

24

MARÇ DE 1984

ESTUDIS ESCÈNICS

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



JORDI DANDIN, de Molière, al Teatre Lliure, de Barcelona. Direcció, escenografia i figurins de Fabià Puigserver. Fotografia Ros Ribas.

Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell). Barcelona-1.

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.l.a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova-Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.

Dipòsit legal: B. 3.675 - 1984.

ISSN: 84-297-0212-3819.

ESTUDIS ESCÈNICS

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

Reconsiderat des de la perspectiva actual, el «clàssic universitari» se'n anà revelant, per les seves característiques, com un autèntic teatre de masses, menystingut fins ara per la gent de teatre de Xile, per la seva concòmitat amb el futbol i potser pel prejudici de realitzar-se en un estadi.

Al cap d'uns quants dies vaig descriure breument al senyor Roberti en què consistia aquell espectacle. Des d'aqueix moment, el seu profund interès per aquest fenomen i el seu entusiasme per difondre'n el present volum van constituir l'estímul fonamental per a la realització d'aquest treball.

Per part meua, malgrat l'enorme dificultat d'accés a les fonts de consulta, donada la meua residència a França, el meu interès va anar creixent, en la mesura en què m'interioritzava dels diversos aspectes referents al clàssic. La meua responsabilitat va ésser més gran en constatar que estava fent una feina de pioner, vist que no hi ha cap estudi general al respecte. Solament les cròniques periodístiques de rigor després de cada espectacle, algunes entrevistes i articles sobre un període determinat. L'únic arti-

24

MARC DE 1984

Edicions 62

NOTA PRELIMINAR

Realització: Edicions 62 s.l., Provença 278, Barcelona 8.
Dipòsit legal: B. 3.052-1984.
ISSN: 84-297-0212-2819.

NOTA PRELIMINAR

Pel setembre de 1978, quan el meu col·lega Jean-Claude Roberti, en la seva qualitat de director del Laboratori d'Estudis Teatral de la nostra Universitat, em va sol·licitar una col·laboració sobre teatre popular o teatre de masses a Xile per a aquest segon volum, la meua resposta —després de reflexionar uns instants— va ésser negativa. Em va semblar que no existia res veritablement digne d'aquests noms al meu país.

Tanmateix, en les hores i els dies següents vaig repassar a la meua memòria allò que coneixia de la història teatral de Xile, fins que de sobte vaig recordar la meua experiència d'espectador d'alguns «clàssics universitaris».

Reconsiderat des de la perspectiva actual, el «clàssic universitari» se m'anà revelant, per les seves característiques, com un autèntic teatre de masses, menystingut fins ara per la gent de teatre de Xile, per la seva concomitància amb el futbol i potser pel perjudici de realitzar-se en un estadi.

Al cap d'uns quants dies vaig descriure breument al senyor Roberti en què consistia aquell espectacle. Des d'aqueix moment, el seu profund interès per aquest fenomen i el seu entusiasme per difondre'l en el present volum van constituir l'estímul fonamental per a la realització d'aquest treball.

Per part meua, malgrat l'enorme dificultat d'accés a les fonts de consulta, donada la meua residència a França, el meu interès va anar creixent, en la mesura en què m'interioritzava dels diversos aspectes referents al clàssic. La meua responsabilitat va ésser més gran en constatar que estava fent una feina de pioner, vist que no hi ha cap estudi general al respecte. Solament les cròniques periodístiques de rigor després de cada espectacle, algunes entrevistes i escasses ressenyes sobre un període determinat. L'únic article de reflexió aparegut en una revista universitària ha estat escrit per un dels mateixos realitzadors: Rodolfo Soto.¹

La manca d'una bibliografia sobre el tema m'ha obligat a eixamplar la part merament informativa, en general dispersa i incompleta. Les nombroses cites del text aconpleixen aquesta funció essencial. Tanmateix, l'anàlisi també té

1. *Experiencias de un autor de teatro de masas*. «Aisthesis» (Santiago de Xile), núm. 1, 1966, pàgines 141-147. «Revista Chilena de Investigaciones Estéticas», Universitat Catòlica de Xile.

un lloc important i crec que les conclusions que es desprenen del nostre estudi són una primera aportació al coneixement i a la valoració del «clàssic universitari» en el seu conjunt, en el context cultural de Xile.

OSVALDO OBREGÓN

TEATRE DE MASSES I FUTBOL A XILE: 1939-1979. ORIGEN, APOGEU I DECLINACIÓ DEL «CLÀSSIC UNIVERSITARI»*

Traducció de Miquel Martines i Castanyer.

* Aquest treball fou publicat inicialment en francès a la revista «Études et Documents du Laboratoire d'Études Théâtrales de l'Université de Haute-Bretagne», t. II, *Le Théâtre Populaire: Situations Historiques*, Rennes, França, 1980.

INTRODUCCIÓ

¿És concebible un espectacle mixt de futbol i teatre de quatre a cinc hores de durada? ¿És imaginable que aquest espectacle pugui concitar l'apassionat interès de cinquanta a vuitanta mil persones en una sola jornada? ¿És versemblant que un fet semblant es pugui repetir durant més de tres decennis, amb un ritme de dos cops l'any?

Aquest fenomen, sense cap exageració, s'ha produït a l'Estadi Nacional de Santiago de Xile, a partir de 1939, cada vegada que s'enfrontaven els equips professionals de futbol dels clubs Universitat de Xile (la «U») i Universitat Catòlica de Xile (la «UC»).

La rivalitat tradicional entre ambdues universitats —la primera, estatal; la segona, privada— trobava una forma concreta d'expressió en la competència esportiva, malgrat que els clubs respectius fossin relativament autònoms, sense tutela oficial de les universitats.²

En el campionat professional de futbol de Xile, la confrontació dels equips universitaris es coneix amb el nom de «clàssic universitari» o «clàssic de les Us». Hi ha també d'altres «clàssics», per exemple el «clàssic de les colònies», entre Audax Italià i Unió Espanyola, clubs creats per les respectives colònies italiana i espanyola de Xile. És a dir, el «clàssic» és un duel futbolístic entre dues institucions que pertanyen a una mateixa categoria. En el «clàssic» es dirimeix la supremacia, es defineix quin és el millor entre dos equips homòlegs.

D'aquesta manera, els cronistes esportius han anat inventant, amb el temps, una infinitat de «clàssics», a fi d'atreure el fanàtic als estadis, presentant cada confrontació amb una aurèola particular. Tanmateix, el «clàssic» per excel·lència ha estat l'universitari, un cas únic que durant algunes dècades va omplir gairebé sempre la capacitat de l'Estadi Nacional i que va crear una tradició que, segons sembla, no

2. Cal deixar ben clara la identificació que el públic feia entre el Club Esportiu i la Universitat respectiva. D'altra banda, existien uns forts vincles entre les Universitats i les institucions esportives homòlogues, com ho demostra l'existència d'un reglament que prohibia als estudiants de les Universitats de Xile i Catòlica el fet que juguessin a futbol per a un altre equip professional, sota la pena de cancel·lació de la matrícula.

té equivalent a cap altre país del planeta.³ Perquè allà, a l'estadi, en un recinte concebut per jugar a futbol, es va anar gestant paulatinament un Teatre de Masses, complementari del fenomen esportiu, que assolí projeccions que ningú, ni els seus propis inventors, no haurien pogut sospitar. I no solament això, per tal com les representacions teatrals van acabar de fer opac l'esdeveniment esportiu i van monopolitzar l'interès dels espectadors.

És aquest espectacle teatral *sui generis*, nascut en un estadi, el que ens interessa d'analitzar en la seva llarga trajectòria. Per a això, és imprescindible de recrear el clima singular que es respirava amb motiu d'un clàssic universitari.

I. UN CLÀSSIC UNIVERSITARI COM MOLTS

Aquest clàssic, com els anteriors, ha estat fixat per a un dia especial: dissabte, diumenge o dia de festa, privilegi que no tenen altres clubs. La població de Santiago es prepara amb la molta anticipació per assistir a aquest espectacle, al qual només té accés un parell de cops l'any, els dos cops que s'enfronten els equips universitaris.

La premsa, la ràdio, la televisió, transmeten informacions sobre l'esdeveniment amb molts dies d'anticipació. Però, sobretot, la notícia circula copiosament a través del comentari quotidià a l'autobús, a la feina, a l'escola, a la universitat, al bar..., en fi, a totes les institucions de la vida social. Hi ha expectació. Els socis dels clubs universitaris estan més tranquils i mostren amb orgull llur carnet, que els assegura una entrada. A les seus de les institucions esportives universitàries hi ha un moviment intens que es multiplica a mesura que s'acosta el gran dia. Les oficines que venen les entrades tenen una cua permanent. El simple mortal, si ha decidit d'ésser a la cita, ha d'estar alerta. Ha de solucionar amb temps aquest «problema» de les entrades, si

3. La rivalitat esportiva entre Universitats és un fenomen bastant freqüent. Per exemple, és coneguda la rivalitat, ja molt antiga, en la competició de regates entre els estudiants de les Universitats d'Oxford i Cambridge. Allò que té de particular el cas que ens ocupa és que l'antagonisme entre els clubs universitaris xilens hagi engendrat un tipus d'espectacle veritablement original.

no es vol exposar a una frustració. El clima d'excitació arriba al paroxisme si la posició dels dos clubs a la taula de classificació pot ésser alterada radicalment pel desenllaç del partit o si en el resultat hi ha en joc el títol de campió o, al revés, el descens d'algun dels clubs a la divisió inferior.

El dia del clàssic és veritablement la festa. La notícia és a la primera pàgina de tots els diaris i a la sintonia d'emissores i canals de televisió. Tot començarà a les dues. Només el qui té el privilegi de posseir una entrada numerada a la Tribuna Pacífic (sota la marquesina, la més cara de totes) pot donar-se el luxe d'arribar a l'estadi una mica abans del començament. La resta, les tres quartes parts de la capacitat de l'estadi, s'ha d'assegurar amb molta anticipació un seient a la Tribuna Andes (no numerada) i a les graderies populars nord i sud. Aquell dia, els mitjans de mobilització cap a l'estadi resulten, més que precaris, irrisoris. Des de molt aviat al matí, la gent comença el seu pelegrinatge vers el lloc de la cita i la massa humana es va fent cada vegada més densa cap al migdia, fins a atapeir tots els carrers i avingudes d'accés al Nacional. La gent arriba amb autobús, amb autos o taxis, amb moto, amb bicicleta, a peu... Els autobusos van carregats fins a rebentar-se i, desafiant tota prudència, els joves viatgen penjats, agafats a qualsevol lloc. De la rodalia de Santiago ha arribat gent amb tren, amb autobús o amb el que sigui. I més d'algun provincià ha viatjat expressament des de qualsevol punt de Xile per poder participar a la gran festa capitalina i, per fi, tenir la vivència d'un clàssic.

La venda de les darreres entrades disponibles, si n'hi ha, ha començat al mateix estadi a les dotze. Tanmateix, hi ha molts interessats que han ocupat els primers llocs des de les primeres hores i fins s'ha donat moltes vegades el cas de fanàtics que s'han instal·lat la nit anterior amb sacs de dormir i amb provisions per tal d'ésser *els primers*.

Molta gent ha vingut disposada a passar el dia sencer a l'estadi. Grups d'amics o familiars arriben a prendre possessió dels seus seients proveïts amb tot allò indispensable, com per a una excursió: motxilla, entrepans, panades, taronges, aigua, vi, etc. En entrar a l'estadi, la majoria adquireix els emblemes del club preferit, gorres per al sol amb els colors de l'uniforme, banderins, insígnies...

Quan s'obren les portes de l'estadi, la multitud s'abalança atropelladament sobre els llocs d'accés als diferents in-

drets i les grades es van omplint ràpidament, fins que no queda cap espai desocupat. Sobretot als sectors populars, fins les escales i els passadissos serveixen de seient als qui arriben últims.

El més probable és que sigui un autèntic dia de primavera a Santiago, ciutat que té fama de clima temperat, amb molt de sol. La Serralada dels Andes, molt propera, és diàfanament visible des de l'estadi. La gent es vesteix amb roba lleugera i el recinte, ja atapeït, enlluerna de colorit i animació. Gairebé es pot palpar l'espera, l'ansietat, l'alegria d'ésser allà.

Mentrestant, fora de l'estadi, els ressaguers topen amb quelcom ja imaginable: les entrades estan totalment exhaurides. Però no es resignen a tornar a casa. Esperen, sens dubte, que es produeixi un miracle: un amic amb una entrada que li sobri o alguna cosa així. D'altres, més realistes, fan un recompte de tots els diners que duen a fi de comprar la seva als eterns revenedors, els quals les faciliten al doble o al triple del seu valor.

A les dues, o una mica després, els vint altaveus de l'estadi anuncien el començament de la gran jornada. Com de costum, el duel de les Universitats començarà amb els espectacles de les *barras*.^{*} Davant d'aquest imponent públic de vuitanta mil persones guanyarà el qui demostrï més imaginació, humor, qualitat artística i organització, perquè cada espectacle mobilitza molts milers de persones, dintre i fora del rectangle de l'estadi.

Prèviament serà sortejat l'ordre de la representació. Amb els anys, el clàssic de les *barras* va anar cristallitzant en certes normes que es repetien com un ritual, per bé que hi havia evidentment un gran marge de creació. Entre els elements constants, el costum de començar cada espectacle amb l'himne del club esportiu; això destinat, sens dubte, a galvanitzar tots els partidaris i disposar-los a una comunió més íntima amb allò que s'anava a manifestar a l'ampli escenari de l'ellipse. Tot seguit, a través d'un llibret prèviament enregistrat, s'anava contant una història, il·lustrada per tots els personatges visibles al camp, que sincronitzaven perfectament llurs moviments amb el text enregistrat. Enormes decorats cobrien harmoniosament tota la superfície que servia d'escena, decorats que eren canviats amb una gran rapidesa, si el llibret ho exigia així. Generalment la història

contada o els seus diversos temes estaven profundament arrelats en la tradició històrica o religiosa de Xile o mostrava diferents facetes de l'actualitat del país en els seus aspectes socials i polítics. En aquesta última veta temàtica intervenien freqüentment la sàtira i l'humor. Els espectacles de les *barras* aconseguien o bé commoure l'espectador fins a les llàgrimes o bé fer-lo riure molt. Al final, el comiat, acompanyat novament pels acords vibrants de l'himne.

Després hi havia un intermedi que permetia el comentari de rigor o bé encetar les provisions. De vegades, entre grups de fanàtics rivals s'entrecruava una veritable pluja de pels de taronja, sense que es perdés l'humor. Començava després la part pròpiament esportiva. Les *barras* s'instal·laven ara als seus llocs respectius per animar amb cants i crits l'equip de llurs preferències. El que ve ara ja és conegut i viscut gairebé igualment a tots els estadis del món. El partit de futbol, amb tota la passió que desperta en l'afecionat.

Però amb el temps va sorgir també una versió nocturna del clàssic. D'aquesta manera cada espectacle va agafar una nova dimensió amb la utilització dels llums de l'estadi i de la il·luminació suplementària. Els canvis de decorats ja no es van fer a la vista del públic i es van assolir nous efectes. La part final també va ésser realçada amb el desplegament de fastuosos focs artificials en el moment dels himnes i del comiat final.

II. VISIÓ PANORÀMICA DEL CLASSIC: 1939-1972

1. ORIGEN DEL CLASSIC UNIVERSITARI

El primer clàssic universitari va tenir lloc el 1938 a l'Estadi Militar de Santiago de Xile. Es tractava d'un partit amistós entre ambdós equips: «La "U." portava uns quants mesos a la Divisió d'Honor professional. La Catòlica aspirava a ingressar-hi i estava fent una prova de suficiència. I un grup d'estudiants catòlics, encapçalats per Alejandro Duque, Augusto Gómez i Gustavo Aguirre es va reunir en un costat de les galeries per tal de *hacer barra* per al seu equip. Havien descobert que un crit aïllat es perd a l'estadi, però que dos-cents crits units formen un sol crit gran, que em-

peny les davanteres i aferma les defenses. Per identificar-se duïen gorretes blanques i celestes i amb la ingènua esperança del fanàtic havien comprat petards “per celebrar el triomf”, malgrat que existia en aquell temps una notòria diferència de qualitat entre les dues universitats.»⁴

L'any següent, l'equip de la Universitat Catòlica es va incorporar al seu torn a la divisió professional, de tal manera que el duel futbolístic es va oficialitzar i va adquirir una més gran transcendència. Aquell any es va organitzar també la penya de la Universitat de Xile. Així, el públic va poder assistir a un doble duel. Un al camp de joc —per la disputa dels punts del torneig— i un altre a les graderies, entre els penyistes que —amb cants humorístics, crits i desafiaments— expressaven la seva càlida adhesió als equips.

Segons el testimoniatge de Gustavo Aguirre, director de la penya de la «U.C.» als primers anys (1939-1943) i actual periodista esportiu, el clàssic «va sorgir de l'esperit competitiu universitari. Els grups formats pels col·legis particulars donaven suport a la “U.C.” i els liceus fiscals a la “U.S.”. S'uniformaven per constituir la penya. En aquells primers anys eren prop de cinc mil penyistes. L'espectacle i la penya actuaven simultàniament. També hi havia *copucha* al començament i a l'intermedi. *Copucha* era de caràcter festiu, sempre relatiu a successos d'actualitat. Les cobles i les cançons eren preparades a l'avançada. La penya actuava amb cartons per formar figures, d'acord amb claus preses de l'Armada dels EUA. Les *tallas* eren per a l'esport i la política del moment. La gent treballava per a l'equip dels seus amors i no cobrava participació; al contrari, aportava de la seva butxaca o s'aconseguia el que era necessari.»⁵

Heus ací les dades puntuals d'aquest naixement. Tanmateix, com que res no sorgeix per generació espontània, és indispensable preguntar-se quina era la situació de Xile en aquells anys, quin era el context en què va sorgir aquest fenomen tan particular que es va batejar amb el nom de «clàssic universitari».

Per raons múltiples, el 1938 és un any clau en la història de Xile. Aquell any expira el segon mandat presidencial

4. Pepe NAVA: *La esencia del clásico*, Rev. «Estadio», núm. 340, novembre de 1949. Pepe Nava era el pseudònim de José María Navasal, avui dia comentarista d'actualitat internacional al diari «El Mercurio».

5. Entrevista feta el 17 de gener de 1979 a Santiago.

d'Arturo Alessandri Palma, dut al poder per forces polítiques de centre, per bé que en els seus darrers anys tingués un clar viratge cap a la dreta.

Aquell mateix any, el Front Popular, constituït el 1936, presenta com a candidat a les eleccions presidencials el militant del Partido Radical Pedro Aguirre Cerda, amb el suport de radicals, socialistes, comunistes, radical-socialistes, demòcrates i la Federación Obrera de Chile (FOCH). Liberals i conservadors alcen la candidatura de Gustavo Ross, liberal, ex-ministre d'Alessandri; i el Partido de Unión Socialista, juntament amb el Partido Nazi Chileno (Vanguardia Nacional Socialista), donen suport a la candidatura de Carlos Ibáñez del Campo, ex-militar, que havia dirigit un govern dictatorial entre 1928 i 1931.

