels esdeveniments socials que ens impulsen a una constant alteració dels nostres comportaments i codis caducs. Som un producte del medi que ens envolta, elements foscos en el paisatge urbà. Aquest ineludible factor ens prohibeix d'abstreure'ns del nostre entorn; el material que utilitzem al llarg dels nostres espectacles és extret de la realitat social i adaptem el quantios material que ens arriba per relançar-lo sota una perspectiva peculiar i fidel al nostre procés generacional.

»El grup es regenera gràcies a la recerca i la investigació de nous moviments i formes d'expressió, no desitja ser un imitador de les tradicions folklòriques per confeccionar la seva línia de teatre al carrer. La nostra experiència teatral s'ha desenvolupat paral·lelament al *happening*, a l'espectacle musical, al teatre de xoc. Aquest procés ha enfocat el nostre treball cap a una acció directa, espectacularitat musical i visual, expressió d'impacte, etc.... El conglomerat d'aquestes

disciplines és el que determina la nostra conducta teatral; no ens considerem treballadors de la distracció, sinó detonants de reanimació.»

En aquest autodefinició es torna a confirmar la hipòtesi de la «pertinença a una mateixa generació urbana», inferida en el punt 3.2, i molt especialment quan diuen:

«Som producte del medi que ens envolta, elements fosos en el paisatge urbà.»

A més, els dóna coherència ideològica i artística quan caracteritza la seva perspectiva artística com a:

«... peculiar i fidel al nostre procés generacional»,

i manifesten la voluntat de trencar amb el «teatre festiu» en dir:

«(el grup) ... no desitja ser un imitador de les tradicions folklòriques...».

En el camp dels pilars de la seva producció artística s'autodefineix com una:

«cooperativa de teatre/música... en una línia de treball fonamentalment de carrer».

En aquest punt cal fer un parèntesi i recordar que les cooperatives laborals tenen el seu boom en èpoques de crisi econòmica i que són organitzacions de treballadors en atur que posen com a capital el seu treball personal, amb la peculiaritat que realitzen treballs pels quals reben una compensació econòmica molt per sota de la que rebrien si fessin aquests mateixos treballs per compte d'un patró. La cooperativa teatral és una forma freqüent d'organització dels treballadors del teatre no-oficial del nostre país. Pel que fa a la cooperativa en qüestió, evidentment de recent formalització, vull afegir que els components de La Fura s'autoimposaren un sou mínim de 30.000 pessetes mensuals per a una dedicació exclusiva; doncs bé, durant molts mesos del 1984 no han arribat a cobrar-lo.

Dins la cooperativa de teatre/música la improvisació, treballada durant anys directament als carrers, és reconegu-

da com un dels pilars, la discussió els serveix com a mètode de selecció i accepten l'existència d'una «estètica fura».

En cap dels seus manifestos no apareix la paraula *punk*, que unànimement els l'han adjudicat els comentaris i/o crítiques de la premsa teatral.

### 3.3. EL MANIFEST CANALLA

«El Manifest Canalla» fou redactat a finals d'abril/84, abans de l'estrena de les noves *Accions* dins el Cicle de Teatre Obert, organitzat pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, i aparegué publicat el mes de maig, firmat per Andreu Morte. Posteriorment aparegué publicat sense firma en alguns programes de mà que acompanyaven l'espectacle *Accions*.

El text complet és:

- »F.D.B. No és un fenomen social, no és un grup, no és un col·lectiu polític, no és un cercle d'amistats afins, no és una associació pro-alguna-causea.
- »F.D.B. És una organització delictiva dins el panorama actual del teatre a Catalunya.
- »F.D.B. És el resultat d'una situació de deu elements diferenciats i peculiars que s'afavoreixen mútuament en el seu desenvolupament.
- »F.D.B. S'aproxima més a l'autodefinició de fauna que al model de bons ciutadans.
- »F.D.B. És un teatre de conducta sense regles i sense trajectòria preconcebuda. Funciona com un engranatge mecànic i genera activitat per pura necessitat i empatia.
- »F.D.B. No vol saber res del passat, no aprèn de les fons tradicionals i no li agrada el folklore prefabricat i modern.
- »F.D.B. Produeix teatre mitjançant la constant interferència d'intuïció més investigació.
- »F.D.B. Experimenta en viu. Cada acció representa un exercici pràctic, una actuació agressiva contra la passivitat de l'espectador, una intervenció d'impacte per tal d'alterar la seva relació amb l'espectacle.»

## 4. LA CONSTRUCCIÓ D'ACCIONS

La Fura dels Baus mai no ha partit de cap pre-text per a construir els seus espectacles; tampoc no ha pretès donar-los sentit dramàtic ni coherència estètica. En aquest context cal definir «la construcció de l'espectacle» com a un PROCÉS EMPÍRIC de renovació permanent i inclusió/reciclatge de vells materials.

En el cas concret de la construcció d'Accions, mai no s'hi han plantejat «farem això per aconseguir allò altre». Ha estat, i és encara, un procés vivencial-visceral. La racionalització-intellectualització de l'espectacle ha estat molt posterior, en el temps, a la realització. A més, en llegir aquestes línies, cal considerar que, la majoria de les seves opinions citades, les feren quan *Accions* ja s'havia presentat deu vegades.

### 4.1. LES IDEES: UN DESCOBRIMENT

Si preguntem als protagonistes, ¿com brollaren les primeres *Accions*?, ens respondran: «Es va plantejar anar al Festival de Sitges. Vam estar donant una volta per la ciutat i quan vam trobar la via del tren, aquell espai tan interessant i nou, vam deixar volar la imaginació amb voluntat de fer coses noves i per a adults... Vam parlar de muntar una cosa de pirotècnia sota el pas a nivell, crear molt de xivarri i fer molta por a la gent que fos allà... Després de parlar-ne, tornàrem a veure el lloc; sortiren unes idees més concretes i les vam estar treballant al local... Allò de Sitges va ser un descobriment per a nosaltres en el mateix moment de fer-ho davant del públic.»

La realització d'aquelles accions havia estat un descobriment per al mateix grup i, a més, havien agradat a cert sector de professionals; encara que la repercussió dins la crítica va ser mínima.

### 4.2. LES NOVES ACCIONS: PROCÉS DE CONSTRUCCIÓ

L'encoratjament lliurat per alguns professionals i la possibilitat de participar en el Cicle de Teatre Obert, que organitza el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya —és

a dir, contractació de cinc representacions per un total de 650.000 pessetes—, empeny els nois de La Fura a treballar intensament les noves idees.

Comencen a treballar els «Homes de Fang» i descobriren que «l'espectacle, pel sol fet de ser "de tancat", havia de durar una hora» —diuen. I afegeixen: «Després haguérem de buscar unes accions que donessin força rítmica i ens servissin per a mantenir la sinusoïdal rítmica que volíem aconseguir. L'acció dels "Bip's" va néixer 15 dies abans d'estrenar l'espectacle i va ser una recerca purament rítmica; de la mateixa manera vam ficar l'"Home Blanc" en aquell lloc.»

Aquest procés empíric de recerca es perllonga durant els quatre primers mesos de 1984. Les tasques són cada vegada més complicades i els components del grup s'especialitzen en feines internes concretes. El repartiment definitiu queda així: en Jordi Arús s'encarrega de motors, maquinàries i coses tècniques; en Pere Tantinyà es fa càrrec de la pirotècnia un mes i mig abans de l'estrena a Barcelona; en Carles Padrisa i Miqui Espuma fan les coses de so i les músiques; en Jürgen Müller, Àlex Oller i Xavier Cereza («Hansel») es lliuren a la gimnàstica; Marcellí Antúnez s'ocupa de la plàstica, i posteriorment de la coordinació operativa de l'espectacle junt amb l'Àlex Oller; Andreu Morte es responsabilitza de la defensa ideològica i de vendre el producte.

#### 4.3. DRAMATÚRGIA?, DIRECCIÓ?: LA MÚSICA COM A SUPORT

A La Fura no hi ha cap dramaturg ni director. Les idees brollen indiscriminadament; si algunes són acceptades és per la seva força interna o per contrast amb les altres. Mai no han tingut intenció de fer un argument. «Els nostres números —diuen— no tenen ni cap ni peus, ni mai s'han aguantat per un argument de tipus cíclic; sempre hi ha hagut una pretensió rítmica.»

*Accions*, tal com el seu nom indica, és només un conjunt d'«accions» aïllades que, unides per un ritme extern, formen un espectacle capaç de mantenir l'atenció del públic durant una hora. El seu impacte radica en la força de la música i de la plàstica. No té cap argument conscient, i per suposat, tampoc no hi ha cap text escrit *a priori*.

Però, quin tipus de música? Durant els anys seixanta i

setanta s'ha fet molta música melòdica i s'ha relegat el ritme, excepte en el *rock and roll*. Ara som a mitjans dels vuitanta, el ritme ha guanyat la batalla a la melodia, som a l'era de les caixes de ritme. I els ritmes industrials, frenètics, repetitius —com els dels telers de Manresa o com els dels carrers de la gran urbs— són a la base de les músiques postmodernes. Es tracta que hi hagi ritme, que el cos funcioni sol. Carles Padrisa i Miqui Espuma, compositors i executors musicals de totes les peces que s'escolten a *Accions*, ho aconseguen en directe: fent sonar els seus instruments de vent i els seus sintetitzadors, o percutint directament barres de ferro contra planxes o bidons, el públic s'enganxa, i molt sovint veiem espectadors que ballen al ritme dels cops de martell.

Tota la música d'*Accions* és gairebé pur ritme; excepte una peça, la que sona mentre els «Homes de Plàstic» es desplacen per les cordades cap a la gran lona. Aquest és l'únic moment de «relax per a la poesia plàstica» que viu l'espectador, i la música que s'hi escolta és una melodia —curiosament composta molt abans de pensar en la producció d'*Accions*.

#### 4.4. LA PLÀSTICA: UNA COMBINACIÓ DE PINTURA I ESCULTURA

La força de les imatges plàstiques és l'element que queda més gravat en el record de l'espectador, i de la crítica, d'entre tots els que hi ha jugant dins una representació d'*Accions*. La materialització del fet plàstic té especial importància en la construcció dels maquillatges, i juga papers claus en tres de les accions: la d'«Els Bip's», la d'«El Cotxe» i la de «La Lona».

La preparació dels materials pictòrics aplicats en cada actuació porta un treball previ de sis hores; a més del temps que Marcellí Antúnez va invertir investigant els components base (pigments apropiats, no-toxicitat dels components, capacitat de ser rentats, diluents...). Totes les pintures emprades tenen l'aigua com a únic diluent i els seus pigments són d'origen mineral; excepte en els «Homes de Fang», que s'empra fang, i en «L'Home Blanc», que s'empra farina matada amb una mica de pigment negre. L'aspecte gelatinós i consistent de la pintura utilitzada en «Els Bip's» és degut al fet que conté cola vegetal.

La pintura gelatinosa és la verdadera protagonista en l'acció d'«Els Bip's»; perquè és ella qui dona volum en la transformació plàstica dels cossos nus, i també és ella qui provoca el pànic de tacar-se els vestits que senten els espectadors i que manifesten amb una resposta automàtica i motora: el desplaçament i el distanciament de l'acció.

En el cas de «La Lona», s'utilitza una pintura molt diluïda. És un expressionisme abstracte a l'estil de J. Pollok. Marcellí Antúnez afegeix: «Aquest estil s'està recuperant dins dels nous pintors del "figuratiu-salvatge" alemany. És un treball que es basa molt en el gest i l'energia, que és l'objectiu de "La Lona". L'estratègia són les bosses de pintura que amb l'impacte dels cossos impressionen la lona; en el cas de Sitges era de paper i donà altres característiques que ara s'han eliminat per poder realitzar l'espectacle.»

En preguntar-li, ¿«La Lona» és una teatralització del fet plàstic?, M. A. respon: «Més que teatralitzar és la idea de corporalització. Els actors estan funcionant, potser, amb unes premisses el resultat de les quals és la realització del fet plàstic; però, el fet plàstic és un fet que tothom està vivint en aquell moment, ja no hi ha aquell distanciament entre el fet plàstic i el resultat. L'acció entre el material pictòric i un suport pla és sempre una vibració; tots els pintors ho tenen molt clar, pinten per a ells i la lectura que en fan els altres és sempre posterior. Però per a qualsevol pintor el moment més àlgid és el de la realització de la pintura; és l'estímul i la resposta que li dona. En l'acció de "La Lona" hi ha l'artifici del teatre, hi ha una preparació, però el resultat és sempre diferent i s'està produïnt en aquell moment davant del públic; és acostar una mica aquesta idea, que es pot desenvolupar fins el límit amb aparells o amb l'ajut de la tècnica. La idea és transmetre la vibració que té una persona, en el moment que està realitzant un fet pictòric, a tots els espectadors que en aquell moment hi ha allà.»

En el cas d'«Els Bip's» hem trobat que la utilització de materials pictòrics produïa un distanciament per part dels espectadors; en el cas de «La Lona», pel contrari, s'aconsegueix la seva aproximació al moment de la realització pictòrica. I la importància d'aquest moment es reafirma esborrant, immediatament i violentament, el producte pictòric amb mànega d'aigua a pressió.

L'acció de destrossar un cotxe ha estat una de les més divulgades a través de fotografies, utilitzada com a símbol d'un suposat missatge destructiu i, de vegades, se l'ha criti-



cat amb criteris exclusivament morals. En demanar a La Fura una justificació plàstica d'aquest fet, Marcellí Antúnez respon: «Hi ha dos tipus d'escultura, una seria destructiva, "anar cisellant", i una altra constructiva, "anar construint amb guix o fang"; l'acció del cotxe és la idea escultòrica de destrucció.» I Andreu Morte afegeix: «És un procés final d'una matèria rígida. El fet escultòric no comença d'una massa inidentificable per a construir una cosa identificable, com fan tots els escultors. Nosaltres fem el joc a la inversa, una cosa identificable es converteix en una massa inidentificable. En "el cotxe" hi ha tres nivells de lectura: el fet esportiu de destrossar el cotxe, la transformació del cotxe en element escultòric o pura ferralla i l'acoblament sonor.»

El *pop-art* ja féu aportacions plàstiques d'aquest estil durant els anys seixanta, i els *heavys* de finals dels setanta trencaven/trenquen objectes pel fet violent de trencar; els de La Fura s'allunyen d'això i Marcellí Antúnez surt al pas explicant: «El fet aquest del cotxe està representat, en el Centre Pompidou de París, com una màquina de premsar cotxes i una massa allà premsada, és una obra de Rauschenberg. En aquell cas tu t'imagines el que ha passat amb el cotxe, en el nostre cas vius aquesta transformació. De tota manera, nosaltres no hem partit mai de cap idea acadèmica en el moment de construir una sèrie de fets plàstics.»

El quadre 1 resumeix les arts plàstiques emprades i relaciona els materials plàstics, les seves aplicacions i l'activitat dels executors amb la resposta generada en el públic. Es llegeix d'esquerra a dreta.

Quadre 1

Art.	Materials plàstics	Aplicacions	Activitat dels executors	Resposta del públic
Pintura	Aigua + Fang	Maquillatge dels Homes de Fang	Moure's	Sorpresa
	Aigua + Fang + Ous crus		Mastegar els ous	Fàstic
	Aigua + Farina + Pigment Negre	Maquillatge de l'Home Blanc	Caminar sobre coturns parlant	Seguir-lo
	Aigua + Pigments (blau i ocres)	Pintures de la Iona	Convulsió pictòrica	Admiració
	Aigua a pressió	Diluent	Convulsió esborradora	Frustració
(Híbrid)	Aigua + Pigments + Cola vegetal	Deformació dels Bip's	Desplaçar-se/patir	Observar
	Aigua + Pigments + Cola vegetal + Granes	Donar volum als Bip's	Fustigar/desplaçar-se	Pànic. Distanciament
	Aigua + recobriments de plàstic	Vestuari dels Homes de Plàstic	Ser desplaçats	Contemplació/relax
Escultura	Cotxe (+ Televisor o nevera)	Signes	Destrossar	Complicitat
		Repartir les portes		{ Desplaçament convulsiu Histèria

Una lectura pot ser, per exemple:

Amb els materials plàstics «aigua més fang» aplicats com a «maquillatge dels Homes de Fang», combinat amb l'activitat dels executors «moure's» es genera en el públic la resposta de «sorpresa».

Combinant els elements de cada variable en un altre ordre es podria generar una resposta diferent en el públic i es podria trobar una font d'inspiració de noves «accions».

#### 4.5. LA PIROTÈCNIA: POR I MAGNIFICÈNCIA

Hom diu que «el primer xinès que encengué pólvora s'espantà i, al mateix temps, es meravellà». Aquestes dues qualitats de la pólvora, i dels seus derivats, han fet que la seva utilització anés per camins molt separats; d'una banda, l'ús militar; de l'altra, l'ús magnífic i festiu (dracs, dimonis, focs d'artifici).

A *Accions*, la pirotècnia i el foc s'utilitzen dues vegades com a «complement» i és la protagonista exclusiva en *Kaos*. A *Els Faquirs* i a *Kaos* es pren solament la primera part de la frase: «El primer xinès que encengué pólvora s'espantà.» Pere Tantinyà, membre fundador de La Fura i responsable de la pirotècnia, explica: «És la sensació, no d'espantar-te, sinó de perill i d'impotència que tens davant unes coses que t'estan passant constantment: els "correus", les coses que s'encenen, és un moment apocalíptic.» De tota manera, «la pirotècnia d'Accions —afegeix— no està molt desenvolupada; intento donar una sensació de caos. La començo amb molts sorolls, atacant la gent amb moltes coses que li passen per sobre a un pam del cap, que les sent molt a prop de la seva pell. A mi, no em molesta gens que, a algú, li caigui una espurneta, això incrementa la sensació de perill. Al final de la pirotècnia deixo com unes restes de llum i de fum, com si tot hagués quedat encès després de la catàstrofe.» A les 10 primeres presentacions de *Kaos*, els actors (modificadors) participaven només com a «encenedors» dels dispositius; a partir de les actuacions en el Grec/84, aquests mateixos actors apareixen com a portadors de foc (carros de foc), que com una mena de correfoc fan que els espectadors s'hagin d'apartar.

A *Els Faquirs*, el foc (benzina) és infrautilitzat com a font

d'illuminació i es desaprofiten les possibilitats que tindria com a font creadora d'ambients.

La segona part de la frase —«el primer xinès que encengué pólvora... es meravellà»— reflecteix l'aprofitament que es fa de la pirotècnia a «L'Home Blanc». Aquesta acompanya l'actor des de la cortina del fons fins a les llums de magnesi. Contribueix a donar magnificència a l'actor que parla des de dalt dels coturns. No té força o entitat per ella mateixa.

La Fura es gasta entre 15.000 i 18.000 pessetes en la pirotècnia de cada actuació, preu que comprèn el de tots els elements que hi intervenen: encenedors, cables, filferros, piles, cintes aïllants i la mateixa pirotècnia, que es consumeix en quatre minuts. «La pirotècnia —diu P. T.— és un fet efímer, que dura uns segons, i del qual mai no queda un sobrant. Tu pots enregistrar una música i et queda, però la pirotècnia, quan s'ha encès, ja està, et queda el record si l'has sabut captar; si no, no et queda res d'allò. No és un vestit que pots tornar a lluir; és un pot que, quan no està encès, té una forma, quan està encès en té una altra i quan s'ha cremat, ja no en queda res.»

A part aquestes dificultats, l'ús de la pirotècnia en comporta d'altres, com avança P. T.: «Tu toques un instrument de música, i un "do" és sempre i a tot arreu un "do". Però, la pirotècnia és un món superdifícil: dos llums de magnesi iguals no són mai iguals, no existeixen...

»Estàs sempre jugant amb la improvisació i la imaginació, pensant en els espais on pots ficar-la i en els que no, si són a celobert o tancats... La pirotècnia és un món en el qual, encara que tot estigui controlat, mai no saps el que passarà.»

El quadre 2 resumeix les accions on la pirotècnia és emprada, i relaciona l'activitat dels executors, els materials pirotècnics, l'efecte produït i la resposta generada en el públic. Entre parèntesis s'assenyala l'activitat no visible dels executors. El quadre es llegeix d'esquerra a dreta.

nir l'espectacle Accions com...  
 ge qualsevol, incontrolat, un...  
 no sap com acabaran. La...  
 catat i l'acceptació per part...  
 està controlat i que li agrada al públic.

Comparant les primeres Accions de Barcelona, Marsella  
 o Granada amb les últimes de la IV Fira de Teatre al Carrer  
 de Tàrraga, es troba que, a les primeres, el públic...

## Quadre 2

<i>Acció</i>	<i>Activitat executors</i>	<i>Materials</i>	<i>Efecte</i>	<i>Resposta públic</i>
Faquirs	Portadors { Estàtics Caminant	Torxes/Benzina	{ Il·luminar Amenaçar	Crear espai Obrir passadís
Kaos	{ Portadors embalatats (Correfoc) (Encenedors) (Encenedors)	Carros amb foc Explosius Llums magnesi	Amenaçar Desorientar Il·luminar/Recordar	Obrir pas/córrer Desplaçaments centrífugs Breu relax
Home Blanc	{ (Encenedors) Caminar parlant	Cascada magnesi Llums magnesi	Il·luminar Acompanyar	Crear espai Acompanyar l'actor

#### 4.6. ACTORS?, PERSONATGES?: EXECUTORS D'ACCIONS

El treball d'actor en la construcció i presentació de personatges és, d'antic, el punt més dèbil o innovador, segons des d'on es miri, de La Fura dels Baus. Vet aquí algunes opinions recollides d'entre els seus components:

- «En el nostre espectacle, tu hi vas i xafes un cotxe o trenques una paret, i és autèntic» (Pep Gatell).
- «No és com en les coses actorals, que són totes fictícies i pots ser un bon o dolent actor» (Alex Oller).
- «Aquí és el Pep en persona, i això és l'acció en aquest moment: va i trenca la paret... Improvisem davant del públic, al mateix temps que ho estem vivint. Per exemple, ara t'estic dient coses sense pensar-les, el nostre procediment és el mateix; no importa on dones el cop, tu trenques la paret i ja està!» (Carles Padrisa).

Però, quin tipus d'improvisació? La improvisació clàssica —dalt d'una tarima i sobre un text— aquí no serveix. Els de La Fura surten a l'espai escènic —compartit quasi sempre amb els espectadors— amb l'actitud prèvia d'executar una acció entremig, i a vegades contra, la massa d'espectadors que genera automàticament una resposta psíquica i motora. Això tan sols pot sortir bé —ni «passar-se», ni quedar-se curts—, si es té la preparació i el rodatge dels components de La Fura dels Baus. Aquesta preparació acrobàtica, circense i musical, i el rodatge de més de dos anys junts fent cercaviles (120 la temporada de 1983) conformen la seva capacitat d'improvisació, que és un altre pilar —trontollant— de l'espectacle *Accions*.

Per tot això, prefereixo apartar els termes «actor» i «*sketch*» i parlar d'«executors d'accions». Acceptant aquestes acotacions i d'altres derivades de punts anteriors, el camí sembla aclarir-se i les implicacions ens apropen a definir l'espectacle *Accions* com un *collage*. Però, no és un collage qualsevol, incontrolat, unes accions espontànies que ningú no sap com acabaràn. La quantitat de vegades que s'ha executat i l'acceptació per part del públic demostren que tot està controlat i que li agrada, al públic.

Comparant les primeres *Accions* de Barcelona, Marsella o Granada amb les últimes de la IV Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, es troba que, a les primeres, el públic se'ls men-

java l'espai i fins i tot interferia el desenvolupament de l'espectacle mentre que, a les últimes, tots es mouen en conjunt. Els sis mesos de rodatge de l'espectacle són una «acumulació d'improvisacions». Així és com La Fura dels Baus construí *Accions*.

## 5. EXECUCIÓ D'ACCIONS

*Accions* és l'execució pública d'uns exercicis pràctics. Les activitats són executades en el «aquí, ara» del públic. Cada execució pública és viscuda —pels executors i pel públic— com un conjunt de fets vivencials, en el sentit del *happening* i de les festes populars i molt a prop dels concerts de *rock*. *Accions* no presenta cap sèrie de fets, no posa en escena ni escenifica pre-texts, ni tampoc representa situacions pre-existents. En parlar d'«accions» cal utilitzar el terme EXECUCIÓ; puix els termes «presentació», «escenificació», «representació», aplicats a aquest cas, són confusos i podrien conduir a errors de percepció.

### 5.1. APUNTS METODOLÒGICS

L'observador que vulgui estudiar l'espectacle *Accions* cal que abans de començar tingui en compte alguns aspectes d'implicació metodològica. Aquests aspectes són:

- És un espectacle realitzat perquè el públic el visqui amb sensacions;
- el llenguatge oral és utilitzat només en una frase;
- hi ha una plurisimultaneïtat de centres d'atenció, tant físics com psíquics;
- cal una plurisimultaneïtat de marcs d'observació, tant en el sentit d'espai físic com en el sentit de dintre/fora de l'espectacle.

Una tècnica vàlida de registre de dades podria sortir de la combinació de viure en calent diferents execucions públiques (registre vivencial) i, al mateix temps, d'enregistrar a «micròfon obert», en un equip de gravació/reproducció, els fets i les situacions que se succeeixen.

Aquestes consideracions metodològiques no han estat em-

prades en aquest treball, sinó que són idees descobertes «a posteriori» com a conseqüència dels treballs realitzats.

## 5.2. ELS ESPAIS

Els espais teatrals que foren utilitzats per a execucions d'Accions van ser de quatre tipus:

- a) Espais urbans o solars en desús: Espai Drassanes i Pati de la Caritat a Barcelona, solar a Tàrrega, Pati de l'antiga Escola Olmos a Córdoba-Argentina;
- b) Naus industrials en desús: Mercat del Peix i Mercat de Fruites a Madrid, Escorxador Municipal a Vitòria;
- c) Castells-ciudadella: Ciudadella de Pamplona i Castillo de los Sarmientos a Ribadavia;
- d) Ocasionalment el carrer: Marsella. Aquest espai ha demostrat ser inapropiat per no controlable i no-operatiu.

Tots aquests espais tenen com a comú denominador el fet de ser grans naus plenes i buides —més de 1.000 m<sup>2</sup> on es pot córrer massivament—, delimitades per parets inaccessibles per al públic i sense sostre; aquest, en cas d'existir, és prou alt per a no dificultar la realització de l'espectacle. L'amplitud dels espais escollits dóna mobilitat al conjunt; el desconeixement de l'espai real fomenta la desorientació que viu el públic.

Aquests espais teatrals, els podríem definir com espais d'ús no convencional per a representacions i expressament buscats perquè les seves qualitats físiques col·laboren en el desenvolupament i la percepció de l'espectacle.

Els components de La Fura diuen respecte a això: «El nostre escenari ideal són les fàbriques o els edificis enderrocats o cremats. Ens agrada aconseguir espais opressius i salvatges, que donin sensació d'afeixugament, de camp de concentració.»

L'espectador, en travessar la porta d'entrada, es troba en un espai extens, no gaire delimitat, totalment fosc i desconegut. En cap moment no té possibilitat de percebre'n les dimensions reals. No hi ha cap referència escenogràfica.

Els espais d'execució són marcats per efectes de llum (elèctrica o de focs), però sempre és l'acció-reacció entre executors i públic qui els delimita; són esborrats en acabar l'activitat concreta per la qual foren creats. Els espais d'exe-



CC00002 - I TV LONY DELS 2002

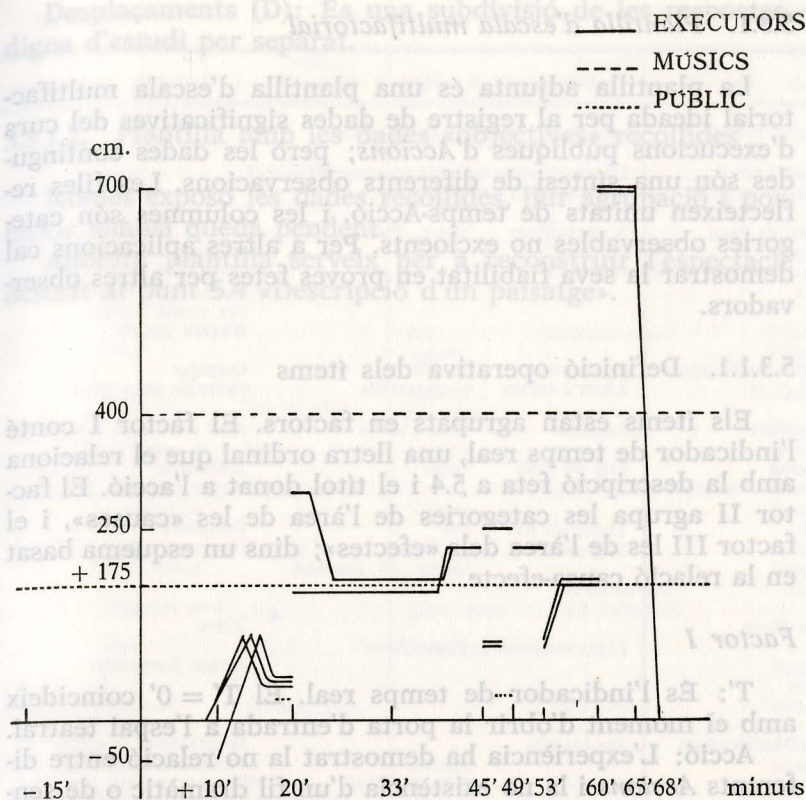
cució són múltiples i simultanis, i també els marcs d'observació; així s'obliga que l'espectador hagi d'escollir el seu espai, per tant, la seva visió/lectura sempre serà parcial.

L'espai és utilitzat en la seva totalitat. Els desplaçaments dels executors/espai d'execució són en totes direccions. El gràfic mostra 6 nivells d'utilització vertical. Aquests són:

- a) Sota terra (Home de Fang).
- b) Arrossegant-se per terra o mig ajupits (Homes de Fang i Bip's).
- c) Dempeus, o a nivell del públic (Faquirs - El Cotxe i Bip's-Modificadors).
- d) Per sobre del cap del públic, però molt a prop (sobre del cotxe, Home Blanc, fils pirotècnics).
- f) Nivell inassolible (Aeris); que tornen al nivell 0 just en acabar l'espectacle.

La majoria de les activitats es desenvolupen a nivell, o per sota del nivell, del públic; això implica que uns espectadors tapin els altres i hagin de «lluitar» per aconseguir un bon marc d'observació.

La utilització de l'espai en el sentit horitzontal està il·lustrada en el gràfic 1.



Gràfic 1

L'espectacle es recolza en una potència de llums de 50.000 wats especialment concentrats en dos canons i dues torres de llums situats a 5 m d'alçada, que produeixen un efecte similar als dels camps de concentració. El contrast llum/no llum incrementa l'efecte de desorientació en el públic.

### 5.3. PLANTILLES PER AL REGISTRE DE DADES

Les dades enregistrades tan sols tenen valor si poden ser posteriorment analitzades, en sentit qualitatiu i/o quantitatiu. Per aconseguir aquesta finalitat és imprescindible la transcripció (directa o *a posteriori*) de les dades enregistrades a «plantilles per al registre de dades» (trad. anglès: *Check-sheet*).

### 5.3.1. Plantilla d'escala multifactorial

La plantilla adjunta és una plantilla d'escala multifactorial ideada per al registre de dades significatives del curs d'execucions públiques d'Accions; però les dades contingudes són una síntesi de diferents observacions. Les files reflecteixen unitats de temps-Acció, i les columnes són categories observables no excloents. Per a altres aplicacions cal demostrar la seva fiabilitat en proves fetes per altres observadors.

#### 5.3.1.1. Definició operativa dels ítems

Els ítems estan agrupats en factors. El factor I conté l'indicador de temps real, una lletra ordinal que el relaciona amb la descripció feta a 5.4 i el títol donat a l'acció. El factor II agrupa les categories de l'àrea de les «causes», i el factor III les de l'àrea dels «efectes»; dins un esquema basat en la relació causa-efecte.

##### Factor I

T': És l'indicador de temps real. El  $T' = 0'$  coincideix amb el moment d'obrir la porta d'entrada a l'espai teatral.

Acció: L'experiència ha demostrat la no relació entre diferents Accions i la no existència d'un fil dramàtic o de sentit que les uneixi; per això considero cada acció com una unitat mínima de contingut.

##### Factor II

Senyal: Indica el començament de l'acció.

Element bàsic: Element considerat més important.

Activitat dels executors: Activitat executada pels executors.

Música: Existència o no, i tipus (a vegades).

Llum: Existència o no, i qualitat/quantitat.

##### Factor III

Situació del públic: Situació psicològica del públic (Pb.).

Resposta majoritària: Resposta major i/o unànime del públic.

Respostes marginals: Respostes minoritàries del públic i/o presumiblement significatives.



T'	Acció	Senyal	Element bàsic	Activitats executors
-15'	SP Situació prèvia		Porta tancada	
0'	A Entrada públic Inici concert	Obertura porta Inici concert	Espai desconegut Música	
10'	B Homes de Fang	3 punts llum	Execut. Pintats	Sortida Homes Fang Desplaçament contra públic Aturament Ficar-se en bidons Fer rodar bidons S'estan quietes
20'	C Faquirs-Modificadors  (Transició)	Cops paret Llum 2 torxes	Sorolls Llum/sorolls	Colpejar Destruir mur maó
33'	D El cotxe	La ràdio	Torxes/malls	Anar cotxe amb malls
45'	E Kaos	Cop de mall	Cotxe	Destrossar Portar i llençar portes
49'	F Home Blanc	Llums de foc Explosions	Foc Pirotecnia Llums de magnesi	Portadors (Encenedors)
53'	G Bip's/Modificadors	Llum magnesi	Home Blanc	Treva Parlar i caminar
60'	H Aeris	Bip-bip-bip	Pintura Rel. Bip-Mod.	Desplaçar-se i cridar Violentar Bip's Llançar granes Estrellar-se contra el públic Rel. Bip-Mod.
65'	H' La lona	2 cercles llum	Crisàlides que pengen	Queden penjats Són desplaçats Caiguda lliure Esclafar Esborrar
68'	I Despulles	Es despengen	Lona/Aeris Execut./Pintura	
		Veü	El buit	

Música: Existència o no, i tipus (a vegades).

Llum: Existència o no, i qualitat/quantitat.

Factor III

Situació del públic: Situació psicològica del públic (Pb.).

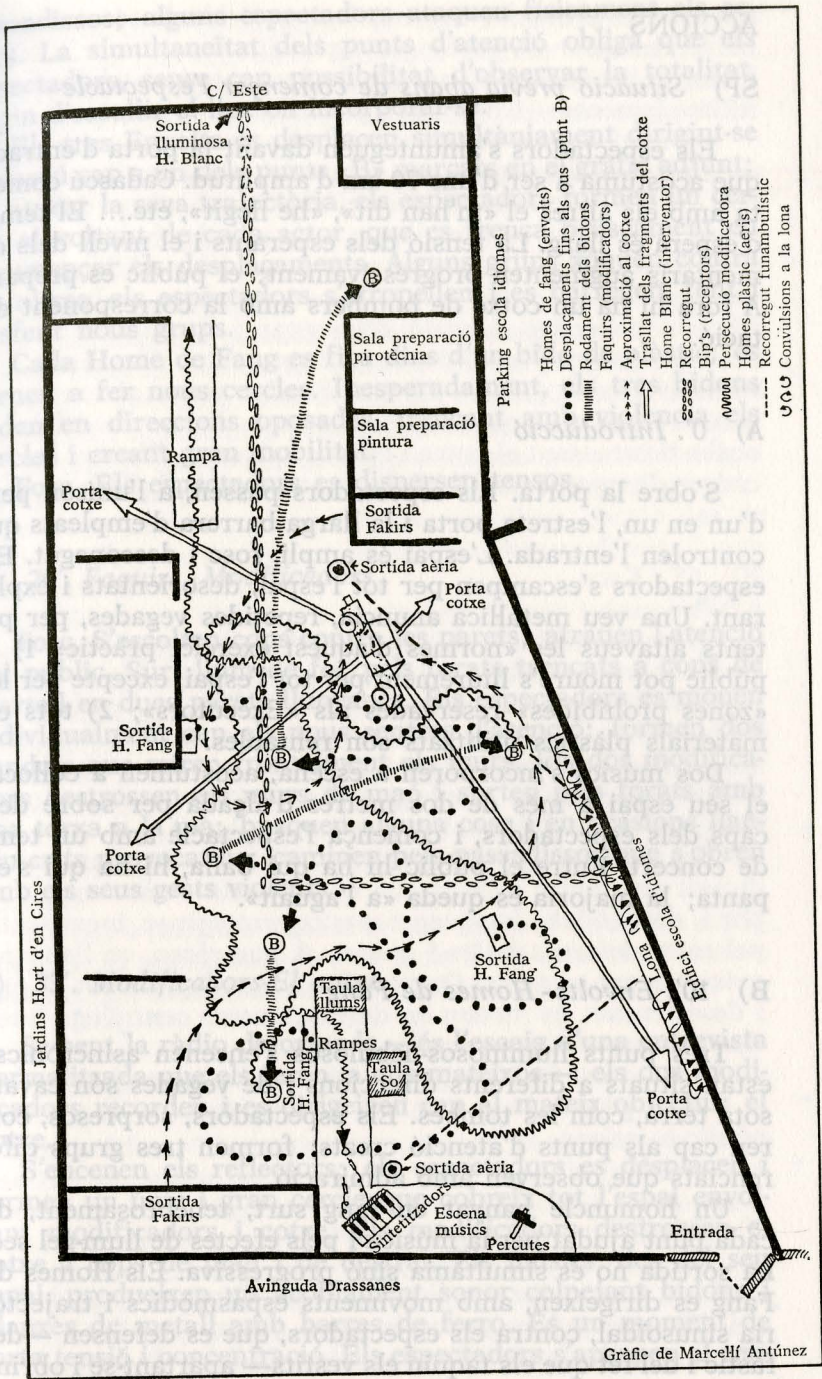
Resposta majoritària: Resposta major i/o unànime del públic.

Respostes marginals: Respostes minoritàries del públic i/o presumiblement significatives.

Música	Llum	Objectes Materials	Situació públic	Reacció Majoritària	Reacció Marginal	Desplaçaments
			Espera tensa	Comentaris		S'amunteguen
Concert	Poca	Ticket/Porta	A l'aguait S'espanta	Buscar Desplaçar-se	Ballar	Passejar Caminar
Tenebra	Tenebra	Fang/Gel sec		Sorpresa		Correr en 3 grups
Tenebra	Canó	Ous	Fàstic	Por tacar-se Desplaçament	Atacar	Obrir pas 3 cercles mòbils
Tenebra		Bidons plàstic				
Tenebra	Fosc		Por Tensió	Desplaçament		Trencar cercles Dispersió
Tenebra	Fosc		Atenció			D, indiv. a 2 grups
	2 Torxes	Torxes/Maó	Sorpresa	Buscar amb la mirada		
	2 Torxes	Malls	Angoixa			Obrir passadís
Acobla. Sonor	Canons vermells	Cotxe/Nevera	Histèria	Apropar-se	Ballar	Formar cercle Contraccions violentes
	Benzina Explosions	Carros foc	Por Pànic	Defensa Buscar protecció desorientació		Correr Desplaçament centrífug
	Magnesi verd		Esgotament	Inici Relaxació		
Sí	Fosc Magnesi/Elect.		Relaxament			Desplaçament massiu
	Magnesi Fosc	Coturns/Pint.		Seguir-ho Deixen de seguir-ho		Processó
Sí	Canons	Pintura Pint./Granes Pintura	Por tacar-se	Precaució Defensiva		Anar Formen 2 el·lipses Nebulós Fugen trencant les formes
				Contemplar des de lluny		
Relaxant	Difusa		Espera tensa			
Relaxant	Forta/Canons		Relaxament	Contemplació		S'agrupen
		Plàstic/Líq. Lona Lona/Pint. Aigua	Fàstic	Contemplació		Quiets
			Frustració	Espera		
No	No		Espera	Sense aplaudir		Marxa



Gràfic 2



Gràfic de Marçal Antúnez



## ACCIONS

### SP) *Situació prèvia abans de començar l'espectacle*

Els espectadors s'amunteguen davant la porta d'entrada, que acostuma a ser d'uns 70 cm d'amplitud. Cadascú comenta amb els altres el «m'han dit», «he llegit», etc... El temps d'espera és llarg. La tensió dels esperants i el nivell dels comentaris augmenten progressivament; el públic es prepara. A fora hi ha un cotxe de bombers amb la corresponent dotació.

### A) 0'. *Introducció*

S'obre la porta. Els espectadors passen, a l'uníson però d'un en un, l'estreta porta i la llarga barrera d'empleats que controlen l'entrada. L'espai és ampli, fosc i desconegut. Els espectadors s'escampen per tot l'espai, desorientats i explorant. Una veu metàl·lica anuncia, repetides vegades, per potents altaveus les «normes d'aquest exercici pràctic» 1) el públic pot moure's lliurement per tot l'espai, excepte per les «zones prohibides» reservades als «Executors»; 2) tots els materials plàstics utilitzats són rentables.

Dos músics s'incorporen a escena, acostumen a col·locar el seu espai a més de dos metres d'alçada per sobre dels caps dels espectadors, i comença l'espectacle amb un tema de concert. Entre el públic hi ha qui balla, hi ha qui s'espanya; la majoria es queda «a l'aguait».

### B) 10'. *Envolts - Homes de Fang*

Tres punts lluminosos-nebulosos s'encenen asincrònics; estan situats a diferents direccions i de vegades són cavats sota terra, com les tombes. Els espectadors, sorpresos, corren cap als punts d'atenció creats; formen tres grups diferents que observen amb admiració.

Un homuncle banyat en fang surt, tenebrosament, de cada punt ajudat per la música i pels efectes de llum-gel sec. La sortida no és simultània sinó progressiva. Els Homes de Fang es dirigeixen, amb moviments espasmòdics i trajectòria sinusoidal, contra els espectadors, que es defensen —del fàstic i del fet que els taquin els vestits— apartant-se i obrint

passadissos; alguns espectadors ataquen físicament els actors. La simultaneïtat dels punts d'atenció obliga que els espectadors, sense cap possibilitat d'observar la totalitat, hagin d'escollir el lloc on incorporar-se.

Els tres Envoltats es desplacen simultàniament dirigint-se cadascú cap a un dels punts «B» marcats en el gràfic adjunt; en aturar la seva trajectòria, els espectadors formen un cercle al voltant de cada actor, que es trenca bruscament en recomençar els desplaçaments. Alguns grups xoquen contra els altres, els espectadors s'atropellen i es barregen, fent i desfent nous grups.

Cada Home de Fang es fica dins d'un bidó de plàstic; es tornen a fer nous cercles. Inesperadament, els tres bidons roden en direccions oposades, trencant amb violència els cercles i creant gran mobilitat.

Fosc. Els espectadors es dispersen tensos.

#### C) 20'. *Faquirs - Modificadors*

Fosc. S'escolten cops contra les parets; atrauen l'atenció del públic. Surt llum de foc pels forats trencats a cops de martell en dues parets llunyanes. Els espectadors es mouen individualment cap als nous centres d'atenció; formen dos bàndols que miren frontalment els murs. Els dos modificadors destrossen els murs de maó i surten pels forats amb una torxa a la mà; busquen alguna cosa i en ocasions llancen crits provocatius; caminen pels passadissos que s'obren amb els seus gests violents.

#### D) 33'. *Modificadors-El cotxe*

Se sent la ràdio deformada —és l'escaig d'una entrevista normalitzada que els feren, a ells mateixos—; els dos modificadors recorden i es dirigeixen cap al mateix objectiu: el cotxe.

S'encenen els reflectors; els espectadors es desplacen i formen un únic i gran cercle que cobreix tot l'espai envoltant modificadors i cotxe. Els modificadors destrossen el cotxe a cops de mall i de destrat. Els músics, des del seu espai, produeixen un acoblament sonor colpejant bidons i planxes de metall amb barres de ferro. És un moment de forta tensió i concentració. Els espectadors s'apropen al cen-

tre tancant el cercle; les reaccions individuals són variades: ballar, intentar de participar, aplaudir, espantar-se o cridar histèrics. S'escolten els sorolls de dos motors accelerats —els últims laments— i una serra elèctrica.

Un modificador arrenca una de les portes del cotxe, l'aixeca amb ambdues mans per sobre del cap i es dirigeix amb ella contra el públic. El sector afectat reacciona defensivament, es contreu amb violència —de vegades hi ha reaccions d'oposició física— i obre un petit espai; el modificador llança la porta del cotxe contra els espectadors —als peus—: histèria col·lectiva. L'acció d'arrenca i llançar es repeteix amb les quatre portes del cotxe i en quatre direccions diferents (vegeu el gràfic). El modificador torna al centre per quarta vegada i, en col·laboració amb l'altre modificador, acaba destrossant el cotxe i tallant-lo en dos. Els dos modificadors desapareixen. Final de la peça musical. Fosc.

E) 45'. *Kaos*

(Durant l'acció no hi ha cap reforç lumínic, tan sols hi ha les llums produïdes pel foc i la pirotècnia.) Els dos modificadors reapareixen portant carros de foc; es desplacen ràpidament per entre el públic, a mena de correfoc; desapareixen, abandonant els carros, quan les flames es consumeixen. Efectes pirotècnics omplen tot l'espai, provocant zones de llum/ombra i d'altres impressions òptiques.

Els espectadors són encaçats pel foc i els terrabastalls durant els quatre minuts que dura l'acció. Reaccionen amb por i, desbandats, busquen zones on protegir-se, inexistents; pel camí deixen sabates i bosses. A Pamplona, es llançaren massivament al terra. Ocupen desordenadament tot l'espai, i desorientats, es mouen en desplaçaments centrífugs intentant trencar el setge pirotènic.

Fi del caos. Queden petites flames de magnesi recordant el que ha passat. Peça musical. Breus moments de treva. El públic es relaxa.

F) 49'. *L'Home Blanc - interventor*

Fosc. S'entreveu una llum en el punt més apartat de l'espai. Els espectadors es desplacen en massa cap allà. L'Home Blanc apareix davant d'una cortina de llum de focus i una

cascada de llum de magnesi; és dalt d'uns coturns i parla una llengua que ens sona estranya. Camina immutable en línia recta; el públic el segueix, com si es tractés de profeta i deixebles. Quan està a prop de la lona, deixen de seguir-lo. Fosc.

G) 53'. *Bip's - receptors*

Els dos modificadors tornen a escena cridant i fent sorolls guturals. Els potents reflectors marquen el lloc on es troben els dos bidons de plàstic; dintre d'aquests hi ha, amagats i protegits, dos Bip's. Els modificadors violenten els bidons i hi buiden, a dintre, cubells amb pintura gelatinosa; els abans cossos nus dels Bip's són ara coberts i desfigurats per la massa acolorida que els cau a sobre. Els espectadors formen dues grans el·lipsis; segueixen l'acció des de molt lluny, puix tenen por de ser instrumentalitzats i que els taquin els vestits.

Els Bip's són obligats a sortir dels bidons i deambulen a prop del públic, que se n'aparta. Els modificadors els fustiguen llançant-los cubells plens de granes contra els seus cossos desfigurats. Cada impacte fa que els Bip's canviïn la direcció del seu desplaçament i que provoquin que les el·lipsis de públic que els envolta es moguin de manera ameboide. Els Bip's, deformats per la pintura gelatinosa i la varietat de granes que els cobreixen els cossos, s'estavellen contra els espectadors, que trenquen les formes i fugen espaordits.

Els Bip's tornen a quedar-se sols enfront dels seus modificadors. El públic mira des de molt lluny evitant de veure's implicat. Els modificadors i els Bip's desapareixen. Fosc.

H) 60'. *Els homes de plàstic - aeris*

Llum difosa. Els espectadors, tensos, es concentren sense lloc fix; no saben per on els sortiran ara. Els músics interpreten un tema relaxant, l'únic de tota la sessió. Dos potents reflectors marquen un nou espai a set metres d'alçada.

Dues crisàlides pengen ingràvides de dues cordades paral·leles a terra; són dos cossos, que s'endevinen humans, embolicats amb plàstics. Avancen, lentament, acompanyats per la música; deixen caure un líquid. El públic, immòbil i

relaxat, els contempla; la visió de les dues cordes li dóna seguretat.

Els dos aeris són desplaçats al llarg de les cordes, per sobre dels caps dels espectadors. Es despengen del mosquetó dos metres abans d'arribar a la gran lona (6×14 m.) i, en caiguda lliure, impacten els seus cossos contra la lona i les primeres bosses de pintura —vermella i blava— tenyeixen simultàniament la lona i els seus cossos. Durant els cinc metres que baixen arrossegant-se per la lona, continuen reventant més bosses de pintura; pel camí se'ls afegeix l'Home Blanc. La convulsió pictòrica dura fins que els tres actors arriben a terra. Acaba la música.

Els espectadors contemplen la realització pictòrica. Dos executors llancen aigua a pressió contra la lona i esborren violentament tota resta de pintura, amb la qual cosa es trenca la contemplació brusquement. S'apaga el llum. El públic espera...

#### I) 68'. *Despulses*

Una veu metàl·lica anuncia pels altaveus: «*El ejercicio práctico ha terminado: abandonen el recinto*». El públic continua esperant; alguns aplaudeixen. Al final, marxen frustrats.

*Gener de 1985*

## RESUMEN

La Fura dels Baus ha atravesado la Península representando *Accions* y ha llegado a Argentina. La gente creía que el grupo había nacido con este espectáculo, pero no es así. Es preciso conocer su historia. La Fura dels Baus surge en 1979 y se reestructura en 1982. Sus primeras acciones tuvieron lugar en las calles de Sitges en 1983. Actualmente La Fura consta de diez componentes y se ha autodefinido como una cooperativa de teatro-música. Uno de los escritos firmados por el grupo lleva por título *Manifest canalla* y en él dicen que «cada acción representa un ejercicio práctico, una actuación agresiva contra la pasividad del espectador». *Accions* es un espectáculo construido de forma empírica: su plástica aparece como una combinación de pintura y escultura. No obstante, nunca han partido de una idea académica cuando se ha tratado de plantearse unos hechos plásticos. La pirotecnia constituye un elemento importante del espectáculo. En *Accions* no hay actores ni personajes, sólo ejecutores de acciones. Para describir el espectáculo detalladamente es preciso haberlo visto varias veces.

## RÉSUMÉ

La Fura dels Baus a traversé la Péninsule représentant *Accions* et est arrivée en Argentine. On pensait que le groupe était né avec ce spectacle, mais ce n'est pas vrai. Il faut connaître leur histoire. La Fura dels Baus surgit en 1979 et en 1982 elle est réorganisée. Leurs premières actions ont lieu dans les rues de Sitges en 1983. Maintenant La Fura se compose de dix membres et se définit elle-même comme une coopérative de théâtre-musique. Un des écrits signés par le groupe s'intitule *Manifest canalla* et dit que «chaque action représente un exercice pratique, un jeu agressif contre la passivité du spectateur». *Accions* est un spectacle construit d'une manière empirique: sa plastique est une combinaison de peinture et sculpture. Ils ne se sont jamais basés sur une idée académique pour résoudre des faits plastiques. La pirotechnie constitue un élément important du spectacle. À *Accions* il n'y a ni acteurs ni personnages, mais des exécuteurs d'actions. On ne peut décrire le spectacle en détail qu'après l'avoir vu plusieurs fois.

ACCIONS I TV LLEV DIFE BAC2

## SUMMARY

La Fura dels Baus has gone across the Iberian Peninsula performing *Accions* and it has reached Argentine. People has thought that the group was born with this show but that is not true. We should know its history. La Fura dels Baus appears in 1979 and in 1982 is reorganized. Its first actions have taken place in the streets of Sitges in 1983. Nowadays La Fura is composed of ten members and they define themselves as a theatre-music cooperative. One of the writings signed by the group is entitled *Manifest canalla* and reads as follows: «every action is a practical exercise, an aggressive performance against the audience's passivity». *Accions* is a show which has been constructed in an empiric way: its plasticity is a combination of both painting and sculpture. They have never started from an academic idea to resolve plastic questions. Pyrotechnics are an important element in the show. In *Accions* there is neither actors nor characters but people performing actions. You can only talk about it in full details after having seen the show several times.

## RÉSUMÉ

La Fura dels Baus a travèrs la Península representant Accions/actuacions en Argentina. On pensava que el grup estava né amb aquest espectacle, però no és així. Cal conèixer la seva història. La Fura dels Baus va sorgir el 1979 i el 1982 es reorganitzà. Les seves primeres actuacions van tenir lloc a les carrers de Sitges el 1983. Actualment La Fura està formada per deu membres i es defineixen com a cooperativa de teatre-música. Un dels escrits signats pel grup s'intitula *Manifest canalla* i diu que «cada acció és un exercici pràctic, un joc agressiu contra la passivitat del espectador». *Accions* és un espectacle construït d'una manera empírica: la seva plasticitat és una combinació de pintura i escultura. Els no s'han iniciat amb una idea acadèmica per resoldre qüestions plàstiques. La pirotècnica constitueix un element important del espectacle. A *Accions* no hi ha actors ni personatges, sinó gent que realitza accions. Només després d'haver-hi estat en detall després d'haver-hi estat en detall.



*Accions («Convulsió pictòrica»), La Fura dels Baus. Foto Francesc Cerezo.*





Espai escollit a Barcelona per a crear i presentar *Accions*. Fotos Francesc Cerezo.



**La Fura dels Baus. Enregistrament del so per a l'espectacle *Accions*. Foto Lluïsa Garcia.**



*Accions* («Maquillatge integral o transformació pictòrica»), La Fura dels Baus.  
Foto Josep Gol.



*Accions* («Convulsió pictòrica», final), La Fura dels Baus. Foto Josep Gol.

GUILLERMO HERAS

# EL PERSONATGE I EL DIRECTOR D'ESCENA EN EL TREBALL AMB ELS CLÀSSICS

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

«El teatre és com una poesia a l'espai  
independent del llenguatge articulat.»

(A. Artaud)

EL PERSONATGE I EL DIRECTOR D'ESCENA EN EL TREBALL AMB ELS CLÀSSICS

## PREÀMBUL

M'és impossible començar a desplegar la complexa idea de la interconnexió entre personatge i direcció d'escena sense fer algunes reflexions sobre conceptes generals del teatre que, si bé en d'altres indrets poden semblar temes obsolets, aquí, i donat el pobre panorama en tot allò que es refereix a la pràctica teòrica, no deixen de tenir una certa aurèola de polèmica i, dissortadament, de plena actualitat. És evident que totes les meves opinions parteixen de dues línies bàsiques: la pràctica quotidiana davant el fet de la direcció d'escena i la seva importància capital al teatre contemporani, així com la defensa d'una opció definida davant el concepte mateix de teatre al moment actual.

Tanmateix, cal precisar que hi ha un cert cansament davant les polèmiques estèrils suscitades sobretot a partir de crítiques gasetilleres (i enteneu aquest concepte en funció de la ridícula extensió quantitativa, l'apressament analític, la frivolitat expositiva, la falta de conceptualització precisa, el desconeixement del món productiu que ha donat origen a l'espectacle i, sobretot, la manca de compromís a l'hora de fomentar el plaer pel fet teatral). Res més lluny de la meua intenció que la idea de desqualificar ningú: només vull fer constar el menyspreu que algun dels autoqualificats crítics dels nostres mitjans de comunicació multitudinària sosté envers qualsevol mena d'innovació que es produeixi en el camp de les pràctiques escèniques. En això incloc molt especialment tot el camp teòric i les troballes actuals de l'aplicació teatral d'altres arts i ciències: l'antropologia, la semiologia, la psicoanàlisi en les seves noves investigacions, el món àudio-visual, les teories sobre els mitjans de comunicació multitudinària, la nova música, l'estudi de diferents formes de percepció, etc...

Alguna vegada, davant una possible utilització d'aquests elements, els directors hem arribat a ser acusats de psicòpates. Tot i això, deixo constància un cop més que totes aquestes eines d'ajut a l'escenificació, si no són avalades per la màgia teatral, el talent, el sentit de l'espectacle, el plaer davant l'ofici teatral i el rigor en la feina quotidiana, no són més que elucubracions intel·lectuals buides de contingut i pastura propícia per a mediocres i pedants.