Pel setembre de 1938, el partit nazi encoratja un conat d'insurrecció, que és aixafat sagnantment pel govern Alessandri, i que es coneix com «*la matanza del Seguro Obrero*». Carlos Ibáñez és empresonat juntament amb el cap del partit nazi, la qual cosa determina la retirada de la seva candidatura i l'ordre de votar pel candidat del Front Popular. Per l'octubre es realitzen les eleccions, que determinen el triomf del Front Popular, i «per primera vegada a la història política xilena els grups de classe mitjana i el proletariat estaven desafiant els partits tradicionals que havien governat el país durant més d'un segle».⁶

Aquell any encara repercuteix dolorosament en grans sectors de la societat xilena —sobretot en la joventut universitària— la guerra civil espanyola. Pablo Neruda ha carregat el Winnipeg amb refugiats republicans per dur-los a Amèrica i ha fundat a Xile l'Aliança d'Intellectuals Anti-feixistes.

La tensió de pre-guerra que viu Europa també es fa sentir al país i l'enfrontament entre feixistes i antifeixistes té la seva versió criolla, per bé que es produeixi la paradoxa del suport dels nazis xilens al Front Popular, per les raons que acabem d'assenyalar.

Aquells anys de finals de la dècada dels trenta i començaments de la dels quaranta van mostrar ésser fecunds en molts aspectes de la vida del país. La renovació que impulsaven les forces polítiques de centre i d'esquerra i les orga-

6. Federico Gil: *El sistema político de Chile*, Santiago de Xile, Edit. Andrés Bello, 1969, p. 86.

nitzacions obreres va tenir el seu equivalent a les Universitats.

La Universitat de Xile va elegir com a rector Juvenal Hernández, de filiació radical, jove i dinàmic, el qual va impulsar diverses iniciatives que van marcar per molts anys la política de difusió cultural d'aquella entitat. En un període breu van néixer: el Teatre Experimental, el Cor, el Ballet i l'Orquestra Simfònica de la Universitat de Xile, la immensa labor de la qual no és del cas comentar. Alhora, van començar les Escoles de Temporada a Santiago i a diverses ciutats de província, on es realitzaven una pila de cursos per a no universitaris.

La Universitat Catòlica va seguir les mateixes aigües, malgrat que la seva potencialitat de recursos era prou inferior.

Ara bé, entre aquestes dues Universitats ha existit sempre una rivalitat que sobrepassa llargament el marc de l'eficiència en la formació de professionals o de l'excel·lència dels estudis. En el fons, hi ha hagut una pugna ideològica sorda, que s'explica per diverses causes. En primer lloc, la Universitat de Xile és de caràcter estatal i és la més antiga. Va ésser fundada el 1842, i el seu primer rector fou el veneçolà Andrés Bello. La Universitat Catòlica, per la seva part, és privada, fundada el 1888, i ha tingut sempre la tutela de la clerecia catòlica. En segon lloc, i com a conseqüència del que hem dit abans, cadascuna es nodreix de contingents estudiantils diferents. La primera acull preferentment els qui surten dels liceus fiscals. La segona, els qui surten dels col·legis particulars (pagats). Aquest fet determina, en gran mesura, la composició socio-econòmica dels estudiants d'ambdós establiments. Les famílies que poden envien generalment els seus fills a la Universitat Catòlica. Les famílies amb ingressos baixos no tenen altra alternativa que la Universitat de l'Estat, si no és que puguin gaudir de beques per ingressar a la Universitat Catòlica.

L'historiador xilè Hernán Ramírez N., referint-se al joc d'ideologies a les universitats xilenes, ha expressat: «En el segle passat, liberals de diferents matisos van fer de la Universitat de Xile llur gran baluard; tant, que catòlics i conservadors es van sentir compellits a organitzar llur propi centre d'alts estudis; així va néixer el 1888 la Pontifícia Universitat Catòlica de Xile, que va tenir reconeguda i exclusivista filiació ideològica; més tard, aquests mateixos sectors van encoratjar, per motius polítics ostensibles, la fundació

de la Universitat Catòlica de Valparaíso, de la Universitat del Nord i de la fallida Universitat de La Frontera.»⁷

Malgrat tot el que s'ha dit, hi ha un fet que pot sorprendre. Per bé que la seva gestió era autònoma, totes les universitats privades de Xile rebien una forta subvenció de l'Estat.

Per a comprendre, doncs, quin va ésser el ferment sociològic que va donar naixença al clàssic universitari, cal tenir en compte tots els factors assenyalats. Tanmateix, hi ha un altre fet d'importància fonamental, que donarà el seu ajut al clàssic de les «Us» i que, en tota la seva evolució, emmotllarà profundament allò que hem anomenat «el teatre de masses». És la construcció de l'Estadi Nacional de Santiago, que va ésser considerat una obra monumental de l'esport xilè.

Fou inaugurat el 3 de desembre de 1938, pocs dies abans que el president A. Alessandri Palma acabés el seu exercici, per lliurar-lo al president electe del Front Popular Pedro Aguirre Cerda. El 1934, durant l'administració Alessandri, s'havia designat una comissió perquè s'ocupés del projecte. El febrer de 1937 es va decidir la construcció de l'estadi, el qual fou acabat en un temps rècord. Els modestos Camps Esportius de Nyunyoa, amb capacitat per a vuit mil espectadors, es van transformar en un modern estadi que podia contenir quaranta-cinc mil persones. A més del camp de futbol, disposava de pista atlètica i velòdrom. Molts escèptics van opinar que es tractava d'un «elefant blanc», que mai no s'ompliria. Això no obstant, el dia de la inauguració (3 de desembre), amb la presència d'Alessandri i Aguirre Cerda, l'estadi quedà atapeït, igual que el dia següent, amb l'ocasió del partit internacional entre el Colo-Colo i el São Cristovão del Brasil.

Amb el transcurs del temps, es va veure que en moltes ocasions l'estadi era insuficient per a respondre a la demanda dels afeccionats. Així fou com la designació de Xile perquè fos la seu del Campionat Mundial de Futbol de 1962, va obligar les autoritats a ampliar la capacitat de vuitanta mil espectadors.

7. *La Universidad: democracia y fascismo*, Rev. «Araucaria», Madrid, núm. 3, 1978, p. 107.

2. ELS ANYS DE LA COPUCHA: 1939-1944

A part de l'experiència ja citada de 1938 a l'Estadi Militar, el clàssic universitari neix oficialment el 1939, i té de marc el recentment inaugurat Estadi Nacional de Santiago de Xile. Aquell any, els equips d'ambdós clubs universitaris es van enfrontar per primer cop com a rivals de la competència professional de futbol. Les penyes de cada institució, que havien brotat espontàniament l'any abans, ara estaven organitzades i havien pres possessió del punt que seria el seu lloc tradicional i definitiu: la penya de la U. de Xile a la Tribuna Sud i la penya de la U.C. a la Tribuna Nord, mirant-se cara a cara.

German Becker, un dels més cèlebres directors de grups de partidaris, recorda: «Els universitaris anaven a aplaudir els seus equips. S'agrupaven en penyes. Així tot s'anà enriquint; el seu suport era més efectiu en la mesura que hi hagués un més gran desplegament de xaranga i encoratjament. I els universitaris, des de llurs tribunes, tenien l'entusiasme i l'energia per a brindar-les a dolls.»⁸

Els primers anys, a partir de 1939, cada penya havia trobat ja el seu corifeu. Gustavo Aguirre va dirigir els partidaris de la U.C. fins al 1943 i Alejandro Gálvez els de la U. aquells mateixos anys. Els cronistes esportius i els afeccionats d'aquella època recorden els duels famosos entre el Negre Aguirre i el Flaco Gálvez, els quals rivalitzaven en enginy i en picardia per tal de ridiculitzar cada un el bàndol contrari. També hi havia bromes que punxaven per a l'actualitat política o esportiva, la qual cosa era anomenada *copucha*.

El periodista Pepe Nava, testimoni d'aquelles jornades, escriu: «Perquè, en un principi, la batalla dels bàndols era un duel de crits, de cants humorístics i de *tallas* xilenes; i per a això el Flaco Gálvez resultava insuperable.»⁹

Segons el valuós testimoniatge de G. Aguirre: «... la presentació de la penya o *barra* es feia en un estil jocós i espectacular. No era un espectacle, sinó que resultava com a espectacle. Era només això, i, en conseqüència, mancava d'argument. Era una competència universitària sense fi de lucre. Les *tallas* eren per a l'esport i la política del mo-

8. Entrevista a Germán Becker el 16 de gener de 1979 a Santiago.

9. Art. cit.

ment. La gent treballava només per a l'equip de les seves amors i no cobrava per la seva participació; al contrari, aportava de la seva butxaca o aconseguia el que era necessari.»¹⁰

Aquesta darrera asseveració és corroborada plenament per Rodolfo Soto, en declarar que «(...) el clàssic universitari va ésser el moviment d'una generació universitària que perd la seva carrera per dedicar-se a això. Es produeix un tal fanatisme, que els universitaris dediquen quatre mesos de preparació al clàssic diürn i quatre mesos al clàssic nocturn, és a dir, vuit dels deu mesos de classes són dedicats a l'espectacle».¹¹

Al testimoniatge dels directors de *barras* més coneguts, és interessant d'afegir també l'evocació d'una *barrista* anònima, una de tants milers que van participar en aquelles primeres versions del clàssic: «Durant l'intermedi, mentre la nostra penya cantava aquella tonada tan coneguda de: "El equipo de la Ucé / es de puros animales / siete burros cuatro vacas / y un 'pulpo' lleno de goles", hom els representava de debò... i sortien els rucs i les vaques a caminar per l'herba. El públic hi prenia part aplaudint, cridant, xiulant, fent pífia d'allò que trobava xaró.»¹²

Sens dubte, en aquest tipus d'illustracions relatives als cants hi ha el germen de l'espectacle que després coneixerem. L'actuació de les penyes o *barras*, que fins llavors s'havia circumscrit a les tribunes, es va transferir parcialment al camp esportiu, i va ocupar l'espai privilegiat reservat fins aleshores al futbol.

En aquells anys, la preparació de les colles exigia ja un esforç considerable d'organització. Calia assajar amb molta anticipació, bo i reclutant cada any estudiants de les diverses facultats. Es feien amb el major secret perquè el contingut de les cançons, de les *payas* i de les bromes estudiantils no fos conegut per l'adversari. En cas contrari, aquest es trobava en una posició immillorable per a replicar. D'aquesta manera va anar naixent també la forma dialogada, com a precedent de l'espectacle total que sorgiria després.

Pel seu valor inestimable, recorrem altre cop al testimoniatge ric en detalls de la *barrista* ja esmentada, la qual

10. Entrevista a Gustavo Aguirre el 17 de gener de 1979 a Santiago.
11. Entrevista a Rodolfo Soto els dies 19 i 20 de febrer de 1979 a Quintay.
12. Marta R., carta amb data del 18 de novembre de 1978.

evoca els preparatius d'un clàssic de 1941, amb tot aquell clima fabril i d'alegria: «Ens vam reunir en un local de Mc Iver, seu del Deportivo. Érem uns quinze gats i gates. Hi havia Aliro Vega, el Flaco Vega, un dels caps de la colla, el qual ens va dir que l'endemà haviem d'omplir el local amb tres-cents estudiants. El local era una sala que donava al carrer a la Casa Central de la Universitat, entrant a la dreta. La vam omplir. Bé, em sembla recordar que vaig arrencar un o dos fulls d'un quadern i vaig redactar com vaig poder una citació als qui s'interessessin, i d'alguna manera els vaig donar un "passi oficial". S'havien de vigilar els espies de la U.C. Els nostres tampoc no ho feien malament. La primera reunió i totes les altres van ésser de cors, crits, acudits, i, de sobte, un xivarri bàrbar en ésser identificat un "gripau" de la Catòlica: rialles, píflies, *tallas* i fora, a empenyes. En un altre assaig va aparèixer l'altre Flaco, Alejandro Gálvez, vint centímetres més baix, però igualment entusiasta, *tallero*. Era el director de quelcom, de tot, segons sembla. Ens va anunciar que s'estaven preparant els cartells i els pompons. Ens va explicar com es farien servir, i va demanar voluntaris per al treball. Ens va dir que hauríem de dur faldilla blanca, sabates blanques i mitjonets ídem, les dones. Els homes, pantalons blancs i sabatilles de gimnàstica. Punt de reunió per anar a l'estadi: l'Escola Dental. El Deportivo de la U. va prestar gorres i bruses celestes. Autobusos d'anada, i tornada a peu, tots junts, rient, roncs irremeiables...»¹³

En aquesta primera etapa, tant el duel futbolístic com la presentació de les colles atreïen igualment l'interès del públic. No hi havia prioritat d'una cosa sobre l'altra, com va passar posteriorment.

L'actuació multitudinària dels grups uniformats es va perfeccionar durant aquests curts anys i es va adaptar a la versió nocturna. Així, per exemple, per al clàssic nocturn de 1941, la *barra* de la U. Catòlica, sota la direcció de Gustavo Aguirre, va inventar la «màquina infernal», un sistema de llums amb lletres i figures. En aquella oportunitat hi havia a l'estadi, com a convidat especial, el canceller brasiler Arhana, i la «màquina infernal» l'homenatjà saludant-lo. Aquest efecte fou considerat de molta novetat en aquella època.

Durant aqueixos anys l'actuació de les *barras* tenia un

caràcter molt variat, sobretot en la presentació que es desenrotllava en el camp esportiu, durant l'intermedi. Era una barreja de faràndula, cotxes allegòrics, números musicals... Era, en gran mesura, el trasplantament a l'estadi de les festes de la primavera, organitzades tradicionalment pels universitaris i que ja formaven part de la vida ciutadana.

Però més important encara va ésser l'enriquiment que va experimentar la *copucha*, l'ingredient satíric que més agradava al públic, el qual es divertia de valent amb el duel d'enginy i d'humor dels universitaris. El Negre Aguirre i el Flaco Gálvez es van convertir en els protagonistes, i van sobresortir de les seves colles respectives. Es van guanyar també el títol d'actors aquells *barristes* que illustraven al mig del camp les bromes estudiantils, tot fent-se seu el terreny esportiu. Aquesta fórmula es va mantenir fins al 1944, aproximadament, però allà ja hi havia el germen d'un espectacle que assoliria unes dimensions insospitades.

3. EL TEATRE DE MASSES. PRIMER PERÍODE: 1945-1958

En el curs de 1945 un *barrista* de divuit anys va arribar a ésser el cap de colla de la Universitat Catòlica, com a successor dels pioners ja anomenats Gustavo Aguirre i Nemesio Beltran. Es tractava de German Becker, el qual pertanyia ensems al Teatre d'Assaig de la U.C., de creació recent. Per la seva formació teatral, Becker va besllumar les possibilitats que allà hi havia per a la gestació d'un teatre de masses.¹⁴ Aleshores va concebre la idea d'escriure un llibret que serviria de base a l'espectacle. Segons les dades recollides, en aquells anys l'elaboració del llibret era a càrrec de diverses persones que col·laboraven estretament amb Becker. «La selecció de l'argument es feia seguint el mateix concepte del teatre grec: el tema ha d'ésser conegut per la massa. L'interès radica en la manera com es presenta el tema; aquest és de caràcter històric o religiós, ja que aquestes són les dues grans vessants del coneixement popular.»¹⁵

14. El Teatre d'Assaig de la Universitat Catòlica va ésser fundat el 1943, dos anys després de la fundació del Teatre Experimental de la U. de Xile. Ambdues companyies van iniciar aquells anys un moviment de profunda renovació teatral, de la qual es va beneficiar, sens dubte, German Becker, i que va repercutir en alguna mesura en els clàssics universitaris.

15. G. Becker, entrev. cit.

Tanmateix, aquesta descripció correspon a una fase més avançada de l'evolució que ell i el seu equip van impulsar, com ho veurem més endavant.

En el clàssic diürn de 1945 (15 d'agost) el seu primer espectacle com a director es va centrar temàticament en la gira del president Ríos per tot el continent. «La idea no va donar el resultat que s'esperava i aquest clàssic va ésser, en tota la història d'aquestes conteses, l'únic que no va agradar ni al públic ni a la premsa. Però l'any següent va insistir i la seva modalitat es va imposar.»¹⁶

La *barra* de la U. de Xile va presentar, com ja era costum, un espectacle que incloïa faràndula, cotxes allegòrics i interpretacions corals.

En el clàssic nocturn d'aquell any (22 de novembre) la *barra* catòlica va presentar un quadre allegòric de significació patriòtica i la de la U. de Xile un homenatge als veterans del 79.¹⁷

L'any següent (15 d'agost de 1946) Becker va dirigir una paròdia de l'arribada de Jorge Negrete a Xile,¹⁸ bo i mostrant el fanatisme de les seves admiradores. Aquestes s'atropellaven per veure'l, i li arrencaven els botons del seu vistós vestit de *charro* per conservar un record seu. Com a anècdota, Becker conta que una noia havia de caure d'una estrada en el seu entestament per veure el seu ídol. Allò va resultar tan real, que la noia es va fracturar una cama de debò.

De la presentació de la U. de Xile el diari «El Mercurio» no en comenta res, per la qual cosa hom pot inferir que no aportava cap novetat i que li féu ombra el seu adversari.

Pel novembre (nocturn) Becker va dirigir un espectacle que es basava en la transmissió del comandament de Gabriel González Videla, nou president electe, «amb al·lusions polítiques contingents»,¹⁹ Altre cop la presentació de la U. de Xile va ésser silenciada per «El Mercurio».

Com es pot veure, en aquests primers espectacles dirigits per Becker predominen els fets d'actualitat, que eren de domini públic i que es prestaven a la paròdia i a la sàtira.

En aqueixos anys va néixer la fórmula essencial del clàssic, que perdurarà en tot el seu desenvolupament ulterior:

16. Pepe NAVA, art. cit.

17. Ex-combatents xilens a la Guerra del Pacífic contra Perú i Bolívia (1879-1882).

18. Cantant mexicà de fama continental, a qui agradava de lluir el vestit típic del seu país.

19. G. Becker, entrev. cit.

l'existència d'un llibret escrit prèviament per a l'ocasió; l'enregistrament del llibret, amb les distintes veus dels personatges i els efectes sonors i musicals; la preparació de l'espectacle pròpiament visual, interpretat mímicament per personatges i comparses, en estreta sincronització amb la cinta enregistrada; i la representació davant del públic de l'estadi, ocupant el rectangle del camp esportiu i dels espais adjacents.

Analitzant aquesta evolució, Rodolfo Soto expressa: «Sense buscar-ho, els dirigents d'aquests espectacles van descobrir la difícil tècnica del teatre circular i, encara més, del teatre de masses.»²⁰

Efectivament, la creació d'un espectacle d'aquesta mena en un gegantí escenari no destinat al teatre, davant d'un públic multitudinari, mobilitzant milers d'actors, arribaria a tenir conseqüències imprevisibles, en tots els aspectes. El suport incondicional del públic serà determinant perquè aquesta fórmula s'afianci i s'enriqueixi molt més enllà d'allò previst pels seus propis inventors.

Malgrat aquesta innovació radical, aquest pas franc vers la constitució d'un espectacle teatral *sui generis*, el clàssic va mantenir la *copucha*, l'ingredient satíric, com a part essencial del llibret. Quant a les colles, després de la seva actuació al camp, tornaven a llurs tribunes respectives per animar els equips durant el partit. L'esperit competitiu va seguir essent el motor de la jornada. Ambdues entitats esportives rivalitzaven en el futbol, en l'espectacle i en l'animació.

El 1947 (15 d'agost) la *barra* catòlica, sempre sota la direcció de G. Becker, va presentar un homenatge a representants diplomàtics de nacions amigues. Per la seva part, la *barra* del *chuncho* va basar la seva actuació en la *copucha*, amb *tallas* de tipus polític i amb cançons. Hi va haver també un fet espectacular, el descens d'un paracaiguista a les tribunes de la *barra*.

El 19 de novembre (clàssic nocturn) la *barra* creuada va presentar un espectacle que es titulava *El Circ de tres pistes*.

La cosa més destacada, segons «El Mercurio», va ésser la presentació d'exercicis rítmics i de danses del Liceu de Nenes número 7 de Santiago, i també la participació d'alguns elements professionals del circ. No sabem res de l'actuació de la U. de Xile.

20. Art. cit., p. 141.

L'agost de 1948 la *barra* dirigida per Becker va presentar un espectacle titulat *La Antártida chilena*. Per a això es va reconstruir el mapa antàrtic al camp de futbol i es va retre un homenatge a les dotacions xilenes en aquell territori polar.

El novembre d'aquest mateix any (clàssic nocturn) la *barra* de la U. Catòlica va presentar un llibret titulat *El sueño de los niños*, basat en contes infantils tradicionals (*La Blanca Neus*, *La Caputxeta Vermella*, *Rapunzel*, etc.) amb al·lusions polítiques i esportives d'actualitat. En un dels contes, els soldats de plom eren de la mida natural d'un home i els tancs utilitzats eren de debò, recoberts amb paper d'estany. En el conte de Rapunzel la torre era tan gegantina com l'Hotel Carrera. Un acròbata professional s'enfilava per uns cables que representaven les trenes de la donzella, fins a arribar a l'alta torre.²¹ La *barra* de la U. de Xile va preparar un espectacle inspirat en els torneigs medievals, explotant tots els ribets de la justa cavalleresca. A més, va presentar una alegoria dels jocs olímpics grecs. Els comentaris de premsa van destacar les declaracions de l'àrbitre anglès Mr. Brown: «... espectacle únic al món».

En aquesta altura de la seva evolució, el clàssic ja havia imposat la fórmula dissenyada per Becker i el seu equip, i havia aconseguit una gran varietat temàtica. El públic habitual es mostrava molt satisfet. Més encara: un nou públic havia començat a arribar a l'estadi, indiferent al futbol, atret essencialment per la qualitat dels espectacles.

El juliol de 1949, ja atenuat l'impacte de la Segona Guerra Mundial, Becker es va permetre d'escenificar una guerra de broma, sota el títol *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Per a aquest espectacle va aconseguir tots els cavalls de les Empreses Funeràries Azócar i Forlivessi (les dues més grans de Santiago) i va omplir l'estadi de genets.

Per la seva part, la *barra* laica va presentar un homenatge als xilens d'equitació que s'havien destacat ocupant els primers llocs en torneigs mundials.

El novembre d'aqueix mateix any (versió nocturna) la *barra* catòlica va presentar un espectacle sobre *La Navidad*, dirigit per Becker, evocant el naixement de Crist i posant de relleu el profund significat d'aquesta festivitat per al món cristià. Gràcies a aquest espectacle German Becker va rebre el Premi d'Honor de la Universitat Catòlica, distinció màxi-

ma amb què és condecorada la figura que durant l'any ha donat més relleu a la institució. Era el primer cop que s'atorgava a algú que no pertanyia al personal universitari.

La barra de la U. de Xile va presentar una alegoria de *La danza del fuego*, de Manuel de Falla, que es va acabar amb un impressionant desplegament de focs d'artifici. A propòsit d'això, Pepe Nava comenta: «Dijous al vespre, a l'Estadi Nacional, les guspises dels focs artificials queien sobre les espatlles nues d'un centenar de nois i noies. Alguns es van escapar, perquè cremar-se és dolorós. Però d'altres, la majoria, es van mantenir fermes, per no fer malbé el conjunt.»²²

Per al clàssic següent (setembre, 1959, diürn) la barra catòlica va presentar altre cop un tema històric: *El descubrimiento de América*, creat per Ariel Arencibia, un músic que va treballar moltes vegades amb Becker. Es representava, primerament, l'entrevista de Colom amb els Reis Catòlics, a través d'un diàleg còmic amb frases al·lusives a fets polítics d'actualitat nacional i internacional. Després Colom s'acomiadava dels Reis i viatjava a través de la pista de l'estadi amb les seves tres caravel·les: la Santa Maria, la Niña i la Pinta, representades per formoses donzelles que després cedien els seus llocs a «*barquitos maniseros*».²³ Tot seguit es presentava la descoberta del Nou Món. Hi havia danses a càrrec dels indígenes.

La barra de la U. de Xile va presentar un panorama de la història xilena dels últims cent anys.

La versió nocturna efectuada el desembre d'aquell any va aportar dos nous i imponents espectacles: *El circo romano* de la barra catòlica i *La lámpara maravillosa* de la barra laica.

En el primer espectacle va tenir una part important, segons Becker, Jaime Celedon, posteriorment guanyat per al teatre. Per donar-li un més gran realisme, Becker va aconseguir els lleons del Zoològic de Santiago. Evocant aquell clàssic, diu: «De què que fracassa, perquè els lleons, els quals hom suposava que eren feroços, es van sentir inhibits pel públic i es passejaven amb la cua entre cames, morts d'espant; i les lleones, felices també sobre la verda gespa

22. Pepe NAVA, art. cit.

23. A Xile, els venedors ambulants de blat de moro ofereixen la seva mercaderia en petits carros en forma de barca, proveïts amb un forn per a torrar-lo.

de l'estadi, fruien potes enlaire i no volien abandonar el camp, sense tenir ni la més petita consciència que l'espectacle havia de continuar. D'altra banda, els cavalls dels carruatges, que havien de sortir fugint veloçment, no van necessitar cap truc, perquè els cavalls —per raons atàviques— tenen terror als lleons, i, solament sentint la seva olor i la seva presència, van sortir fugint d'una manera tan esparverada que no es van aturar fins a l'Avinguda Matta. Els cascs dels soldats romans volaven per l'aire en la frenètica fugida.»²⁴

Quant a la presentació de la U. de Xile, va consistir en una paròdia del conte tradicional d'*Aladí*, amb al·lusions a la realitat xilena.

L'agost de 1951 (clàssic diürn) la *barra* de la U.C., sempre amb el mateix director, va presentar el llibret *Feria internacional*, el qual, com ho anuncia el seu títol, recrea l'ambient d'una fira de jocs infantívols. «La presentació va resultar atractiva, va tenir color, gràcia i intenció. I va assolir, sens dubte, la seva màxima expressió, en aquells instants finals, quan tota la Fira va entrar en funcions. Llavors es va tenir la sensació d'un gran espectacle, d'una festa bonica, de projeccions.»²⁵

La presentació de la U. de Xile (titulada *Alina*) no va estar a la mateixa altura. Tot i que el llibret era enginyós, amb les al·lusions satíriques de costum (...) «la interpretació va ésser vacil·lant, sense ductilitat. Poc expressiva i mancada de cohesió. On sí que ho va encertar va ésser en els cors interpretats per la *barra*. Eren músiques alegres, d'esperit sa i juvenívol. Sonores, molt ben interpretades».²⁶

El comentarista sintetitza la seva impressió dient que el clàssic no va tenir la grandiositat habitual.

A propòsit de la mateixa jornada, Pepe Nava va escriure una apologia del fanàtic titulada *El héroe de la fiesta*, la qual cosa demostra el grau d'entusiasme amb què el públic rebia el clàssic.

Per al 3 de novembre de 1951 (versió nocturna) la *barra* catòlica va presentar un altre espectacle de tema històric: *El nacimiento de América*, però mostrat des del punt de vista renaixentista, amb la presència d'animals fabulosos de

24. G. Becker, entrev. cit.

25. Paco LAGUNA: *El fútbol, primer actor*, Rev. «Estadio», 4 d'agost de 1951, p. 18.

26. *Idem*.

molta grandària, com ara hipògrifs i altres. La barra de la U. de Xile va consagrar el seu a Gabriela Mistral, honrada amb el Premi Nobel de Literatura el 1945, i absent de Xile durant molt de temps.

Referint-se a aquest clàssic, la revista «Estadio» va fer un comentari del qual extraïem el paràgraf següent: «La barra de la U. de Xile va presentar un homenatge a Gabriela Mistral, el qual va tenir detalls emotius i delicats i que, tot i que va començar fluix com a espectacle, va anar pujant el seu to i la seva força fins a arribar a un final de dramàtica grandiositat, que va commoure de debò els seixanta mil espectadors. Quan els cors de Mario Baeza, vestits sobriament, van fer escoltar l'*Himne dels Estudiants*, d'Enrique Soro, i després l'*Alleluia* de Händel, quan es van encendre els llums i el camp es va omplir d'estrelles fugaces dels focs artificials, hom va sentir que el propòsit s'havia acomplert. L'esport, la joventut de Xile, en una temporada nit de primavera, oferia a Gabriela l'homenatge que Xile li devia.

»Amb més devesall de colors, amb més vistositat, la Universitat Catòlica va presentar a la pista *El naixement d'Amèrica*. I va acabar el seu espectacle amb una nota curta de bon humor, que també va ésser acceptada amb entusiasme.»²⁷

Cal consignar que el llibret consagrat a Gabriela Mistral va ésser escenificat per Pedro Orthous, un prestigiós director del Teatre Experimental de la Universitat de Xile que per primer cop assumia la responsabilitat d'aquest tipus d'espectacle.

El 1952 hi va haver, sembla, tres voltes en la competència oficial de futbol professional. En aquests casos, en comptes de dos clàssics anuals entre les Universitats, n'hi havia tres.

En el primer clàssic no hi va haver espectacle de les *barras*, segons sembla per manca d'entesa entre els dirigents esportius i els encarregats de la tradicional presentació artística.

Per l'octubre d'aquell any es va reprendre el clàssic de les *barras*, per a l'alegria dels milers d'afezionats.

La Universitat Catòlica va presentar un llibret titulat *Rosauro Fernández, escenas de la vida campesina*, dirigit per Becker. Es tractava de tres contes costumistes. La Universitat de Xile va presentar un homenatge a l'Aviació xile-

27. Juan del POTRERO: *Clásico de la angustia*, Rev. «Estadio», núm. 442, 3 de novembre de 1951.

na, amb la col·laboració de la Força Aèria de Xile (FACH). Referint-se a aquest espectacle, la revista «Estadio» diu: «Mentre encara cremaven les restes del primer avió que va volar al món, quatre caça-bombarders nord-americans van fer un simulacre d'atac a l'Estadi. Simbòlicament van entrar en acció les bateries antiaèries i per una estona es va viure el clima terrible de la guerra moderna.» Resumint la presentació de les *barras*, afegeix: «La presentació de la *barra* catòlica va ésser sentimental i fina. Més espectacular, però no tan pròpia, la rival.»²⁸

El 27 de desembre es va realitzar el clàssic nocturn. En aquesta ocasió, la *barra* creuada dirigida per Becker va representar *Un viaje al cielo*, molt elogiat pel cronista de «El Mercurio», el qual no va dedicar cap línia a l'actuació de la *barra* contrària.

El 15 d'agost de 1953 (clàssic diürn) la U. Catòlica va escenificar un llibret anomenat *La isla de Pascua*, dirigit, una vegada més, per Becker. En començar, es mostrava la conquesta de l'illa, realitzada per la fragata *Colo-Colo* de l'Armada xilena. Tot seguit es veia l'arribada a l'illa de l'hidroavió Manutara. Posteriorment, se seguia amb la tasca dels missioners catòlics, la instal·lació d'escoles i la introducció de sistemes moderns en l'agricultura i la ramaderia; en fi, el millorament dels mitjans de vida. En resum, tot el procés de colonització des del punt de vista del colonitzador. El més espectacular va ésser el descens del Manutara, per a la qual cosa es va construir un model de grans dimensions.

La *barra* de la U. de Xile va presentar *Lanzamiento de la bomba H*, de què malauradament no tenim cap informació.

El 25 de novembre de 1953 (clàssic nocturn) es van realitzar dos nous espectacles: *La creación del mundo*, de la U. Catòlica, sota la direcció de Becker, i *El Malulo*, de la U. de Xile, creació i direcció d'Alejandro Gálvez. Es tracta d'un estudiant que surt a recórrer el món. Entre les seves peripecies cau en els enganys del Diable (*El Malulo*) encarnat en home. Finalment, l'estudiant, amb l'ajut de la seva promesa, aconsegueix de derrotar Llucifer. La comicitat era el principal ingredient del llibret i era on el talent de Gálvez destacava.

L'agost de 1954 la *barra* de la U.C. va elegir com a tema la figura de *Diego Portales*, un polític de la primera meitat

28. Pepe NAVA: *Sesenta mil niños*, Rev. «Estadio», 18 d'octubre de 1952.

del segle XIX que va morir tràgicament assassinat. A través d'aquest personatge central, Becker va saber recrear alguns aspectes de la vida xilena d'aquella època.

La *barra* de la U. de Xile va realitzar un homenatge a les banderes de l'Amèrica Llatina, bo i afegint-hi una part satírica que va ésser molt celebrada. Les cròniques periodístiques van destacar la presència a l'estadi del president Ibáñez del Campo.

La versió nocturna del clàssic 1954 (novembre) es va enriquir amb dues adaptacions. Sota la direcció de Becker, la *barra* de la U. Catòlica va presentar *Juana de Arco*, inspirada en l'obra *Joana de Lorena*, de Maxwell Anderson. Pel seu cantó, la *barra* de la U. de Xile, dirigida per Gálvez, va escenificar la popular novella del xilè Hugo Silva *Pacha Pulai*, que tracta del mite americà d'Eldorado. Alguns comentaris de premsa van considerar aquest clàssic com un dels millors, amb grans elogis per a l'espectacle de la *barra* blava. Així, per exemple, el comentari de la revista «Estadio» diu en el seu paràgraf final: «(...) va ésser precisament allò que el públic desitja veure en aquestes ocasions. Quelcom nostre, amb tota la variada gamma de matisos que Alejandro Gálvez sap explotar molt bé. Llibret àgil, amb camp ampli per a la nota festiva, la nota sentimental i la nota artística alhora. Realització senzilla, que va realçar la bellesa del tema i l'encert de la seva interpretació. La *barra* de la "U." va complir plenament amb el veritable objectiu del clàssic: va instruir, va entretenir, va fer riure i també va emocionar.»²⁹

Per al clàssic diürn de l'agost de 1955, per primer cop, els dos clubs universitaris decideixen de realitzar un espectacle conjunt de llurs *barras*. Es va intentar de mostrar una història de l'espectacle. La presentació va tenir dues parts ben diferenciades. La primera va ésser una teatralització dels començaments de l'art dramàtic grec i romà, en què van participar el Teatre d'Assaig de la Universitat Catòlica, el Cor de la Universitat de Xile i el ballet Sulima. La segona va consistir en una antologia dels episodis més rellevants de clàssics anteriors. Segons els comentaris de premsa, l'organització va resultar perfecta.

El clàssic nocturn del 15 de novembre de 1955 va significar l'estrena de Rodolfo Soto com a director de la *barra* de la U.C., qui va iniciar veritablement una carrera en aquest nou ofici de constructor de grans espectacles. *Barrista* de

29. *De los mejores*, «Estadio», 27 de novembre de 1954.

molts anys, el seu aprenentatge va començar amb Becker, però va assimilar també les experiències anteriors. Estudiant de Lleis, va abandonar per sempre els seus estudis per dedicar-se íntegrament al clàssic.

El llibret, escrit i dirigit per ell, es va titular: *La extraña aventura de Toñito*, «la història sentimental d'un nen que buscava per regions de fantasia el seu gos, que havia estat mort per una *micro*.* El cop visual que de sobte va donar el camp, cobert íntegrament amb grosses joguines, més el tendre argument, van deixar obertes les possibilitats a aquest director (...).»³⁰

Un dels episodis de més impacte és la conversa de Toñito amb l'ajudant del vell Noël. Aquest personatge ofereix al nen una visió de la seva funció de portar joguines a la Terra. En moure una palanca, prenen animació joguines gegants que hi havia al camp. Es produeix una veritable dansa dels escalaborns, dels soldats de plom, dels escacs, dels carrusells, de les peces de dòmino, de rodes giratòries amb figures al seu interior. Al final, el nen es reuneix amb el seu estimat gos en el més enllà.

La *barra* de la U. de Xile va presentar un argument que mostrava en forma lleugera «les vicissituds de l'estudiant que, des de la llunyana província, ve a omplir-se de saber en el temple del coneixement (la Universitat)».³¹

Segons la crònica de «El Mercurio», el llibret relata la vida de Fernando Silva, un estudiant provincià que arriba a la capital per estudiar a la Universitat. Baixa del tren i ha de pujar en un microbús atapeït de públic. Després arriba en una residència. Tot seguit es mostra l'estudiant en les seves caminades d'estudi pel parc, on saluda el venedor de blat de moro, que resulta que és el mateix mosso de corda que el va atendre quan va arribar. Quan l'estudiant li explica les seves penes i alegries es produeix una representació de la Festa de la Primavera. Després hi ha una evocació de la participació dels estudiants en la guerra civil. Posteriorment, en recordar els anys de la dècada dels vint, apareix en una tarima la figura del poeta José Domingo Gómez Rojas, estu-

* Xilenisme: microbús (amb canvi de gènere gramatical). (*Nota del T.*)

30. Aldo DUCCI: *Veintidós años dirigiendo*. Introducció al llibret *Cascabel humano* (versió «a roneo»), p. 1.

31. Julio MARTÍNEZ (Jumar): *Bien otra vez*, «Estadio», 25 de novembre de 1955, p. 30.

diant màrtir, i hom llegeix alguns dels seus versos més coneguts.

S'acaba la representació quan l'estudiant Fernando Silva rep una abraçada del venedor de blat de moro, en senyal de reconeixement per l'obra que fa la joventut, la qual busca a la Universitat un afany d'estudi i de cultura.

Si ho hem de jutjar pels comentaris de premsa, tots dos espectacles van agradar francament al públic i van ésser considerats una superació.

Malauradament, en l'aspecte esportiu van arribar mals temps per a l'equip catòlic, el qual, en classificar-se a l'últim lloc de la taula de posicions, va haver de baixar a la divisió inferior de futbol.

Tanmateix, per no trencar la tradició del clàssic, aquest es va fer de totes maneres el 19 d'agost de 1956. En aquesta oportunitat, la barra de la U.C. va presentar un emotiu espectacle titulat *Un santiaguino en provincia*, dirigit altra vegada per Becker, que feia al·lusió a la campanya de segona divisió fora de la capital. El llibret reservava un lloc molt important a l'aspecte musical. Les lletres de les cançons van ésser creades per Becker i a la música van col·laborar els compositors xilens de més relleu, com ara Vicente Bianchi, Héctor Carvajal i Tito Ledermann. Es va fer molt popular la cançó «El Pajarero», que, amb les altres, es va dur al disc i va ésser difosa àmpliament. A l'enregistrament del llibret van intervenir-hi els principals actors del Teatre d'Assaig de la U.C.: Inés Moreno, Sílvia Piñeiro, Paz Irarrázabal, Jorge Álvarez i Jorge Díaz. Aquest darrer es va revelar més tard com un dels dramaturgs més importants de la seva generació. També van aportar llur concurs a la realització de l'espectacle les Facultats d'Enginyeria i d'Arquitectura de la U. Catòlica. En suma, un esforç impressionant, destinat a tornar al fanàtic la confiança en el poder de la seva institució momentàniament caiguda en desgràcia.

La barra de la «U.» va presentar el llibret *Historia de la pelota de fútbol*, una col·lecció d'*sketches* el protagonista dels quals era el popular Verdejo, un personatge que representa el proletariat xilè.