Estem massa acostumats a parlar, criticar, analitzar, teoritzar i pontificar sobre instàncies abstractes, que després tenen poc a veure amb la realitat —de vegades molt crua—

ET PERSONAGE I ET DIRECTOR D'ESPECTACLE EN ET LIBERTY AND HIS CRYSTAL

del nostre teatre actual. Qualsevol discurs teòric referent a la feina teatral pot ser factible, però només si se sosté com una pràctica significant específica podrem parlar de resultats vàlids o no vàlids. La resta serà metafísica o incapacitat d'entendre el teatre des d'una perspectiva contemporània.

Tota aquesta reflexió prèvia aniria unida precisament a la idea del compromís que, en aquest moment, tots els integrants del fet teatral, en major o en menor mesura, haurien de tenir davant aquest fenomen cultural, que ara en aquest país és —o hi hauria de ser— una autèntica Unitat de Vigilància Intensiva. Ja no és l'arxiconeguda cantarella de la crisi, sinó que en realitat el teatre se'ns escapa de les mans, se'ns mor, i no precisament a la pràctica, sinó en el cruel divorci que es produeix entre escenaris i públic. Reflexionar avui sobre qualsevol tema referent al teatre, i evidentment sobre «el personatge», passa per assumir la condició d'«aparent perdedor» davant els grans mitjans de comunicació multitudinària. I dic «aparent» perquè la seva pròpia efímera i anacrònica especificitat el fa pràctica incomparable, en els plans lingüístic, poètic, ètic i social, amb la resta de les arts sorgides amb força insuperable al segle xx. De vegades sembla que, per a molts directors d'espectacle, la salvació actual del teatre passa per fer servir milions en la producció d'espectacles, amb gran aparat «tecnològic», o si més no «maquinista», per a il·lusionar així l'espectador que «quasi» veu cinema. Simulacre estèril. El teatre ha de lluitar sempre al seu terreny, que podria ser anomenat essencialitat. Cercar l'essencial de cada text, de cada proposta, i reconvertir-ho en material adequat perquè l'actor, en un espai escènic determinat, en comuniqui la pulsionalitat, dialectitzada en un text —verbal o no verbal— davant la presència, sempre diferent, d'un nucli d'espectadors heterogenis enfrontats a «aquest» espectacle teatral de manera molt diferenciada.

A alguns vegades, davant una possible utilització dels elements, els directors hem arribat a ser acusats de psicopates. Tot i això, deixo constància un cop més que totes aquestes eines d'ajut a l'espectació, si no són vàlides per la màgia teatral, el talent, el rigor en la feina quotidiana, no davant l'ofici teatral i el rigor en la feina quotidiana.

## TEATRE I SIGNIFICACIÓ

Parlar de «personatge teatral» implica necessàriament una opció prèvia i precisa sobre què entenem actualment per teatre. D'aquí que, en principi, intentaré prendre una sèrie de referents d'altri basats fonamentalment en l'anàlisi semiòtica com a proposta per aclarir qüestions que, tra-

dicionalment, han estat codificades amb mètodes analítics exclusivament idealistes. Insisteixo que per mi la configuració d'una sèrie d'elements per a una semiòtica del text artístic té sentit com a qüestió prèvia al pur procés de creació; després, a l'escenari, sóc absolutament partidari d'oblidar-la i de deixar-me dur per una altra mena d'estímul molt més aleatoris. Però no hi ha dubte que aquesta anàlisi prèvia sobrevolarà el discurs posterior i sobretot qüestionarà conceptes tan falsejats, al meu parer, com, per exemple, la idea que hi ha veritable «personatge» teatral fora d'una escenificació precisa o fora d'una lectura lingüística d'un text dramàtic. Així, doncs, dono per vàlids pols oposats i, tot i que em semblen fonamentals i modèlics —i de fet m'hi referiré—, els treballs de Kristeba, d'Ubersfeld, de Helbo, de Bettetini, de Greimas, d'Eco o de Tordera, no deixo de rellegir —i de donar-li la raó— textos com aquest de Guy Scarpetta:

«Però el “teatre”, ja ho hem dit, és més que el “teatre”, allò que provisionalment podem anomenar “actor” és simplement la indicació d'un nou subjecte que s'ha de “refer” en el cos i en la llengua, la indicació d'una obertura a fer si volem sortir d'aquesta nit repressora i religiosa, d'aquest ordre que ens “embruixa” i ens fa actuar oprimint-nos dins la seva xarxa de signes. Obertura —rebel·lió contra la llei del significant, irrupció de la màquina oculta amb tots els seus fluxos, talls, força, desplaçaments, espants—, procés (que hom ha pogut anomenar esquizofrènic) que implica alhora una màxima precisió en el llenguatge i la proximitat de la psicosis, del revestiment constant del “simbòlic” pel “real”, en el qual el “jo” (unitat especular, narcisista) es veu infinitament amenaçat i reconstruït d'altra manera (com gest, trajectòria, velocitat).»

És evident que els últims temps han corregut per tot Europa un fantasma i una mitificació de la semiòtica per a la seva aplicació al teatre. Moltes vegades com a fórmula matemàtica, defensada com infal·lible. Això és una altra forma d'idealisme; tanmateix, l'aportació teòrica dels darrers anys em sembla fonamental per a destruir molts dels mites inamovibles que els corrents crítics tradicionals havien sostingut sobre el teatre exclusivament com una pràctica basada en un text d'un autor. De fet, la història del teatre, fins fa ben poc, s'ha fet exclusivament a base dels autors dramàtics, mentre que directors, actors, escenògrafs i tècnics han estat simples comparses d'un art que, precisament, s'ha sostingut al llarg del temps a partir del seu esforç. Aquesta

revelació del teatre com a pràctica significant és el territori més important que ha obert l'anàlisi semiòtica. Com diu Bettetini: «El teatre ja es presenta (fins i tot quan és considerat en el terreny teòric i a la pràctica operativa a través de la història de les representacions escèniques) com un indret de concurs de múltiples sistemes de significació i de comunicació i, consegüentment, com un indret de debat i de contradicció en el qual poden trobar una verificació, i eventualment una falsificació, totes les assercions i totes les hipòtesis formulades anteriorment sobre la intervenció semiòtica. L'esdeveniment teatral es manifesta com una comunicació complexa que assumeix perfectament la forma d'una mimètica representació d'accions per mitjà de personatges, integrada per elements significants que pertanyen a diversos sistemes de codificació, com l'aportació d'escenografia, vestuari, llums, música, una eventual gesticulació antirealista i un eventual recitat no subordinat als cànons del comportament "naturalista". La producció de l'espectacle i de la consegüent organització semàntica que hi és subjacent segueix habitualment un desplegament que va des del text "dramàtic" (això és: escrit o adaptat en funció de la representació) fins a una interpretació crítica, fins a la realització espàcio-temporal d'aquesta interpretació (que assumeix la funció d'una lectura-projecte) mitjançant els materials típics de l'escenificació teatral, i fins a l'execució-repetició d'aquesta màquina "provada" repetidament i polida enfront d'una audiència físicament present a l'esdeveniment escènic. La consideració d'un text literari com a punt de partida pot semblar que ens obliga a deixar de banda alguna de les zones de la història del teatre, en les quals l'acció s'ha desplegat i es desplega amb base a la hipòtesi de moviment i d'una extemporaneïtat interpretativa, més que no a partir d'un guió escrit, o fins i tot recordat. Al·ludim a la «Commedia dell'Arte» o a certs episodis de l'Avantguarda històrica i contemporània (...) Una consideració del text com a manifestació literària autònoma implica, de fet, una sobredeterminació de les seves funcions, un arriscat desconeixement dels seus fins i de la seva posició dins un procés de comunicació que el transforma i que l'utilitza només a tall de material que pertany al pla dels continguts, i finalment implica la perpetuació d'un equívoc que ha invalidat els resultats dels estudis en el camp de l'estètica i de la teoria teatral i que ha condicionat directament les tímides primeres aproximacions semiòtiques a aquest àmbit de la producció del sentit (...)



La noció de text-projecte, esmentada abans, no s'hauria de limitar a la consideració del material literari de què han partit les operacions escèniques, sinó que hauria d'abastar també la tasca de descodificació i de reescriptura que ha estat bàsica per a l'escenificació; en definitiva, hauria d'entendre's a la investigació "literària" de què ha partit la hipòtesi teatral, a les "indicacions" de direcció, a les seves motivacions crítiques.»

A partir d'aquestes consideracions ja podem anar entenent la importància que pren l'«escenificació» dins el teatre entès com a llenguatge artístic contemporani, i d'aquí la concepció d'entendre el director com a AUTOR de l'espectacle teatral a partir de la creació d'un text dramàtic proporcionat per un AUTOR de la proposta literària i encarnada per uns ACTORS que, precisament, esdevenen AUTORS de l'anomenat «personatge teatral». Aquesta apreciació del director d'escena com a coautor ha merescut l'apellatiu d'«aberrant» per part d'alguns respectables cavallers, que precisament adopten un punt de vista tradicional i idealista sense intentar aprofundir en nous sistemes d'anàlisi i de percepció del món actual. La semiòtica no és, doncs, cap panacea; és una eina que ajuda a situar la nostra doble condició de creadors i de treballadors de l'espectacle. Com diu Kristeva, «la semiòtica descobreix aquesta altra escena que és la producció del sentit anterior al sentit, i permet així que en la seva pluralitat i cadascun amb la seva pròpia especificitat, sistemes significants i sistemes productius actuïn a l'interior d'un mateix text en lloc de trobar-se erigits en rivals». O bé, les paraules de Regis Durand: «De manera que es tractarà de recuperar el text teatral per diferenciar-lo dels conceptes de "literatura" o de "paraula", per pensar-lo en la seva "literarilitat" i el seu "espai", en la seva "materialitat".»

## LA DIVERSITAT COM A DISCURS A L'ESCENIFICACIÓ DEL SEGLE XX

Si hi ha una aventura apassionant i apassionada que els directors d'escena del segle xx han intentat i han desplegat, ha estat la lectura dels clàssics. Per a molts ha estat una obsessió, per a d'altres una frustració i per a molts l'encontre amb un món que, lluny de semblar antiquat o passat, mostra palpable la seva modernitat precisament a partir de

la interpretació específica de l'escenificació. Tanmateix, hi ha hagut tantes teoritzacions com grans creadors. Si faré servir algunes de les seves opinions serà precisament per centrar tant com sigui possible, immediatament després, el problema del «personatge» a partir d'aquesta diversitat d'eixos utilitzats fins ara. Aquesta petita antologia d'opinions és extreta de textos diversos i és més una aproximació anecdòtica que no pas una anàlisi rigorosa de les seves aportacions i les seves teories.

Louis Jouvet: «En una frase o en un vers, allò essencial no hi ve ni de la gramàtica, ni de la sintaxi, ni de la retòrica, sinó de les sensacions i dels sentiments que el poeta ha cristallitzat en les seves paraules en escriure-les, i que aquestes paraules després s'introduiran en el cor de qui les escolti. Quan l'actor sonoritza, profereix aquest vers o aquesta frase, arriba al públic amb una emoció incomprensible en la qual la intel·ligibilitat ni tan sols no hi té res a veure. Aleshores l'espectador entén aquest vers, no ja en el sentit immediat, sinó en la seva força creadora.»

Tairov: «El paper de la literatura és mortal per a l'art de l'actor. El teatre nou no ha de ser un simple comentador de la peça, sinó que ha de crear la seva pròpia, la seva nova obra d'art autònoma.»

Craig: «Una peça pot ser quelcom mut. Pot interpretar-la una sola persona, algú que només mogui les mans... Es pot comprendre amb decorats sense personatges.»

Meyerhold: «Si la paraula fos l'únic instrument apte per a expressar l'essència de la tragèdia, tothom podria actuar al teatre. Pronunciar les paraules, per bé que es faci, no significa dir res. D'aquí la necessitat de nous mitjans per a expressar allò inesperat i revelar tot allò amagat.»

Artaud: «No he dit mai que la paraula no tingués importància, he dit que el teatre no s'ha de limitar a la paraula. He afegit el cos a la paraula, i més enllà de la gesticulació, el mite.»

Grotowski: «El que més m'interessa és allò que dóna vida a les paraules inanimades del text. El teatre és un acte engendrat per unes reaccions humanes i uns impulsos, per uns contactes entre la gent. És un acte alhora biològic i espiritual.»

Brecht: «La ciència ha elevat a la categoria d'una tècnica el dubte contra tot el que és "corrent" i ha obrat contra tot "allò que es dóna per suposat". No hi ha raó per la qual l'art no pugui emprar un mètode tan provadament eficaç.»

La llista fóra molt extensa, perquè pràcticament podem afirmar que qualsevol director teatral d'importància al nostre segle ha deixat documents importants per a construir uns nous senyals d'identitat de l'art escènic no basats exclusivament en la literatura dramàtica. Dues constants apareixen a quasi tots els escrits:

- a) Cap director d'escena no menysprea ni l'autor ni el text dramàtic sota les seves formes variades i diferents.
- b) La reflexió sobre el repertori dels clàssics ocupa un dels espais més importants dins la renovació del llenguatge teatral del nostre segle.

## EL PERSONATGE DAVANT EL DIRECTOR D'ESCENA

Si actualment reflexionem sobre la situació del teatre al món, podríem arribar a la conclusió que un dels debats més interessants no solament per als especialistes, dels que més públic congreguen a les sales teatrals, és el de l'escenificació dels clàssics. Això passa a tots els països civilitzats, menys a Espanya. Sens dubte hi manca aquest signe de qualitat perquè no s'ha permès, ni s'ha fet, rellegir els clàssics a partir de la modernitat. Tenim les experiències de Strelher amb Goldoni, de Chérèau amb Racine, de Brook amb Shakespeare, de Grüber amb Goethe, de Planchon amb Corneille o de Grotowski amb Calderón. Part de la nostra misèria cultural ve del fet de tenir ancorats molts conceptes en un regeneracionisme vuitcentista. Jessner deia l'any 1926: «No hi ha ni clàssics ni moderns. Buscar allò que és etern significa rebaijar el valor de l'obra. L'important és anar d'acord amb el temps present.»

A partir de la idea del director d'escena com a creador del llenguatge escènic, doncs, crec que en aquest moment és impropï i fins i tot obsolet parlar del «personatge» amb una existència preexistent dins el text dramàtic. Allò que hi ha dins el text és la proposta, sobretot literària, d'unes idees plasmades per l'autor i que, doncs, li són pròpies en aquesta especificitat textual. Des d'aquí fins a allò que en resultarà després d'un complex procés d'escenificació hi ha tal quantitat de condicionaments que, per analitzar-los, per força hauríem d'entrar en altres territoris.

Anne Ubersfeld, al capítol dedicat al «personatge» dins el seu llibre *Lire le théâtre*, diu: «Fins i tot quan es tracta d'un personatge clàssic, del qual ningú no discuteix l'«existència» si més no virtual, l'anàlisi que se'n fa contribueix a atomitzar-lo. S'hi veu l'actuant, l'actor, el paper; s'hi fa, en la perspectiva semiològica contemporània, el lloc de funcions, no la còpia-substància d'un ser. Dins el teatre, ¿el «personatge» és una noció de la qual es pot prescindir del tot, com ho vol F. Rastier, que al seu text sobre el Don Juan fa el fascinant procés del personatge, i juga fins i tot a negar-lo absolutament?»

»No solament «el personatge» se situa al lloc de totes les incerteses textuais i metodològiques, sinó que és el lloc mateix de la batalla. F. Rastier té raó a mostrar com la crítica tradicional, sobretot en els seus aspectes escolars i universitaris, s'aferra a la noció de personatge com una arma ideològica en la guerra contra la crítica anomenada «nova». Més enllà del problema dels mètodes, allò que s'hi juga és el «jo» en la seva autonomia de «substància», d'«ànima», nocions ja esgotades després de vuitanta anys de feina i de renovació de la psicologia. Allò que no es pot dir dels sers humans, atrapats pel teixit de la seva existència concreta, ¿es podrà dir encara dels personatges literaris? D'aquesta manera, no ens ha d'estranyar el lloc comú infinitament còmic que en fa «sers més vertaders que certs sers vius, més reals que allò que és real». Com si es pogués transportar damunt el pla fantasmàtic de la creació literària la noció idealista de persona, quan d'altra banda es troba desmantellada...»

Crec fermament que avui el concepte de «personatge» és en una cruïlla que ens planteja més preguntes que no respostes, i que les precisions són difícils de codificar plenament. ¿On comença el «personatge», al text escrit que haurà de dir l'actor o a les acotacions que suggereix l'autor per a construir aquest «personatge»? ¿I si no hi ha text prefixat, com passava amb els primitius «zanni» de la «Commedia dell'Arte», en què s'improvisava contínuament? ¿I les desviacions que diferents gustos estètics, modes, ideologies, han anat marcant a través de la història? ¿Hi ha un «personatge» de Don Juan del segle d'Or, del Neoclassicisme, del Romanticisme, o el que hi ha són les lectures que del «personatge» han fet els contemporanis? I els anomenats personatges mitològics, ¿podien tenir la mateixa encarnadura al Barroc que en una escenificació contemporània? Un desvelament parcial

d'aquestes qüestions només es pot donar precisament a través de l'especificitat de la pràctica teatral i de la seva materialització en una escenificació. Cada societat ha hagut de donar respostes concretes a les seves contradiccions, els seus mites, les mancances, els aconseguiments, les conviccions i les necessitats; d'aquí ve que contínuament hagi reinventat, o més aviat rellegit, els clàssics anteriors. Del que no dubto gens és que en altres èpoques de la nostra civilització potser el concepte de «personatge» podia ser més delimitat i, doncs, més fàcil de definir, perquè també obeïa a una manera molt menys polivalent d'entendre el fenomen teatral que no a l'actualitat. Però és curiós que, en un altre sentit, la confusió entre actor i personatge hagi estat una constant dins la història del teatre. Com a exemple citarem un pasatge de Díez Borque al seu llibre *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*: «Un exemple de l'estimació moral i social dels actors neix de la confusió vida-teatre, que mena a no distingir, fora de l'escena, entre actor i personatge, essent considerat el primer d'acord amb els patrons valoratius del personatge; Lope de Vega diu:

*Pues que vemos, si acaso un recitante  
Hace un traydor, es tan odioso a todos  
Que lo que va a comprar no se lo venden  
Y huye el vulgo dél quando lo encuentra  
Y si es leal le prestan y combidan  
Y hasta los principales le honran y aman  
Le buscan, le regalan y le aclaman.*

I també s'esdevé a l'inrevés, aplicant al personatge les característiques de l'actor a la vida privada; al *Diálogo de la Comedia* (1620) diu:

«Una actriu apareix representant la Magdalena o la Mare de Déu i un actor el Salvador (...) i gran part de l'auditori reconeix aquesta dona com una prostituta i l'home com un brètol (...) i a l'entremès aquesta mateixa dona representa una dona pública i balla i l'home canta o balla.»

Els exemples podrien ser nombrosos i contradictoris, per la qual cosa la precisió que vull fer del terme «personatge» no és donada per una categorització absoluta, ni tampoc per la seva evolució o concreció històrica, sinó des de la professió de director d'escena ara i aquí, amb la intenció d'oferir una alternativa contemporània fora de retòriques, de cultismes o d'esnobismes, i que, és clar, entén el teatre com

un conjunt de sistemes lingüístics i d'activitats artesanals que en configuren l'essencialitat específica respecte a les altres arts.

## L'ESCENIFICACIÓ COM A TREBALL DE SÍNTESE

Crec fermament que és una tasca estèril voler contraposar allò textual a allò pulsional o estrictament escènic. Són un tot dialèctic, indivisible i absolutament present en qualsevol espectacle amb coherència interna. El text literari és el material indispensable per a partir vers una proposta corporificada a través de les eines pròpies de l'actor, la veu i el cos, imbricades al seu torn en unes modulacions determinades per la visió autònoma que l'escenificació proposi per a aquest text; circumdat per un espai escènic, una lumino-tècnia, un vestuari, unes músiques, uns condicionants de tipus aleatori i algunes altres variants més difícils d'enumerar i que, precisament, configuraran el terme «personatge» quan totes juntes imbricades s'aixequin davant els ulls d'uns espectadors. El fet que no hi hagi ni tan sols literatura escrita anterior a la proposta escènica no impedeix que hi hagi sempre «personatges» en qualsevol muntatge, ja que sempre hi ha emissors/actors si volem que hi hagi fet teatral. Per això, parlar del «personatge» com quelcom creat exclusivament per un autor és una entelèquia que no s'aguanta a la realitat. Per molt que de vegades s'especuli amb terminologies com «els valors universals de tal o tal personatge», això no és res més que un desplaçament de l'eix analític i una interpretació deficient del codi teatral. Si per a algú això resulta polèmic o transgressor, a mi, em resulta quasi pueril i obvi defensar-ho. ¿Com i amb quina base científica es pot sostenir que Lisardo, Clarín, Absaló o el mateix Hamlet són d'una sola, determinant i determinada manera? Evidentment, ho són a la imaginació de l'autor que els va concebre, però avui hi haurà tants Hamlet com actors l'interpretin a cada muntatge específic que en faci cada director d'escena. I és dins aquesta línia que defenso plenament l'opinió que va donar Lluís Pasqual a les III Jornades d'Almagro, quan deia: «Sense pretendre fer cap tipus de terrorisme cultural, haig de partir del fet que Calderón sóc jo.» Veure en aquesta afirmació altra cosa més que passió teatral i un vertader punt de vista sobre la situació que el director d'escena ha d'a-

doptar davant els clàssics, és voler tornar a situar la nostra professió a la seva prehistòria, entenent el director com un simple coordinador de moviments damunt un escenari imposat, amb un text inamovible i uns actors/marionetes submisos davant unes ordres buides de contingut. Avui l'especificació és un treball d'equip amb els altres elements que configuren la feina teatral: dramaturg, director, actors, escenògraf, figurinista, il·luminador, tècnics, cap de producció...

A l'actualitat hi ha tants «personatges» d'un mateix «personatge» creat per un autor en un temps i en un espai diferents, com escenificacions n'hi hagi a cada sala teatral del món. ¿És possible una mateixa lectura d'Otello a Sud-àfrica que al Carib o en un teatre institucional europeu? ¿Té res a veure el vetust encartonament dels passats muntatges de *La devoción de la cruz*... amb l'audàcia de la concepció de Daniel Mesguich? Com ignorar els avenços psicoanalítics per a entendre, i fer entendre, més profundament el conflicte entre Eusebio i Julia al text plantejat per Calderón?

Un altre terreny que m'agradaria si més no apuntar és el de l'ofici teatral mateix, al qual solen ser tan aliens els erudits i els curiosos i que de tant en tant tampoc no està malament treure a la llum. Sovint oblidem que des de la translació d'«unes paraules» fins a la consecució d'«un fet escènic» hi ha tot un sistema de producció que condiciona el resultat final. No és solament un problema de pobresa o de riquesa, sinó d'equilibri entre proposició i resultats. He vist magnífics muntatges shakespearians a grups d'ínfimes possibilitats econòmiques, i tanmateix m'he avorrit mortalment en muntatges arqueològics embolcallats per tota l'ostentació dels teatres nacionals d'arreu del món. Té això res a veure amb el problema del «personatge»? Estic convençut que, precisament a partir de l'estancament davant noves perspectives en el tractament del «personatge» com a concepte dinàmic, i no estàtic, s'ha establert tota una fonda arrel del teatre com a museu en lloc d'esdeveniment viu.

## PERSONATGE I TEATRALITAT

Diu T. Todorov: «La literatura es crea a partir de la literatura i no a partir de la realitat, sigui material o psíquica, tota obra literària és convencional.» També podríem dir que

«l'únic referent que té el teatre és el mateix teatre». O, el que és el mateix, el teatre no és la realitat, ja que per molt que vulguem insistir en un naturalisme, sempre hi ha una ficció, un simulacre de vida, no la mateixa vida. A partir d'aquesta convenció, el «personatge» fóra la síntesi dialèctica sorgida d'una proposta textual filtrada per la concepció del director d'escena, encarnada en un actor concret que, al seu torn, hi dóna el seu propi punt de vista, i emmarcada dins un espai precís sorgit de l'alternativa escenogràfica. Si no es donen totes aquestes característiques, podrem parlar d'un cert «personatge» emanat d'una lectura literària, o d'un «personatge» creat per un actor (en aquest cas moltes vegades podríem parlar d'un simple clixé de la seva personalitat), o d'una imposició arrencada del conjunt de cert director per imposar el seu criteri d'aquest «personatge», però mai del «personatge» com a signe escènic de conjunció d'activitats.

Un dels camins més interessants de la teatralitat és produït, precisament, per la disputa positiva dels diferents camps de la mateixa activitat teatral. A més del terreny de l'anàlisi històrica i semiòtica possible en tot text dramàtic, em resulta molt més apassionant el desbrinament escènic que parteix de la confrontació autor/dramaturg *versus* director/actors, precisament com a repte positiu text/proposta de muntatge. Aquí comencen les fissures, els laberints, els tempteigs, la lluita entre allò racional i allò pulsional, la demarcació entre el possible i l'impossible, l'encarnament en un actor concret amb la seva component psíquica i fisiològica, allò palpable i allò manifest. Tornar a Artaud, a Stanislawski, a Meyerhold o a Brook, però també a Lacan. Monique David-Menard uneix Lacan a un possible «teatre de l'inconscient» i diu: «Per la seva mateixa violència, aquesta dimensió teatral de la interpretació en va produir, sens dubte, el pitjor i el millor: articula l'Imaginari, el Simbòlic i el Real d'una manera inèdita, i confronta el subjecte amb allò que hi ha de necessàriament traumàtic al seu desig. Pretén, i de vegades ho aconsegueix, fer posar a treballar l'inconscient d'una manera radical i admirable.» Claus per a nous territoris, l'imaginari, el simbòlic i el real a Rosaura o a Laurencia més enllà del temps i de l'espai del Barroc espanyol. Un director d'escena no crea del no-res, hi ha el magnífic material subministrat per Lope, per Tirso o per Calderón, però a partir d'aquí reinventa un món imaginari.



És obvi que ni la simbologia, ni la realitat, ni la imaginació de la humanitat no s'han quedat ancorades; per tant, el teatre ha de donar respostes dinàmiques a aquest complex fluir social.

## RÉSUMÉ

On ne peut pas délier le théâtre de ses relations avec l'anthropologie, la sémiologie, la psychanalyse, le monde audiovisuel, etc. La solution n'est pas, d'après l'avis de quelques metteurs en scène, des montages de millions de pesetas et un matériel qui crée dans le spectateur l'illusion d'assister « pratiquement » à une séance de cinéma. Il n'y a pas de véritable personnage théâtral en dehors d'un montage précis ou de la lecture linguistique d'un texte dramatique. C'est pour cela qu'il faut considérer le metteur en scène comme l'auteur du spectacle théâtral. S'il y a quelque chose de passionnant pour les metteurs en scène du xix<sup>e</sup> siècle, c'est la lecture des classiques. Jouvet, Taïrov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski et Brecht ont montré leur intérêt à cette question. Tous les pays civilisés, à l'exception de l'Espagne, s'intéressent vivement aux classiques. La notion de personna-

EL PERSONATGE I EL DIRECTOR D'ESCENA EN EL TEATRE DEL SIGLE XX

## BIBLIOGRAFIA

- Semiologia de la representació*, André Helbo i altres. Ed. Gustavo Gili.
- Producció significativa y puesta en escena*, G. Bettetini. Ed. Gustavo Gili.
- Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld. Ed. Sociales.
- Artaud*, diversos autors. Ed. Pretextos.
- El actor en el siglo XX*, Odette Aslan. Ed. Gustavo Gili.
- Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, José M. Díez Borque. Ed. Antoni Bosch.
- Introducción a la literatura fantástica*, Tzevetan Todorov. Ed. Tiempo contemporáneo.
- III Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro*, diversos autors. Ed. Ministerio de Cultura.
- ¿Retorno a Lacan? La nueva controversia*, diversos autors. Ed. Gedisa.
- Elementos para una semiótica del texto artístico*, diversos autors. Ed. Cátedra.

Un dels camins més interessants de la teatralitat és produït, precisament, per la disputa positiva dels diferents camps de la mateixa activitat teatral. A més del terreny de l'anàlisi històrica i semiòtica possible en tor text dramàtic, em resulta molt més apassionant el desbrinament escènic que parteix de la confrontació autor/dramaturg *versus* director/actors, precisament com a repit positiu text/proposta de muntatge. Aquí comencen les fissures, els laberints, els templeigs, la lluita entre allò racional i allò pulsional, la demarcació entre el possible i l'impossible, l'encarnament en un actor concret amb la seva component psíquica i fisiològica, allò palpable i allò manifest. Tornar a Artaud, a Stanislawski, a Meyerhold o a Brook, però també a Lacan. Monique David-Menard uneix Lacan a un possible «teatre de l'inconscient» i diu: «Per la seva mateixa violència, aquesta dimensió teatral de la interpretació en va produir, sens dubte, el pitjor i el millor: articula l'Imaginari, el Simbòlic i el Real d'una manera inèdita, i confronta el subjecte amb allò que li ha de necessàriament traumàtic al seu desig. Pretén, i de vegades ho aconsegueix, fer posar a treballar l'inconscient d'una manera radical i admirable.» Claus per a nous territoris, l'Imaginari, el simbòlic i el real a Rosaura o a Laurencia més enllà del temps i de l'espai del Barroc espanyol. Un director d'escena no crea del no-res, hi ha el magnífic material subministrat per Lope, per Tirso o per Calderón, però a partir d'aquí reinventa un món imaginari.

## RESUMEN

Es imposible desvincular el teatro de sus relaciones con la antropología, la semiología, el psicoanálisis, el mundo audiovisual, etc. La salvación no pasa, como creen algunos directores, por montajes de millones de pesetas y una maquinaria que crea en el espectador la sensación de estar viendo «prácticamente» una película. No existe un verdadero personaje teatral fuera de un montaje preciso o la lectura lingüística de un texto dramático. Por este motivo es preciso considerar al director como el autor del espectáculo teatral. Si existe una aventura apasionante para los directores del siglo xx es la lectura de los clásicos. Jovet, Tairov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski y Brecht han mostrado su interés por esta cuestión. Todos los países civilizados, excepto España, se interesan vivamente por los clásicos. El concepto de personaje es una encrucijada que nos plantea más preguntas que respuestas. El montaje es un trabajo de síntesis y no tiene ningún sentido hablar de un personaje como si se tratara de un ser creado exclusivamente por un autor. Actualmente existen tantos «personajes» de un mismo «personaje» como montajes en las salas de teatro de todo el mundo. El teatro debe dar respuestas dinámicas al complejo fluir social.

## RÉSUMÉ

On ne peut pas délier le théâtre de ses relations avec l'anthropologie, la sémiologie, la psychanalyse, le monde audiovisuel, etc. La solution n'est pas, d'après l'avis de quelques metteurs en scène, des montages de millions de pesetas et un matériel qui crée dans le spectateur l'illusion d'assister «pratiquement» à une séance de cinéma. Il n'y a pas de véritable personnage théâtral en dehors d'un montage précis ou de la lecture linguistique d'un texte dramatique. C'est pour cela qu'il faut considérer le metteur en scène comme l'auteur du spectacle théâtral. S'il y a quelque chose de passionnant pour les metteurs en scène du xxème siècle, c'est la lecture des classiques. Jovet, Tairov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski et Brecht ont montré leur intérêt à cette question. Tous les panys civilisés, à l'exception de l'Espagne, s'intéressent vivement aux classiques. La notion de personna-

ET LEBSONVICH I ET DIRECTOR D. RECEAV EN IR LIBERTY VUB ENZ CRYSEICE

ge est un carrefour qui nous pose plus de questions que de réponses. Le montage est un travail de synthèse. Parler d'un personnage comme d'un être créé exclusivement par un auteur n'a aucun sens. Aujourd'hui il y a autant de «personnages» d'un même «personnage» que de montages dans les théâtres du monde entier. Il faut que le théâtre donne des réponses dynamiques au complexe développement social.

## SUMMARY

The theatre cannot get free of its relationships with anthropology, semiology, psychoanalysis, audio-visuals, etc. The solution is not, despite the opinion of some producers, stagings which cost several millions of pesetas and mechanisms which create in the audience the idea of «practically» seeing a movie. There is no real character beyond a precise staging or the linguistic reading of a dramatic work. That is the reason why the producer should be considered the author of a performance. The most exciting enterprise for the producers of the 20th century is the reading of the classics. Jouvet, Taïrov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski and Brecht have shown their interest in them. All civilized countries, except for Spain, are very interested in the classics. The concept of character is a crossroads which rises more questions than answers. Staging is a synthesis work and it does not make any sense to talk about a character as an imaginary being created only by an author. Nowadays there are as many «characters» of the same «character» as stagings in the theatres of all over the world. The theatre should give dynamic answers to the complex social development.

# LA REFLEXIÓ SOBRE LA HISTÒRIA

---

Traduït del castellà per Antoni Munne-Jorda

*Para Xavier Fàbregas, a quien siempre deberé  
carta.*

JOSE MARTA DIEZ BORQUE

\* Encara que no sigui desbordant, ja hi ha una rica bibliografia sobre Lucas Fernández, en general, i sobre el seu *Auto de Pasión*, en particular, que no he fet servir expressament en redactar aquestes pàgines. He optat per una «lectura immediata» del text, bo i renunciant a l'acompanyament bibliogràfic i a la nota a peu de pàgina. Pot ser que d'altres lectors, enfrontats a una voluntat tan manifestament mantinguda i dissenyada per Lucas Fernández, hagin caigut abans que jo en la clau d'aquest motí significatiu, en la peculiaritat comunicativa d'aquesta peça. Si fos així, que tinguin els mèrits de la cronologia. El lector inquiet pot servir-se d'altres estudis que directament o indirectament tracten aquesta obra: Beysierveitli (1979); Cirot (1940); Crawford (1937 i 1967); Hermenegildo (1966, 1972, 1975 i 1983); Libani (1973 i 1975); López Morales (1968); Morreale (1977); Zamora-Canellada (1975).  
Faig les citacions sempre segons l'edició de M. Josefa Canellada: Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Castalia, 1976.

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

# LUCAS FERNÁNDEZ: UNA RETÒRICA AFECTIVA PER A LA PASSIÓ\*

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

*Para Xavier Fàbregas, a quien siempre deberé  
carta.*

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

\* Encara que no sigui desbordant, ja hi ha una rica bibliografia sobre Lucas Fernández, en general, i sobre el seu *Auto de Pasión*, en particular, que no he fet servir expressament en redactar aquestes pàgines. He optat per una «lectura immediata» del text, bo i renunciant a l'acompanyament bibliogràfic i a la nota a peu de pàgina. Pot ser que d'altres lectors, enfrontats a una voluntat tan manifestament mantinguda i dissenyada per Lucas Fernández, hagin caigut abans que jo en la clau d'aquest moll significatiu, en la peculiaritat comunicativa d'aquesta peça. Si fos així, que tinguin els mèrits de la cronologia. El lector inquiet pot servir-se d'altres estudis que directament o indirectament tracten aquesta obra: Beysterveldt (1979); Cirot (1940); Crawford (1937 i 1967); Hermenegildo (1966, 1972, 1975 i 1983); Lihani (1973 i 1975); López Morales (1968); Morreale (1977); Zamora-Canellada (1975).

Faig les citacions sempre segons l'edició de M. Josefa Canellada: Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Castalia, 1976.

Per a un cristià, la mort tràgica del seu Déu ha de constituir un moment de màxima tensió emocional, especialment durant la commemoració anual, per a la qual l'Església catòlica disposa d'una litúrgia molt emotiva i «espectacular». Per al dramaturg de la Passió, el repte és construir un llenguatge dramàtic capaç d'expressar aquest grau màxim de sentimentalització, sintonitzant amb les funcions de *commoure* i *atreure* per empatia que aconsegueixen les pràctiques cerimonials. No és el moment de la lliçó i la catequesi, ni el de la celebració triomfal (carros del Corpus), ni el del ritu dels inicis (teatre de Nadal), sinó el temps del dolor en la forma totalitzadora que, dins tota mítica religiosa, representa l'anihilació d'un Déu. El dramaturg, encara proper a l'oficiant del ritu, té al davant la desmesurada responsabilitat de donar resposta a unes expectatives de l'espectador-feligres, recollint, per acréixer-la, la seva devoció religiosa, la seva participació sentimental en el sacrifici. No té, en conseqüència, la mateixa responsabilitat que el creador de peces profanes, ans parteix d'una plus-vàlua afectiva (prèvia a l'obra) que ha de potenciar per mitjà dels recursos poètics adequats. Era aquesta al capdavant la situació de Lucas Fernández al moment de començar a escriure una peça *per a* (més que no *sobre*) la Passió de Crist, tot i que, ben cert, hi havia la via intermèdia: acollir-se a la narrativitat d'uns fets, en forma de diàleg i d'una manera més neutra sentimentalment; és el cas d'Alonso del Campo al seu *Auto de la Pasión* i de Juan de la Enzina a les seves obres de Passió i Resurrecció, creadors de peces *sobre* i no *per a* la Passió; al meu entendre molt menys importants dramàticament i literàriament, i de les quals no tractaré.

Lucas Fernández es va proposar escriure un drama per a la Passió, responnent als reptes esmentats i dins el to i l'esperit que he alludit. Crec que els seus resultats són importants, perquè va saber posar la retòrica al servei de la Passió, és a dir, va construir un llenguatge dramàtic capaç d'expressar la màxima tensió emotiva de la Passió, una poètica de l'afectivitat, mitjançant els recursos codificats de la Retòrica, especialment les figures de repetició, lògiques i patètiques, però sense renunciar a d'altres, tots adreçats a obtenir el llenguatge de màxima tensió sentimental i de captació empàtica que demana dramatitzar la mort d'un Déu. És veritat que, si escorcollem els escassíssims testimoniatges del teatre castellà anterior, podrem trobar a les *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique un prece-

dent destacat d'aquesta retòrica de l'afectivitat per al drama de la Passió, perquè no hi ha pas pocs recursos poètics fets servir en aquesta obra amb una intenció molt pròxima. Tanmateix, llegint comparativament, observem el llarg camí que falta per córrer entre Gómez Manrique i Lucas Fernández, perquè aquest darrer construeix coherentment un llenguatge totalitzador per a la Passió, fent servir sistemàticament i coordinadament no solament una rica pluralitat de possibilitats impressives i afectives de la llengua, tal com ho veurem, sinó la seva articulació amb els components visuals més espectaculars (aparença, música) i fins i tot litúrgics. Crec que som davant d'un mecanisme dramaturgic perfectament calculat en totes les parts i les conseqüències. Vegem-ne els passos vers una síntesi final.

Ja ha estat estudiada, des de diverses perspectives, la importància de la retòrica de la repetició dins la cultura popular oral, i també el seu paper rellevant com a forma destacada de la ritualització i la funció emotiva del llenguatge, conseqüències dels valors impressius de la redundància. Crec que tots aquests valors conflueixen en el paper decidit que tenen els diversos recursos de repetició dins la retòrica per a la Passió de Lucas Fernández. Les repeticions a començament de vers (*anàfora*) o seguides (*reduplicació* o *anadiplosi*) o al principi i al final del vers, generalment de paraules molt connotades de significats de dolor, sofriment, etc., apareixen amb presència obsessiva en aquesta peça. Uns pocs exemples significatius ens serviran:

«Pe.: *Oýd mi boz dolorosa,  
oýd los bivientes del mundo,  
oýd la passion rabiosa*» (vv. 1-3).

«P.: *mill ribaldos y aguaziles  
mill linajes de hombres viles  
mill verdugos, mill sayones*» (vv. 153-155).

«(Cantan): *¡Ay dolor, dolor, dolor,  
dolor de triste tristura,  
dolor de gran desventura!*» (vv. 294-296).

«Ma.: *Hermanos, llorad, llorad.  
Llorad vuestra desventura.  
Llorad con fe y lealtad*

(...)



*Lloremos todos, lloremos,  
lloremos amargo lloro*» (vv. 302-304; 312-313).

A l'últim vers, el sentiment és subratllat per la redundància semàntica de l'acusatiu intern. Especialment significativa és l'acumulació d'interjeccions, dins la disposició retòrica que ara considero, perquè, a la tensió emotiva i afectiva que correspon a la interjecció, s'hi afegeixen els valors impresius de la repetició seguida, amb la qual cosa s'aconsegueixen passatges neutres pel que fa al procés narratiu, però densíssims per a la participació emocional:

«P.: ¡O infortunio repentino!

Mat.: ¡Ay, ay, ay!

D.: ¡Ay, ay!

P.: ¡Ay, ay!» (vv. 289-290).

També, molt sovint, les interjeccions hi apareixen repetides a començ de vers, amb la qual cosa se'n reforça el significat, per la posició de realçament. Només citaré, com a exemple, dos casos rellevants:

«Mat.: ¡Ay! ¡quán triste mal nos vino!

D.: ¡Ay, mezquino!

P.: ¡Ay! pues ya remedio no ay» (vv. 291-293).

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!

¡O, mi bien y gran descanso!

O, Dios mío glorioso» (vv. 327-329).

Figures retòriques de repetició surten també de fer servir el mateix verb en diversos temps etc., (*poliptòton*) o paraules que tenen una mateixa arrel (*derivació*), que apareixen sovint en altres contextos de repetició, els quals fan destacar i pels quals són destacats: recordem els versos ja citats, dins el seu marc, «*dolor de triste tristura*», «*lloremos amargo lloro*», als quals podem afegir, per completar l'exemplificació:

«P.: ¡O, lástima lastimera!» (v. 257).

«P.: «pues muere, ¿cómo no muero?» (v. 280).

ÍNDICE DE CONTENIDOS: UN HISTORIA VECIA DE IV EMBEIQ

«J.: que ni cesso ni he cessado  
de llorar con gran cuydado  
lo que vosotros lloráis» (vv. 553-555).

«Ma.: todos con ella lloravan,  
llorando la consolavan» (vv. 703-704).

No és de la consideració aïllada que neix la importància d'aquestes figures al llenguatge dramàtic de Lucas Fernández, sinó de l'acumulació i fins de la confluència en un mateix passatge de diferents figures de repetició, amb les repercussions que hem vist.

Encara podem considerar, dins els mecanismes i les funcions de la repetició, les estructures de paral·lel, així mateix caracteritzadores de la poètica oral, a la qual també pertany el teatre. Ben coneguts els rendiments estètics del paral·lelisme, des de la Bíblia fins a la lírica galaico-portuguesa, només em cal aduir aquí algun testimoniatge de l'*Auto de Pasión* per demostrar-n'hi la presència. No es tracta de formes paral·lelístiques pures, però responen al principi d'identitat o de gran proximitat d'estructures sintàctiques vinculades semànticament, per la sinonímia o per l'antítesi. Ja en algun dels exemples presentats abans podíem observar repeticions d'estructures sintàctiques, i gosaria dir que és un dels trets característics del text de Lucas Fernández. Cal prestar atenció a formes d'ordenació com les següents:

«Pe.: Ya mi bien es acabado,  
ya mi gloria es fenecida» (vv. 14-15).

«Ma.: Y quan dulce el sospirar  
y quan dulce lamentar» (vv. 339-340).

«P.: Y los otros repelavan  
las barbas angelicales,  
y los otros le messavan,  
le escopian y llagavan  
con heridas muy mortales.  
Y los otros le mofavan,  
otros que le hazían gestos,  
y los otros le empuxavan  
y ultrajaban  
con escarnios y denuestos» (vv. 201-210).

«M. Ja.: Con sus lágrimas lavava  
 las llagas y las heridas.  
 Con su velo las limpiava  
 y enxuagava  
 con angustias doloridas» (vv. 646-650).

És pertinent aquí insistir que es tracta d'una *sintaxi significativa*, coherentment amb el principi rector de la repetició retòrica per aconseguir un llenguatge efectiu i sentimentalitzat. Crec que en aquesta mateixa línia hi són les estructures bimembres, trimembres..., l'acumulació seguida d'estructures sintàctiques equivalents o la martellejant presència acumulativa d'interrogacions i invocacions que veurem més endavant.

Dins els procediments de repetició semàntica podem considerar la densitat de sinònims en un breu espai de versos i, doncs, de temps de dicció. En la seva redundància significativa, martellegen sobre l'afectivitat, no damunt la capacitat discursiva, de l'espectador-feligrès. Són, com ja ho he dit, procediments retardataris pel que fa a l'avenç de l'acció i al progrés conceptual i ideològic, però, en canvi, de gran efectivitat per a la tensió emotiva i sentimental, dins un acte que té més de projecció empàtica que no de distanciament interpretatiu. Tot i que, al capdavant, aquest és el problema de tot teatre d'argument previ i conegut, i el religiós ho és per essència. Caldria investigar sistemàticament la repercussió que, damunt l'estructura i la forma dramaturgiques, té en general el fet d'anullar la tensió i el suspens d'allò desconegut. En privar-se l'escriptor del plaer dels fets, pot trobar-se necessitat de potenciar els recursos impressius del llenguatge dramàtic i els efectes calculats d'estructura i espectacularitat. Això, afegit a les raons que hem adduït més amunt, ens ajudaria a comprendre el valor de les repeticions com a desbordament afectiu del llenguatge dramàtic de Lucas Fernández.

D'entre les figures retòriques que solen classificar-se dins el grup de les lògiques, l'*antítesi*, oposició de conceptes, valors, atributs..., ocupa un lloc destacable per la tensió significativa que sorgeix de l'articulació de contraris. Hi són en relació d'altres figures, com l'*oximoron*, la *paradiàstole*, la *paradoxa*, etc. Lucas Fernández no podia ser estrany a aquesta violentació lògica, tan útil quan allò que es busca no és la transparència referencial del llenguatge, la claredat expositiva, sinó les funcions emotives, impressives, per com-

FIGURE LEBEINDEX: DAN RELIGIOUS YRECLAV BER Y IV 192210

moure i incorporar sentimentalment l'espectador per mitjà d'una reacció d'estímul-resposta. Vegem alguns passatges del nostre dramaturg que recolzen en diverses oposicions contrastades:

«Ma.: ¡O, quan dulce es llorar,  
a los tristes afligidos,  
y cuán dulce el sospirar,  
y cuán dulce lamentar,  
y cuán dulces los gemidos!» (vv. 337-341).

«Je.: qu'el llorar m'es descansar» (v. 560).

«Ma.: Y va aquella reyna sancta,  
muy dulcemente llorando» (vv. 483-483).

«Je.: Por vencer fuyste vencida  
de aquel muy gran Rey de gloria» (vv. 596-597).

«P.: Por eso quiso nacer  
en medio del bravo invierno,  
por mejor nos guarecer,  
con su infinito poder,  
del gran fuego del infierno» (vv. 111-115).

Això lligaria amb un altre recurs que fa servir Lucas Fernández, consistent a articular dos parlaments seguits, l'un amb connotacions positives molt marcades i l'altre de connotacions negatives acusades, d'on resulta una polarització, en el contrast, de resultats molt vius:

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!  
¡O, mi bien y gran descanso!  
O, Dios mío glorioso,  
¡Cuán benigno y amoroso  
a la muerte fuyste, y manso!

«M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!

¡Por qué matas con tu mano,  
muy ufano,  
a tu Dios Sancto, gracioso?» (vv. 327-336).

Podríem trobar varietats dins d'aquest procediment comú d'oposar contrastadament idees oposades, però que quedí

clar que el meu interès aquí no és fer una anàlisi exhaustiva de tots els recursos emprats, sinó de mostrar unes directrius, unes tendències per explicar el sentit global de la creació dramàtica del nostre autor en aquesta peça. Per això, passaré a estudiar-ne altres procediments.

Juntament amb les de repetició, ja vistes, les figures patètiques són les més importants en el nostre dramaturg. Una anàlisi detallada ens mostraria la presència de les més significatives a l'*Auto de Pasión* de Lucas Fernández: *exclamació, interrogació retòrica, apòstrofe, optació, hipèrbole*, etcètera... És perfectament coherent que sigui així, perquè el nostre poeta, com ho estem veient, sap articular i acumular els recursos que, per ells mateixos i mitjançant la suma, contribueixen a la intencionalitat que el guia en la creació d'aquesta peça. Especialment significatives, per l'abundància, són les exclamacions, els apòstrofes i les interrogacions retòriques, tant que, globalment, donen el to caracteritzador del text; així, per exemple, per a algú desconexor del castellà, i sense entrar als significats, li quedaria la imatge gràfica dels nombrosos signes d'exclamació i d'interrogació i d'una sintaxi sovint trencada per interjeccions.

La desmesura, com a base de la hipèrbole, serveix a Lucas Fernández per a subratllar l'angoixa de la passió:

«M. Ja.: *no se hartando de lo ver,  
y cient mill gemidos dando,  
y llorando,  
sin cessar ni fenescer*» (vv. 727-730).

De fet, podríem considerar tota la peça una hipèrbole continuada, pel que fa a menar a una situació límit els sentiments d'angoixa i de dolor; tanmateix, a part d'això, hi ha passatges que en ells mateixos es configuren com les característiques formals de la hipèrbole. Afegim al que hem citat:

«P.: *mill ribaldos y aguaziles,  
mill linages de hombres viles,  
mill verdugos, mill sayones.  
(...)  
mill varahundas haziendo*» (vv. 153-155 i 158).

«P.: *¡Verle en tierra arrodillar,  
caer mill vezes de pechos!*» (vv. 216-217).

«Ma.: Con la Virgen, sus pisadas  
seguían dos mill matronas,  
lacrimando lastimadas» (vv. 487-489).

«Mat.: Y en oír las martilladas  
fueron, del hincar los clavos  
nuestras entrañas rasgadas,  
y arrancadas  
como de leones bravos» (vv. 522-526).

Em sembla que els passatges esmentats s'«expliquen» per ells mateixos, i no cal que jo hi afegeixi res més.

La freqüència i la varietat de les exclamacions m'estalvia exemplificar aquí casos particulars; n'hi ha prou que el lector doni un cop d'ull a l'obra. Però sí que em vull deturar en les interrogacions retòriques i en els apòstrofes, sovint associats. La interrogació retòrica, la pregunta vehement que no demana resposta, té al damunt de l'enunciat una sobrecàrrega emotiva: aquella que neix de la *proximitat* que exigeixen les formes del diàleg i aquella que es genera pel fet de no poder obtenir contestació, amb la qual cosa l'obligada «ansietat» subratlla l'emotivitat. A més, però, també els personatges —en un tipus de fórmules de soliloqui— es fan preguntes, molt vives, a ells mateixos, amb què contribueixen a subratllar el dubte i l'angoixa. També hi ha interrogacions a d'altres personatges del drama, que sí que obtenen resposta. Amb tot això Lucas Fernández, en la seva enorme coherència, ens demostra que utilitza conscientment els valors psico-lingüístics de la interrogació. Vegem de primer, per més gràfiques, les interrogacions retòriques.

La interrogació, sense resposta, els valors psico-lingüístics de la qual ja he esmentat, en aquesta peça s'adreça fonamentalment a Déu i als jueus, els pols positiu i negatiu dels sentiments dels personatges i els espectadors-feligresos. L'angoixa per la mort del Crist s'hi fa ressaltar mitjançant les interrogacions al Déu, de contestació impossible pel fet atemporal de les característiques del destinatari i pel fet temporal que aquest destinatari és mort. Aquesta doble impossibilitat esmola les sensacions de solitud, de manca d'on agafar-se, característiques de la interrogació retòrica, i el recurs formal esdevé tret essencial de la retòrica de l'afectivitat a la Passió:

«Pe.: O mi Dios, ¿y dónde estás?  
¿Dónde estás, que no te veo?» (vv. 61-62).

«M. Ja.: ¡O Señor mío! ¿y dó moras?» (v. 300).

«D.: ¿Qu'es de los reyes indianos  
que vinieron (a) adorarte?  
¿Dónde están tus cortesanos,  
que la fuerça de sus manos  
no socorren (a) ayudarte?» (vv. 467-471).

«Ma.: O, inmenso, eterno Dios,  
¿cómo Vos  
padecéys tantos litijos?» (vv. 504-506).

A la cançó final que canten els «recitadores», agenollats, amb acompanyament d'orgue, per a donar-hi tota la solemnitat, trobem repetides i martellejants preguntes adreçades a Déu, però ara amb una resposta repetitiva que acosta el passatge a l'estructura de la lletania, la qual cosa no s'avé pas malament amb el marge de ritualització que encara pot existir en aquest teatre. Hi ha una reiteració del vers «¡Ay que por ti, pecador!», que dóna la mateixa resposta a diverses interrogacions d'aquest caire: «Di ¿por qué mueres en cruz, / universal Redemptor» (vv. 783-784); «Di ¿por quién has derramado / tanta sangre por sudor?» (vv. 825-826), etc.

És coherent amb l'esperit de la peça que els jueus, considerats responsables de tal catàstrofe, siguin presentats amb caràcters absolutament negatius. Per això Lucas Fernández emprà diversos procediments (insults, adjectivació negativa, exclamacions, etc...), però el que ens interessa ara és la interrogació retòrica com a recurs per a potenciar l'actitud negativa envers el poble jueu, d'acord amb el sentit de l'obra:

«P.: ¿Cómo podiste vender  
la sangre del infinito  
Dios bendito?» (vv. 177-179).

«D.: ¿por qué a tu rey alegido  
tan graves penas le das?» (vv. 284-285).

«M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!

TDCV2 AEMAYDEN: DNY BELQICV MRELLAV BEN I TV BV2210

*¿por qué matas con tu mano,  
muy ufano,  
a tu Dios sancto, gracioso?»* (vv. 332-336).

*«D.: ¡O pueblo de traición!  
¿cómo te as así cegado,  
que a un matador ladrón  
quieres más con afición  
que (a) aquel Dios que te ha formado?  
¿No te contentas ya d'Él,  
verle bien como leproso?»* (vv. 367-373).

Les interrogacions vehements que els personatges de l'acció s'adrecen a ells mateixos, per manifestar sentiments d'angoixa i de dolor màxims, constitueixen també un recurs retòric de gran expressivitat i d'abast emotiu. Poden contribuir a fer ressaltar els valors del soliloqui, tan utilitzat en teatre, i amb un rendiment tan alt, per a expressar connotadament passió, dubtes, el pensament amagat dels personatges. Som, doncs, dins el terreny del pur artifici efectista, del procediment essencialment literari, ja que per la seva natura pertany a l'art i no a la «realitat de debò». Els personatges s'interroguen en veu alta per transmetre a l'espectador la seva desolació, i encomanar-la-hi, tot incorporant-lo efectivament a l'acte de fer «visibles» el sentiment i el pensament amagats, no per mitjà del diàleg i l'acció, sinó per la inquisició emotiva feta sobre un mateix. No cal insistir que som davant una faceta més, perfectament coherent amb els altres recursos que hem vist, per a construir el llenguatge afectiu de la Passió, d'efectes calculats i amb resultats previsibles:

*«Pe.: ¿Para qué quiero la vida?  
¿Qué haré ya, desdichado?  
(...)  
¿Cómo pude yo negar  
tres veces a mi Señor?  
(...)  
¿Dónde estaba transportado?  
¿Dónde estaban mis sentidos?  
¿Cómo estaba así olvidado?»*  
(vv. 12-13; 16-17; 41-43).



«P.: ¡Ay dolor!  
pues muere, ¿cómo no muero?» (vv. 279-280).

«P.: ¿Qué haré, viejo cansado  
pues mi gloria es acabada?» (vv. 320-321).

«M. Ja.: ¿Com quién me consolaré  
o tomaré  
para mi guarda y ayuda?» (vv. 324-326).

Tal com deia, també hi fa servir interrogacions en la funció normal de demanar resposta i obtenir-la, sovint per a fer progressar l'acció de manera narrativa. Aquestes no ens interessen aquí, i de fet empobreixen més que no pas enriqueixen dramàticament el text, malgrat que enllacin amb velles tècniques de l'estructura alligadora a l'Edat Mitjana.