El 29 de novembre de 1956 (clàssic nocturn) Becker i la seva barra van preparar per al gegantí escenari de l'estudi una adaptació de *Don Quijote de la Mancha*. Un dels episodis parodiats va ésser el de l'Ínsula Baratària, sota la governació de Sancho Panza. En els consells que Don Quixot dóna a Sancho hi havia al·lusions directes a la política del

moment i, en particular, al president Ibáñez del Campo. Sobretot la frase: «Entre un amic i un parent, Sancho amic, prefereixo sempre el parent.» La presentació de la *barra* laica es va titular: *Circo Universitario*.

L'agost de 1957 R. Soto escriu i dirigeix un nou llibret per a la U.C., reincorporada a la competència professional de futbol. El seu títol: *Geografía musical de América*, per al qual «es va dibuixar un gegantí mapa d'Amèrica sobre el camp i, amb balls i cançons, van desfilars, des dels Estats Units fins a Xile, tots els pobles d'aquest continent».³² Per als diferents quadres foren usats vestits típics de cada país.

La *barra* del *chuncho* va presentar un homenatge al navegant francès Eric de Bishops, qui va intentar de travessar el Pacífic en un rai (Kon-Tiki) per demostrar les seves teories científiques.

El desembre de 1957 (clàssic nocturn) les *barras* universitàries van presentar per segon cop un espectacle conjunt, dirigit per Becker i Gálvez. Va consistir en un homenatge a la indústria, sobretot a la tasca de la Corporació de Foment de la Producció (CORFO, organisme estatal), apellant a la unificació d'esforços per construir un país realment gran. Va ésser un clàssic amb missatge.

El 20 d'agost de 1958 es va fer el clàssic futbolístic, però no hi va haver actuació de les *barras*.

El clàssic nocturn de 1958 (30 de novembre) va aportar dues noves creacions. L'espectacle de la *barra* catòlica (llibret i direcció de Rodolfo Soto) es va titular *Sueño de una noche de verano* i incloïa l'episodi «Una escuelita en el cielo». La presentació de la Universitat Catòlica «es va caracteritzar pel seu desplegament massiu, com és el seu costum. Vestuari, actuació artística, detalls històrics, tot va ésser curosament estudiat en la seva dolça rememoració de fets i personatges. Des de l'arribada dels conqueridors, passant per l'abraçada de Maipú i el vibrant Setè de Línia, la relació musical anà assolint matisos d'emoció suau que van culminar amb una cançó que ens arriba a tots a l'ànima per bonica i perquè és nostra. El "Rio-Rio" en la veu de quaranta mil gorges va resultar l'epíleg adequat per a una hora d'esbarjo entre dos símbols lluminosos. Al camp, una guitarra. A l'espai, una creu».³³

32. Aldo DUCCI, art. cit., p. 1.

33. JUMAR, «Estadio», núm. 810, 4 de desembre de 1958, p. 29.
Es coneix amb el nom d'Abraçada de Maipú el trobament

La barra de la U. de Xile, sota la direcció de Galvarino Gallardo, va presentar *La alegre vida campesina*. L'acció transcorre en un petit llogarret. A l'escena, casa amb un ampli passadís i un pati. Davant de la plaça, una estàtua de Manuel Rodríguez. Un venedor de truites dona el cistell al seu fill perquè continuï venent. Verdejo (el pare) és interpellat per l'estàtua, la qual l'invita a fer una passejada a cavall. En aquest caminar dels dos personatges desfilen aspectes de la vida camperola: feines de munyir, de sembrar, i festes amb carretes. En veure aquests camperols laboriosos, tots dos exclamen a duo: «Encara tenim pàtria, ciutadans», frase cèlebre pronunciada per l'heroi en una ocasió. «El diàleg del *rotito* * amb Manuel Rodríguez, amb severes comparacions entre els xilens d'abans i els d'ara va a desembocar en un epíleg inoblidable. La lliçó del pròcer va fer efecte i el *rotito* que feia treballar el nen va optar per agafar-li suaument el cistell i enviar-lo cap a la modesta sala escolar amb la campana, el professor i els saborosos esbarjos.»³⁴

El 20 de juny de 1959 hi va haver altra vegada acord per fer una presentació conjunta d'ambdues *barras*. En aquest clàssic diürn no hi va haver un llibret amb una línia argumental. L'actuació va ésser a càrrec de l'Institut d'Educació Física de la Universitat de Xile, que va fer una exhibició gimnàstica i va mostrar també salts acrobàtics i exercicis de barres. A més, el seu grup folklòric va interpretar cançons i danses xilenes.

Acabada aquesta etapa del clàssic i fent-ne un recompte podem assenyalar els seus principals trets característics:

a) Queda ja consagrada la fórmula creada per Germán Becker i el seu equip de col·laboradors, descrita anteriorment. Sobretot s'enforteix l'aspecte argumental.

b) Els espectacles preparats per les *barras* es fan cada

entre els generals José de San Martín (argentí) i Bernardo O'Higgins (xilè) al final de la batalla de Maipú (1818), la qual va significar la derrota definitiva d'Espanya en la Guerra de la Independència de Xile. El «Setè de Línia» era una divisió de l'exèrcit xilè que es va distingir pel seu coratge en la Guerra del Pacífic.

* *roto*: (xilenisme): tipus popular d'aspecte esparracat que representa una categoria social... (Nota del T.)

34. JUMAR, «Estadio», núm. 812, 4 de desembre de 1958, p. 29.

cop més ambiciosos en la seva realització, la qual cosa exigeix un finançament molt superior i una organització artística i tècnica molt acabada.

c) Es forma progressivament un públic que assisteix preferentment per veure els espectacles i que es fa cada vegada més exigent.

d) Aquest teatre de masses es va acomodant a les mides i característiques d'un estadi destinat al futbol i es fa seus tots els espais concebibles per la imaginació dels directors. No fa servir solament com a escenari el camp de futbol, sinó també la pista de cendra, les graderies nord i sud i fins i tot la torre del marcador. Igualment es fa seus tots els accessos: la porta de Marathon (via principal d'entrada i sortida d'actors i de decorats) i les fosses nord i sud, que comuniquen amb els vestidors dels jugadors.

e) Amb l'experiència acumulada i amb el domini de la tècnica del teatre de masses, els directors mobilitzen grans comparses i introdueixen efectes espectaculars. Sobretot la versió nocturna del clàssic es presta per aconseguir efectes d'un gran impacte amb la utilització de la luminotècnia.

f) Amb el prestigi assolit pel clàssic, els clubs universitaris, a través de llurs *barras*, fan servir els millors elements i institucions universitaris: Teatre, Cor i Ballet de la Universitat de Xile; Teatre d'Assaig de la U. Catòlica; Facultats Universitàries; etc. Solliciten també la col·laboració d'institucions armades (Escola Militar, Força Aèria, Carrabiners) i contracten els més qualificats artistes professionals (músics, actors, tècnics i altres). Aquesta tendència a la professionalització s'accentuarà considerablement en la pròxima etapa.

g) Cada espectacle del clàssic adopta elements gairebé rituals al començament i al final, com ara els himnes dels clubs respectius i el desplegament de focs artificials en les jornades nocturnes. Es destina un important pressupost a això darrer.

h) L'alt cost de les presentacions obliga els clubs, de vegades, a concertar un espectacle conjunt, bo i deixant de costat la tradicional rivalitat de les *barras*.

4. EL TEATRE DE MASSES. SEGON PERÍODE: 1959-1972

El clàssic nocturn de 1959 inicia un nou període en l'evolució del clàssic, i això degut a la proposta escènica de

Rodolfo Soto titulada: *Recuerdos de Cocoliche*, en la qual el protagonista és un enorme ninot, proporcionat a les mides de l'estadi. Són molts els testimoniatges que destaquen el valor d'aquesta innovació tècnica introduïda per Soto i perfeccionada per ell i el seu equip en clàssics posteriors. Aldo Ducci —un dels seus millors col·laboradors— diu: «Vella joguina que prop d'un piano parla als homes i als infants i evoca èpoques passades, amb cants i amb relats. La proporció gegantina d'aquest ninot i del seu piano, i la d'altres personatges, va causar impacte en el públic i va revolucionar la tècnica d'aquests espectacles, en deixar clar que calia fer el personatge proporcionat a l'immens escenari del camp, i que calia brindar al públic la sensació d'ésser prop dels actors i de vibrar amb ells.»³⁵

El propi creador de Cocoliche considera aquest espectacle com un dels més importants de la seva carrera. «Cocoliche és el més assolit per al públic, per la seva nota de tendresa i d'humanitat.»³⁶ Descriu el personatge amb aquestes paraules: «(...) un ninot gegantí, anomenat Cocoliche, i que tocava un piano de sis metres de teclat per tres d'altura, va anar enfilant històries musicals, mentre a l'interior del seu cos de vímet cinc persones movien, l'una els braços, les altres la boca, els ulls, el cap, i infonien vida a aquest immens ninot de vuit metres d'alçària que, assegut en un tamboret, anava recordant als homes uns moments ja passats, amb rondes infantils, amb contes d'una puresa tendra i fent una crida desesperada i humana als grans i als petits perquè no oblidessin les coses senzilles de la vida, perquè les sabessin valorar i perquè s'allunyessin del materialisme que mata il·lusions.»³⁷

Per la seva banda, la barra de la U. de Xile va presentar el llibret *Esto será Chile*: «(...) va ressaltar en la seva estampa tots aquells aspectes de la vida ciutadana en què la injustícia social i el desafecte humà conspiren contra un món més equitatiu i més pur.»³⁸

El juny de 1960 el tradicional clàssic de les Universitats va quedar reduït només al futbol, segons sembla per problemes de finançament dels espectacles, que havien assolit costos molt alts. Resulta força eloqüent, al respecte, el co-

35. Art. cit.

36. Entrev. cit.

37. Art. cit., pp. 142-143.

38. JUMAR, «Estadio», novembre de 1959.

mentari de Jumar a «Estadio»: «És l'amargor d'haver vist l'Estadi Nacional amb clarianes immenses, essent al camp els dos instituts que sempre l'havien omplert. Els qui diumenge no van assistir a aquesta versió nova i merament futbolística del clàssic universitari potser no em comprendran. Els qui hi van anar, sí. Ells han d'haver experimentat la mateixa pena, la mateixa angoixa, el mateix pesar. Va ésser una tarda d'enyorances.»³⁹ I a continuació assenyala la importància i la projecció nacional que han assolit els tradicionals espectacles. En un dels paràgrafs diu: «És un espectacle de tots. Esperat amb la mateixa impaciència amb què s'esperen les festivitats més tradicionals.»⁴⁰

Tanmateix, aquesta interrupció va ésser curta. La festa universitària s'havia incorporat ja tant als hàbits del públic que, pel desembre de 1960, torna amb tota la seva esplendor. Però amb una novetat no gens petita. Rodolfo Soto va deixar la seva antiga botiga per prestar els seus serveis professionals a l'esportiu Universitat de Xile. Amb motiu del clàssic nocturn d'aquell any, va preparar un llibret que va titular: *Fantasia de Pilín*. «Es tractava d'un ninot de deu metres d'alçària, que agafava vida a través de molts fils manejats des de la foscor per vint xicots i que penjava d'una graella de metall que lliscava per un cable que travessava el camp.»⁴¹ «La companya de Pilín és una campana que li dóna vida a mitjanit. Conversant amb ella, Pilín escolta tres relats diferents...»⁴²

El primer es refereix a unes gotes de tinta que s'escapen d'un gran tinter. Les gotes, personificades, inicien una dansa damunt l'escriptori, fins que s'acosten massa al paper assecant i moren absorbides per ell. El segon és la història de la música des del naixement dels instruments fins a l'evolució del cant dels pobles. Els personatges també són ninots gegantins. El tercer narra la història d'una caleta de pescadors que és arrasada per un sisme submarí. Tot el camp representa el fons marí, on es desenvolupen les darreres escenes. Aquest últim conte evocava, per cert, el terratrèmol i sisme submarí de 1960, que va afectar greument una part de territori xilè i va causar innombrables víctimes i danys, per la qual cosa va resultar un real impacte.

39. 28 de juny de 1960, p. 18.

40. *Idem*.

41. R. SOTO, art. cit., p. 143.

42. A. DUCCI, art. cit.

En aquest espectacle, Soto va assajar també el recurs de la participació del públic. Pilín havia de tornar a la seva capsa abans de la campanada de la una, o bé es moriria. Quan el ninot està transmetent el seu missatge d'amistat als homes, s'acosta l'hora de desar-se. Malgrat això, ell continua dient el missatge; però, abans d'acabar-lo, sollicita als espectadors que entrellacin llurs mans formant una immensa cadena, com a expressió de solidaritat. I mentre això s'esdevenia el ninot gegantí agonitzava al centre de l'Estadi.

La barra catòlica, altre cop sota la direcció de Becker, va presentar *Noche de futbolistas*, que va tenir una escassa repercussió. Tots els elogis de la premsa van ésser per a *Fantasia de Pilín*. Aquest fet demostra l'evolució experimentada pel clàssic i la superació aconseguida per R. Soto a través de la nova fórmula.

El 1961 es vivia ja l'eufòria del Campionat Mundial de Futbol que se celebraria a Xile l'any següent. En un país tan futbolitzat, aquell torneig desvetllava una enorme expectació. Les autoritats ja havien previst l'ampliació de l'Estadi Nacional per donar cabuda a unes vuitanta mil persones. Doncs bé, per al 15 d'agost d'aquell any, R. Soto va escriure un llibret que va titular *El mundial de 1962* i que va dirigir altre cop per a la barra de la «U». Aquest llibret imaginava com seria la inauguració d'aquest torneig mundial, que posaria Xile a la primera pàgina de l'actualitat internacional. Durant l'espectacle es va retre també un emotiu homenatge als dirigents que van aconseguir per a Xile la seu del campionat.

El clàssic nocturn va ésser programat per al gener de 1962, però una vegada més l'espectacle fou suprimit, per raons diverses. I el mateix va passar per al clàssic diürn corresponent a 1962.

El desembre d'aquest any (nocturn), Soto i la barra de la Universitat de Xile van presentar *Ensueño de Carnaval*, una fantasia amb música, cançons, balls... que va introduir una altra audaç innovació. Al final de l'espectacle, per tal de recrear amb fidelitat un ambient de jardí, un camió-cisterna carregat amb milers de litres d'aigua de roses va vaporitzar amb essència tot l'estadi, i així va afegir a la percepció sonora i visual la percepció olfactiva.

German Becker i la barra catòlica van presentar en aqueixa mateixa ocasió *Pedro, el buzo*, amb ambient submarí, tal com ho anuncia el títol. El component musical era molt important. Les cançons «La ballenita» i «Las ostras»,

compostes especialment per a aquest espectacle, van tenir tant d'èxit que van ésser editades en disc i es van convertir en les cançons de moda de la joventut.

Per al clàssic diürn d'agost de 1963 la *barra del chuncho*, sota la direcció de Soto, va presentar *El mago musical*, un espectacle d'un gran colorit visual, amb boniques cançons a través de les quals es van anar presentant estampes evocadores. Amb la música es va enregistrar un *long play* que va tenir gran èxit. Les lletres eren originals de R. Soto, amb música d'Ariel Arancibia i Pedro Mesías. Van ésser contractats els millors músics, escenògrafs i coreògrafs i en va resultar una representació de gran qualitat.

La *barra* de la U.C., dirigida per Becker, va fer la seva amb un llibret titulat *Pichanga universitaria*, «(...) que en un to alegre va pretendre de mostrar què és l'humor i el quefer universitari, a través de molt xivarri, cartells a les tribunes i una *copucha* tradicional».⁴³

El novembre de 1963 (clàssic nocturn) les dues institucions universitàries van presentar un espectacle conjunt dirigit per R. Soto. Es va titular *La hazaña de la Yelcho*, consistent en un homenatge al Piloto Pardo i que va produir un gran impacte en el públic. El creador d'aquest espectacle el descriu de la següent manera: «Una vegada va ésser un vaixell que en el camp avançava sobre una mar furiosa feta amb milers de metres de roba i sota de la qual hi havia centenars de xicots movent els braços, la qual cosa donava la impressió d'una mar agitada i brava. El vaixell era una escampavies anomenada Yelcho, que va servir d'instrument al valor de mariners xilens encapçalats pel Piloto Pardo, els quals van escriure una pàgina que omple d'orgull els fills d'aquesta terra. Ells van demostrar l'heroisme més bell a què es pot lliurar un home: van anar a salvar vint-i-tres vides aïllades als gels de l'Antàrtida. Es va superar tot problema tècnic i el públic va veure mar, i gels que es rompien al pas de la Yelcho; muntanyes de gel que s'oposaven al pas de l'embarcació i que amagaven els supervivents de l'expedició Shakleton.»⁴⁴

El clàssic següent (diürn) es va fer l'agost de 1964, i es va presentar altra vegada un sol espectacle, sota la direcció de R. Soto. Amb el títol de *Patria mía* es va mostrar una visió geogràfica i folklòrica de Xile, segons les diverses regions:

43. «Estadio».

44. Art. cit., p. 143.

Zona Nord, Illa de Pasqua, Arauca, Chiloé, etc. L'audaç estilització del folklore xilè va ésser criticada per alguns comentaristes de premsa, però en general va agradar. Soto reconeix que en aquella estilització va influir el Ballet Nacional Mexicà.

La presentació d'un sol espectacle es va fer gairebé una norma els anys següents. En el clàssic nocturn de desembre de 1964 hi va haver una sola representació, a càrrec de R. Soto, titulada *El huasca*. L'argument tracta de l'home que té cura d'una plaça de jocs infantils, molt rondinaire, que es passeja sempre amb un fuet a la mà per castigar els infants. D'aquí li ve el renom de «L'Huasca».⁴⁵ En somnis, torna a la plaça i al seu voltant es produeix un desplegament de jocs infantils, amb molt de colorit, música, llums i focs artificials. El personatge s'humanitza en contacte amb els infants i acaba essent un seu amic.

Aquest llibre també va ésser representat a Temuco el 1965, amb motiu de la inauguració de l'Estadi Regional, com a complement del partit entre l'equip local i un altre equip professional. Aquest nou fenomen es comença a produir en aquells anys, en què l'espectacle del clàssic universitari adquireix autonomia i és dut a d'altres estadis de província. S'entra en una etapa de franca professionalització de l'equip tècnico-artístic i Rodolfo Soto crea una Societat Productora d'Espectacles.

El divuit de setembre de 1965 (dia de la pàtria) es va presentar una altra creació de Soto i el seu equip tècnic, anomenada *El corazón de Chile* —a nom d'ambdós clubs— i dividida en dues parts. La primera va consistir en una paròdia de Romeu i Julieta. Romeu dirigeix a Julieta frases amoroses preses de *corridos* mexicans. En el ball de disfresses es balla la "ienka", ball de moda en aquella època. Els amants, en comptes d'unir-se en el sepulcre i d'acabar de manera tràgica, acaben ballant frenèticament una "ienka". La segona part va ésser una apologia de «L'Huaso», un personatge típic del camp xilè, bo i mostrant un quadre amb tots els elements considerats tradicionals, animat amb música de tonades i *cuecas*.

El clàssic nocturn corresponent a aquell any es va fer el gener de 1966. R. Soto va ésser l'encarregat de portar a l'escena un llibret titulat *Carrusel de ensueños*, inspirat en

45. *Huasca*: a Xile es dóna aquest nom a una mena de fuet de cuir.

tres contes. Un d'ells va ésser pres de les *Cròniques Marcianes* de Ray Bradbury. En l'adaptació d'un dels relats va col·laborar Helvio Soto, conegut cineasta xilè. En aquest clàssic va quedar incorporat el tema de ciència-ficció. Es proposava, primer, un viatge al passat, amb boniques cançons i titelles gegants, i després al futur, a l'any 2100, amb una nau espacial i un astronauta que visita mons llunyans i que després torna al seu món d'origen, del qual, segons ell, mai no havia d'haver sortit.