Encara dins les figures patètiques trobem l'*apòstrofe*, utilitzat sovint pel nostre poeta a causa de la possibilitat que té de crear tensió emotiva, especialment quan s'adreça directament a algú absent o fins i tot a un mateix, com ja ho hem vist. Encara som plenament dins la retòrica de l'affectivitat, per la càrrega emocional que implica fer servir la segona persona en una apellació vehement, de signe positiu o negatiu, però sempre amb el valor impressiu de comunicar directament al destinatari continguts molt connotats, de tal manera que emissor i receptor s'impliquen íntimament, i tot això s'acreu pel contrast de presència o d'absència. Déu n'ha de ser el destinatari principal:

«D.: ¡O principio principal!  
¡o causa prima y primeral!  
Sufres Tú pena mortal  
por el mal  
de aquella antigua dentera» (vv. 136-140).

«D.: O Señor mío y mi Dios,  
descanso de gloria y paz,  
que por redimir a nos  
sufrió mill injurias Vos,  
en vuestra divina haz» (vv. 191-195).

«D.: Hazedor de tierra y cielo,  
¡o Rey sancto, poderoso,

o nuestro bien y consuelo,  
que por nos quitar recelo  
padecéys tan amoroso!» (vv. 221-225).

«Ma.: ¡Oh, mi maestro y esposo!  
¡O, mi bien y gran descanso!  
O, Dios mío glorioso.  
¡Cuán benigno y amoroso  
a la madre fuyste, y manso!» (vv. 327-331).

En forma d'allegoria (el pelicà és una allegoria de Crist):

«D.: O pelicàno muy vero  
que te dexas desgarrar,  
com amor muy verdadero,  
y muy entero,  
por bien tus hijos criar» (vv. 616-620).

Tota la cançó final («Adorámoste, Señor, / Dios y Hombre verdadero...») pren la forma d'adreçar-se en segona persona a Déu, però és dins l'estructura de l'oració religiosa que podem entendre el significat i la funció d'aquests versos. En una altra ocasió ja vaig estudiar aquests recursos per a l'acte sacramental calderonià, i aleshores en vaig mostrar els valors rituals, litúrgics i de celebració per a un espectador-feligrès. Crec que és dins aquesta línia l'actitud de Lucas Fernández quan fa que els «recitadores» cantin agenollats, acompanyats per l'orgue, l'«Adorámoste, Señor». Així situaria a l'escena final —per mi generalment molt significativa— la culminació afectiva del seu text de Passió, en forma de cant exaltador i de lloança de la divinitat, amb la qual cosa mostra una forma més de coherència dins la retòrica afectiva de la Passió. D'altra banda, el sentit de la invocació religiosa laudatòria ofereix dades complementàries per a interpretar l'abast i les funcions dels apòstrofes adreçats a la divinitat que més amunt hem considerat.

Encara dins el pla positiu, però fora de la referència a la divinitat, trobem d'altres apòstrofes:

«Je.: ¡O, fortíssimo, Sansón!  
¿cómo estás tan mal tratado?  
¡O, muy gracious Absolón!  
¡O, muy gran rey Salomón!  
¿cómo estás desconyuntado!» (vv. 571-575).

Si aquest estudi tingués una altra intenció, valdria la pena parar atenció al significat i a la funció de les al·lusions bíbliques; aquest, però, no és el cas, i l'apunto com un testimoni atge més dels recursos que estic analitzant.

Del sentit positiu, els apòstrofes adreçats a la divinitat, passem al negatiu: apòstrofes adreçats a Judes, als jueus i a la ciutat de Jerusalem. Independentment dels significats (acceptació, lloa, dolor, rebuig, execració, insult), observem que Lucas Fernández empra el mateix recurs retòric per als mateixos efectes d'implicar al màxim l'espectador, de manera sentimental, dins el dolor de la Passió (patint amb qui pateix i rebutjant violentament aquell qui és causa del patiment):

«P.: O, falso Judas Traydor,  
que con paz heziste guerra,  
sórbate con gran furor  
el abismo bramador  
tráguete bivo la tierra.  
¡O, suzio huerco maldito!  
¿Cómo podiste vender  
la sangre del infinito  
Dios bendito?  
Él te quiera cohonder» (vv. 171-180).

L'associació d'exclamacions, segona persona a l'apòstrofe, interrogació retòrica i imprecacions tan violentes com «sórbate con gran furor / el abismo bramador» o «tráguete bivo la tierra», donen a aquest passatge l'èmfasi en l'expressió sentimentalitzada de desafectes. Trobarem d'altres apòstrofes adreçats als jueus:

«D.: O, pueblo desconocido,  
luciferal Sathanás,  
yngrato, desgradecido» (vv. 281-283).

«M. Sa.: ¡O, pueblo perro, profano,  
crudo, traydor, alevoso!  
¿por qué matas con tu mano» (vv. 332-333).

«D.: ¡O pueblo de traición!  
¿cómo te as ansi cegado» (vv. 367-368).

I a la ciutat de Jerusalem:

«Je.: ¡Ay de ti, desconsolada!

¡Ay de ti, triste, abatida!

¡O, Jerusalèn cuytada!

¡Cómo serás asolada!

¡Cómo serás destruyda!

(...)

Pues que ya al tu Rey mataste,

en ti se convertirá

la maldad que exercitaste.

Pues tú le crucificaste,

pedra en ti no quedará» (vv. 581-585; 591-595).

Si afegim els apòstrofes que acabem de veure a les interrogacions retòriques —i fins a les que els personatges s'adrecen a ells mateixos—, que cabrien dins aquest recurs retòric, comprovarem el repetit i fecund ús que Lucas Fernández fa de figures patètiques, fins i tot de l'*optació*, en forma de *súplica* i d'*imprecació*. Aquesta presència tan assídua i sistemàtica respon a un disseny molt calculat, que fa pensar en una idea molt clara, per part de Lucas Fernández, de les finalitats a què destinava la peça. L'exemplificació de les exclamacions encara ho subratllaria, però la constant freqüència faria sobrer i redundant, com ja ho he dit, retreure uns pocs casos simptomàtics, i a més ja n'hem vistos força en tractar d'altres recursos. Que n'hi hagi prou amb l'afirmació comprovada que la seva presència és desbordant i absolutament significativa, coherentment amb tot el que hem dit fins ara.

Si ens ho mirem bé, les figures de *repetició*, *lògiques* i *patètiques* que fa servir Lucas Fernández convergeixen en la funció de superar la pura narrativitat d'uns fets ja prou dramàtics, per tal d'*emocionar* per mitjà d'un llenguatge creat amb aquesta finalitat. És el sinuós camí que va des del fet d'informar fins al de commoure: per mitjà de la redundància, que contribueix a fer obsessius uns sentiments i unes idees; per mitjà del trencament de la lògica, que posa en relleu, dins l'excés, els significats reals; i mitjançant les funcions d'allò patètic en si («allò que és capaç de moure i d'agitar l'ànim infontent-li afectes vehements, particularment dolor, tristesa o malenconia», tradueixo del DRAE, 1970). El nostre poeta, però, a més d'aquesta sistemàtica

utilització de les tres menes de figures retòriques codificades que hem vist, la potencialitat significativa de les quals és prèvia a la seva actualització, no s'està de servir-se d'altres recursos estilístics que col·laboren a la intenció volguada. No els analitzaré aquí; només com a símptoma esmentaré aquests plurals (*lloremos...*) que, com a l'oració, impliquen d'alguna manera l'espectador-feligrès; l'acumulació d'adjectius; el sovintejament de termes amb connotacions negatives (dolor, angoixa, sofriment), en contrast, no poques vegades, amb d'altres de positius, d'exalçament i de lloança. Fins i tot als passatges merament narratius —que ja sabem que no són els més abundants del text— aconseguix moments de gran tensió sentimental per la qualificació negativa en l'acumulació redundant d'un lèxic de la Passió. Així l'autor va més enllà de la narració contrastada d'uns fets coneguts, per a implicar-s'hi afectivament i implicar-hi l'espectador-feligrès. Dos passatges ens serviran de mostra:

«*Mat.: Com la boz enrronquecida,  
rompidas todas las venas,  
y la lengua enmudecida,  
con la color denegrida,  
cargado todo de penas  
y los miembros destorpados,  
los ojos todos sangrientos,  
los dientes atenazados,  
lastimados  
los labrios con los tormentos*» (vv. 397-406).

«*M. Ja.: De rato en rato besava  
su elada boca fría;  
pies y manos no olvidava.  
Suspirava y desmayava  
y con Él se amortecía.  
Sus ojos en Él cevando,  
no se hartando de lo ver,  
y cient mill gemidos dando,  
y llorando,  
sin cessar ni fenescer*» (vv. 721-730).

També les comparances i les imatges —de rendiments literaris tan amplis— serveixen a Lucas Fernández per a connotar afectivament, i per contrast, el drama de la Passió:

«Mat.: Bien como oveja paciente  
entre los lobos rabiosos,  
quedó el gran Rey obediente,  
muy clemente,  
entre perros maliciosos  
(...)

»P.: Entre los fierosalcones  
muere l'águila caudal,  
viéndole aquellas legiones,  
y naciones,  
desde el coro angelical.

»Ma.: Como leona parida  
sobre los sus embrios brama,  
assi la Madre afligida  
com ansia más que crecida,  
por su Hijo y Dios reclama» (vv. 462-466; 472-481).

Potser tenint al fons la imatge de l'anyell com a símbol de Crist, el nostre dramaturg el compara amb una «*oveja paciente*» per fer-ne ressaltar la passió, per contrast amb els «*lobos rabiosos*» i els «*perros maliciosos*». Són imatges amb una tradició literària i una càrrega emotiva grans, i les trobem, per exemple, repetides diverses vegades a Lope per indicar connotadament i sentimentalitzadament la violència: Casilda = «*corderilla simple / que está del lobo en las garras*» (*Peribañez...*); Elvira = «*Cándida cordera*» robada pel «*fiero león sangriento*» (*El mejor alcalde, el rey*); Laurencia = «*la oveja al lobo dejáis*» (*Fuenteovejuna*). No vull pas seguir la pista de cap tòpic literari, sinó assenyalar que Lucas Fernández també sap emprar recursos de la tradició literària, de la simbologia, per a aixecar l'«*experiment*» del seu llenguatge per a la Passió. Així mateix ho comprovem al passatge citat, en la utilització d'altres símbols: àguila = Crist; falcó = accions perverses; lleó = majestat, vinculat a la Resurrecció per la creença antiga que les seves cries neixen mortes i reviu al tercer dia. Tota aquesta imatgeria i tot aquest simbolisme, que només esmento com a mer símptoma, contribueixen a crear l'esperit i el to que Lucas Fernández persegueix amb la seva peça. Podríem sumar-hi, tot analitzant-los, d'altres procediments, però ja he dit que la meua intenció no és exhaurir tots els recursos significatius d'aquesta obra teatral.

Finalment em referiré als aspectes d'espectacularitat visual per a la devoció que ens descobreixen les dues acota-

cions d'aparences incloses per Lucas Fernández a la seva breu peça, la qual cosa n'augmenta la capacitat significativa, per la seva repetició:

«Aquí se ha de mostrar un *eccehomo* de *improvisso* para provocar la gente a devoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores hincanse de rodillas, cantando a quatro boces: *Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo*»  
(entre els vv. 456 i 357).

«Aquí se ha de demostrar o descubrir una cruz, repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano»  
(entre els vv. 536 i 537).

Ja vaig estudiar, fa temps, les característiques, les classes i les funcions de l'aparença al teatre del segle XVII, com un dels recursos de major capacitat impressiva, perquè associa sorpresa i espectacularitat, i és vinculat generalment a valors sobrenaturals, per les finalitats preteses en aquest tipus de peces (és molt significativa la seva ampla presència als actes sacramentals de Calderón, síntesi perfecta d'exposició doctrinal i de festa litúrgica, amb les característiques de comunicació de la celebració festiva). Allò que ara m'interessa és mostrar que Lucas Fernández, a molts anys del teatre religiós del segle XVII, és perfectament conscient del mecanisme de significació de l'aparença i de les funcions que pot desplegar. Ell sap que la sorpresa, el fet de mostrar quelcom instantàniament i de manera inesperada, és la base de sosteniment de l'aparença («*de improvisso*»; «*repente a desora*»). També sap que l'aparença («*a lo vivo*»; «*pintada*») sol reservar-se per a fer visibles aquells moments d'una més gran importància dins la peça, vinculats, com ja deia, al caràcter sobrenatural i estranys a l'experiència quotidiana («*un eccehomo*»; «*una cruz*»), ajudant així, per mitjà d'una imatge pintada o esculpida, a no profanar, per quelcom massa real o pròxim —un actor «*caracteritzat de...*»—, allò sublim. Sap unir dins aquest moment de màxima tensió significativa els valors de la música en el teatre-litúrgia («*cantando a quatro boces*»; «*cantando en canto de órgano*»). Sap, finalment, vincular aquest espai de l'espectacularitat sobrenatural a l'acció ritual de la cerimònia i la litúrgia («*los recitadores hincanse de rodillas*»; «*la qual han de ado-*

rar todos los recitadores hincados de rodillas»; també a l'acotació entre els vv. 760 i 761 trobem «hincar de rodillas», «cantando esta canción» davant el monument). Sense cap esforç podríem fer l'afirmació dels valors devocionals, impressius, de comunicació emotiva, de projecció simpatètica que hi ha dins tota aquesta retòrica del visual, però és que Lucas Fernández ja ho afirma expressament: «para provocar la gente a devoción»; «la qual han de adorar». No és, doncs, cap troballa casual, cap component aïllat dins el conjunt de la peça, sinó la corroboració visual de la retòrica de la paraula, que contribueix a la mateixa intenció de crear el llenguatge «sentimental» de la Passió, a les característiques i les funcions del qual ja m'he referit.

Al principi deia que, si per a un cristià el sacrifici del seu Déu constituïa un moment de tensió emotiva màxima, per al dramaturg hi havia el repte d'elaborar un llenguatge dramàtic a l'alçada de les circumstàncies, capaç de donar forma a aquest grau suprem de sentimentalització, amb les funcions de commoure, d'atreure per empatia, més que no d'endocrinar o presentar neutrament uns fets de la història sagrada ben coneguts dels espectadors-feligresos. Doncs bé, a l'hora de la conclusió, podem afirmar que Lucas Fernández va respondre amb escreix a aquest repte en una petita peça dramàtica d'un interès extraordinari. Per demostrar-ho, en aquestes pàgines m'he limitat als recursos retòrics de la *repetició*, del *trencament lògic* i de les *figures patètiques*, amb un breu excurs sobre els trets de la narració, algunes imatges i alguns símbols significatius, i el valor de la retòrica d'allò que és visual. És evident que es podria corroborar aquest plantejament des d'uns altres nivells d'anàlisi, però aquí no hi ha cap vocació de ser exhaustiu. Amb una anàlisi essencialment retòrica, no totalitzadora, hem pretès demostrar, amb exemples extrets de la realitat de la pràctica dramaturgica, les afirmacions que hem emès al començament. Ben lluny del pretès primitivisme de Lucas Fernández, hem pogut comprovar la coherència, el sistematisme, la pluralitat de recursos i de mires que la retòrica posa al servei de la seva causa: la de construir el llenguatge afectiu per a la Passió de Crist.



## RESUMEN

Para un cristiano la muerte trágica de Dios debe constituir un momento de tensión emocional; un dramaturgo de la Pasión debe construir un lenguaje dramático capaz de expresar este grado máximo de sentimentalización. En esta situación se hallaba Lucas Fernández cuando empezó a escribir una obra *para* (más que *sobre*) la Pasión de Cristo. Es importante la retórica de la repetición en la cultura popular oral, que confluye en la obra de Lucas Fernández: al iniciarse el verso (*anáfora*) o seguidas (*reduplicación* o *anadiplosis*). También es muy significativo la acumulación de interjecciones, el uso de un mismo verbo en diferentes tiempos o de palabras con la misma raíz. Asimismo podemos considerar las estructuras paralelísticas y la densidad de sinónimos en unos pocos versos. Lucas Fernández también articula dos discursos seguidos, uno con connotaciones positivas muy marcadas y el otro con connotaciones negativas. De hecho podríamos considerar el *Auto de la Pasión* como una hipérbole continua que lleva el sentimiento de angustia a una situación límite. Las preguntas sin respuesta van dirigidas a Dios o a los judíos, los dos polos de la obra. El apóstrofe se utiliza para dirigirse a Dios en segunda persona, como sucede en la canción final. Cabe destacar el uso repetido y fecundo de las figuras patéticas, incluso de la *optación*, la *súplica* y la *imprecación*. Los aspectos de espectacularidad visual son también importantes. No nos hallamos ante una obra primitiva, sino ante un autor que sabe usar múltiples recursos.

## RÉSUMÉ

Pour un chrétien la mort tragique de Dieu doit être un moment de tension émotionnelle; un dramaturge de la Passion doit construire un langage dramatique qui puisse exprimer ce degré maximum des sentiments. Dans cette situation se trouvait Lucas Fernández lorsqu'il a commencé à écrire une pièce *pour* (plutôt que *sur*) la Passion de Christ. C'est très important la rhétorique de la répétition dans la culture populaire orale, qui apparaît dans la pièce de Lucas Fernández: au commencement de vers (*anaphore*) ou l'une après l'autre (*reduplication* ou *anadiplosie*). Ce sont aussi très sig-

nificatifs l'accumulation d'interjections, l'emploi du même verb en différents temps ou de paroles avec la même racine. On peut aussi considerer les structures parallèles et la densité des synonymes qui apparaissent dans un numéro réduit de vers. Lucas Fernández articule, également, deux discours suivis, l'un avec des connotations positives très accentuées et l'autre avec des connotations négatives. En fait, on pourrait considerer l'*Auto de la Pasión* comme une hyperbole continue qui mene les sentiments d'angoisse à une situation limite. Les questions sans réponse sont adressées à Dieu ou aux juifs, les deux pôles de la pièce. On utilise l'apostrophe pour s'adresser à Dieu en deuxième personne, comme c'est le cas de la dernière chanson. Il faut remarquer l'emploi répété et fécond des figures pathétiques, même l'*optation*, la *supplique* et l'*imprécation*. Les aspects concernant la spectacularité visuelle sont aussi importants. Nous n'avons pas devant nous une pièce primitive, mais un auteur qui sait se servir de multiples ressources.

#### SUMMARY

To a Christian person God's tragic death should caused an emotional strain; a playwright concerned about the Passion should create a dramatic language capable of expressing that highest degree of emotions. When Lucas Fernández began to write a play *for* (rather than *on*) the Passion he was in that position. It is important to remark the rethoric of repetition in the oral, popular culture which appears in Lucas Fernández's play: at the beginning of the verse (*anaphore*) or one next to another (*reduplication* or *anadyphlosis*). The accumulation of interjections, the use of the same verb in various tenses or words with the same root are very significant, too. We can also take into account the parallel structures and the great number of synonymous which appear in a few verses. Lucas Fernández also articulates two consecutive speeches, one with positive, very emphasized connotations and the other with negative ones. Indeed we could consider the *Auto de la Pasión* to be a continuous hyperbole which brings the feeling of anguish to its limit. The questions without an answer are addressed either to God or to the Jews, the two poles of the play. The *apostrophe* is used to address God in the second person, as in

the last song. We should notice that the pathetic figures, even the *optation*, the *entreaty* and the *imprecation*, are repeatedly and copiously used. Those aspects of a visual, spectacular nature are also important. We are not in front of a primitive play, but of an author who knows how to use a number of resources.

JOSEP MIRACLE

## EL LLENGUATGE D'ÀNGEL GUIMERÀ

si es volia salvar la glòria de Guimerà i posar-lo ben bé a l'abast de les noves generacions, s'havia de posar el seu llenguatge al dia. Car el de Guimerà era, deia, tan antiquat, que feia de molt mal escoltar.

Això no ho vaig veure gens clar. Car mirant el problema fredament, el mateix es podria dir de tots els homes de la Renaixença. Verdaguier comprès. Tots havien begut en unes mateixes fonts i tots es produïen d'idèntica manera: els castellanismes dels uns eren els castellanismes dels altres, i l'enravenament dels pronoms, i l'article dialectal, i tot, en fi, responia a una època. I els capparets de la Renaixença no desmentien l'època a la qual pertanyien.

Però Soldevila no s'estava de raons, i per ell, el llenguatge de Guimerà feia més mal a les orelles que no pas el català de Verdaguier, de Narcís Oller, de Vilanova i de tots els altres renaixentistes, raó per la qual no era assequible a les noves generacions. Per a fer-l'hi, no hi havia més remei que corregir amb molta d'eficiència i amb molt de respecte tota l'obra guimeraniana. I sempre a parer d'ell, aleshores només hi havia un home capaç d'emprendre's aquella tasca, i que aquest home era jo. Jo crec que em devia ruboritzar fins a l'arrel dels cabells. Mai no m'havia sentit cridat a un tal honor, i, d'altra banda, ja donava per ben segur que no era l'únic a qui es podia confiar aquella empresa.

Quasi quaranta anys després, el 1967, aquell excellent actor que es diu Màrius Cabré, que ha fet tant per enlairar la figura d'Àngel Guimerà, em demanà que posés al dia el llenguatge del gran tràgic amb vistas a la representació d'algunes de les seves obres al Romea. Això va ser com un llunyà ressò de la conversa amb Carles Soldevila, i ben encertit que en aquells quaranta anys s'havia afinat el meu sentit de responsabilitat, vaig accedir al prec de l'amic. I ara deixem les coses ací, perquè abans cal enfrontar-nos amb la realitat del llenguatge d'Àngel Guimerà.

Quin era el català del nostre gran tràgic i excel·lent poeta? Era, d'una banda, el català depauperat que parlaven tots els nois i tots els homes del Vendrell. L'horròric era el seu lèxic; l'horròric vocabulari, era el seu vocabulari. D'aquest punt de vista

L'any 1928, parlant de llibres i d'autors amb Carles Soldevila, va sortir tot naturalment a la conversa la figura d'Àngel Guimerà. Per Soldevila, Guimerà era un geni, però un geni que estava cridat a desaparèixer si no s'hi posava remei. Aquestes paraules em van intrigar, i vaig demanar aclaraments a Soldevila. En opinió d'aquest finíssim escriptor, si es volia salvar la glòria de Guimerà i posar-lo ben bé a l'abast de les noves generacions, s'havia de posar el seu llenguatge al dia. Car el de Guimerà era, deia, tan antiquat, que feia de molt mal escoltar.

Això no ho vaig veure gens clar. Car mirant el problema fredament, el mateix es podria dir de tots els homes de la Renaixença, Verdaguer comprès. Tots havien begut en unes mateixes fonts i tots es produïen d'idèntica manera; els castellanismes dels uns eren els castellanismes dels altres, i l'enravenament dels pronoms, i l'article dialectal, i tot, en fi, responia a una època. I els capparets de la Renaixença no desmentien l'època a la qual pertanyien.

Però Soldevila no s'estava de raons, i per ell, el llenguatge de Guimerà feia més mal a les orelles que no pas el català de Verdaguer, de Narcís Oller, de Vilanova i de tots els altres renaixentistes, raó per la qual no era assequible a les noves generacions. Per a fer-l'hi, no hi havia més remei que corregir amb molta d'eficiència i amb molt de respecte tota l'obra guimeraniana. I sempre a parer d'ell, aleshores només hi havia un home capaç d'emprendre's aquella tasca, i que aquest home era jo. Jo crec que em devia ruboritzar fins a l'arrel dels cabells. Mai no m'havia sentit cridat a un tal honor, i, d'altra banda, ja donava per ben segur que no era l'únic a qui es podia confiar aquella empresa.

Quasi quaranta anys després, el 1967, aquell excellent actor que es diu Màrius Cabré, que ha fet tant per enlairar la figura d'Àngel Guimerà, em demanà que posés al dia el llenguatge del gran tràgic amb vistes a la representació d'algunes de les seves obres al Romea. Això va ser com un llunyà ressò de la conversa amb Carles Soldevila, i ben encertit que en aquells quaranta anys s'havia afinat el meu sentit de responsabilitat, vaig accedir al prec de l'amic. I ara deixem les coses ací, perquè abans cal enfrontar-nos amb la realitat del llenguatge d'Àngel Guimerà.

Quin era el català del nostre gran tràgic i excels poeta? Era, d'una banda, el català depauperat que parlaven tots els nois i tots els homes del Vendrell. Llur lèxic era el seu lèxic; llur vocabulari, era el seu vocabulari. D'aquest punt de vista

es pot dir que no diferia del català popular de Barcelona, deixant, naturalment, de banda, els localismes. Posats en aquest terreny, doncs —i sempre guardant les distàncies—, no hi havia cap diferència amb el català de Verdaguer —i cal parlar d'ell perquè sempre se'l posa com a prototipus— amb el català de Verdaguer, dic, en la seva joventut i al marge de la seva obra literària. Narcís Oller i Emili Vilanova havien passat pel mateix raser. D'on resulta que el català parlat d'Angel Guimerà era, senzillament, el català parlat del poble. No n'hi ha per a fer-hi escarafalls.

Però els escarafalls no es feien al llenguatge que sortia dels llavis de Guimerà, sinó al que sortia de la seva ploma. No era exactament el mateix. L'escola, la influència, havia estat una altra. Si a la base del català parlat hi havia el fet del diàleg, de la convivència popular, a la base del català escrit hi havia el mateix fet de l'escriptura, és a dir, del model que serví per a les seves lectures. De les lectures del català escrit d'aquell temps, evidentment. Això és important i ho recalco: de les lectures del català que s'estilava en el temps de l'adolescència d'Angel Guimerà.

En aquella època, el propulsor de la literatura catalana era el periòdic «Lo Gay Saber», fundat, dirigit i animat per aquell esperit generós i arborat propagandista que es deia Francesc Pelagi Briz. «Lo Gay Saber» també arribava al Vendrell. No sé si en gaires exemplars, però sí almenys en el que rebia regularment i periòdicament aquell home obert a totes les iniciatives i amic íntim d'Angel Guimerà que es deia Jaume Ramon i Vidales.

L'íntima amistat que hi havia entre Ramon i Vidales i Guimerà explica que el primer contaminés el segon amb els seus entusiasmes, i que el periòdic de l'un fos el periòdic de l'altre. No té cap interès d'escatir si Ramon deixava llegir a Guimerà «Lo Gay Saber» o si Guimerà es va subscriure també a la revista. El que de debò interessa és que «Lo Gay Saber» va ser la font on va abeurar-se el futur dramaturg, i que el català de «Lo Gay Saber» és l'únic que Guimerà va aprendre. I el fenomen s'explica sol. Com totes les coses que s'aprenen de noi o d'adolescent, són coses que perduren; i aquell català, precisament el català de «Lo Gay Saber» i de l'època de «Lo Gay Saber» va entrar tan decisivament en l'esperit de Guimerà, que el marcà per tota la vida. Mai no va escriure de cap altra manera ni amb altre llenguatge que aquell que havia après de jovença. No ens hi enganyem: es tractava d'un llenguatge que en aquell mateix temps ja

era antiquat de tan carregat d'arcaïsmes com estava, de tan empedrat de castellanismes, i escrit amb una sintaxi, és clar, manllevada.

Aquest panorama, vist ja al primer quart d'aquest segle, quan el català ja havia fet el seu camí de redreçament, i quan ja s'havia produït el fenomen de la fixació i de la depuració de la llengua aconseguït per Pompeu Fabra, es comprèn que desentonés no ja de la manera general d'evolucionar de la llengua catalana, sinó que fins i tot escandalitzés un home tan sensible i primmirat com era l'escriptor Carles Soldevila. I que posés en guàrdia tot un home de teatre com Màrius Cabré, a desgrat d'estar tan avesat a les diferències de llenguatge que s'observen en els diferents autors que ell mateix havia hagut d'interpretar. Els seus escrúpols, els de Cabré, tenien, doncs un fonament perfectament definit l'any 1967, llavors que va demanar-me, ell també, que m'ocupés del llenguatge de Guimerà.

I així és com em vaig deixar convèncer. Per al cas de les obres en prosa no hi va haver problema, car tots els actors i totes les actrius ja deien naturalment *amb* allà on llegien *ab*, i no els era cap violència de dir *ens* en comptes de *nos*. La correcció de *Maria Rosa* i de *Terra baixa* va ser cosa relativament fàcil, i amb aquesta correcció van ser publicades a la Biblioteca Perenne de l'Editorial Selecta. Com ja és de suposar, ningú no es va molestar a considerar els resultats obtinguts, tractant-se d'un problema que no ultrapassava els límits gramaticals per no dir simplement els límits ortogràfics.

Sense treure'n ni posar-hi res, sinó grafiant a la moderna, compareu si us plau aquest fragment de *Maria Rosa* en la seva versió primera i en la versió corregida, i veureu d'una manera molt clara que el llenguatge d'Àngel Guimerà no difereix del dels altres renaixentistes que han passat pel mateix adreçador, i que, per tant, el judici de Carles Soldevila, a desgrat de tot el que he dit més amunt, més aviat peca d'exagerat.

Compareu si us plau. Diu la versió primera, respectant l'ortografia de l'autor:

«Alto, alto! Es massa viva la María Rosa, y al cap d'avall sospitaria. (Pausa.) Es que costa un botaván fer al costat d'ella'l tantsemendona, y sentirse recremar per dintre. Quan una dona se'ns arrapa aixís!... ni una llagasta. Y dihuen del agram y la canyota! Y aixó tant si pico pedra, com si me

las hec ab la colla. Y a la nit regírat per la márfeга, y desvétllat... (*Pausa llarga.*) Jo no la tinch la culpa si me'n vaig emprendre quan ja era d'altre. Are, d'això del capatás, si que la tinch la culpa; sinó qu'ell va comensar ab paraulades, eram sols, fosch, y com vaig perdre'l mon de vista... te: ja está. (*Fent la acció de clavar un ganivet.*) Que m'havía d'escapar... Es clar que ho havia de fer; sinó que alashoras... ella! ... May més ella! (*Pausa.*) Mes jo tenia un mocador d'aquesta dona... y al mon venen las cosas d'una mena de manera... (*Pausa.*) Clavar un ganivet á cop calent... no fa angunia, després: ficarlo per sota d'una porta, costa! (*Ab defalliment y por.*) Y queda, queda! (*Pausa llarga.*) Ja me'n confessaré de tot això... més endavant; ben lluny d'aquí... Quan la Maria Rosa sigui tota meva. (*Surt per l'esquerra.*)»

Diu la versió corregida, adaptada, naturalment, a l'ortografia fabriana:

«Alto, alto! És massa viva la Maria Rosa, i al capdavall sospitaria. (*Pausa.*) És que costa un botavant fer al costat d'ella el tant-se-me'n-dóna, i sentir-se recremar per dintre. Quan una dona se'ns arrapa així! ... ni una llagasta. I diuen de l'agram i la canyota! I això tant si pico pedra, com si me les hec amb la colla. I a la nit, regira't per la màrfeга, i desvetlla't... (*Pausa llarga.*) Jo no la tinc, la culpa, si me'n vaig enamorar quan ja era d'altre. Ara, d'això del capatàs, sí, que la tinc, la culpa; sinó que ell va començar amb paraulades, érem sols, fosc, i com vaig perdre el món de vista... té: ja està. (*Fent l'acció de clavar un ganivet.*) Que m'havía d'escapar... És clar que ho havia de fer; sinó que aleshores... ella! ... Mai més ella! (*Pausa.*) Mes jo tenia un mocador d'aquesta dona... i al món vénen les cosas d'una mena de manera... (*Pausa.*) Clavar un ganivet a cop calent... no fa angúnia; després: ficar-lo per sota d'una porta, costa! (*Amb defalliment i por.*) I queda, queda! (*Pausa llarga.*) Ja me'n confessaré, de tot això... més endavant; ben lluny d'aquí... Quan la Maria Rosa sigui tota meva. (*Surt per l'esquerra.*)»

No es pot dit el mateix a propòsit de les tragèdies. Les tragèdies són en vers i presenten uns altres problemes complementaris. No és que un *ab* no es pugui convertir en un *amb*; és que de vegades un *nos* no es pot traduir en un *ens* per causa de la possible alteració del nombre de síl·labes del vers. D'altra banda, la sintaxi castellanitzant obliga



a una nova redacció d'un passatge, la qual nova redacció pot fer alterar la mètrica, absolutament intocable. Per a posar al dia *Mar i cel* —que és la tragèdia que quedarà de totes les tragèdies guimeranianes— em va caldre reescriure de cap a cap tota l'obra, sense desvirtuar el text de Guimerà, amb el mateix exacte nombre de versos, els versos amb el mateix nombre de síl·labes, i tot el text amb les mateixes imatges, obliguessin o no obliguessin a un reajustament de la sintaxi.

Compareu també el resultat obtingut. Diu la versió original, respectant l'ortografia de l'autor:

«Hassen: apártat.

*(Despreciatiu de cop,  
després ab exaltació creixent.)*

Vull veure al vanitós com s'estarrufa...

Un gall sense esperons y sense cresta!

Sempre parlant d'honor, y sempre als llabís  
posantse un Deu que á cada instant trepitjan.

Miserable, felló!... Mos fills, veyéulo:

es de la tayfa d'aquells vils que un día,

hipócritas parlant d'amor als homes,

nos xuclaren la sanch; ni en las estables

nos dexaren un lloch vora las bestias;

y aborrits com masells, y á la ventura,

nos llensaren pel mon, sens cor, negantnos

fins per morir en pau un clot de terra.

Y pel cap de son Deu, qu'era ben nostre

lo mon qu'ens han robat! Mes qué podíam

esperar d'una gent que, té, miréusho:

*(Despenjant lo punyal ab empunyadura de creu  
y llensantlo á terra.)*

l'odi unit al perdó; l'anyell al tigre;

lo punyal y la creu tot d'una pesa.»

Diu la versió corregida, amb el llenguatge posat al dia i amb l'ortografia, és clar, modernitzada:

«Hassèn, aparta't.

*(Menyspreador de cop,  
després amb exaltació creixent.)*

Vull veure el vanitós, com s'estarrufa...

Un gall sense esperons i sense cresta!

Sempre parlant d'honor, i sempre als llavis  
 posant-se un Déu que a cada instant trepitgen.  
 Miserable, felló! ... Fills meus, mireu-lo:  
 és de la trepa d'aquells vils que un dia,  
 hipòcrites parlant d'amor als homes,  
 ens xuclaren la sang; ni en els estables  
 no ens deixaren un lloc vora les bèsties;  
 i avorrits com mesells, a la ventura  
 van llançar-nos pel món, malvats, negant-nos  
 i tot, per morir en pau, un clot de terra.  
 I pel cap del seu Déu, que era ben nostre,  
 el món que ens han robat! Pro què podíem  
 esperar d'una gent que, té, mireu's-ho:  
 (*Despenjant el punyal amb empunyadura de creu  
 i llençant-lo a terra.*)  
 l'odi unit al perdó; l'anyell al tigre:  
 el punyal i la creu tot d'una peça.»

He de confessar que el dia de l'estrena jo no les tenia pas totes. Em feia por, sobretot, la crítica. ¿Què diria de la modernització de la llengua? La crítica es va esbravar en la tasca dels actors, en la presentació dels decorats, en tot allò que li hagué pogut cridar l'atenció. De la modernització de la llengua no en va dir absolutament res. I vaig respirar tranquil: tota l'obra havia estat escrita per mi, i va passar com si ja hagués estat escrita d'aquella manera per la ploma del mateix Angel Guimerà.

Goso creure que a través dels exemples proposats s'ha vist ben clar tot l'abast del problema: corregir gramaticalment i fora; despullar de castellanismes, restituir els pronoms a les formes simples, i poca cosa més, bo i respectant escrupolosament el pensament d'Angel Guimerà, a desgrat de ser l'obra en vers i a desgrat de la necessitat de respectar les imatges, els versos i fins les síl·labes dels versos. Aquest és el problema de Guimerà, i el problema de tots els autors de la Renaixença; i si en aquest problema els ulls s'han girat principalment de cara a Guimerà, és pel fet de ser Guimerà l'autor més representatiu d'aquesta mateixa Renaixença.

La reposició de *amb* en comptes de *ab*, l'ús de *el meu*, *el teu*, *el seu* en comptes de *mon*, *ton*, *son*, l'adopció de *el* en comptes de *lo*, han ajudat no poc a acostar els renaixentistes a la nostra època. ¿Per què aquesta solució ha estat viable per a tots i no ho ha estat per Guimerà, segons el prim-

filat judici de Carles Soldevila? Això és el que no he pogut entendre mai.

Jo he arribat a una conclusió distinta: que en comptes de combatre Guimerà pel seu llenguatge antiquat o anacrònic, se li hauria de fer honor per haver arribat, amb ell i per ell, a l'estadi definitiu de l'art d'escriure en el nostre idioma. El seu cas és diferent del de Verdaguer i tots els altres escriptors del XIX. Verdaguer va néixer al cor de Catalunya, en un poblet encara no gaire contaminat en el seu llenguatge. Tota la seva infantesa, tota la seva joventut, s'anà formant en les aigües del català del seu poble, i mèrit seu va ser d'introduir en el torrent circulatori de la literatura catalana aquells mots i aquells girs que havia descobert en el parlar de la gent del seu poble. La qual cosa no és obstacle perquè en la seva obra existeixin abundosos castellanismes —trono, hermós—, i que escrita amb l'hòrrida ortografia de la Renaixença abundin els *ab, son, ton, lo*, etc.

Ja he parlat abans dels fonaments del català d'Àngel Guimerà i no cal insistir-hi. Tanmateix, ja que acabo d'evocar Jacint Verdaguer, compareu el primer paràgraf del pròleg de *L'Atlàntida* en la seva versió primitiva i en la versió corregida. Diu en la primera:

«Al llegir en un dels magnífichs diálechs de Plató que Soló anava á cantar lo gran fet geològich del enfonzament de l'Atlàntida quan la mort per malaventura nostra gelá ses inspiracions avans de naixer, los colors de la vergonya me surten á la cara y'm sento caure de les mans mon petit llibre, convensut de que sols á l'escalfor del sol de Grecia podia escriures, vora les mateixes antigues fonts de la tradició que les ruïnes dels pobles, l'oblit y'l descrehiment han estronca-  
cades.»

Diu en la segona, amb l'ortografia posada al dia:

«En llegir en un dels magnífics diàlegs de Plató que Soló anava a cantar el gran fet geològic de l'enfonsament de l'Atlàntida quan la mort per malaventura nostra gelà les seves inspiracions abans de néixer, els colors de la vergonya em surten a la cara i em sento caure de les mans el meu petit llibre, convençut que sols a l'escalfor del sol de Grècia podia escriure's, vora les mateixes antigues fonts de la tradició que les ruïnes dels pobles, l'oblit i la descreença han estronca-  
cades.»

Som exactament allà on érem. Del llenguatge de Verdaguer es podria dir el mateix que del llenguatge de Guimerà; ens n'allunya l'ortografia, els castellanismes i la sintaxi; ens l'acosta una correcció respectuosa i acurada. Allò que distancia Verdaguer de Guimerà no és precisament el llenguatge emprat en llurs composicions, sinó l'alenada en què s'inspiren les llurs composicions. D'aquest punt de vista, fins em veig amb cor de preguntar quin dels dos va ser més gran poeta. Aquest problema no s'ha plantejat mai, i potser ja és hora que se'n digui alguna cosa. A causa del llenguatge precisament, tan i tan distint en l'un i en l'altre.

Si per la banda de Verdaguer pesen amb tot el seu pes poemes de gran envergadura com *L'Atlàntida* i el *Canigó*, i poemes inferiors, però d'alta volada com aquella impagable oda *A Barcelona*, pel costat de Guimerà tenen un gran pes específic tant les seves tragèdies *Mar i cel* i *Jesús de Nazaret* —que podríem confrontar amb *L'Atlàntida* i el *Canigó*—, sinó també poemes menors de gran encuny com *L'any mil* i *L'honor reial*, i com *Jael* i el *Darrer plant d'en Claría*, i com *L'última carta* o bé *Indibil i Mandoni*, i, no cal dir, com *Poblet* i *El cap d'en Josep Moragas*. És tota una altra manera de ressonar de la llengua catalana, com va dir un dia Joan Maragall referint-se a la producció de Guimerà. Verdaguer, en els moments més alts de la seva lírica mística, no havia produït tants títols d'antologia. I ja parlarem després del dring de les imatges en l'un i en l'altre poetes.

I aquí és on es demostra tota la importància que pugui tenir un escriptor: la volada de les seves composicions, de les seves composicions d'antologia. I l'afortunada expressió dels seus conceptes. Això ens porta, naturalment, al món de les imatges. Com es comprèn perfectament, jo no puc resseguir tots els moments afortunats dels millors poemes de Guimerà; però allò de «mes xiula la destal, llampega, i un tronc desploma's i una testa salta» del poema *Indibil i Mandoni*, és una visió tan justa i una tan sintètica narració del moment de la decapitació d'un home, que un queda esbalaït que es puguin dir tantes coses amb una tal economia de paraules. O com allò de «i puja i baixa la pesanta maça, i confós amb els ulls salta el cervell» que es troba en *Jael*, d'una tan esgarrifosa plasticitat. O com allò, en fi, de «groc l'esclau s'ha tornat, i per resposta, se rebat a l'abim; prou que l'ha entès» que corona tot el refinament del gelós secret i de la ferotge venjança en *L'honor reial*, i que són coses,

que, de tan ben dites, de tan suggestives, de tan evocadores, fan caure literalment d'esquena.

Ja sabem que les comparacions són sempre odioses; però parlant de llenguatge i havent estat sempre posat de patró el de Verdaguer, no em sé estar d'assenyalar que en els moments més alts de la poesia mística del genial poeta, mossèn Cinto no va arribar a tanta altura com Guimerà. Evidentment que no puc descartar ni tracto de descartar aquella superba visió segons la qual «amb la claror del Verb la Verge resplendia», d'una tan notòria amplitud, ni aquella atrevidíssima —i felicíssima— imatge que ens posa cara a cara amb «la terra no llaurada de Maria», d'una profunditat que enamora. I evidentment també que, enfora de la poesia mística, hi ha allò tan ben vist que diu que «encinglada la cabra esbrota un olm mengívol» i que potser és la imatge més expressiva de *L'Atlàntida*, a través de la qual se'ns fan perceptibles les dimensions gegantines de tot allò que viu en el continent condemnat. Però els conceptes que fins ara he adduït de Guimerà, i que no són pas massa, i els que encara podria adduir, que són bastants, diuen ben clar que si bé és cert que Verdaguer senyoreja en l'ús de la llengua catalana i en el llenguatge del qual ningú no té res a dir, val molt i molt la pena d'observar que Guimerà també senyoreja en aquest mateix ús, i que cal posar atenció en el llenguatge de Guimerà, del qual s'han arribat a dir tantes i tantes coses.

El llenguatge de Guimerà s'ha de tenir necessàriament en compte precisament perquè és un llenguatge que *diu*, i que diu amb una intensitat inacostumada en els nostres medis. Aquest llenguatge —contudent, i com fet a destraldes, que és la característica dominant de les poesies i de les proses d'Àngel Guimerà— és, no hi ha cap mena de dubte, el vehicle de tota l'expressivitat a la qual pot arribar la llengua catalana. I això és importantíssim.

Aquesta darrera afirmació té tanta força —l'expressivitat és l'alfa i l'òmega, el desideràtum de qualsevol literatura— i aquesta expressivitat guimeraniana ha estat sempre aconseguida amb una tal concisió, amb una tal economia de paraules, que ha encarrilat les meves reflexions cap al terreny de l'especulació intel·lectual, i m'ha fet proposar un exercici que no em sembla del tot dejú de significat. Mireu si m'erro o si no m'erro. ¿Què hauria passat si Verdaguer i Guimerà s'haguessin canviat els temes? Més clarament: vull dir ¿qué hauria passat si a Verdaguer li hagués tocat d'es-

criure *L'any mil* i a Guimerà li hagués correspost d'escriure *L'Atlàntida*? Doncs hauria passat, n'estic segur, que l'un i l'altre dels dos autors s'haurien produït segons la llur pròpia manera, i que els dos poemes haurien canviat de fesomia: que *L'any mil*, en mans de Verdaguer, s'hauria tornat un poema en dotze cants, i que *L'Atlàntida*, en mans de Guimerà, s'hauria transformat en un poema en dotze estrofes. Per allò que deia del sentit de la concisió.

Això que estic dient va més enllà d'una simple especulació. Això que estic dient té més importància que no sembla. Apunta, no ja a l'estil, que és una mena de fesomia de la peça literària, sinó a la més recòndita entranya de la raó de ser d'un poeta. Car és evidentíssim que si en l'un, Verdaguer, hi ha una notòria tendència a la narració —*L'Atlàntida*, el *Canigó*—, en l'altre, Guimerà, hi ha, com ja he apuntat, una indiscutible tendència a la concisió. I és un fet innegable que, en literatura, una llengua és molt més expressiva com amb més concisió és tractada. I aquest és, precisament, tot el secret i tot l'abast de la llengua catalana posada en mans d'Àngel Guimerà. Aquest és un aspecte que no s'ha tingut mai prou en compte entre nosaltres.

El do de la concisió, el tenen, sobretot, els genis. I Guimerà, que ho era, el tenia. Ja n'he donat abans alguns exemples. I ara, per aturar-me un moment en la seva més cèlebre imatge, diré que allò de «el punyal i la creu tot d'una peça» suggereix més del que diu i diu més del que suggereix. Que jo sàpiga, mai ningú no ha arribat a constrènyer en una sola i curta frase tota la definició, tota l'explicació d'una determinada manera de ser, tota la tremenda realitat de la gent que es troba en la barrija-barreja dels sentiments més contraposats. Si la imatge és una troballa, la concisió amb què és exposada resulta tot un monument de dicció. I quan s'arriba a aquests resultats, inquirir si el llenguatge de Guimerà peca o no peca d'anacrònic és posar més atenció al farciment que al gall, o, si ho preferiu, una de les tantes maneres de cercar —ben intencionadament i tot— tres peus al gat.

La contundència del pensament i la sobrietat de la paraula. Això és el que dóna caràcter a la literatura d'Àngel Guimerà. Això és el que li dóna aquella força que no ens deixa mai indiferents. Això és allò que ha posat Àngel Guimerà a les mateixes excelsituds del geni. Subordinar aquesta gran veritat a les circumstàncies episòdiques del llenguatge poc modern o poc actual o poc gramatical de Guimerà és mi-

nimitzar la seva facultat d'expressió, és falsejar la seva capacitat de dicció, és desvirtuar l'enorme transcendència del poder de la seva paraula. No es pot negar de cap manera que Guimerà tenia aquestes facultats, i que, per elles, el seu llenguatge era transcendent. A desgrat de no haver mamat la llengua catalana en la seva infantesa; a desgrat d'haver-la adquirida tardanament; a desgrat, en fi, d'haver pres per patró una literatura anacrònica i anquilosada.

No li regategem el mèrit, que mèrit és, i molt gran, el seu. I deixem que, al costat de Verdaguer, Guimerà senyoregi en l'Olimp de les lletres catalanes per tant de temps com existeixi Catalunya, per tant de temps com existeixi la llengua catalana.

Vallvidrera, 28 de març de 1985

## RÉSUMÉ

En 1928 Carles Soldevila disait que si on ne mettait pas au jour le langage d'Àngel Guimerà, celui-là deviendrait un génie condamné à disparaître. À peu près quarante ans plus tard, en 1967, l'acteur Màrius Cabré m'a demandé de mettre au jour le lexique de Guimerà. Le catalan de Guimerà était la langue parlée par les habitants d'El Vendrell; il a été aussi influencé par le langage de la revue «Lo Gay Saber». Je me suis laissé convaincre par Màrius Cabré. Fragments comparés de *Maria Rosa* et *Mar i cel*. À l'occasion de la première de ces nouvelles versions la critique n'a fait aucun commentaire. Au lieu de s'attaquer à Guimerà par son langage anachronique, on devrait lui faire honneur parce qu'avec lui nous sommes parvenus à la phase définitive de l'art. Guimerà va plus loin que Verdaguer étant donné son sens de la concision.

## SUMMARY

In 1928 Carles Soldevila said that if Àngel Guimerà's language was not written up he would become a genius bound to disappear. Almost forty years later, in 1967, the

## RESUMEN

En 1928 Carles Soldevila decía que si el lenguaje de Angel Guimerà no era actualizado, éste se convertiría en un genio condenado a desaparecer. Casi cuarenta años después, en 1967, el actor Màrius Cabré me pidió que actualizara el léxico de Guimerà. El catalán de Guimerà era la lengua que hablaban los habitantes de El Vendrell; también recibió la influencia del lenguaje de la revista «Lo Gay Saber». Me dejé convencer por Màrius Cabré. Fragmentos comparados de *Maria Rosa* y *Mar i cel*. Con ocasión del estreno de las nuevas versiones, la crítica no hizo ningún comentario. En lugar de atacar a Guimerà por su lenguaje anacrónico deberíamos rendirle honor porque con él alcanzamos el estadio definitivo del arte. Guimerà va más allá de Verdaguer debido a su sentido de la concisión.

## RÉSUMÉ

En 1928 Carles Soldevila disait que si on ne mettait pas au jour le langage d'Àngel Guimerà, celui-là deviendrait un génie condamné à disparaître. À peu près quarante ans plus tard, en 1967, l'acteur Màrius Cabré m'a demandé de mettre au jour le lexique de Guimerà. Le catalan de Guimerà était la langue parlée par les habitants d'El Vendrell; il a été aussi influencé par le langage de la revue «Lo Gay Saber». Je me suis laissé convaincre par Màrius Cabré. Fragments comparés de *Maria Rosa* et *Mar i cel*. À l'occasion de la première de ces nouvelles versions la critique n'a fait aucun commentaire. Au lieu de s'attaquer à Guimerà par son langage anachronique, on devrait lui faire honneur parce qu'avec lui nous sommes parvenus à la phase définitive de l'art. Guimerà va plus loin que Verdaguer étant donné son sens de la concision.

## SUMMARY

In 1928 Carles Soldevila said that if Angel Guimerà's language was not written up he would become a genius bound to disappear. Almost forty years later, in 1967, the



actor Màrius Cabré asked me to write up Guimerà's vocabulary. The Catalan used by Guimerà was the language spoken by the inhabitants of El Vendrell; he had also been influenced by the language used in the magazine «Lo Gay Saber». I have allowed myself to be persuaded by Màrius Cabré. Comparative fragments from *Maria Rosa* and *Mar i cel*. On the occasion of the first night of these new versions the critics have made no comment. Instead of attacking Guimerà because of his anachronistic language, he should be honoured since with him we have reached the definitive phase of art. Guimerà has got beyond Verdaguer because of his sense of conciseness.

RÉSUMÉ

En 1928 Carlos Soldevilla disait que si on ne mettait pas au jour le langage d'Angel Guimerà, celui-là deviendrait un génie condamné à disparaître. A peu près quarante ans plus tard, en 1967, l'acteur Màrius Cabré m'a demandé de mettre au jour le lexique de Guimerà. Le catalan de Guimerà était la langue parlée par les habitants d'El Vendrell; il a été aussi influencé par le langage de la revue «Lo Gay Saber». Je me suis laissé convaincre par Màrius Cabré. Fragments comparés de *Maria Rosa* et *Mar i cel*. A l'occasion de la première de ces nouvelles versions la critique n'a fait aucun commentaire. Au lieu de s'attaquer à Guimerà par son langage anachronique, on devrait lui faire honneur parce qu'avec lui nous sommes parvenus à la phase définitive de l'art. Guimerà va plus loin que Verdaguer étant donné son sens de la concision.

SUMMARY

In 1928 Carlos Soldevilla said that if Angel Guimerà's language was not written up he would become a genius bound to disappear. Almost forty years later, in 1967, the

JOSEP MIRACLE

## POMPEU FABRA, TRADUCTOR TEATRAL

Indiscutiblement el menys conegut de Pompeu Fabra. En un moment donat de la història de Catalunya del segle passat, Fabra es va dedicar a la traducció d'obres de teatre. Aquesta tasca és una conseqüència directa de la creació del grup de L'Avenç, en el qual hi havia com a caps de colla homes tan inquietos com Jaume Massó i Torrents i com Joaquim Casas Carbó.

«L'Avenç» era una revista literària que es publicava a Barcelona no sols amb una gran pulcritud tipogràfica que delatava la modernitat i l'europeisme de què feia gala, sinó també amb un gran voler de fer coses i de fer coses que representessin un bé per a la comunitat, un bé per a Catalunya. Fabra s'hi havia incorporat a darreries de 1890, amb vistes a una campanya de reformes ortogràfiques del català, campanya que ell i Casas Carbó havien planejat de començar d'acord amb Massó i Torrents, director i propietari de la revista.

«L'Avenç» representà la reacció de la nova generació al conservadorisme dels floralistes de la segona època, la que començà després de «l'any memorable» (1877), és a dir, el dels espectaculars triomfs de Jacint Verdaguer i d'Àngel Guimerà, aquella generació no una mica, sinó bastant cofoia de l'estadi en què havien arribat la literatura catalana i la idea regionalista, i, per tant, ja sense gens més de desig de progrés, de ganes de seguir endavant, i tots els seus caps de brot conformats a un conservadorisme absolutament mancat d'inquietuds.

L'obra de la Renaixença, anant molt més de pressa que no pas la normal successió de les generacions, del 1859 al 1877 s'havien cremat les etapes que van de la presa de consciència al provincialisme i al regionalisme. Això era, com ja he vingut a dir, una etapa superada, una meta aconseguida; tota idea de superació, doncs, era no sols considerada com atemptatòria al cofolisme parralista, sinó com una empresa destorbadora, revolucionària, el significat de la qual, si d'una banda escandalitzava aquells sants barons, d'una altra resultava tan profund que no era massa ben aclarit pels seus mateixos cultivadors ni massa ben comprès pels seus immediats seguidors.

Això vol dir que la joventut inquieta de la darrera dècada del segle XIX es va pronunciar —com totes— amb un signe revolucionari. A Catalunya, la bandera de la joventut inquie-

Aquest aspecte és indiscutiblement el menys conegut de les activitats de Pompeu Fabra. En un moment donat de la seva vida, en la darrera desena del segle passat, Fabra se significà per la seva donació a la traducció d'obres de teatre europeu. Aquesta gairebé sorprenent faceta és una conseqüència immediata de la seva incorporació al grup de L'Avenç, en el qual hi havia com a caps de colla homes tan inquietos com Jaume Massó i Torrents i com Joaquim Casas Carbó.

«L'Avenç» era una revista literària que es publicava a Barcelona no sols amb una gran pulcritud tipogràfica que delatava la modernitat i l'europeisme de què feia gala, sinó també amb un gran deler de fer coses i de fer coses que representessin un bé per a la comunitat, un bé per a Catalunya. Fabra s'hi havia incorporat a darreries de 1890, amb vistes a una campanya de reformes ortogràfiques del català, campanya que ell i Casas Carbó havien planejat de comú acord amb Massó i Torrents, director i propietari de la revista.

«L'Avenç» representà la reacció de la nova generació al conservadorisme dels floralistes de la segona època, la que començà després de «l'any memorable» (1877), és a dir, el dels espectaculars triomfs de Jacint Verdaguer i d'Àngel Guimerà, aquella generació no una mica, sinó bastant cofoia de l'estadi en què havien arribat la literatura catalana i la idea regionalista, i, per tant, ja sense gens més de desig de progrés, de ganes de seguir endavant, i tots els seus caps de brot conformats a un conservadorisme absolutament mancat d'inquietuds.

L'obra de la Renaixença, anant molt més de pressa que no pas la normal successió de les generacions, del 1859 al 1877 s'havien cremat les etapes que van de la presa de consciència al provincialisme i al regionalisme. Això era, com ja he vingut a dir, una etapa superada, una meta aconseguida; tota idea de superació, doncs, era no sols considerada com atemptatòria al cofoisme pairalista, sinó com una empresa destorbadora, revolucionària, el significat de la qual, si d'una banda escandalitzava aquells sants barons, d'una altra resultava tan profund que no era massa ben aclarit pels seus mateixos cultivadors ni massa ben comprès pels seus immediats seguidors.

Això vol dir que la joventut inquieta de la darrera desena del segle XIX es va pronunciar —com totes— amb un signe revolucionari. A Catalunya, la bandera de la joventut inquie-

ta duia una etiqueta que era francament desoladora a l'esguard dels cultivadors del pairalisme tradicionalista: «modernisme». Modernisme volia dir tot el contrari de conformitat amb la tradició, tot el contrari d'allò que la generació anterior havia considerat com a sagrat; la qual generació anterior, d'altra banda, també havia reaccionat contra la bandera dels fundadors dels Jocs Florals, molt més tímida, molt més provinciana, i molt més conformista que la d'ells.