A propòsit d'aquest clàssic, R. Soto va escriure: «(...) les entrades a l'estadi estaven exhaurides setmanes abans i aconseguir-ne una era francament una proesa. Hi va haver gairebé cent mil persones, atapeïdes al voltant del camp en els diversos sectors, i no menys de 500.000 davant dels receptors de televisió, i una gran part de Xile escoltant les ràdios...»⁴⁶

Per a l'octubre de 1966 (clàssic diürn) es va encomanar altre cop a R. Soto la presentació conjunta de les *barras* i ell va crear *Postales irreales*. Es tractava de cinc postals o quadres que representaven respectivament Hongria, Àfrica, Mèxic, Espanya i Egipte. El llibret es recolzava essencialment en la comicitat satírica i en balls i cançons de les diferents latituds. Una vella màquina de retratar va presentant els distints quadres i serveix de nexa al llibret, en el qual van col·laborar Enrique Ernani i Ariel Arancibia.

El novembre, dia 29, de 1967 (clàssic nocturn), les *barras* van presentar llurs espectacles separadament. La barra de la «U.», sota la direcció de R. Soto, va dur a l'escena un llibret anomenat *Cascabel humano*, on es conta la història d'un edifici d'apartaments. A través de l'espectacle es va mostrant la incomunicació d'aquests grups humans que viuen en un mateix bloc d'habitatges. En el relat general s'insereix un llibret per a titelles de caràcter satíric, amb al·lusions a l'actualitat política, herència de la *copucha* dels primers anys. Com a quadre final, un fastuós homenatge al poeta americà Rubén Darío, il·lustrant escènicaament un dels seus poemes més coneguts.

L'espectacle de la «U.C.» va anar a càrrec dels estudiants de la Facultat d'Arquitectura de la mateixa Universitat, amb el títol de *Ciudad*. Segons el comentari de la revista «Estadio», la *barra* catòlica es va equivocar: «No era per a l'Estadi Nacional, per a 80.000 persones que van a buscar l'en-

treteniment fàcil, l'emoció simple, el toc que arriba amb facilitat a la comprensió de la massa. Una idea pretensiosa, fora de lloc, que va resultar malament per això. El clàssic no és per a intellectuals, i això fou el que va brindar la "U.C.". A qualsevol altre escenari, davant de qualsevol altre públic, *Ciudad* podia estar molt bé. Al clàssic, no. A més, tot ho va fer a mitja llum. Un altre error. Això no és per al gegantí escenari de l'Estadi Nacional, que exigeix molta llum i molt colorit.»⁴⁷

Per al clàssic diürn de 1968 no hi va haver presentació de les *barras*.

El 13 de novembre d'aquell any corresponia realitzar la versió nocturna. El llibret, escrit i dirigit per R. Soto al front de la *barra* de la U. de Xile, va ésser determinat per l'anunci de l'assistència a l'Estadi de S.M. Isabel II d'Anglaterra, acompanyada pel príncep Felip. Per a aquesta especial ocasió es va fer una adaptació lliure del famós conte d'Oscar Wilde *El príncep fel·liç*. A propòsit d'això, Soto va escriure: «En aquella oportunitat vam manifestar que no creïem que s'haguessin de presentar temes, escenes o allusions localistes, i el públic va comprendre la nostra intenció. Vam arribar a uns tan il·lustres visitants amb un espectacle que, a grans trets, ells havien de conèixer i que els fou possible de seguir, malgrat no conèixer l'idioma.»⁴⁸

La versió nocturna del clàssic 1968 es va fer el gener de 1969, a conseqüència de la prolongació del torneig de futbol. Novament es va encomanar a R. Soto la presentació d'un espectacle conjunt. Aquest es va titular *Sociedad de esperanzas*. Es tractava d'un extens llibret que conta la història de sis personatges marginals, pertanyents al sub-món del raval, i que un bon dia creen una estranya societat. Cada un aporta diners per comprar un elegant vestit blanc, que es comprometen a compartir. D'aquesta manera, cadascun quan li toca, fa servir el vestit i viu una experiència que abans semblava irrealitzable. El Choro, jugador empedreït, es dona el gust d'entrar en un casino de luxe; Pelluco, aprenent d'escriptor, presenta els seus contes a un editor; el Jefe, autor de la iniciativa, decideix d'assistir a la representació de l'opereta *La vídua alegre*, que recordava des de la seva infantesa; Pollito, fanàtic de la televisió, visita un ca-

47. 29 de novembre de 1967.

48. Introducció al llibret *Sociedad de Esperanzas* (versió «a roneo»).

nal i recorre els estudis on es fan els principals programes; Arturín, etern romàntic, s'atreveix per fi a declarar els seus sentiments a la dona que estima; i Pepe Botella, un alcohòlic sense remei, opta per presentar-se amb la seva elegant vestimenta al bar que sempre freqüenta. Naturalment, ningú no se'l pren seriosament i la seva presència resulta xocant per als perdonavides del bar. La seva experiència s'acaba amb una baralla fenomenal, de la qual surt viu gràcies als seus socis.

Veritablement, cada experiència amb el vestit blanc constitueix una petita història, alguna una mica més llarga, com la de l'escriptor en embrió, en què s'escenifica un dels seus contes, i l'episodi de la televisió, amb moltes allusions a la programació dels canals xilens. Fins i tot es va aconseguir que els animadors més coneguts enregistressin amb la seva pròpia veu les escenes que hom els dedicava. En el llibret s'insinua una problemàtica social sense major profunditat i l'enfocament de la qual és bastant discutible. Analitzarem aquest aspecte en un altre capítol posterior.

En el clàssic diürn de juny de 1969 no hi va haver presentació de les *barras*.

Per l'octubre (versió nocturna) es va presentar un sol espectacle, creat pel grup Los Papparazzi, que es va titular *La cuevita del pirata* i que va tenir poca transcendència.

El 16 d'agost de 1970 hi va haver el clàssic diürn. Es va presentar un sol espectacle a nom dels dos clubs i sota la responsabilitat d'Alfredo Lamadrid. El seu títol: *Medio quilo de fantasia*. Tots els quadres es desenrotllen en un mercat persa. La venda d'un llibre serveix de nexa als diversos episodis, que responen més o menys als títols següents: a) Un imperi antic, Popilàndia; b) Romanç de vells; c) Els candidats; d) Ídol de cartolina; e) Balls llatinoamericans; i f) Història d'un nen i d'una pilota de futbol.

Especialment amena i divertida va resultar la sàtira als candidats presidencials a l'elecció del mes següent. Els tres oponents arriben al mercat persa a comprar algunes «cose-tes d'ocasió»; El Paleta (Jorge Alessandri R.), una bufanda llarga; Don Rado (Radomiro Tomic), un parell de sabates que no facin «ni una passa endarrera»; i El Chicho (Salvador Allende), un aiguacuit que serveixi per a unir la seva heterogènia Unitat Popular.

A la versió nocturna de 1970 no hi va haver espectacle del tradicional clàssic universitari. També es va suprimir el diürn 1971.

El clàssic nocturn de desembre de 1971 va marcar la tornada de Germán Becker, el qual va dirigir la *barra* de la Universitat Catòlica. Tot l'espectacle es va centrar en un *Homenaje a Neruda*, premiat aquell mateix any amb el Nobel de Literatura. El llibret va mostrar els principals episodis de la vida del poeta, des de la seva infància i adolescència a Temuco fins al lliurament del premi a Suècia.

La *barra* de la U. de Xile, sota la direcció d'Alfredo Lamadrid, va presentar un llibret titulat *Historia en cuatro ruedas*, on es conta l'evolució del vehicle de rodes fins a culminar en els moderns automòbils. En el segon quadre també s'inserí un homenatge al poeta llorejat.

L'agost de 1972 es va realitzar el clàssic diürn. Altra vegada Becker al davant de la *barra* catòlica, amb un espectacle titulat *El caballo en la cultura*, veritable apologia d'aquest animal, mostrant aspectes històrics de la Conquesta Espanyola, de la Guerra de la Independència i la importància del cavall en la vida del camperol xilè. Per la seva banda, la *barra* laica va presentar *Volver a vivir*, evocació dels triomfs esportius obtinguts a l'Estadi Nacional. Es va retre un homenatge a antics esportistes que havien destacat en llurs especialitats i també als seleccionats de l'equip xilè de futbol del Mundial de 1962, que van obtenir el tercer lloc.

Aquest clàssic universitari, com a expressió de les *barras* va ésser realment el darrer de la tercera etapa contemplada en aquest treball. El clàssic nocturn, que s'havia de realitzar el desembre de 1972, no es va arribar a concretar.

Julio Martínez, a la revista «Estadio», dedica un article de reflexió sobre les causes que van motivar aquesta suspensió: El públic? Raons econòmiques? ¿Esclerosi dels clubs universitaris? Expressa que una tradició de tres decennis no pot morir així. I acaba amb aquestes paraules: «Això no pot ésser definitiu. Això no pot quedar així. Tres dècades de personatges i somnis, de fantasies i llums, de càntics i colors, d'acudits i missatges, de xivarri i ovacions, obliguen a meditar. Rialles i llàgrimes d'un poble mereixen quelcom més que l'evocació o les golfes. El clàssic no pot morir pel seu propi pes. El 73 ha de tornar en glòria i majestat. Dia vermell. Clavell encès. Perquè puguem dir altre cop que el futbol a Xile encara es vesteix d'Arlequí.»⁴⁹

Però, per desgràcia, aquest desig no es va complir. Ja sabem per què. El tràgics successos que van començar el se-

tembre de 1973 ja s'anticipaven en l'ombrívol clima que vivia el país l'any anterior. El destí que estava reservat a l'espectacle del clàssic, d'una tan llarga durada, a partir de 1973, l'analitzarem en el penúltim capítol.

En el panorama esbossat fins ara hem insistit preferentment en l'aspecte temàtic i hem fet una descripció molt general dels espectacles presentats, a fi de donar una idea de la seva trajectòria. Diferentment de l'obra dramàtica corrent, el clàssic de les *barras* no té habitualment unitat temàtica. L'estructura del llibret es caracteritza per la seva gran llibertat, i dona cabuda a elements molt dispars. En això s'assembla molt al gènere revisteril. Sempre hi ha un fil conductor que serveix de nexa als diferents quadres, els quals constitueixen moltes vegades històries diferents. La majoria dels llibrets són politemàtics i, justament, aquesta varietat és allò que distingeix el clàssic. Perquè a la diversitat temàtica s'afegeix també la diversitat de gèneres profundament entrebarrejats: la comèdia musical, la farsa satírica, el que és de circ, la comèdia de costums, la crònica històrica, el teatre de putxinellis, la paròdia, el drama sentimental, l'apologia, l'allegoria, etc.

Fóra molt difícil, atenint-nos a això, d'establir una rigorosa classificació dels clàssics des del punt de vista temàtic. No és tampoc la nostra intenció. Tanmateix, resulta interessant de constatar que existeixen grups d'obres que tenen uns certs vincles temàtics comuns, o una semblant finalitat.

Els primers anys, des que Becker i els seus col·laboradors de la *barra* catòlica conceben un espectacle pròpiament com a tal, basat en un llibret *ad hoc*, el tema predominant és pres d'un succés d'actualitat, conegut per tots els xilens. Així sorgeixen els espectacles següents: *Gira del Presidente Rios*, *La llegada de Jorge Negrete*, *La transmisión del mando de G. González Videla*. Molt després, adoptant aquest mateix procediment, es creen: *El Mundial de 1962* i *Medio quilo de fantasía*. Aquesta tendència representava una continuïtat evident amb els anys de la *copucha* (1939-1944), en què el clàssic es va alimentar en gran mesura de l'actualitat nacional.

Una altra sèrie important és aquella que es distingeix per la seva voluntat de brindar un homenatge a una personalitat, institució o personatge representatiu, la majoria de les vegades lligat a la tradició xilena. Aquesta tendència no és excloent amb l'anterior i comença a manifestar-se el 1945 amb *Homenaje a los veteranos del 79*, i es continua més tard

amb *La Antártida chilena* (homenatge a les dotacions militars implantades allà), *Homenaje a la equitación chilena*, *Gabriela Mistral*, *Homenaje a la aviación nacional*, *Homenaje a las banderas de América Latina*, *Homenaje a Eric de Bishops*, *Noche de futbolistas*, *La hazaña de la Yelcho* (homenatge al Piloto Pardo), *Homenaje a la industria chilena*, *Homenaje a Neruda* i *El caballo en la cultura chilena*. Molts d'aquests llibrets ens remetent al gènere d'intenció apologètica, de llarga tradició en les lletres.

Un altre grup de llibrets posa l'èmfasi en els aspectes musicals. El component musical és dominant en *La danza del fuego*, *Geografía musical de América*, *Recuerdos de Cocoliche*, *Pedro, el Buzo*, *El mago musical*, *Patria mía*, *Ensueño de carnaval*, *Postales irreales*.

Hi ha també llibrets amb predomini del tema històric. A aquesta categoria pertanyen: *Torneo medieval*, *El descubrimiento de América*, *La guerra o Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Historia chilena a través de cien años*, *El circo romano*, *El nacimiento de América*, *La isla de Pascua*, *Diego Portales*, *Sueño de una noche de verano*, *La historia del espectáculo* i *El mundo en cuatro ruedas*.

Una altra sèrie important és constituïda per les adaptacions molt lliures d'obres literàries conegudes. Així hi trobem: *Don Quijote de la Mancha*, *Juana de Arco*, *Pacha Pulai*, *Carrusel de sueños*, *El príncipe feliz*, *El sueño de los niños* i *La lámpara maravillosa*.

Molts llibrets tenen de comú un conjunt de trets costumistes, referits tant a la ciutat com al camp. Són els següents: *Rosauero Fernández*, *tres cuentos costumbristas*, *El Malulo*, *Aventuras del estudiante Fernando Silva*, *Un santiaguino en provincias*, *La alegre vida campesina*, *Esto será Chile*, *Pichanga universitaria*, *Cascabel humano* i *Sociedad de esperanzas*.

Aquest intent de sistematització és, tanmateix, bastant relatiu. Molts llibrets són una barreja d'elements històrics, costumistes, musicals, d'actualitat i apologètics.

Com es pot veure, llibretistes, director i tècnics del clàssic de les *barras* han cercat inspiració en molt diverses fonts per donar satisfacció a desenes de milers d'espectadors d'aquest peculiar teatre de masses. Des del començament, la sàtira social, política i esportiva va tenir un lloc preferent. De les al·lusions jocosos a la *barra* contrària es va passar aviat a les al·lusions més generals concernents a la crònica quotidiana, que entretenien el vast auditori. Més tard, quan

el clàssic es va afiançar com a espectacle, va perdurar aquest germen satíric, però la presentació es va fer més complexa i ambiciosa. Es va convertir en un vehicle d'exaltació dels valors nacionals. Per aquesta raó, moltes vegades els temes ja eren coneguts pel públic, un tret essencial de tot autèntic teatre popular. En els últims anys, Rodolfo Soto —conscient de les enormes possibilitats del clàssic com a mitjà d'expressió i de comunicació— va cercar nous camins bo i aprofundint una mica més en la crítica social (*Cascabel humano* i *Sociedad de esperanzas*) o apellant a la solidaritat entre els homes, per damunt de les races i nacionalitats (*Fantasia de Pilín*).

III. LA POSADA EN ESCENA DEL CLÀSSIC. PROBLEMES I SOLUCIONS

Hem explicat anteriorment quins van ésser els factors que van determinar el naixement del clàssic universitari. El fet que provocarà un bolc inesperat en el duel de les *barras* és l'ocupació del camp esportiu per part d'alguns *barristas* —durant la mitja part del partit de futbol— per a il·lustrar mímicament una cobla. En fer-se amos d'aquest lloc privilegiat reservat a l'esport, es converteixen també en actors, visibles per a la gran massa d'espectadors. Aquesta pràctica, ben acollida pel públic, es continua repetint, però el contingut de la *copucha* se circumscriu només al món universitari (burles als jugadors, paròdia d'un professor o d'una classe). Aquest nou fenomen en gestació atreu una nova audiència i en duplica o triplica el nombre d'espectadors. Les *barras* es veuen obligades a ampliar llur registre temàtic i es veuen enfrontades a tota la problemàtica que es desprèn d'una posada en escena: necessitat d'actors, de tècnics, de decorats, de vestits, i, sobretot, d'un director responsable, amb el seu equip d'ajudants. És així com, el 1945, Germán Becker concep un espectacle veritablement teatral, basat en un llibre dialogat, amb les acotacions tècniques de realització. Al començament no va ésser gens fàcil d'adaptar-se a aquest desmesurat escenari (120 × 80 m) capaç d'engolir qualsevol bona iniciativa.

El primer problema seriós que es va plantejar va ésser el de l'audició del text dels actors per part del públic. La solució escollida va demostrar ésser eficaç i va comportar

innombrables conseqüències d'ordre artístic-tècnic. Hom va decidir d'enregistrar íntegrament el llibret, amb el diàleg i tots els efectes sonoro-musicals. En una segona etapa es va treballar la imatge visual, fent-la sincronitzar el més perfectament possible amb la cinta sonora. Aquesta separació d'imatge i de so és semblant al procediment cinematogràfic, només que l'encaix es fa al revés: la imatge visual s'ha d'adequar a l'enregistrament. La realització de la cinta sonora en estudis de ràdio permetia de corregir qualsevol defecte i donava la possibilitat de fer arribar el llibret al públic en la millor forma, a través dels vint altaveus de l'estadi. Amb el temps, l'enregistrament fou encomanat als millors actors de ràdio i teatre i realitzat pels tècnics més competents. Va arribar a convertir-se en un treball professional amb majúscula. Les veritables dificultats començaven després, com explica molt bé Rodolfo Soto: «Però aquesta garantia provoca el treball més esgotador, que consisteix a tenir cada moviment en escena molt mesurat, precís i just, ja que quan comenci l'espectacle i es pitgi el botó de l'enregistradora, ningú no ho podrà aturar, i els cinc mil actors, més els milers que tenen al seu càrrec entrar i treure decorats, normalment molt grans, saben els segons justos que tenen per a arribar i sortir d'un punt.»⁵⁰

El segon gran problema, assenyalat també per Soto, va ésser el de la visió. La relació entre actors i espectadors a l'estadi s'assembla sobretot a la que s'estableix en el teatre circular, malgrat que els primers anys l'escenari central tendia a fer-se de cara a la tribuna Pacífic, on s'instal·laven generalment les autoritats. Després, aquest costum es va modificar. A aquest propòsit, Soto va escriure: «El clàssic es caracteritza perquè no es treballa amb un sol front, ni es dedica l'acció a una determinada secció de públic. El qui hi assisteix sap que les escenes estaran tan dedicades a ell com a qualsevol altre, sense considerar el valor de la seva entrada ni de la seva ubicació a l'estadi.»⁵¹

Certament, resultava un veritable desafiament satisfer igualment tots els espectadors, sobretot tenint en compte l'emplaçament de les tribunes populars (graderies nord i sud), tan allunyades del centre del camp o dels extrems oposats. Tanmateix, a aquest respecte es va fer —amb el temps— un esforç considerable per superar aquesta dificul-

50. *Experiencias de un autor de teatro de masas*, p. 142.