Els revolucionaris de fi de segle, enormement més agosarats, tractaven, no de retornar a les glòries dels avantpassats, no al redescobriment de les essències populars, no de mirar enrera, sinó de mirar endavant, d'acomodar l'esperit català a l'esperit europeu com una manera d'afermar i de consolidar la peanya de la Catalunya futura.

Els homes de L'Avenç eren d'aquesta pasta. Tot el que feien, i feien molt, estava orientat al sentit de la modernitat i de l'europeisme. La revista «L'Avenç» era l'exponent d'unes noves idees en tots els ordres, i l'òrgan d'expressió de la joventut agosarada de l'època; en ella hi havia idealistes ultra-revolucionaris com Jaume Brossa i Roger, i tot simplement revolucionaris diria contemplatius com Joan Maragall i Ignasi Iglésies i no tan contemplatius com Santiago Rusiñol entre els literats, Amadeu Vives, Lluís Millet i Enric Morera entre els músics, Ramon Casas, Miquel Utrillo i també Rusiñol entre els pintors, Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner entre els arquitectes, i encara Raimon Casellas entre els crítics, etc., etc. Tots aquests homes, sense precisament renegar de l'ahir, sospiraven més pel demà; tots aquests homes, sense posar-se —ans al contrari!— d'esquena a Catalunya, anaven de cara a Europa.

Sentint-s'hi ja naturalment atret, a Pompeu Fabra no li costà gens de respirar l'aire europeïsta que de «L'Avenç» estant es predicava. La seva mateixa obra, tot just començada, era un intent d'evasió als corrents de provincialisme tradicionalista que eren norma en els medis gramaticals de Catalunya. Per això va ser tan fàcil de muntar a través de la revista una campanya de reformes ortogràfiques sota la seva direcció, i d'estrenar amb la seva primera gramàtica l'editorial batejada amb el mateix nom de la revista. I per això, en fi, el tracte constant de Pompeu Fabra amb els dos puntals de la publicació i de l'editorial, que eren Jaume Massó i Torrents i Joaquim Casas Carbó, va ser possible que en les activitats de Pompeu Fabra en aquella època tin-

gués una singular importància la de traductor d'obres teatrals.

Hi havia dues circumstàncies, al marge de l'amistat i de la coincidència en uns mateixos ideals: d'una banda, la dèria de Massó i Torrents per la bibliografia estrangera obria davant de Pompeu Fabra el panorama de la literatura europea en una tal varietat, sobretot de llengües, que era una temptació per a un home com ell, no sols coneixedor del castellà, del francès, de l'anglès, de l'italià i de l'alemany, sinó fins i tot coinventor de dues llengües purament imaginàries que ell i el seu company Arregui havien creat a fi de donar major versemblança de realitat a dos exèrcits de soldats de plom que havien fet les seves delícies al començ de llur adolescència.

L'altra circumstància, pariona a l'anterior, estava inclosa en la fallera de Casas Carbó de fullejar revistes europees de lingüística que Pompeu Fabra, no ja per curiositat, sinó per esperit vocacional, literalment devorava.

Aquestes dues circumstàncies van posar Pompeu Fabra en la més òptima situació per estar al corrent del moviment literari i del moviment lingüístic europeus, de més a més, com ja es comprèn, d'assajar-se en el coneixement de llengües estrangeres altres que aquelles diríem bàsiques que ja coneixia. De la suma de les dues amicals falleres va néixer el Fabra traductor.

Sembla que la cosa va anar així. En les converses que es tenien a la redacció de «L'Avenç», Jaume Massó i Torrents va ser el primer de cridar l'atenció sobre Henrik Ibsen, el dramaturg noruec que en aquell moment tractava d'imposar a Europa el seu *teatre de tesi*. Jaume Massó i Torrents en devia parlar amb tant d'entusiasme, que Casas Carbó considerà oportú de traduir aquest autor a la llengua catalana. La idea va semblar bona, perfectament encaixada als postulats d'europèisme que tots plegats perseguïen, i Casas Carbó, francament entusiasmat, proposà a Pompeu Fabra de traduir Ibsen conjuntament. I com que llur coneixement del noruec no era tampoc tan sòlid com hauria estat de desitjar, proposà d'anostrar Ibsen tenint al davant altres traduccions angleses, franceses i italianes. Fabra acceptà, no perquè el teatre li cridés poderosament l'atenció, sinó perquè amb aquella traducció faria un molt interessant exercici de llengua.

L'obra escollida va ser el drama *Gengangeren*.

Per a la comesa que Casas Carbó i Fabra es proposaven,

l'existència de diverses traduccions i a diverses llengües d'aquella obra els simplificava el treball d'una manera extraordinària: no era ja la forma d'entendre tal frase, sinó la possibilitat de comprovar la manera com aquella mateixa frase havia estat entesa per altres traductors, amb absoluta independència els uns dels altres.

La primera dificultat va sorgir en el mateix títol de l'obra escollida. Literalment, sembla que *Gengangeren* és un mot que correspon a una idea que es podria representar amb la frase *Els morts que tornen*, sense, però, arribar a l'absoluta seguretat de la traducció perfecta. En aquell títol, en aquell mot, hi deu haver alguna cosa de matís, alguna cosa de subtil que resulta francament intraduïble al peu de la lletra. Mica ençà mica enllà el que passaria d'inapropiat en la traducció de la celebradíssima comèdia lírica de Manuel Angelon *Setze jutges* si aquest títol fos traduït per *Dieciséis jueces*. Casas Carbó i Pompeu Fabra van resoldre la dificultat del títol acceptant per bona la solució de la traducció italiana: *Spectri*, i van batejar la llur amb el títol *Espectres*.

La traducció catalana d'*Espectres* és datable el 1892. En aquell moment, la traducció semblava que no tenia cap utilitat. Els de «L'Avenç» o no es van basquejar o bé no van trobar possibilitats de fer-los representar en cap teatre, ni van pensar, de moment, a publicar-los. D'altra banda, encara no havia arribat l'hora en què la iniciativa de Santiago Rusiñol de celebrar unes festes modernistes en les quals presentar alguna cosa del moviment modernista europeu arribés a concretar-se. De moment, la traducció d'*Espectres* semblava condemnada a no representar sinó un exercici de llenguatge dels dos traductors. Fins molt més endavant, el 1905, no es va pensar a publicar l'obra, la qual va ser inclosa al volum número 35 de la Biblioteca Popular de «L'Avenç».

En l'endemig, però, es va presentar l'oportunitat de donar els *Espectres* a les taules. Va ser l'any 1896, en què va sortir la idea d'oferir un Teatre Independent, és a dir, un teatre agosarat, renovador, de lluita. *Espectres* hi va tenir cabuda i l'obra es va estrenar al Teatre Olimp, de Barcelona. Amb l'estrena, ningú no va tenir res a dir ni res a veure amb el llenguatge de la traducció; però l'intent d'un Teatre Independent amb aquella obra, i aquella obra precisament, va ser més aviat sabatejat per la premsa.

Cal cercar la raó de la sabatejada, segurament, en la concepció i la realització de l'obra. Ibsen, que havia batejat el seu teatre *Teatre de tesi*, devia haver abocat en els *Espec-*

tres tot allò que en podríem dir la profunditat del seu pensament. Per dir-ho amb una paraula fàcilment entenedora, aquella obra era abstracta, de caient filosòfic, de tarannà hermètic, però no una obra d'acció com s'entenia aleshores, i com s'ha entès en tots els temps, que ha d'ésser una obra de teatre.

Pel que tenia d'exercici en el domini de les llengües, aquella primera experiència de traductor va animar Pompeu Fabra a seguir per aquella via. I posat ja en aquest pla, un es pregunta per què Pompeu Fabra s'especialitzà en el teatre i no s'abocà a la literatura pròpiament dita, la narrativa, la novel·lística essent d'una banda més conreada i d'una altra més fluida que no pas la teatral. El panorama europeu anava ple de les obres en prosa corrent, a qualsevol de les quals hauria estat de bon acostar. Aquesta consideració convidava a pensar si Fabra creia que el teatre li podia oferir un llenguatge més viu, menys artificios, més espontani, més naturalment col·loquial que no pas la novel·la, el llenguatge de la qual és més treballat, més volgudament literari. En les meves converses amb Pompeu Fabra mai no es va sortir a parlar de les seves traduccions, i, per tant, no em puc aventurar a opinar sobre les preferències del Mestre en aquest sentit.

Si l'exercici d'anostrar el noruec li va fer una certa gràcia, hi ha una cosa que no deixà satisfet Pompeu Fabra: el fet d'haver emprès aquella traducció en col·laboració amb una altra persona. Això, que no pressuposa cap objecció contra Casas Carbó, ni enterboleix l'entesa que hi havia entre els dos amics, i d'altra banda, que tenia l'avantatge que a causa de no conèixer prou bé el noruec cap d'ells dos i a desgrat del gran ajut que els representava el fet de poder comptar amb diverses d'altres traduccions, té, crec, origen en la facultat de discerniment de Fabra, en la satisfacció d'exercitar el seu propi criteri davant d'una dificultat qual·sevol, en la possibilitat de fer, en fi, obra personal amb tot el que vol dir de donació, d'independència i de responsabilitat en l'empresa.

Fabra, doncs, insistí en la traducció d'obres de teatre. Aquesta vegada no s'embranchà en una obra nòrdica, de llenguatge poc conegut, sinó que es decantà cap a una llengua molt més sabuda, molt més assequible com és el francès. Es decidí per una obra belga, de teatre contemporani i d'avanzada, de molta menys extensió que els *Espectres*, i d'un autor que es feia també un nom com a «modernista»: Mau-

rice Maeterlinck. L'obra que li va cridar l'atenció va ser *La intrusa*.

No sé per quins escrúpols de tipus legalista Pompeu Fabra es va creure obligat de demanar permís a l'autor abans de fer la traducció. Aquest detall no sembla que hagués preocupat gens ni mica al moment de voler traduir Ibsen. Potser perquè amb els *Espectres* s'havia volgut fer simplement un exercici de llenguatge, deslligat, doncs, de qualsevol idea de propietat intel·lectual, i en el cas de *La intrusa* molt possiblement ja hi havia la possibilitat que fos representada en una de les Festes Modernistes que preparava Santiago Rusiñol a Sitges, i tal vegada s'havia de comptar amb la qüestió dels drets d'autor. No ho sé. El fet és que Fabra va escriure a Maeterlinck, i que aquest autor, considerant possiblement que Pompeu Fabra era un fanàtic del teatre i un enderiat renovador, no solament li concedí el permís que li demanava, sinó que, tractant-lo de company a company li deia que se sentia «heureux de me trouver un instant avec vous du côté de la témérité et de l'indépendance».

Aquesta obra, *La intrusa*, una de les darreres fins aquell moment de Maeterlinck —escrita el 1890— essent només d'un acte i d'autor modernista, tal com ja he mig avançat, va ser incorporada per Santiago Rusiñol en la Primera Festa Modernista de Sitges, i s'hi estrenà el 10 de setembre de 1893. L'obra, a Sitges, va ser entusiàsticament celebrada; en canvi, quan dos anys i mig després va ser representada a Barcelona en aquella temptativa de Teatre Independent en la qual també es van posar en escena els *Espectres*, la premsa —la premsa catalana i catalanista— va tenir alguna cosa a dir sobre *La intrusa*, i alguna cosa que era més aviat adversa a les traduccions de Pompeu Fabra. Per exemple, «la idea regional no guanyarà res amb obres com *La intrusa*, *Espectres*, i altres de fora casa, que seran tan modernistes com se vulga, però que no arrelaran la creència en la virtut del regionalisme ni seran mai viva representació teatral de les costums de nostra terra».

Això vol dir que la crítica de l'època —o el crític d'aquell moment— considerava el teatre en llengua catalana com un instrument de propaganda política del catalanisme, idea que no va prendre mai cos en la ment de Pompeu Fabra a desgrat que d'ell no es pogués negar mai el catalanisme que sentia, estant com estava fonamentat damunt d'un concepte més avançat, com era el de nacionalisme. En la remarca del crític, Fabra no hi havia caigut mai. Per a ell, la traducció



—teatral o literària— era un acostament mutu entre dues llengües, i, pel que fa a la catalana, una injecció de vitalitat a través d'una altra llengua culta.

Amb *La intrusa*, Fabra hi va tenir, no dificultats de traducció, car coneixia d'una manera perfecta el francès, sinó dificultats d'expressió. Això no derivava del fet del llenguatge viu, col·loquial, de vegades de tan difícil adaptació, sinó de l'estat encara imprecís de la llengua catalana en aquell moment. Quant a la qüestió del llenguatge viu, n'és exemple la gran tendència que tingué Pompeu Fabra a l'ús de localismes barcelonins, com *dingú*, *nosatros*, etc., contra les formes més usuals de *ningú*, *nosaltres*, etc. Quant a la dificultat d'expressió, s'ha de fer observar que de vegades hi havia una total subjecció a la sintaxi de l'idioma original. Per exemple, «vaig a obrir jo mateix, perquè aquesta porteta fa molt soroll; *no serveix més que quan se vol entrar aquí sense que dingú se n'adongui*», per «només serveix per quan es vol entrar d'amagat», com segurament hauria escrit el mateix Fabra si s'hagués expressat lliurement, sense la coacció del llenguatge originari.

Un detall curiós. La traducció de *La intrusa* devia fer tant d'impacte en els capparees de la revista, que es va publicar a «L'Avenç» del número corresponent al 15-31 d'agost de 1893, amb una setmana mal comptada d'antelació, doncs, a la representació que se'n va donar a Sitges el dia de l'estrena. I això fa fe, em sembla, de com era molt més important per a Fabra el fet de la llengua, el fet de la traducció, que no pas el fet del teatre, és a dir, el de la representació teatral.

Fullejant una revista literària titulada «Catalònia» i que, dirigida per Pompeu Fabra i principalment nodrida per traduccions, es va publicar a Barcelona molt a darreries del segle passat, vaig fer, diria, el descobriment d'una altra traducció teatral de Pompeu Fabra. Es tracta d'una obra també en un acte i també de Maurice Maeterlinck, de la qual no havia sentit parlar mai, rodonament inconeguda, doncs, que responia al títol d'*Interior*, i que devia derivar més de la idea d'un exercici lliure, independent, de traducció, que no pas de l'encàrrec fet amb vista a la probable o possible idea de representar-la en una de les ja darreres Festes Modernistes de Sitges. Crec que no, perquè *Interior* no es va representar mai.

Fabra va fer la traducció d'*Interior* en una data incerta, però molt possiblement entre el 1895 i el 1896, data en què,

si no ho recordo malament ja havia desaparegut la revista «L'Avenç», raó per la qual aquesta traducció fabriana va resultar ignorada fins al 1898 en què el mateix Fabra la desenterrà i l'aprofità per a la seva revista «Catalònia», anant com anava tan escassa d'original.

Hi ha, en la traducció d'*Interior*, unes literalitats que no deixen de sorprendre en un home per al qual es pot dir que el català no tenia secrets. D'una banda, «en el rellotge que hi ha al racó són nou hores», en comptes de dir tot senzillament que «són les nou al rellotge raconer», fenomen que ja he fet observar una mica més amunt a propòsit de la coacció del llenguatge originari en el cas de la traducció de *La intrusa*. D'una altra, la no discriminació entre els verbs *ésser* i *estar*, que denota així mateix la influència de la sintaxi francesa: «Som al tros del jardí de darrera la casa. No hi vénen mai. Les portes són a l'altre costat. Són tancades, i els finestrons són closos.» És segur que en un altre moment, més alliberat de la preocupació de ser enterament fidel al text d'origen, Fabra hauria trobat una expressió més acostada a la manera d'emprar els verbs *ésser* i *estar*, de la qual cosa hauria sortit una manera de dir estilísticament perfecta. Tanmateix, les traduccions teatrals de Pompeu Fabra, escrites i publicades en la darrera dècada del segle passat, acusen, naturalment, l'etapa encara vacil·lant del Mestre en matèria de fixació lingüística, cosa que, naturalment, eximeix de qualsevol altra explicació.

Cal fer esment de dues altres obres traduïdes per Pompeu Fabra: en la programació del Teatre Independent que els homes de «L'Avenç» van organitzar l'any 1896, hi ha una altra obra d'Ibsen, també traduïda per Pompeu Fabra —aquesta vegada sembla segur que sense la col·laboració de Casas Carbó— i que no va ser representada en aquella ocasió. L'obra també és de títol intraduïble: *Rosmersholm*; títol tan intraduïble, que tinc la convicció moral que el Mestre, com per exemple en el cas dels nostres *Setze jutges*, hi posà per títol el mateix títol original no podent treure l'aigua clara del seu exacte significat. Aquesta obra, que, com he dit, no s'arribà a representar ni en aquella temporada de Teatre Independent, tampoc, que jo sàpiga, no s'arribà a publicar mai.

I és una llàstima, car cal creure la traducció de *Rosmersholm* definitivament perduda. I això sap molt de greu, perquè es tracta d'una obra molt extensa, de quatre actes, en la qual Fabra devia treballar molt de temps, i que pro-

bablement deu acusar els progressos del Mestre en el coneixement del noruec. Puc apuntar aquests detalls perquè tinc davant meu una traducció castellana d'aquesta obra, el títol de la qual és també, senzillament, no traduït: *Rosmersholm*.

Finalment, i com a simple informació, cal dir que Domènec Guansé dona notícia d'una altra traducció fabriana perduda: *Ulalume*, de Poe, sense especificar, però, si també es tracta d'una obra teatral, com és molt probable, i sense aturar-se tampoc a considerar si el títol respon a un nom propi de lloc o de persona, en aquest cas intraduïble, o bé si es tracta també d'un valor entès.

Aquestes dues traduccions perdudes fan creure que l'activitat de Pompeu Fabra en aquesta especialitat devia anar lligada amb els anys de fi de segle, com ja s'ha vist amb les traduccions teatrals que li són conegudes. No sé si en va fer, també, d'altres. No n'han quedat testimonis. Les apuntades, però, posen al descobert un moment gairebé diria fugaç de donació al món del teatre, aspecte que, al meu entendre, Fabra acomplí, no com una vinculació al teatre pròpiament dit, sinó com una simple disciplina a profit de la llengua catalana.

avait proposé de traduire avec lui *Gengangeren* d'Henrik Ibsen. La première d'*Espectres* a eu lieu au Teatre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considerait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit *L'intruse* dont la première a eu lieu en 1893. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'*Intérieur*, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, *Rosmersholm* d'Ibsen et *Ulalume* de Poe.

## SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenç», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbó would propose him to translate together *Gengangeren* by Henrik Ibsen. The first night of *Espectres* would be at the Teatre Olimp in 1896. Fabra might have consider the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate *L'intruse*, whose first night

## RÉSUMÉ

Gracias a su relación con el grupo «L'Avenç» Pompeu Fabra se hallaba al corriente del teatro europeo. Joaquim Casas Carbó le propuso traducir conjuntamente *Gengangeren*, de Henrik Ibsen. *Espectres* fue estrenada en el Teatre Olimp en 1896. Quizás Fabra veía en el teatro la posibilidad de un lenguaje más vivo, menos artificioso. Tras haberse puesto en contacto con Maeterlink, Fabra tradujo *La intrusa*, que se estrenó en 1893. A finales de siglo Fabra publicó en «Catalònia» la traducción de *Interior*, también de Maeterlink. Dos traducciones de Fabra se han perdido, *Rosmersholm*, de Ibsen y *Ulalume*, de Poe.

## RESUMEN

Grâce à sa relation avec le groupe «L'Avenç» Pompeu Fabra était au courant du théâtre européen. Joaquim Casas Carbó lui avait proposé de traduire avec lui *Gengangeren* d'Henrik Ibsen. La première d'*Espectres* a eu lieu au Teatre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considèrait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit *L'intruse* dont la première a eu lieu en 1893. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'*Intérieur*, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, *Rosmersholm* d'Ibsen et *Ulalume* de Poe.

## SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenç», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbó would propose him to translate together *Gengangeren* by Henrik Ibsen. The first night of *Espectres* would be at the Teatre Olimp in 1896. Fabra might have consider the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate *L'intruse*, whose first night

would be in 1893. At the end of that century Fabra would publish in «Catalònia» his translation of *Intérieur* by Maeterlink, too. Two translations by Fabra have disappeared: *Rosmersholm* by Ibsen and *Ulalume* by Poe.

### RESUMEN

Grâce à sa relation avec le groupe «L'Avenir» Pompeu Fabra était au courant du théâtre européen. Joaquim Casas Carbó lui avait proposé de traduire avec lui Gengaugeren d'Henrik Ibsen. La première d'Espectres a eu lieu au Théâtre Olimp en 1896. Peut-être Fabra considérait que le théâtre permettait d'utiliser un langage plus vivant, avec moins d'artifices. Après avoir contacté Maeterlink Fabra a traduit *L'intérieur* dont la première a eu lieu en 1893. À la fin du dix-neuvième siècle Fabra a publié à «Catalònia» la traduction d'*Intérieur*, aussi de Maeterlink. Deux traductions de Fabra ont disparu, *Rosmersholm* d'Ibsen et *Ulalume* de Poe.

### SUMMARY

Due to his relationship with the group «L'Avenir», Pompeu Fabra would keep up to date with European theatre. Joaquim Casas Carbó would propose him to translate together Gengaugeren by Henrik Ibsen. The first night of Espectres would be at the Théâtre Olimp in 1896. Fabra might have considered the theatre to be a chance to develop a more lively and less artificial language. After having contacted Maeterlink he would translate *L'intérieur*, whose first night

PEP VILA

# INTRODUCCIÓ A: "JESÚS BATEJAT PER SANT JOAN BAPTISTA"

TEXT ÍNTEGRE

L'obra, de trama simple, a penes té una acció dramàtica. Els personatges són estàtics i molt desdibuixats. El relat segueix molt de prop els fets dels evangelis amb un esperit més doctrinari i de paràbola que no el que escau a una representació escènica. L'autor no s'amaga de les fonts on beu i als versos 96-106, que apareixen en el text en lletra cursiva, no són res més que una traducció lliure i acurada d'uns versicles de la segona part del llibre d'Isaïes 40:3-5. D'altres temes presents al llarg de l'obra i comuns a tot aquest tipus de teatre religiós són els que fan referència a les profecies que anunciaven la vinguda del Senyor (vv. 13, 14, 337), al tema del llinatge d'Adam (v. 54), a més de clares al·lusions als evangelis de Mateu 3:3, Lluc 3:4-5, Marc 1:3, i Joan 1:19-34 pel que fa als versos 337-360. D'altra banda, el tema del baptisme de Jesús amb tota la simbologia de l'aigua com element purificador del pecat és també present al llarg de les escenes.

L'obra pertany, sens dubte, a l'època clàssica del teatre rossellonès que s'allunya de l'esperit del drama popular i s'acosta més a un tipus d'obres que destaquen per l'observació moral, la distribució de les escenes i l'harmonia dels períodes, a imatge i semblança de les obres de Racine, Corneille i Metastasio que es traduïen al català en aquells moments.

Com ha assenyalat Josep Sebastià Pons,<sup>2</sup> cal destacar l'or-

1. Imprès per G. Agel, Tuir, 1796, 8°, 15 p. Segons J. S. Pons el text imprès és el mateix que figura en un ms. de la col·lecció *Dramas catalans*, II de 11 pàgines i datat el 31 de març 1782. Aquesta peça, que actualment pertany a la família Pons, fou descrita amb el núm. 342 de la seva *Bibliographie. Thèse complémentaire pour le Doctorat des Lettres*, Tolosa-París, 1929.
2. *La littérature catalane en Roussillon*, Tolosa-París, 1929, pp. 358-359.

## INTRODUCCIÓ

*Jesús batejat per sant Joan Baptista*<sup>1</sup> és una obra pastoral, de tema bíblic, dividida en quatre escenes, la primera de les quals és el llarg monòleg de sant Joan al desert (vv. 1-80). Després trobem un diàleg entre sant Joan, dos publicans, dos soldats, un saduceu i un fariseu (vv. 81-196). La tercera escena és el nucli principal de l'obra, quan sant Joan bateja Jesús (vv. 197-261). En la quarta i última sant Joan dialoga amb els fariseus i aquests li pregunten sobre la seva veritable personalitat (vv. 262-360).

L'obra, de trama simple, a penes té una acció dramàtica. Els personatges són estàtics i molt desdibuixats. El relat segueix molt de prop els fets dels evangelis amb un esperit més doctrinari i de paràbola que no el que escau a una representació escènica. L'autor no s'amaga de les fonts on beu i els versos 96-106, que apareixen en el text en lletra cursiva, no són res més que una traducció lliure i acurada d'uns versicles de la segona part del llibre d'Isaïes 40:3-5. D'altres temes presents al llarg de l'obra i comuns a tot aquest tipus de teatre religiós són els que fan referència a les profecies que anunciaven la vinguda del Senyor (vv. 13, 14, 337), al tema del llinatge d'Adam (v. 54), a més de clares al·lusions als evangelis de Mateu 3:3, Lluc 3:4-5, Marc 1:3, i Joan 1:19-34 pel que fa als versos 337-360. D'altra banda, el tema del baptisme de Jesús amb tota la simbologia de l'aigua com element purificador del pecat és també present al llarg de les escenes.

L'obra pertany, sens dubte, a l'època clàssica del teatre rossellonès que s'allunya de l'esperit del drama popular i s'acosta més a un tipus d'obres que destaquen per l'observació moral, la distribució de les escenes i l'harmonia dels períodes, a imatge i semblança de les obres de Racine, Corneille i Metastasio que es traduïen al català en aquells moments.

Com ha assenyalat Josep Sebastià Pons,<sup>2</sup> cal destacar l'or-

1. Imprès per G. Agel, Tuïr, 1796, 8º, 15 p. Segons J. S. Pons el text imprès és el mateix que figura en un ms. de la col·lecció *Dramas catalans*, II de 11 pàgines i datat el 31 de març 1782. Aquesta peça, que actualment pertany a la família Pons, fou descrita amb el núm. 342 de la seva *Bibliographie. Thèse complémentaire pour le Doctorat des Lettres*, Tolosa-París, 1929.
2. *La littérature catalane en Roussillon*, Tolosa-París, 1929, pp. 358-359.

nament i el progrés de l'estil a la francesa. De fet es tractaria de portar el teatre popular al pla de la tragèdia. L'ús d'una mètrica amb alexandrins apariats condueix el tema a un nou ordre intel·lectual.

La temàtica sobre sant Joan fou molt popular per terres del Rosselló. Pels mateixos anys, a Tuïr, Pere Barell copia una *Tragèdia del gloriós sant Joan Baptista*<sup>3</sup> en versos heptasíl·labs i que recull d'esquitllentes a l'acte I, escena III, el tema del baptisme. També dintre la col·lecció «Drames catalans»<sup>4</sup> de Sant Miquel de Cuixà trobem un altre manuscrit *Degollació de sant Joan Baptista. Martiri del gloriós sant Joan Baptista*. Però potser l'obra major i més important que amplifica el tema de la vida de sant Joan és la peça *Melodrama pastoral Sant Joan dins lo desert*,<sup>5</sup> escrita també seguint les pautes de la mètrica alexandrina amb uns parlaments de cadència harmoniosa i un estil modulad que la fa una de les obres més importants del cicle de les «pastorals bíbliques».

## LA FIGURA DE GUILLEM AGEL I BARRIÈRE<sup>6</sup> (Tuïr, 1753-1832)

Res no sabem de l'autoria de la peça que avui presentem. Josep Sebastià Pons es pregunta si el seu autor no fou Miquel Ribes (Tuïr, 1731 - Sant Cugat del Vallès, 1799) al qual atribueix una obra del mateix gènere molt més important com és *Sant Joan en lo desert*, que encara roman inèdita.

Les raons allegades per Pons no tenen gaire fonament. Ribes traduï, al català, amb encert, versions d'*Athala* i d'*Esther* de Racine i *Polyeucte* (1789) de Corneille. Per la seva feina acurada, pel domini de la llengua i de l'alexandrí Pons

3. Manuscrit núm. 46 de l'Arxiu dels Pirineus Orientals de Perpinyà.
4. Manuscrit de la col·lecció *Drames catalans* de Sant Miquel de Cuixà.
5. Manuscrit núm. 49 de l'Arxiu dels Pirineus Orientals. Vegeu la descripció i contingut d'aquesta peça al nostre treball, *Materials per una nova valoració del teatre català i rossellonès dels segles XVIII i XIX*, dins «Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales», 89me. volume, 1980-81, p. 89.
6. Sobre la bibliografia d'Agel vegeu el *Diccionnaire des biographies roussillonaises* de J. CAPEILLE i el treball de J. CARBONELL, *Dues traduccions rosselloneses setcentistes de la «Zaira» de Voltaire*, «Estudis Romànics», XI, 1962, 161-170.



el considerà apte per escriure també obres de creació. Quant al fet que l'obra editada hagi sortit al carrer sense nom d'autor, Pons ens diu que quan Agel edità la traducció d'Esther tampoc no hi figurava el del traductor. D'altra banda, el gran nombre de peces que tinc recollides per a una futura història del teatre rossellonès, de factura i de tema similars, fan improbable que un sol autor fos l'artífex d'aquest tipus de teatre. Més aviat hem de pensar en un grup d'escriptors de noms desconeguts que van impulsar aquestes obres de tema bíblic arreu del Rosselló fins ben entrada la segona meitat del segle XIX.

Les recerques que hem fet a l'*Arxiu dels Pirineus Orientals*<sup>7</sup> de Perpinyà (APO) ens han fet conèixer el nomenament de Guillem Agel el 18-XI-1780 com a regent de l'escola de Tuïr després de passar l'examen davant d'Antoni Maria, capellà, i Tomàs Parés, adroguer, amb un salari establert de 350 lliures l'any. També entre els documents de la vila de Tuïr figuren papers sobre la reconstrucció de l'església parroquial a favor de la qual es feren representacions teatrals per tal d'ajudar a cobrir les despeses. Són també molt importants les notícies sobre el paper de les confraries en la vida ciutadana i les representacions passionístiques que hem recollit.<sup>8</sup>

Si Guillem Agel va escriure alguna obra, no ho sabem. Tothom el recorda com a impressor i mestre. Imatge aquesta que no queda tan desdibuixada després de fullejar una retòrica de la seva propietat conservada als APO.<sup>9</sup> Es tracta d'un ms. datat el 1742 del qual se servia Agel. En realitat és una

7. *Ville de Thuir. Inventaire sommaire des archives communales antérieures a 1790.* Redigée par M. E. Despalanque, Perpinyà, 1896. Sèries BB, CC, GG.
8. *A Josep Fabret, fuster, per haver feta de la creu se aporta la nit del Dijous Sant y per lo beart (sic) de la Representació de l'Ort.* (Sèrie CC, 39-1732-1733.) En els comptes de la «Cofraria de la Sanch de Jesu-Crist» llegim: *quatre vestits per los jueus, la túnica de Nostre Senyor, cadenas y cordó, roba vermella per lo qui toca l'esquella, caparotjas y mascas de dits jueus, lo trompill de llató, lo drap de la Berònica, Nostre Senyor, y jueus ab sas robas per la columna qu'és estacat Nostre Senyor.* (Sèrie GG, 117, 1728-1754.)
9. Ms. núm. 2 dels A.P.O. *Poésies ad usum Guillelmi Agel Barrière.* A la guarda llegim: *G. Agel Barrière, né le 26 septembre 1752, baptisé le 1er octobre 1752, marié le 16 février 1773, remarié le 27 novembre 1821.* Manuscrit del segle XVIII, 228 pàgines en llatí i francès, Pàg. 228 llegim: *ad usum Guillelmi Joannis Josephi Agel Barrière.* Aquest mas. és descrit per P. Bernard dins el



JESÚS BATEJAT PER LO PRECURSOR  
SANT JOAN BAPTISTE

... Opus hoc tibi Sancte Joanus, quo renoves puras  
abluto corpore mentes.

ACTORS: *Jesús, Sant Joan, dos pagesos, dos publicans, dos  
soldats, un sadduceu, dos fariseus.*

*La sena se passe al riu Jordà.*

- Ditxosa solitud, y tu, desert amable,  
qui tot instant per mi aveu fet delectable,  
cavernes qui tant tems me haveu occultat,  
per què vostre silenci he jo tan prest deixat?
- 5 Aquí, sol ab Déu sol, la dolça pau gustava,  
malignitat del món fins ton nom ignorava,  
tot tems era per mi de contento teixit,  
se exaltava en cants lo meu cor agrahit.  
De ma vinguda al món comptant les maravellas
- 10 extasiat cantava, o amor!, tas centellas;  
amor, diví amor, qui ma nativitat  
de prodigis, de dons, lliberal as sembrat.  
Ton àngel la promet al fervent Zacharias  
vaticinant de mi que tot foch com Elias
- 15 dech precehir lo Verb, disposant los humans  
aprofitar dels béns que derramen sas mans.  
Del Déu fet home só la primera conquesta;  
Elizabeth qu.al goig vos procurà la vista  
de Maria portant lo desitg de las gents.
- 20 O mon cor! repeteix eixos transports ardents,  
eixos júbilos sants, eixa casta alegria  
de sis mesos infant que enclòs jo sentia,  
quant per un Déu enclòs, infant y tot bondat,  
fonch lo meu tendre cor de mil dons inundat.
- 25 Punta a penes y ja ma aurora deslliga  
Zacharias ta llengua, amichs, parents obliga  
a celebrar lo cel de un comú concert;  
coneixent-me emprench lo camí del desert.  
Aquí me visità lo cel ab mil carícias,
- 30 aquí quant llargament beguí jo las delícias!,  
massa ràpido tems! per mi com est mudat,  
antiga quietut! qui me te à robat?  
Calla, calla, mon cor, Déu a sa creatura  
ordena lo que vol; és reo qui murmura.
- 35 Qui lo retiro cerca ama la veritat,  
qui lo deixa obehint mostra més caritat.  
Lo mateix esperit, qui trenta anys las montanyas  
me ha fet habitar, ja vol en las campanyas.  
Alguns mesos y à que nou predicador
- 40 del mortal adormit despèrtia lo langor;  
que ma veu increpant la trista somnolència  
excítia suaument tot cor a penitència;

- que tro per lo superbo eixa veu ab virtut  
attèrria sens temor tota vana altitut.
- 45 Ah! que sens moviment mes prest ma llengua fia,  
mon bras sens acció, ma veu sens energia,  
antes de olvidar lo que Déu me prescriu,  
y negligir lo que son esperit me diu.
- 50 Sí, en mon cor me diu que deixant sa duresa  
per los hòmens, lo cel ja fet amor, tendresa,  
a sos antichs rigors, a sas proscriptions  
va prest fer succehir mil benedictions.
- Per sempre va obrir lo camí de la vida,  
de tot fill de Adam va curar la ferida.
- 55 Sí, en lo cor me diu, que lo meu benefactor  
de tots los criminals serà lo redemptor.  
Al mitg de ells ja veu eix metge favorable  
de qui lo nom és sant, realsat, admirable,  
entre los hòmens viu abjecte, ignorat,
- 60 però té son principi en la eternitat.  
Lo sol és baix sos peus, lo sol qui tot colors  
sa origen se pert molt antes la aurora,  
per la trobar entrem en los secrets brillans,  
en los vius resplendors del Déu qui fa los sants.
- 65 O Déu humiliat! tras vós mon cor suspira,  
y encare en est món ma ànima respira.  
Perquè vostre esperit premiant mos treballs  
me promet vostra vista en estas tristes valls.  
O quant tardas, moment, a ma impaciència!
- 70 Entretant respectem, seguim la providència,  
criminal és aquell qui en son pit enclou  
la paraula del cel qui tanta gent commou.  
Los vehins del Jordà y tota esta aldea,  
Jerusalem mateixa, y tota la Judea,
- 75 quant y quants pecadors fins vuy an enviats!  
quants ne veig compungits confessar llurs pecats!  
Què nos pot esperar, Déu sant, ab llur mudança  
si tant del vil servent la flaca veu alcança,  
un Déu mateix agint que no podrà obrar?
- 80 Però vejam aquells que ohim arriuar.

*Sant Joan, dos pagesos, dos publicans, dos soldats, un  
sadduceu y un fariseu.*

*Estos dos últims escolten: apareixen un poch, se occul-  
ten del Baptista qui no.ls veu; ab llur cap aproben lo que  
diu Sant Joan, exceptat quant parla als publicans.*

Primer pagès

Home celestial, sant extraordinari,  
qui tems en lo desert visquéreu solitari;  
jamés no repelliu lo pobre ignorant,  
y sempre confortau lo flach, lo vacillant.

85 Ja vola vostre nom per tota esta terra,  
a l'error, al pecat sols declarau la guerra.  
Sabem aveu obrat moltes conversions:  
humils venim ohir vostres instruccions.

Sant Joan

Jamés, jamés mon cor gusta més alegria  
90 que quant veig arriuar los que Déu me envia.

Siau los benvinguts y puix voleu ohir  
15 lo que un Déu mateix me mana de vos dir.  
Ah! lo Senyor colmant sos antichs beneficis,  
va vos manifestar sos designes propicis.

95 Se cupleix de un sant lo oracle fidel:

*Preparau los camins, vos diu lo Rey del Cel,*  
20 *feu drets tots los senders, las valls seran umplertes,*  
*las montanyes qui són a tots los vents obertes,*  
*ab les collades junt resistir no podran;*

100 *baix un bras poderòs se humiliaran.*

*Siau attents: lo ull veurà un nou objecte,*  
25 *aquell qui ve, ja drets, farà a son aspecte*  
*los camins antes torts, los desiguals units;*  
70 *per ells los peus seran sens perills conduïts.*

105 *Finalment tota carn veurà lo Salutari*  
*que nos à enviat Déu de son sanctuari.*

30 En dons, en béns és rich, lliberal en favors,  
si rèbrer-los voleu, preparau vostres cors,  
qui viu en lo pecat refusa sa visita,

110 ab lo fetor jamés la santedat habita.  
Un Déu és a la porta, anau donchs la obrir,  
55 però, reos, mirau antes de lo flectir,  
encara que irat mudarà sa sentència  
80 si en vosaltres veu sospirs de penitència.

115 Los costums reformau, detestau lo pecat:  
Déu ve salvar quiscun dins son propri estat.

*Primer publicà*

- Dins son propi estat, paraula de dolçura!  
Estàvan afligits pensant ab amargura  
que dels humans mirats per la abjectió  
120 nos exclouria Déu de la salvació.  
Però puix lo Senyor sols repelleix lo vici  
y vol salvar-nos tots sens discernir offici  
per cullir eix dols fruit, què farem, publicans?

*Sant Joan*

- De rapina, de furt tingau pures les mans.  
125 Sens escrupol preneu lo que lo poble mana,  
repartiu justament la suma que demana  
guardant la equitat, fugint inichs profits.  
Si dels murmuradors sou encara ennegrits  
130 sab infirmar lo cel dels hòmens la sentència,  
sempre sab premiar del just la innocència.  
Ningú lo estat damna.

*Primer soldat*

Y nosaltres, soldats,  
per aplacar un Déu, què farem?

*Sant Joan*

- Exposats  
135 a mil perils vos veig; no obstant, confiança;  
encara que armat, tot bé lo home alcança.  
Guarda-te militar de la confusió.  
Dels companys selersats fuig la contagió.  
Tinga lo sant temor ta llengua refrenada;  
140 de ta paga content, que ta mà preservada  
sia del bé estrany, al príncep obeheix,  
en tot lo just a ell com a ton Déu serveix.  
Per ma flaca veu vuy a tots lo Senyor crida  
al perdò, a la pau a tots, a tots convida.  
145 Rendiu-vos compungits, deplorau lo passat;  
lo pobre alimentau, vestiu lo despullat.

*Segon pagès*

Apparellats a fer tot quan lo cel ordena  
demanam lo baptisme en senyal de esmena.

*Segon publicà*

Per lo mateix favor nosaltres suspiram.

*Segon soldat*

150 A rentar-nos també l'un y l'altre anhelam.

*Sant Joan*

Veniu y us rentarà esta aigua cristallina;  
llur íntim entretant, o cell!, tu illumina.

*(Los bateja y batejats prosegeix)*

De esta aigua banyats mostrau humilitat,  
de ella a vostre cor diu la limpiditat;  
155 que des de est moment tot crim, tota torpesa  
deixeu, y abrasseu lo candor, la puresa.

De un cor affeat lo diví esperit  
se apparta, y no pot al fetor fer unit  
en lo que proposau, siau imperturbables;  
160 en lo món trobareu ennemichs implacables.  
Ah! de son llot impur apartau vostres peus,  
declinau lo.....

*(Los descobra y se acèrcan)*

¿Què veig? Saduceus, fariseus,  
ennemichs de tot bé! O casta viperina!  
165 Veniu, cegos doctors, tots inflats de doctrina,  
¿a mi no.us condueix la tendre pietat?  
És vostre sol motiu la curiositat?  
Del Déu que irritau qual mestre abominable  
vos aprèn a fugir la ira inevitable;  
170 un obstinat error vos pose en mil perills.  
Deixau de dir que sou de Abraham los fills;  
eix gran nom que jactau fa donchs vostre esperança,  
quants y quants a perdut la loca assegurança,



- 175 rebent lo sentiment de la mà del Senyor,  
la pedra a Abraham pot donar successor.  
De la planta a l'arrel veig la destrall posada,  
ja per la assolir veig la mà elevada.  
Contre tot arbre mal lo decret és firmat,  
serà tallat molt prest y al foch entregat.
- 180 Ah! preveniu lo colp en lo mal, la porfia,  
deixau ab lo orgull y la hipocrisia.  
Si de mon tendre cor menyspreau est consell  
mirau que ve, tenint en sa mà lo garbell,  
un Déu qui purgarà lo froment de sa era  
y qui posarà just una distància entera  
entre lo viciat y lo gra preciós.  
Aquest en son graner guardarà cuydadós;  
lo inútil, lo mal, la palla contemptible,  
entragarà irat al foch inextinguible.
- 190 La grandesa en eix Déu no troba adulator,  
se mostra de quiscun just apreciador;  
la riquesa jamés inclina sa balansa  
per tot home pervers no té sinó venjança.  
Ell és més fort que jo, més sant, més realsat,
- 195 tota hermosura té, tota amabilitat.  
Des de llarch tems mon cor suspira per sa vista.

*Jesus, Sant Joan y demés*

*Jesus*

- Cerca de aquest riu servent de Déu, baptista,  
vostre zel veu la fi de l'error del peccat;  
en vós troba un martell la incredulitat,  
200 celebra vostre nom la distant Galilea.  
Fins eixa terra sab que un sant se emplea  
assí a convertir lo mortal adormit  
a reformar lo curs de un món pervertit.  
De tant lluny he emprès per vèurer-vos la via,  
205 sobre molts à agit eixa aygua qui limpia.  
La demano per mi.

*Sant Joan*

Amor, humilitat!  
del que vinch de ohir mon cor és aterrat;  
mon baptisme sols és senyal de penitència,

- 210 lo demano per vós, o font de innocència!  
¿Qui ho hauria dit? O admiratió!  
Lo que oig, tant és gran!, me apar visió;  
de mos ardents desitgs éreu lo sol objecte,  
per vós só penetrat de profundo respecte.
- 215 Vos dech tot, vos conech; lluny de vos rentar  
és vostre mà Senyor qui deu-me batejar.

*Jesús*

- Lo seu no res, Joan, qui és humil protesta.  
Ab son Senyor, ab tot lo servent no contesta;  
a ma voluntat, donchs, ara no us oposeu
- 220 y lo que vuy pretench a fer no repugneu.  
Sabeu que dech rentar lo món de immundícia,  
convé qu'ens vejan tots cumplir tota justícia.  
Qui porte los pecats y los vol destruir,  
confusió d'ells commensa per sentir.
- 225 Lo just que de peccat jamés lo cor acusa  
del peccat lo remey jamés humil refusa.  
Baptejem-nos donchs vuy.

*Sant Joan*

- Silenci pensaments!
- Tot nos pasma; però siam obedients.
- 230 Què pretenia jo disputant de decència;  
sabiduria fou, y jo só tot demència.  
Annihilat donchs tinch a vostres peus mon cor  
y renta vostre cap la mia mà, senyor.

*Lo bateja y entretant lo sadduceu y lo fariseu secretament se'n van. Ningú los nota.*

*Jesús batejat poden venir dos àngels, y no antes per oixugar-lo ho fer-ne semblant. Assò fet, parteixen precehint Jesús. Sant Joan entretant à dit posament los quatre versos següents y alashoras vehent Jesús que acaba de desaparèixer continua dirigint lo discurs als sis que rèstan.*

- 235 Vuy donchs he alcansat lo que més desitjava;  
he vist tots los senyals que lo cel me donava,  
qual rostro, qual dolsura y qual humilitat,  
és tot pau, tot amor, tot affabilitat.

- Se apparta: ah! besem de sos peus los vestigis,  
tots lo avem vist eix home de prodigis.
- 240 És lo anyell de Déu, anyell immaculat  
qui del culpable món vén borrar lo peccat.  
En tot me preceheix y ja dit vos avia  
que un més fort que jo després de mi vindria.  
És vingut y mos ulls an vist lo savradó:
- 245 lo cel, lo cel enveja, o terra! ton tresor.  
Quant só vingut assí los seus trets ignorava  
Per conèixer-lo sempre un senyal demanava;  
lo tindràs, me digué lo diví esperit,  
entra los que vindran nota lo elegit
- 250 sobre lo qual veuràs reposar la paloma.  
Aquell serà lo just celebrat per la ploma  
dels profetas antichs. Lo he vist eix senyal:  
a eix just he donat la aygua baptismal.  
Correu tras los olors de eix amant tindríssim,
- 255 és lo Déu de l'impir, és lo fill de l'altíssim,  
del cel nos és vinguda una veu resonant.  
De què oygam son fill lo pare està manant,  
eix fill en qui posà tota sa complasència.
- 260 Seguiu-lo donchs a ell, fugiu ma indignècia,  
a commóurer los cors tinch poca aptitud;  
Anau y trobareu en ell tota virtut.

(Los sis se'n van)

*Sant Joan, dos Fariseus*

*1er. Fariseu*

- Solitari del qual se diuhen maravelles,  
del qual lo nom se porta a totas las orelles,  
de qui vola per tot la reputació,
- 265 y qui, de vostres fets, umpliu la regió.  
Del que aveu obrat Jerusalem resona  
però vós ho sabeu, jamés, jamés abona  
la pietat algú sens aver discutit  
en qual títol venia, en qual nom à agit.
- 270 La synagoga, donchs, vuy se és congregada  
y nos à enviats a vós en ambaixada  
perquè digau si sou lo just qui deu venir  
exaltar Israel y sos fills redemir.

210 Es pròxim ja lo tems, se acercan los dias  
275 als quals segons la lley esperam lo messias.  
Responeu ¿sou vós ell? Digau la veritat!

*Sant Joan*

Ah! la ombra preneu per la realitat.  
No só jo no aquell[1] que Israel espera.  
Jerusalem qual és ton error, ta ceguera,  
280 obra tos ulls: vuy prens un esclau per ton rey,  
de l'indigent no pot venir lo teu remey.  
En mi no trobareu sinó no-res, pobresa;  
en lo que esperau tot és tresor, noblesa.  
220 Del Messias lo nom a ell sol differiu.  
285 Sol lo mereix y vuy lo meu cor affligiu  
quant me preneu per ell.

*2on. Fariseu*

¿Seríau, donchs, Elias  
qui del Déu de Jacob segons las profecias  
la vinguda en est món zelós deu prehecir,  
290 y a sos peus sagrats los camins prevenir.

*Sant Joan*

230 De eix profeta sant o qui tingués la flama!  
quant soviny en sospirs lo meu cor se derrama.  
La terra quant soviny arrego de mon plor  
perquè no igualant son zel y son ardor,  
295 agint poch per mon Déu, veig ma vida imperfecta.  
Elias jo no só.

*1er. Fariseu*

¿Sou donchs algun profeta?  
Lo esdevenidor al poble anunciant?  
Novas dilacions al món vaticinant?

*Sant Joan*

235 300 Profeta jo no só. Dels divins tabernacles  
ja és baixat aquell que canten los oracles.

Novas prediccions no és tems de formar  
puix las antigas ja vehem verificar.  
Vuy possehim...

*2n. Fariseu*

- 305 Però si no sou un Elias,  
si profeta no sou, si no sou lo Messias,  
lo baptejar en vos és usurpació,  
sou reo, sou altiu, agint sens missió.

*Sant Joan*

- Déu sant, ah lluny de mi; , lluny de mi altivesa!  
310 Inútil servent só tot compost de vilesa.  
Al sant dels sants se deu tota sublimitat,  
jo sé que no meresch sinó obscuradat:  
lo meu baptisme donchs increpau en este hora?  
Dels qui lo an rebut ningú, ningú ignora  
315 que sols és dels pecats pura confessió,  
y de humilitat simple professió,  
per lympiar los cors no té virtut alguna;  
és un element, és una aygua comuna.  
¿Entre vosaltres és y no lo coneixeu  
320 aquell qui vuy és home y no obstant és Déu?  
D'esos peus no meresch, indigne creatura,  
ny menos deslligar la simple calsadura.  
Ell batejarà sol en lo Esprit Sant;  
son baptisme serà un foch viu, devorant,  
325 qui farà del peccat pura la consciència,  
qui dels tresors del cel tindrà la affluència,  
y qui posant un fre a l'enemich pervers  
efficàs colmarà de dons lo univers.  
Mon baptisme, cessau de creurer cosa rara,  
330 al baptisme millor vos dich que sols prepara.  
Predicar, exhortar, a mi no és estrany;  
commóurer, convertir, a altre apartany.

*1er. Fariseu*

La synagoga ab tot espera una resposta,  
dels doctors de la lley sabeu que és composta.

«1E3Q2 BVLEIYA BEK SYAL TOVA BYIL2LY»

335 Sobre vós avem dit: «tot se pasma y commou». Finiu perplexitats, digau-nos qui vós sou?

Sant Joan

No vos ho negaré. Llegiu las profetias. Qui jo só vos dirà lo profeta Isaïas; de lluny me coneguí y diu ab tot acert

340 que só veu de aquell qui clama en lo desert. Librement ho he dit y mon cor no se'n queixa, res en propri no tinch puix fins ma veu mateixa és de altres, eixa veu qui a tots convidant, qui compresa de pochs a quiscun va cridant.

345 Si vols finesca en tu del drach la tirania a ton lliberador vés preparant la via. Deixa lo trist camí de la iniquitat, de la terra veuràs lo aspecte mudat. Molts anys en lo desert content dins una cova

350 he viscut però vuy tot mon cos se renova per qui del cel he vist més viu resplendor y ja la terra té son diví redemptor. Per lo humil serà lo espòs més amable, fàcil al penitent, al pervers implacable.

355 En và lo orgullós ferà sas dents cruixir, en va meditarà contre lo alt empyr. Pisat és a sos peus aquell qui lo offensa, son bras ommnipotent basta per sa defensa. Ah! més prest estos peus compungits abrassem

360 y renovats en ell un protector tiendrem...

FI

## RESUMEN

Se trata de una obra pastoral de tema bíblico editada en Tuïr (Rosselló) en 1796 por Guillem Agel. Consta de las cuatro escenas siguientes: monólogo de San Juan en el desierto; diálogo entre San Juan, dos publicanos, dos soldados, un saduceo y un fariseo; San Juan bautiza a Jesús; diálogo de San Juan con los fariseos. La obra pertenece a la época clásica del teatro del Rosselló, que se aleja de la corriente popular y destaca por la observancia moral, tal como sucedía con las obras de Racine, Corneille y Metastasio que eran traducidas al catalán. El tema de San Juan Bautista es tratado en varias obras escritas en el Rosselló en aquel tiempo. Josep Sebastià Pons atribuyó esta obra a Miquel Ribes, pero su autoría parece improbable. Texto de la obra.

## RÉSUMÉ

Il s'agit d'une pièce pastorelle avec une thématique biblique qui a été publiée par Guillem Agel à Tuïr en 1796. Elle se compose des quatre scènes suivantes: monologue de Saint Jean dans le désert; dialogue entre Saint Jean, deux publicains, deux soldats, un saducéen et un pharisien; Saint Jean baptise Jésus; dialogue de Saint Jean avec les pharisiens. Cette pièce appartient à l'époque classique du théâtre du Roussillon, qui s'éloigne du courant populaire et se distingue par l'observation morale, comme il se passait dans les pièces de Racine, Corneille et Métastase traduites en catalan. Plusieurs pièces écrites au Roussillon à cette époque-là abordaient la thématique de Saint Jean-Baptiste. Josep Sebastià Pons attribuait cette pièce à Miquel Ribes, mais cela semble improbable. Texte de la pièce.

## SUMMARY

That is a pastoral play on a Biblical subject which was published by Guillem Agel in Tuïr in 1796. It is composed of the following four scenes: a monologue by St John; a dialogue between St John, two Publicans, two soldiers, a Saducee and a Pharisee; St John baptises Jesus; a dialogue

between St John and the Pharisees. That play belongs to the classic period of the theatre in Roussillon, which keeps away from the popular trend and stands out because of the observance of the moral, like the plays by Racine, Corneille and Metastase which were translated into Catalan. Several plays written in Roussillon at that time deal with St John the Baptist. Josep Sebastià Pons has ascribed that play to Miquel Ribes, but his autorship seems unlikely. Text of the play.

del teatro del Rosselló, que se aleja de la corriente popular y destaca por la observancia moral, tal como sucedió con las obras de Racine, Corneille y Metastasio que eran traducidas al catalán. El tema de San Juan Bautista es tratado en varias obras escritas en el Rosselló en aquel tiempo. Josep Sebastià Pons atribuye esta obra a Miquel Ribes, pero su autoría parece improbable. Texto de la obra.

tabum aspectu ol sánuv trest al ab  
tattupini al ab imit trest al axid  
Molts anys en lo desert content n'era  
avos una auil intenc trest ol en zyns l'om

RESUME

Il s'agit d'une pièce pastorale avec une thématique biblique qui a été publiée par Guillem Agel à Turin en 1796. Elle se compose des quatre scènes suivantes: monologue de Saint Jean dans le désert; dialogue entre Saint Jean, deux publicans, deux soldats, un saducéen et un pharisien; Saint Jean baptise Jésus; dialogue de Saint Jean avec les pharisiens. Cette pièce appartient à l'époque classique du théâtre en Roussillon, qui s'éloigne du courant populaire et se distingue par l'observance morale, comme il se passait dans les pièces de Racine, Corneille et Métastase traduites en catalan. Plusieurs pièces écrites en Roussillon à cette époque abordent la thématique de Saint Jean-Baptiste. Josep Sebastià Pons attribuait cette pièce à Miquel Ribes, mais cela semble improbable. Texte de la pièce.

1796 el publicat per Guillem Agel a Turin.  
1796 el publicat per Guillem Agel a Turin.

SUMMARY

That is a pastoral play on a Biblical subject which was published by Guillem Agel in Turin in 1796. It is composed of the following four scenes: a monologue by St John; a dialogue between St John, two publicans, two soldiers, a Saducee and a Pharisee; St John baptises Jesus; a dialogue



# SUMARI

## DOSSIER: LA PIPIRONDA

- Francesc CANDEL  
Els pipirondos (Tot allò que recordo del grup teatral  
La Pipironda) . . . . . 9
- José María RODRÍGUEZ MÉNDEZ  
Buscant les arrels . . . . . 27
- Àngel CARMONA I RÍSTOL  
Addenda . . . . . 43

## LA PRÀCTICA TEATRAL

- Francesc A. CEREZO  
Accions i La Fura dels Baus . . . . . 51
- Guillermo HERAS  
El personatge i el director d'escena en el treball  
amb els clàssics . . . . . 89

## LA REFLEXIÓ SOBRE LA HISTÒRIA

- José María DÍEZ BORQUE  
Lucas Fernández: una retòrica afectiva per a la Passió . . . 109
- Josep MIRACLE  
El llenguatge d'Àngel Guimerà . . . . . 133
- Josep MIRACLE  
Pompeu Fabra, traductor teatral . . . . . 149
- Pep VILA  
Introducció a: *Jesús batejat per Sant Joan Baptista*  
(text íntegre) . . . . . 163