51. *Idem.*, p. 142.

tat, bo i utilitzant la tècnica de l'actuació simultània de la mateixa escena en diferents llocs del camp esportiu, fent-la accessible a tots igualment. Per exemple, per a una escena en què participaven deu personatges amb el seu decorat respectiu, s'utilitzaven quatre espais diferents amb quaranta actors i els respectius decorats. La mateixa cinta sonora servia per a les quatre escenes simultànies. Per a un dels últims clàssics (1977) es van utilitzar projeccions cinematogràfiques, per a les quals es van instal·lar quatre pantalles gegants amb vuit angles de visió.

És indubtable que el clàssic es va anar enriquint amb el temps, gràcies a l'aportació dels diferents llibretistes, directors i tècnics. A la intuïció dels pioners (Gustavo Aguirre, Alejandro Gálvez) es va afegir la formació teatral d'un Becker i l'aprenentatge sobre la marxa d'un Rodolfo Soto, qui, amb molta visió de l'espectacle, va fer aportacions indiscutibles. Com ja hem dit, ell va ésser qui va sentir la necessitat de crear figures gegants, proporcionades a l'escenari monumental de l'estadi. La creació de personatges com Cocoliche i Pilín va exigir molta audàcia per solucionar els problemes d'articulació i moviment. Abans, quan els personatges eren a escala humana, calia recórrer a grans comparses, amb el nombre i els desplaçaments de les quals es cobria tota la superfície escènica. Amb els ninots gegantins, en els clàssics nocturns es podia concentrar l'atenció en una sola d'aquestes figures, amb l'ajut de la il·luminació.

Un altre aspecte a què va haver de fer front la posada en escena va ésser el de l'espai escènic, tractant-se d'una arquitectura no destinada al teatre. Els primers clàssics van ésser tots diürns. Per tant, hi havia l'exigència d'actuar en tot el rectangle destinat al futbol, visible al públic, per a no deixar espais buits. La porta de Marató es va convertir per força en l'accés privilegiat d'actors i decorats, gràcies a la seva amplada i a constituir l'única gran via de sortida a l'exterior. Tanmateix, la imaginació dels directors i les necessitats exigides per uns certs efectes van fer que es guanyessin altres espais per a la representació: la pista de cendra, utilitzada per a grans parades o com a pista de vehicles motoritzats; la torre del marcador, convertida, segons les necessitats, en edifici, en iceberg, en talaia, o en qualsevol altra cosa; i part de les graderies nord i sud, ocupades per les *barras*, on es realitzaven unes determinades escenes.

Quant als decorats, es va veure ràpidament la necessitat de lliurar llur disseny i llur realització a tècnics en la matè-

ria. L'escenografia també havia d'ésser proporcionada a les magnituds del recinte esportiu. Però els decorats, per bé que de grans dimensions, no havien d'entorpir la visió dels espectadors. D'altra banda, les estrades que es construïen en alguns llocs del camp havien de garantir la seva solidesa per a la seguretat dels actors i, alhora, ésser relativament lleugeres per al seu ràpid trasllat. Segons Miguel Giacamen, tècnic tramoïsta, per a aquest tipus de treballs «només serveix l'àlber, perquè és flexible i resistent. L'àlber és escàs. El pi, que és abundant, no serveix, perquè és pesat i es trenca. No serveix per a escenaris gegantins».⁵²

La tirania exercida per la cinta enregistrada en el desenvolupament de l'espectacle, ja assenyalada per R. Soto, creava seriosos problemes de sincronització, en què el canvi de decorats jugava un paper essencial. La instal·lació dels mòduls escenogràfics i els successius canvis s'havien de fer amb una gran rapidesa i per a això calia mobilitzar molta gent, que complia aquesta única missió. Freqüentment hi havia temps solament per a instal·lar el decorat al camp, sense possibilitat de sortir-ne, raó per la qual els equips que el traslladaven eren obligats a quedar-se presoners dins dels mateixos practicables fins al final de la representació. Hom diu que molts enamoraments estudiantils van començar allà, tot fent no tant avorrida l'espera.

La doble cara del clàssic, la diürna i la nocturna, va presentar problemes molt diferents als realitzadors. Cada versió exigia una tècnica completament diferent.

Germán Becker sosté que «és en el clàssic diürn on es veu la capacitat i la qualitat del creador, per tal com els recursos tècnics són més limitats».⁵³ Al contrari, en el clàssic nocturn, «el joc de llums, els focs artificials, contribueixen a crear ambient de fantasia i a dissimular els defectes i la limitació d'inventiva».⁵⁴

Pel seu cantó, Rodolfo Soto prefereix no donar preeminència a una versió sobre l'altra, sinó més aviat delimitar amb precisió les diferències específiques, les quals, pel seu interès, citem textualment: «Quant als clàssics diürn i nocturn, són dues tècniques diferents. En el nocturn, l'escenari s'enriqueix. En una fosca total, n'hi ha prou amb un llum que enfoqui per fer aparèixer un actor que parla a tot l'es-

52. Entrevista del 18 de gener de 1979 a Santiago.

53. Entrev. cit.

54. *Idem.*

tadi; amb claror de dia, per a aquest mateix efecte, calen vuitanta o més persones. Per això el clàssic diürn és massiu, essencialment. Ha d'entrar amb música i amb sorolls. S'ha d'atreure l'ull del públic i això obliga al desplaçament de masses, ritme i color, canvi de vestuaris, etc. El nocturn té l'avantatge d'atreure l'atenció en forma fàcil. Es pot entrar a temes més tranquils i reposats; es poden fer monòlegs, transmetre missatges emotius que no es poden donar en el diürn. En ambdós es requereix una gran creativitat. Sempre l'últim ha d'ésser diferent a tots.»⁵⁵

Des de l'aparició del clàssic nocturn, l'ús de la il·luminació es va anar perfeccionant gradualment fins a ésser plenament dominat pels realitzadors. A la il·luminació pròpia de l'estadi, adequada a les necessitats del futbol, es va afegir una important il·luminació suplementària, des dels arcs nord i sud i des d'altres llocs. Al mateix temps hi havia uns certs decorats que tenien llum pròpia, independentment de l'esmentada.

Un altre aspecte molt important de la posta en escena va ésser el treball amb els actors, el gran nombre dels quals va plantejar problemes específics diferents dels del teatre habitual, i que van exigir també solucions originals.

Un cop enregistrat el llibret, fet per professionals i remunerat, hom començava a reclutar els actors que prestarien la seva presència física als diversos personatges i comparses. Aquesta feina va ésser sempre sense compensació monetària. Durant molts anys, van ésser els estudiants universitaris que participaven en les *barras* els qui van prestar gratuïtament llur concurs i van assajar durant mesos llurs papers respectius. En anys més recents, quan l'interès dels estudiants de grau superior va decaure, van ésser els estudiants dels liceus els qui van omplir el buit. A més, era freqüent, per a uns certs espectacles que ho necessitesin, de sol·licitar la col·laboració de nens i nenes de les escoles primàries, o recórrer a les institucions més variades: soldats, mariners, carrabiners, bombers, club de *huasos* o aviadors.

Dirigir centenars i milers de participants, de vegades sense cap experiència, no era una tasca fàcil. Amb el temps, el director va ésser secundat per un o dos sots-directors i per un grup de dirigents. El director donava les grans pautes, segons la seva concepció de l'espectacle. Cada una de les escenes era preparada per un dirigent. El treball d'aquests era

supervisat pels sots-directors i, finalment, la coordinació general era assumida pel director, el qual agafava totes les regnes de l'espectacle en els assaigs generals. El treball se centrava essencialment en la mímica dels actors i la seva sincronització amb la cinta enregistrada, en els desplaçaments, en la composició de les diverses escenes i en la continuïtat de les seqüències.

Per cert, el director treballava en estreta col·laboració amb tot l'equip tècnic per tal de solucionar els problemes específics de cada sector.

L'adequació dels gests i moviments a l'enregistrament va ésser una convenció que el públic va acceptar des del començament. Aquesta sincronització havia d'ésser perfecta per a provocar la il·lusió buscada. Els actors principals s'havien d'aprendre el text de memòria per a realitzar un bon treball. Una gran part dels assaigs es feien en el mateix estadi. El director donava les ordres per la xarxa d'altaveus i es comunicava amb els dirigents per mitjà d'un circuit especial. Només d'aquesta manera era possible la conducció de la massa d'actors que els llibrets exigien per cobrir el vast escenari de l'Estadi Nacional, davant l'expectació de les vuitanta mil a cent mil persones congregades (a partir de 1962).

Els efectes espectaculars: Des que el clàssic va adquirir categoria de veritable espectacle, els directors van començar a assajar grans efectes, cada cop d'una més difícil realització tècnica. Aquesta era una evolució gairebé natural, exigida pel mateix públic, desitjós de noves experiències, i viable gràcies al domini dels mitjans tècnics. D'altra banda, en virtut del suport incondicional dels espectadors que omplien el recinte, era possible comptar amb un alt pressupost.

En pàgines anteriors ja hem assenyalat la introducció dels ninots gegantins i la seva complicada manipulació.

A propòsit de *La hazaña de la Yelcho*, heus ací alguns trucs explicats pel mateix llibretista-director: «El camp es converteix en un mar. Sota la tela verda que s'estenia sobre el camp hi havia més de tres mil persones, que pujaven i baixaven cables bo i donant la il·lusió de les onades marines.»⁵⁶ Per produir aquest sol efecte hi va haver necessitat de demanar la col·laboració de tots els soldats d'un regiment.

En aquest mateix llibret es representava el rescat de

56. *Idem.*

l'expedició Shakleton a l'Oceà Antàrtic, cobert de gel. «El gel era representat per persones que, inclinant-se en passar el vaixell, donaven la impressió que es trencava. Aquest va ésser un impacte teatral.»⁵⁷ I R. Soto acaba la seva evocació d'aquell clàssic amb aquests mots: «Tota aquesta escena cobria completament el camp i, encara més, pujava per una determinada part de les graderies i arribava fins al marcador, el qual, tapat amb roba blanca, era un iceberg més. El públic va veure un desplegament tècnic insuperable... I VA VEURE HISTÒRIA.»⁵⁸

A *Cascabel humano* es crea un efecte similar. Una de les escenes es desenvolupa a l'oceà Pacífic, davant les costes de Xile. Es fan servir «tres mil metres de tela blava clara, mogut per no menys de sis-cents homes que donen la impressió de les onades i faciliten el truc».⁵⁹ Però l'efecte no s'acaba allà. De les entranyes del mar «sorgeix un submarí. S'obre l'escotilla. Surt un mariner. Es quadra en aparèixer el capità».⁶⁰

A *Fantasia de Pilín*, un dels episodis es desenvolupa en una caleta de pescadors. Quan els nuvis es preparen per a la boda, es produeix simultàniament un violent terratrèmol i sisme submarí. La caleta és sepultada per una onada gegantina, que devora homes i embarcacions. A l'escena següent, es reproduïx el fons marí amb una gran fidelitat: algues, peixos, etc. A la catedral submergida, els nuvis es casen als acords de la marxa nupcial, que es fon amb el so de la campana. Fins i tot, el llibret preveu la possibilitat que el nuvi-pescador arribi del cel conduït per un helicòpter.

En fi, fóra llarg de citar tots els efectes espectaculars que els clàssics van anar creant en la seva llarga trajectòria. Per a acabar, n'hi ha prou amb citar la descripció que fa R. Soto dels efectes produïts a propòsit de *Carrusel de sueños* per a recrear una escena de l'any 2100: «(...) va tenir escenes de coets que creuaven l'espai de mons estranys, amb capritxoses vegetacions realitzades en plàstic i cobrint el camp d'un planeta on els robots havien desplaçat l'ésser humà; i tot era fruit de laboratori, construït sobre el marcador, o sigui, la torre de l'estadi, coberta amb milers de metres de teles de colors, on es produïa una explosió que, com un volcà, arrasava tot el que hi havia al camp d'aqueix món de ro-

57. *Idem*.

58. *Experiencias de un autor...*, p. 143.

59. Llibre de *Cascabel humano*, p. 6 (versió «a roneo»).

60. *Idem*.

bots, i del qual fugien els astronautes en un coet de divuit metres d'alçària...»⁶¹

Amb aquests pocs exemples es pot veure la perfecció tècnica assolida i l'enorme audàcia dels realitzadors.

IV. EL PÚBLIC DEL CLÀSSIC UNIVERSITARI

Cap espectacle en viu, ni esportiu ni artístic, no ha tingut a Xile una audiència tan nombrosa, tan entusiasta, tan constant, com la del clàssic de les «Us». Parlant d'aquest singular fenomen, Germán Becker ha afirmat categòricament: «Un actor fonamental era el públic. No baixava de vuitanta mil persones.»⁶² I Becker li atorga, sense més, el títol d'actor, volent significar amb això el paper de «motor» que va tenir aquest públic en la gestació i l'evolució del clàssic.

Per aquesta raó val la pena de dedicar, ni que sigui un breu capítol, al comportament del públic abans i durant la representació, tot i que alguna cosa n'hem anticipat en pàgines anteriors.

És forçós de repetir que el ferment inicial del clàssic va ésser la rivalitat de les Universitats, camuflada en la contesa esportiva. Les *barras* es van organitzar precisament per l'esperó de la rivalitat. L'espectador acudia a l'estadi per la seva afecció al futbol i, sobretot, perquè anava a presenciar un veritable duel entre les institucions universitàries. Segons Becker, «tots els espectadors vibraven i s'agrupaven sota una bandera durant l'espectacle».⁶³

També és valuós el testimoni de Marta, una *barrista* esmentada diverses vegades, la qual afirma: «En el duel de bromes i veres ridiculitzant el contrari, el públic hi prenia part aplaudint, cridant, xiulant i fent pífia d'allò que trobava xaró.»⁶⁴

En aquells primers anys, els jugadors dels equips universitaris arrossegaven tant com passa avui als cantants. Especialment els porters (el Gripau Livingstone de la «U.C.» i el Pop Simian de la «U.») gaudien d'una popularitat insòlita.

El duel universitari es va enriquir més tard, quan van

61. *Experiencias de un autor...*, p. 147.

62. Entrev. cit.

63. *Idem*.

64. Carta de Marta R.

sorgir les representacions creades per les *barras*. La posició del públic va canviar, com ja hem assenyalat. La concurrència femenina, per exemple, va créixer fortament i va assolir un índex d'assistència a l'estadi molt superior al d'altres països. Al fanàtic purament futbolístic es va sumar el fanàtic de l'espectacle. Es va crear un públic nou per a aquest teatre de masses.

El clima d'exacerbada expectació existent davant de cada data del clàssic ha estat una de les característiques essencials d'aquest públic. Són innumbrables els testimoniatges que confirmen aquesta ansiosa espera.

Eduardo Leyton, gerent del Club Esportiu Universitat de Xile en el moment de l'entrevista, expressa: «Era un espectacle que atreïa enormement. Les entrades s'exhaurien dies abans del clàssic. Hi havia un tal entusiasme que es cotitzaven al "mercat negre" i assolien fins a tres vegades el seu valor.»⁶⁵

Hi va haver clàssics que van desbordar totes les prediccions imaginables. Com *Carrusel de sueños* (gener de 1966), ja evocat per R. Soto, en què les entrades es van exhaurir amb setmanes d'anticipació.

A les primeres pàgines d'aquest treball hem intentat de descriure l'atmosfera regnant en els dies de clàssic. Dinar i berenar a l'estadi, i, encara, beure-hi algunes copes, era quelcom habitual. Formava part del ritu. Quelcom que s'ha repetit com una constant en tots els grans espectacles populars de la història.

El 1951 la revista «Estadio» consagra un article al fanàtic, titulat *El héroe de la Fiesta*. S'hi descriu molt bé el clima que precedia el clàssic: «El tiquet d'entrada al clàssic és com l'elixir de la joventut que cercaven els vells alquimistes. Per això se'l disputen amb tant d'entusiasme. Per això ja un mes abans del partit hi ha cues a les secretaries dels clubs i es fan plans a les llars dels fanàtics. "Farem panades per poder dinar a l'estadi." I tots els tarongers de Xile lliuren, aquell dia, llurs fruits daurats. Es perden hores perseguint acarnissadament el paperet de colors màgics. El qui ja en té un, se sent com un personatge. El qui no l'ha aconseguit, viu intranquil els dies que manquen per al clàssic.»⁶⁶ En el seu article l'autor proposa fer un monument a aquest fanàtic fervorós davant de l'Estadi Nacional.

65. Entrevista del 15 de febrer de 1979 a Santiago.

66. Pepe NAVA, 4 d'agost de 1951.

Cal imaginar-se, llavors, la reacció del públic quan es veia privat del seu espectacle favorit. Ja el 1951, davant l'anunci que no hi hauria espectacle del clàssic per raons econòmiques, la revista «Estadio» —fent-se ressò dels vuitanta mil espectadors— deia a la pàgina editorial: «El Clàssic Universitari és una festa de la qual tots estem orgullosos. És quelcom que presentem amb satisfacció als estrangers, que mostra com l'esport pot anar unit a l'Art, al bon humor i a la juvenívola alegria dels estudiants. El Clàssic Universitari, amb tot el seu apartat, els seus cants i el seu bullici carnavalesc, forma part de la vida santiaguina i és esperat apassionadament per la ciutadania, igual com s'esperen la Pasqua, l'Any Nou o les festivitats pàtries. I no pot morir.»⁶⁷

Troblem termes semblants en un altre editorial d'«Estadio», on es protesta per l'alça de les entrades, bo i assenyalant el caràcter netament popular de l'espectacle.⁶⁸

La justa fama assolida pel clàssic per força havia d'ultrapassar els límits de l'Estadi Nacional i de la capital. Els xilens de província van començar a reclamar llur dret de veure un espectacle tan cèlebre. Aleshores fou, pels voltants de 1962, quan la presentació artística va aconseguir de separar-se del futbol i d'assolir una plena autonomia. Els espectacles creats per R. Soto van començar a viatjar cap al nord i cap al sud del país, demanats per diferents institucions per tal d'honorar alguna important celebració. Aquesta tendència es va consolidar a partir de 1965 amb la creació de l'Empresa d'Espectacles de R. Soto. Aquest mateix any es produeix un fet molt significatiu. Aquest director va ésser contractat per realitzar un espectacle similar a Hollywood, Estats Units. Per a això va escriure i dirigir una obra titulada *La leyenda de las Pirámides*, protagonitzada no menys que pel famós actor mexicà Cantinflas.

R. Soto evoca amb orgull aquella jornada memorable, en els termes que segueixen: «En un estadi de beisbol, amb capacitat per a 65.000 espectadors, la tarda del 7 de novembre de 1965, el públic nord-americà va poder observar i aplaudir una expressió artística que havia nascut al sud d'Amèrica. Els tècnics, directors i artistes de Hollywood, que abans de la funció, en conèixer teòricament la manera de treballar, dubtaven que fos possible en un escenari obert de lliurar un argument, de moure grans masses d'actors, de

67. Alejandro JARAMILLO, «Estadio», núm. 442, 3/XI/1951.

68. Núm. 640, 20 d'agost de 1955.

canviar decorats, etc., van reconèixer que hi havia una tècnica depurada, que era possible de lliurar una seqüència argumental, que sortia grat a la vista el moviment harmònic dels extrems, que no molestava que tot estigués enregistrarat, per tal com encaixava perfectament, i que la distància entre actor i públic no alterava la vibració i l'entesa que ha d'existir entre el qui actua i el qui rep.» I en unes línies més endavant, afegeix: «Triomfar a Hollywood amb quelcom nascut i creat a Xile era obtenir el màxim guardó del triomf.»⁶⁹

Aquesta única representació a l'estranger, que nosaltres coneguem, va demostrar que l'espectacle del clàssic no solament es podia programar a qualsevol ciutat de Xile, sinó que aquella forma d'expressió era vàlida per a qualsevol estadi del món, fins i tot separada del context local que la féu néixer.

Aquell mateix any 1965 el llibret titulat *El huasca* va ésser representat a Temuco, amb motiu de la inauguració de l'Estadi Regional, amb capacitat per a trenta mil persones. D'altres ciutats visitades van ésser Arica, Copiapó, Antofagasta, Viña del Mar, Valparaíso, Concepción, Rancagua, etc. Els espectacles que preferentment van realitzar gires foren: *Fantasia de Pilín*, *Patria mía*, *Postales irreales*, *El mago musical* i *Recuerdos de Cocoliche*. Aquest darrer, segons declaracions de R. Soto, ha estat representat fins ara cinquanta-cinc cops.⁷⁰

Amb aquesta nova modalitat, el clàssic va augmentar considerablement la seva audiència i va ratificar els seus mèrits d'espectacle de grans multituds, sense distinció de classes, d'edats ni de sexes.

V. LA REVISTA «ESTADIO» DAVANT DEL CLÀSSIC

El veredict favorable i unànim del públic respecte al clàssic de les Universitats va tenir el seu equivalent en l'actitud de la premsa.

A Xile, com a molts països on és un esport popular, el

69. *Experiencias de un autor...*, pp. 144-145.

70. *Clásico Universitario: los años felices*, Rev. «Hoy», Santiago, núm. 25, 16 al 22 de novembre de 1977, p. 56.

futbol ha tingut sempre «bona premsa». Tots els diaris destinen una gran part de la Secció Esportiva a informacions i comentaris sobre aquest esport.

A part d'això hi ha hagut revistes especialitzades en assumptes esportius, com ara el setmanari «Estadio», d'una llarga vida en el periodisme xilè.

A això s'ha d'afegir la tasca de les emissores de ràdio, que han tingut potser més importància que la premsa escrita en la difusió del futbol professional. Els partits de les competicions oficials han estat transmesos íntegrament durant molts anys. Fins i tot no és rar que un mateix partit sigui difós per dues o més emissores.

En general, a Xile hi ha hagut molts periodistes especialitzats solament en el futbol: cronistes, comentaristes, relators, repòrters gràfics, etc. A més, hi ha un Cercle de Cronistes Esportius que va ésser fundat el 1938, dies després de la inauguració de l'Estadi Nacional, durant l'homenatge fet al periodista Ramon Palma, principal impulsor de la idea de construir aquell gran escenari esportiu.

Es comprèn, doncs, l'immens ressò (de vegades exagerat) que el futbol professional ha tingut en la premsa parlada i escrita. A partir de 1962, cal afegir-hi també la poderosa influència de la televisió, amb un percentatge important d'hores setmanals consagrades al futbol.

Ara bé, si hom pensa en el prestigi dels clàssics, hom comprendrà fàcilment que l'enfrontament dels clubs universitaris era la data més important del calendari futbolístic. Més important encara que molts partits internacionals en què participava la selecció xilena.

La ràpida metamorfosi experimentada pel clàssic va trobar desprevinguts el seus propis inventors —els directors de les *barras*— els quals es van veure ultrapassats pels fets i es van haver d'improvisar com a homes d'espectacle, en totes les facetes d'aquest complex ofici.⁷¹

El mateix va passar amb els periodistes esportius. Ells estaven preparats per comentar i analitzar un partit de futbol, però no un espectacle de caràcter artístic. Gradualment, obligats per les circumstàncies, van haver de destinar una part de llurs articles al comentari de la representació, i abordar una especialitat que, en rigor, no els corresponia. Tanmateix, ningú no els podrà acusar d'envair un camp que els era aliè, simplement perquè els crítics de l'espectacle es

71. Llevat Germán Becker, com ja ha estat assenyalat.

van desentendre d'aquesta estranya expressió, sense precedents coneguts, que havia nascut de manera bastarda en un estadi de futbol.

Això explica la gran paradoxa d'un silenci de molts dècennis per part dels qui s'havien d'haver ocupat d'aquest original teatre de masses. Que ho sapiguem, només els periodistes esportius s'han fet càrrec del clàssic, a la secció reservada als esports i a les revistes especialitzades de la mateixa mena.

Per tant, l'originalitat indiscutible del clàssic de les *barras* no ha estat admesa a la història de l'art ni del teatre xilens, malgrat que es tracti d'un espectacle de genuïna invenció i que hagi acaparat amb escreix el més alt nombre d'espectadors, des que se'n té memòria.

Fetes aquestes precisions, ara veurem quina ha estat l'actitud de la revista «Estadio» davant d'un tal fenomen, tenint en compte que es tracta de la revista més llegida per l'afecionat esportiu.

Ja el 1949, a l'article titulat *La esencia del clásico*, signat per Pepe Nava, apareix un subtítol molt significatiu: «¡Las barras constituyen lo mejor del gran espectáculo!»

És una crònica que ocupa unas quantes pàgines del setmanari, amb nombroses fotografies que il·lustren la jornada. En ella, no només comenta en termes d'elogi les representacions ofertes per ambdues *barras* («U.»: *La danza del fuego*; «U.C.»: *Navidad*), sinó que fa una ressenya a partir de l'origen del clàssic, bo i destacant els principals animadors. D'altra banda, fa una lloança del *barrista* anònim, que tot ho sacrifica pel seu equip preferit i que és la base de l'espectacle i de l'animació del partit.

Però el seu comentari va més enllà i assenyala allò que ell considera «un camí perillós», en referir-se a l'últim clàssic: «La medulla de l'espectacle és esportiva. Pel camí de l'esport és difícil d'incórrer en errors greus. Però, a través del que és teatral, es pot anar a la deformació definitiva de l'espectacle. Ja hi va haver un sector del públic que va quedar desconcertat amb aquest clàssic nocturn de 1949, en el qual es van enfrontar dues concepcions artístiques antagòniques, la religioso-mística del *Navidad* i la pagana de *La danza del fuego*.⁷²

Aquesta opinió que el clàssic només ha d'entretenir i que per cap motiu no ha de fer plantejaments ideològics que

provoquin una ruptura del consens que ha de regnar en el recinte esportiu, serà una constant en els judicis periodístics dels cronistes d'«Estadio». I, en aquest sentit, els seus autors exerciran una forta pressió sobre els responsables del clàssic universitari (dirigents esportius i directors de *barras*).

En una altra crònica de 1951, el mateix comentarista ja citat parla de l'efecte «purificador» que té el clàssic sobre la massa d'espectadors «(...) que ho vol trobar tot bo, tan bo com el seu propi esperit». I afegeix a continuació: «Aquesta és, potser, l'explicació profunda que es pot trobar del clàssic universitari i del seu atractiu. En altres partits, hom va a veure futbol; al clàssic, hom hi va a ésser bo, ingenu, juvenil i net. A riure's de tot, a cantar himnes optimistes, a tnyir cabells blancs i a esborrar amargueses.»⁷³

Aleshores és molt clara la concepció que Pepe Nava té de l'espectacle, el qual vol preservar de tota desviació.

Tanmateix, en aquells anys, com ho reconeixen altres comentaristes d'«Estadio» que no és del cas citar, el clàssic ha perdut el seu caràcter purament jocós per a assolir un contingut educatiu i cultural d'indubtable qualitat.

En un altre article aparegut el 1952, Pepe Nava repeteix els elogis sense reserves a propòsit del clàssic i torna a insistir en els mateixos conceptes: «Perquè no hi ha una alquímia més gran, una transformació més profunda, una purificació més notable, que aquesta d'agafar seixanta mil esperits cansats, amb les taques i les penes i les esgarrinxades dels anys viscuts, i convertir-los de sobte en seixanta mil poncelles blanques, sense tatxa i sense màcula, capaços de riure's de tot, de celebrar-ho tot, d'abraçar-se amb tots i d'estimar tothom.»⁷⁴

Unes ratlles més avall ho descriu com «una gran vàlvula d'escapament» a tots els problemes quotidians.

L'opinió d'aquest periodista pesava indubtablement en els milers de lectors d'«Estadio» i va assentar càtedra en la pròpia revista. Així, per exemple, en un editorial de 1954 signat pel director del setmanari trobem el paràgraf següent: «(...) quan es tracta d'un espectacle com el clàssic universitari, destinat a entretenir el poble, a fer riure i a emocionar les dones, els infants i els homes que concorren en aquesta festa, sentint-se també una mica infants.»⁷⁵

73. *El héroe de la fiesta*, «Estadio», 4 d'agost de 1951.

74. *Sesenta mil niños*, Rev. «Estadio», 18 d'octubre de 1952.

75. *La opinión que interesa*, 14 d'agost de 1954.

A propòsit del clàssic nocturn d'aquell mateix any, en què la Universitat Catòlica va presentar *Juana de Arco* (adaptació de *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson) i la U. de Xile *Pacha Pulai* (adaptació de la novella d'Hugo Silva), el comentarista d'«Estadio» va escriure: «El públic es va bolcar al Nacional des dels primers torneigs, perquè va trobar en l'enginy estudiantil, en la vistositat de les seves presentacions, en l'alegria dels seus acudits i cançons, una vàlvula d'escapament de les seves preocupacions quotidianes. La cosa lleugera, guspirejant, de les clagues, va donar als clàssics el seu caràcter tan festejat i tan esperat. Però darrerament aquest esperit ha variat. Sentint-se en la necessitat de superar-se, de fer coses cada vegada més grans, s'ha desviat la vivacitat i allò que és buf de l'espectacle. Pensem que últimament la gent continua anant al clàssic per costum i, potser, amb l'esperança que els organitzadors s'adonin que han equivocat el camí —amb molt bones intencions, és clar— i tornin a una d'aquestes festes alegres, intranscendents, plenes de colorit, d'altres temps.»⁷⁶

Conseqüent amb aquests plantejaments, el comentarista es mostra molt més satisfet amb l'espectacle de la Universitat de Xile («va instruir, va entretenir, va fer riure i també va emocionar») que no pas amb el de la U. Catòlica: «Molt lloable el propòsit (...) de portar cultura al poble (...), però (...) el clàssic no n'és l'oportunitat.»⁷⁷

Com es pot veure, la revista «Estadio» i els seus periodistes tractaven de frenar l'evolució del clàssic, sense aconseguir-ho, afortunadament, com ho van demostrar els anys següents.

En aquells anys ja es començava a parlar de la decadència de la presentació i se li exigia cada vegada una més gran qualitat. Tanmateix, a propòsit del clàssic nocturn de 1955, Julio Martínez va prodigar elogis entusiàstics a l'espectacle de la «U.C.» (*La extraña aventura de Toñito*), en el debut com a director de R. Soto, i s'arribà a preguntar: «On arribarà el clàssic en els seus progressos.»⁷⁸ L'espectacle de les *barras* es renovava sense parar, tot introduint noves troballes i amb l'aportació de cada director.

El mateix periodista, referint-se al clàssic nocturn de 1958, escriu: «Va ésser un clàssic bonic. Potser han resultat

76. *De los mejores*, 27 de novembre de 1954.

77. *Idem*.

78. *Bien otra vez*, «Estadio», 25 de novembre de 1955.

massa punxants les al·lusions polítiques de la U. de Xile i massa llarga la presentació musical de la «U.C.». Malgrat això, feia temps que no es gaudia d'un espectacle de tant contingut humà i emocional.»⁷⁹

La presentació de *Recuerdos de Cocoliche* (nocturn 1959) va produir incomptables lloances a les pàgines d'«Estadio»: «No solament va oferir un càntic alegre i optimista en la seva presentació de caire musical, sinó que la seva ostentació va tenir molt de bàlsam i contrast.»⁸⁰

Al contrari, la presentació de la U. de Xile (*Esto será Chile*) no va agradar al cronista. Vegem per què: «Universitat de Xile va ressaltar en la seva estampa tots aquells aspectes de la vida ciutadana en què la injustícia social i la falta d'afecte humà conspiren contra un món més equitatiu i més pur. Ho va fer amb frases i amb motius d'un contingut dur. Sense disfressa. Sense contemplacions. Furgant, fins i tot, en la fustigació política. Llibret per a meditar en totes les imperfeccions de la vida actual, amb la seva aspra seqüela de postergacions i injustícies. Però massa amarg, massa depriment.»⁸¹ L'articulista qualifica el to general de l'espectacle com a «gravetat dissonant».

Els anys següents van ésser de net predomini de R. Soto com a realitzador. Primer, a càrrec de la barra del *chuncho* i, moltes vegades, al front de les dues barras en un espectacle conjunt.

No era la vena festiva la predilecta de Soto. Sempre preferia el camí de la fantasia i la tendresa. A propòsit de *Sociedad de esperanzas* (nocturn 1969) una altra revista esportiva acaba el seu comentari de la manera següent: «Per la resta, allò que realment va agradar va ésser saber que el clàssic, com a festa estudiantil, va penetrar profundament en l'alegria juvenil i ho va omplir tot d'optimisme, cosa que Rodolfo Soto no ha d'oblidar. És més encertat omplir els rostres d'alegria que no pas endurir-los amb tristesa o amb un tema musical de diàfanes intencions. Aquestes pinzellades van tornar a un prestigi que els clàssics mai no han perdut.»⁸²

La supressió de l'espectacle per al clàssic nocturn 1972 va

79. «Estadio», núm. 810, 4 de desembre de 1958.
 80. JUMAR, novembre de 1959.
 81. *Idem*.
 82. RUIZEÑOR: ¡Al fin un clásico risueño!, Rev. «Gol y Gol», Santiago, 7 de gener de 1969, p. 4.

originar un extens i sentit comentari de Julio Martínez, potser el cronista esportiu més llegit del país durant molts anys. Per primer cop no es faria la versió nocturna, la qual cosa fa reflexionar J. M. i fa que es preguntin les raons profundes d'aquest fet. Segons ell: «(...) el clàssic satisfieia una inquietud nacional.» Tanmateix, constata que en els darrers anys l'espectacle ha perdut públic i interès: «Hi va haver diversos clàssics molt fluïxos. I ara s'anuncia que només hi haurà futbol, justament quan la darrera versió havia aconseguit aplaudiments i elogis, com si hagués estat un raig de llum oportú per a recuperar el terreny perdut, com si el retorn a la vella pràctica de les *barras* separades i els llibrets humorístics i lleugers semblés assenyalar la ruta.»⁸³

En les últimes frases es torna al vell predicament que el clàssic només ha d'entretenir, i indirectament es culpa de la seva decadència els qui van abandonar aquest camí.

De veritat, la «crisi» del clàssic tenia arrels més fondes, causes més complexes, com ho demostrarem a les pròximes pàgines.

VI. ELS ANYS D'AGONIA: 1973-1979

L'acabament brutal del règim democràtic produït pel Cop Militar de setembre de 1973 tiraria a terra un sistema de convivència nacional de llarga tradició.

El clàssic universitari —no com a futbol, sinó com a espectacle— no es podia escapar de les noves normes institucionals imposades des de dalt.

El dia 11 de setembre l'Estadi Nacional va deixar d'ésser el principal recinte esportiu de Xile per transformar-se en la presó més gran de la dictadura. Aquell estadi monumental en què un poble sencer trobava un esbarjo sa, escenari de tantes justes esportives nacionals i internacionals, es va convertir de sobte en un instrument odiós de la força, en un escenari de l'horror i de la mort. Però, per desgràcia, allò no era ficció, sinó la crua realitat de la tirania.

Totes les dependències de l'estadi de Nyunyoa: camp de joc, graderies, cambres, serveis i instal·lacions adjacents, van ésser ocupats per milers de presoners durant els mesos següents, dels quals no tots van sortir amb vida.

Això s'esdevenia en aquell mateix recinte esportiu on el poble celebrava dos cops l'any la «festa» del clàssic universitari, allà mateix on un hom anava «(...) a ésser bo, ingenu, juvenil i net. A riure's de tot, a cantar himnes optimistes, a tenyir cabells blancs i a esborrar amargueses.»⁸⁴

Heus ací l'evocació d'un dels qui van viure durant setmanes aquell malson i que després va ésser transferit a diversos camps de concentració, abans de sortir a l'exili:

«Graderies atapeïdes per a un partit que no es jugaria mai. Cada seient a les tribunes de marquesina romania ocupat. De la mateixa manera, les tribunes Andes. Sota la torre del marcador, una multitud; les graderies nord, atapeïdes. Només les files altes mostraven buits. A la tanca de seguretat flamejaven camises assecant-se al vent. Respatllers de seients i trossos de taulons desocupats assolellaven flassades. Els amplificadors eixordaven amb cançons del conjunt Los Quincheros i de bandes amb marxes militars de l'Alemanya nazi. Un *bazooka* i metralladores "punt trenta" apuntaven des de dalt de la marquesina. Als angles del camp, més metralladores i llurs servidors vigilant. Darrera dels vidres de les casetes de les emissores de ràdio, membres dels serveis d'intel·ligència llepaven els presoners amb ulleres de llarga vista i aparells fotogràfics proveïts amb teleobjectius. Qui parla amb qui? Qui fa senyals a qui?»⁸⁵

Es comprèn, aleshores, la repudiació vers l'estadi demostrada per una gran part de la població capitalina en els anys següents a 1973. Els espectacles esportius van perdre ostensiblement una gran massa d'espectadors, traumatitzats pels esdeveniments viscuts allà.

No hi va haver espectacle del clàssic durant 1973 i 1974.

A finals de 1975, el novembre, es va intentar de prosseguir la tradició.

La barra de la Universitat Catòlica va presentar un llibret titulat *El mundo en pelotas*, el qual va recordar la realització del Mundial de Futbol d'Alemanya l'any anterior. «Dos rotitos, dos pat'e perros, contenen llurs peripècies després d'haver viatjat pel món.»⁸⁶

84. Pepe NAVA, «Estadio», 4 d'agost de 1951.

85. Rolando CARRASCO: *Prigüé* (presoner de guerra), Moscou, Edit. de l'Agència de Premsa Provosti, 1977, pp. 89-90.

86. ANÒNIM: *Clásicos: entre bromas y sorpresas*, Rev. «Ercilla», Santiago de Xile, núm. 2.104, 26 de novembre al 2 de desembre de 1975, p. 51.

La barra de la Universitat de Xile va escenificar un llibret anomenat *Teorino Claro Lacalle*, «en el qual un orador dissertava respecte a diferents personatges nacionals. Hi havia una paròdia dels quatre canals de televisió».⁸⁷ En aquella oportunitat es va tractar de reviuire el duel de *payadores*, tan celebrat els anys quaranta, amb la intervenció dels mateixos protagonistes d'antany: el Poll Salinas i el Negre Aguirre, per la «U.» i la «U.C.» respectivament.

Malgrat tots aquests esforços, l'estadi va mostrar uns grans buits.

El 1976, els clubs esportius universitaris van encarregar a Rodolfo Soto la responsabilitat de dirigir l'espectacle, el tema del qual era «la Universitat». A aquest respecte va declarar: «Va ésser un intent per reviuire els clàssics, però se'm va donar fet el llibret, la qual cosa va limitar i reduir la creativitat. El que és curiós i és dolorós és que al públic li agradà, perquè aquest nou públic ha perdut el seu entrenament com a espectador. Li agrada el que és de festival.»⁸⁸

Segons Miguel Giacaman, «el llibret va ésser censurat. La meitat fou rebutjat perquè contenia al·lusions polítiques. Com que no es va poder refer o bé va ésser apedaçat malament, va perdre molt en qualitat. En el temps d'esplendor evidentment no hi havia censura».⁸⁹ I a aquest propòsit recorda el clàssic *Ritmo y color*, amb al·lusions a Alessandri, Allende, etc.

Per al clàssic corresponent a novembre de 1977 R. Soto va ésser contractat perquè dirigís la versió nocturna, per a la qual cosa va preparar un llibret de 75 minuts de durada. En una entrevista concedida a la revista «Hoy», abans de la data prevista, va revelar alguns aspectes del tema: «L'eix serà un fòrum de televisió, en el qual participaran una animadora i els seus quatre invitats. La conversa del grup ("molt humorística segons l'equip de Soto") donarà lloc a la presentació de dotze quadres.»⁹⁰

Però els temps que corren ja no són els mateixos. La realització d'aquest clàssic va trobar diverses dificultats, si ho hem de jutjar per la crònica de la revista «Hoy» ja esmentada:

«El gerent de l'Associació Central de Futbol, Pedro Fornazzari, havia assenyalat a "Hoy" que el llibret de qualsevol

87. *Idem*.

88. Entrev. cit.

89. Giacaman, entrev. cit.

90. Núm. 25, 16 al 22 de novembre de 1977, p. 57.

clàssic és revisat per aquesta entitat. L'actual argument (encara sense títol) no ha complert fins ara aquest tràmit. Però es va indicar, a les oficines de Soto, que s'invitarà al director de Comunicació Social a escoltar les cintes magnetofòniques amb els enregistraments, perquè faci els suggeriments que cregui necessari de fer.»⁹¹

Per a sùmmum, la data obtinguda amb molta anticipació per a ocupar l'Estadi Nacional (30 de novembre) havia de postergar-se per donar pas al combat de boxa entre el xilè Vargas i el mexicà Miguel Canto per al títol mundial del pes mosca, segons ho havia disposat la Direcció General d'Esports i Recreació (DIGEDER). Els clubs afectats van demanar llavors una indemnització per les pèrdues ocasionades amb l'eventual dilació de la data del clàssic, tot deixant entreveure la possibilitat d'una querella contra la DIGEDER i l'empresa promotora del combat, si no es concedia la tal indemnització.

Per la seva banda, fent al·lusió a aquest problema, el sots-director de la DIGEDER havia declarat: «No hi ha al país cap xilè, per molt poc esperit nacionalista que tingui, que es pugui oposar a facilitar el recinte per al combat.»⁹²

El desplaçament del clàssic universitari per un combat de boxa, en el qual, segons les esferes oficials, hi havia en joc «l'honor nacional», donava la mesura de les dificultats que trobava el clàssic, inconcebibles en els anys anteriors al canvi de règim, en què la importància de la data es comparava a les grans festivitats nacionals.

Per al clàssic diürn de 1978, els clubs universitaris van demanar propostes per a realitzar l'espectacle, però no hi va haver interessats. Aleshores va ésser organitzat pels estudiants.

Segons Gustavo Aguirre: «Hom va pretendre reviure els clàssics de la primera època, però això no va tenir cap transcendència, cap èxit.»⁹³

A finals d'aquest any no es va fer la versió nocturna del clàssic. Tanmateix, amb motiu de complir-se el quarantè aniversari de la inauguració de l'Estadi Nacional, es va programar, a finals de novembre, un gran espectacle titulat *40 años del Estadio Nacional*, el qual va comprendre atle-

91. *Idem.*

92. *Idem.*

93. Entrev. cit.

tisme, futbol i la representació de *Recuerdos de Cocoliche* sota la direcció de R. Soto.

Això no obstant, i malgrat la significació de l'acte i l'interès del programa, hi van assistir unes vint-i-cinc mil persones, la qual cosa va ésser considerada un fracàs.

En suma, en els anys posteriors a 1973 només s'han dut a terme cinc espectacles del clàssic, en comptes d'onze. D'altra banda, és evident que han perdut el vigor i la irradiació d'antany.

Això ha determinat que en molts articles periodístics es parli de «posta» o de «decadència» del clàssic i que fins els principals realitzadors tinguin aquesta mateixa convicció, malgrat que existeixi molta discrepància quant a les causes que han provocat aquesta crisi.

German Becker pensa que els elements essencials del clàssic eren el fervor dels fanàtics i la rivalitat de les Universitats. En comercialitzar-se i dur-se a províncies, independentment del partit futbolístic, va perdre la seva arrel i el seu sentit. «Va deixar d'haver-hi dirigents humans que s'identifiquessin amb el club. Va faltar la mística pròpia del qui treballa pel seu gust i per un ideal. Ja no hi va haver la càrrega afectiva —que és en la litúrgia de l'espectador— per a presenciar i avivar el club de les preferències.»⁹⁴

Rodolfo Soto (indirectament alludit en la declaració anterior) dissenteix radicalment de Becker en la seva concepció del clàssic: «Pel que fa a l'espectacle massiu pròpiament com a tal, aquest té una realitat que li és pròpia, independent del futbol. El públic hi assisteix perquè desperta el seu interès. Essent massives aquestes distraccions, no hi ha per què circumscriure-les al públic santiaguí ni universitari. L'acollida del públic, a qualsevol lloc, és sempre favorable.»⁹⁵

Per a ell, la decadència es va iniciar el 1968, però les seves causes són molt diferents de les assenyalades per Becker: «(...) falta de publicitat i de preparació dels espectacles i disminució del suport de les directives dels clubs universitaris.»⁹⁶ Segons ell, els clàssics poden i han de continuar vivint. Encara més; llurs possibilitats de desenvolupament i d'enriquitament són molt lluny d'esgotar-se. «L'espectacle havia anat evolucionant i el públic estava preparat per seguir-lo. I, essent així, era perfectament possible de donar-

94. Becker, entrev. cit.

95. Soto, entrev. cit.

96. *Clásico universitario: los años felices*, «Ercilla», núm. 2.104.

lo en circumstàncies alienes a la competició futbolística. A través d'ells s'introduïen lentament missatges i es van poder convertir en vehicles conscienciadors.»⁹⁷

Però, entre els factors que han determinat l'estat actual del clàssic, s'escamoteja probablement el més important: la situació actual del país. Els medis oficials han estat francament hostils al clàssic, exercint una implacable censura i restant-li tot ajut. Les entitats esportives organitzadores s'han desanimat i han perdut la iniciativa. Un important sector del públic ha deixat d'assistir a l'Estadi Nacional. I la premsa, en la seva gran majoria oficialista, ha tret el recolzament que abans havia brindat a la gran «festa universitària».

Com a contrapartida, és interessant d'observar com —paral·lelament a la suposada decadència del clàssic— s'ha produït una mobilització massiva de participants i de públic a l'entorn del Campionat Nacional Escolar d'Atletisme, creat, organitzat i patrocinat per l'influent diari «El Mercurio» des de 1975, amb la col·laboració no restrictiva del Ministeri d'Educació, la Direcció General d'Esports i Recreació (DIGEDER) i la Federació Atlètica de Xile.

Un cop a l'any (octubre) es congreguen a l'Estadi Nacional els millors atletes de tots els establiments d'ensenyament secundari (estatal i privat) de Xile per participar en aquest torneig. Prèviament, cada regió fa el seu propi campionat per seleccionar els atletes que la representaran a la capital.

En el transcurs de la competició atlètica hi ha també la participació organitzada de les *barras* dels estudiants secundaris, les quals tenen la missió d'animar els esportistes.

No és una simple coincidència que R. Soto hagi estat també contractat per a dirigir aquestes *barras*, les quals descriu de la manera següent: «És una manera de fer participar la joventut en expressions massives amb característiques d'organització i disciplina, que enfronta a les graderies tres blocs de 2.000 persones, seleccionades entre els estudiants de Santiago.»⁹⁸ Cada bloc representa una zona geogràfica del país: nord, centre, sud. Es dona un tema determinat, preferentment històric, i cada *barra* ha de presentar una imatge al·lusiva, valent-se de cartons o de pompons. El seu missatge és purament visual. «Hi ha un jurat que emet

97. Entrev. cit.

98. *Idem*.

dictamen. Els premis atorgats són a benefici de l'establiment educacional de les *barres* guanyadores. Tot el que fa la *barra* no ha d'alterar el desenvolupament de la competició.»⁹⁹

Justament així va néixer el 1939 el clàssic universitari. És a dir, les *barras* complien la mateixa funció com a complement del futbol.

Si hom pensa en el gegantí esforç mobilitzador de la joventut, finançat per «El Mercurio», amb el recolzament incondicional del govern militar, no resulta arbitrari de pensar que això respon a una política orientada cap a les noves generacions i destinada, d'alguna manera, a omplir el buit deixat pel clàssic.

Així ho va declarar implícitament el sots-director d'«El Mercurio», Arturo Fontaine, a la inauguració de la tercera versió: «El Campionat Nacional Escolar d'Atletisme "El Mercurio" contribueix així a la unitat i integració del país a través de les seves joventuts i crea vincles entre els xilens de totes les condicions i tots els punts del territori.»¹⁰⁰

La significació que té aquest campionat en el context actual del règim militar l'explica molt bé Jorge Ehlers, director general d'Esports i Recreació: «Xile s'ha després de velles teranyines que entrebancaven les seves ànsies de desenvolupament de Nació jove i emprenedora. L'esport no ha quedat al marge d'aquest despertar nacional. El Campionat Nacional d'Atletisme Escolar "El Mercurio" n'és un bon exemple i és una aportació inestimable per a l'esport xilè.»¹⁰¹

Cap altra iniciativa esportiva no ha tingut els recursos ni els mitjans de difusió a nivell nacional de què ha gaudit aquest torneig. L'octubre de 1977, amb motiu de la seva tercera versió, el senyor Arturo Fontaine, en representació d'«El Mercurio», deia en el seu discurs de benvinguda a les delegacions: «En realitat, la festa de demà serà una data nacional, una data en què tot Xile estarà vibrant amb vostès, a través del diari "El Mercurio", amb les seves onze rotatives tot al llarg del país, a través de les pantalles de televisió i a través de la ràdio.»¹⁰²

99. *Idem.*

100. *Vibrante fiesta del atletismo*, «El Mercurio», 9 d'octubre de 1977, p. 12.

101. «El Mercurio» (Suplemento escolar), 31 juliol 1978, p. III.

102. *El Mercurio dio la bienvenida a los atletas*, «El Mercurio», 8 d'octubre de 1977, p. 12.

D'aquesta manera s'ha aconseguit distreure l'atenció d'un gran sector estudiantil dels greus problemes que afecten el país. Al mateix temps, l'Estadi Nacional torna lentament a recuperar espectadors, bo i fent oblidar la sinistra imatge tristament guanyada el 1973.

En el pla esportiu, es tracta d'una operació estrictament selectiva que no afavoreix l'atletisme massiu. El torneig serveix per a formar una élite esportiva que pugui competir en un pla internacional per al prestigi dels colors patris. Pel que fa al pla «artístic», a l'actuació de les *barras*, això significa una profunda regressió comparat amb el clàssic i l'alt nivell estètic-artístic que aquest havia assolit. Mentre que les *barras* patrocinades per «El Mercurio» pateixen d'una afàsia perfectament comprensible, el clàssic oferia espectacles d'una gran riquesa expressiva, de profund contingut humà, al qual no era aliè cap problema nacional. Realitzat amb absoluta llibertat, abans de 1973, era, a més, una legítima tribuna d'idees i de crítiques a l'actualitat, no exempta d'humor i de sàtira, que moltes vegades dirigia les seves sagetes el mateix cap de l'Estat, representant legítim del poble de Xile.

El Campionat Nacional Escolar d'Atletisme i les *barras* inventades per «El Mercurio» constitueixen un clar intent de substitució del clàssic universitari, el qual, asfixiat pel sistema, no pot ara imposar la seva llarga tradició, la seva qualitat artística reconeguda unànimement i la seva indiscutible originalitat.

VII. CONCLUSIONS

L'espectacle presentat per les *barras* en el clàssic universitari va tenir el seu origen en l'antagonisme tradicional existent entre les Universitats de Xile i Catòlica, i va ésser determinat per diversos factors que van convergir a finals de la dècada dels trenta: a) l'ingrés d'ambdós clubs universitaris a la divisió professional de futbol, esport que ha gaudit sempre d'una gran popularitat; b) l'efervescència de la vida universitària d'aquells anys; i c) la construcció de l'Estadi Nacional de Xile. D'altra banda, la joventut universitària en particular, i la societat xilena en general, van ésser profundament tocades per alguns fets de singular importància: el triomf del Front Popular, amb l'ascensió al poder,

per primer cop, de la classe mitjana i proletària; la repercussió a Xile de la guerra civil espanyola; el clima de preguerra i la política de difusió cultural empresa pel nou govern i les Universitats.

L'organització de les *barras* va assolir molt aviat un alt nivell de disciplina i de participació. La seva funció complementària d'animació del partit de futbol (a base de cants, crits i joc de cartells) es va transformar ràpidament en un fenomen d'atracció per al públic, al mateix nivell que el duel esportiu, en la mesura en què es va enriquir la *copucha*. Més tard, l'espectacle va arribar a ésser encara més important que el futbol.

Paulatinament la participació de les *barras* es va convertir en un veritable espectacle, bo i utilitzant, per a això, el terreny esportiu. Hi va haver necessitat d'escriure un llibret per a cada ocasió i d'adequar els mitjans artístic-tècnics per a realitzar la posada en escena. D'aquesta manera es va crear un autèntic teatre de masses, que va assolir progressivament una major complexitat.

Aquesta forma d'expressió va adquirir especificitat pròpia. Es tracta d'un espectacle teatral d'estructura molt lliure que ha estat adaptat artísticament i tècnicament per a ésser representat en un estadi, en les seves versions diürna i nocturna.

Els directors de *barras* es van veure transformats insensiblement en directors d'espectacle. Llevat de G. Becker, qui havia adquirit una formació teatral, els altres van haver de valer-se de llur intuïció i de llur experiència en el mateix terreny.

L'evolució soferta pel clàssic va tenir la seva dinàmica pròpia. El seu naixement i el seu desenvolupament van ésser en una gran part imprevisibles.

El públic va tenir un paper essencial en aquest procés. Gràcies al seu interès, a la seva presència creixent, al seu alè, a la seva participació, el clàssic va poder continuar el camí que coneixem fins al 1972.

Els organitzadors i realitzadors del clàssic de les *barras* van respondre plenament a l'expectació d'aquell públic, la singular constància del qual va sostenir el clàssic durant més de trenta anys.

Cap espectacle xilè en viu no ha tingut una massa més nombrosa i més fervent d'espectadors. Cap altre no ha tingut tampoc una audiència tan variada. Totes les classes so-

cials i totes les edats hi eren representades. Igualment, ambdós sexes.

La premsa escrita i parlada va brindar un ampli espai al clàssic i li va prodigar elogis sense reserva. En aquest estímul permanent es va distingir de preferència la revista «Estadio». Tanmateix, moltes vegades aquesta revista va criticar qualsevol orientació que no fos la del mer entreteniment. No assignava altra funció a aquest teatre de masses. Cada cop que el clàssic va voler ésser el reflex dels problemes socials de Xile, els seus comentaristes van opinar que era un camí perillós i una desviació del seu esperit festiu.

En general, els espectacles del clàssic no van qüestionar mai els valors tradicionals de la societat xilena. Molt al contrari, van contribuir eficaçment a la seva exaltació. Serveixin com a exemple els nombrosos llibrets consagrats a retre homenatge a diverses expressions de la «xilenitat». El clàssic era la més fidel expressió del consens democràtic de Xile, respectuós del diàleg i del pluralisme ideològic. Conseqüent amb això, hi havia un gran marge per a la crítica i la sàtira, que arribava fins i tot als personatges públics de major investidura.

N'hi havia prou que la crítica social aparegués plantejada moderadament en alguns llibrets perquè els periodistes d'«Estadio» s'alarmessin amb l'aparició d'aqueixa tendència i apellesin al bon sentit dels realitzadors.

Resulta difícil d'avaluar la influència que aquesta posició de la revista «Estadio» va tenir en els llibretistes i directors. És indubtable que hi tenia algun pes, així com el tenia entre els seus lectors. Almenys es pot constatar que en alguns llibrets de R. Soto hi ha repetides al·lusions a Julio Martínez, periodista d'«Estadio», les quals es poden interpretar com un picar l'ullet amb simpatia al qui comentava elogiosament els clàssics, amb les reserves ja anotades.

El vocable predilecte dels periodistes per referir-se al clàssic és el de «festa», és a dir, perfecta comunió entre espectacle i públic, així com estreta solidaritat entre els assistents a la celebració.

El clàssic universitari va néixer i es va desenrotllar a l'Estadi Nacional de Santiago de Xile. Es va nodrir amb el públic capitalí. Les *barras* tenien llur ubicació precisa i ja tradicional en sectors oposats del recinte, des d'on rivalitzaven a animar llurs respectius equips. Però era sobretot a través de llurs espectacles com buscaven obtenir el triomf en imaginació i en qualitat artística. Durant molts anys els

espectacles van ésser inseparables de la contesa esportiva.

Amb el temps, les presentacions de les *barras* van adquirir autonomia i, despreses del futbol, van ésser dutes a diferents estadis de província. Rodolfo Soto és el principal responsable d'aquesta nova modalitat, que ell ha defensat arduosament dels detractors, entre els qual es compta Germán Becker.

Remuntant la polèmica de si això desnaturalitza o no el clàssic universitari, hi ha un fet innegable. Sense preveure-ho, s'ha inventat una nova forma teatral, adaptada a l'estadi de futbol, que és vàlida a qualsevol lloc del món. Aquesta nova expressió té les seves pròpies lleis artístiques i tècniques, que han anat consolidant-se a través d'una experiència de molts lustres.

R. Soto ha fet la demostració d'això, sobretot després d'haver creat la seva Productora d'Espectacles, representant nombrosos llibrets en estadis del nord, centre i sud del país.

I, més encara, és profundament significativa l'experiència feta a l'estadi de beisbol de Hollywood, on es va representar el llibret *La leyenda de las Pirámides*, escrit i dirigit per Rodolfo Soto, amb la participació d'actors i tècnics d'aquella ciutat, destinat a aquell públic.

En altres paraules, la fórmula artística inventada a l'Estadi Nacional de Xile és vàlida per a qualsevol estadi i pot ésser aprofitada eventualment per qui ho desitgi. Les interessants experiències de teatre de masses fetes a França per Robert Hossein en gimnasis esportius tancats amb capacitat per a alguns milers de persones es podrien experimentar perfectament en estadis de futbol per a cinquanta mil o més espectadors, aprofitant l'experiència xilena.

El caràcter monumental que assolí la posada en marxa del clàssic amb el marc impressionant d'un públic multitudinari només es pot comparar, en el nostre segle, al teatre de masses realitzat a la Unió Soviètica en els anys posteriors al triomf de la revolució, dirigit per Evreinoff i col·laboradors. Ells van tenir al seu càrrec la posada en escena de *La presa del palau d'hivern*, amb la participació de diversos milers d'actors i comparses, utilitzant com a escenari el palau mateix dels tsars.

Uns quants mesos abans Serge Radlov havia dirigit *El setge de Rússia*, representat a l'illa Kommeny, que incloïa no menys que un combat naval, com les naumàquies realitzades pels romans.

La utilització actual d'un estadi per a la realització d'espectacles fa evocar precisament la funció que complia en l'antiguitat l'amfiteatre romà, recinte que no servia només per a presenciar lluites de gladiadors o de feres, sinó que també es feia servir per a representar escenes mitològiques a l'el·lipse.

De manera excepcional s'han desenvolupat en el segle present representacions teatrals en estadis. Per exemple, el 1927 es va fer una posada en escena d'*Hècuba* a l'estadi d'Atenes. Allò que singularitza el clàssic xilè és que s'ha representat durant més de trenta anys, compartint el mateix escenari amb el futbol.

Els espectacles del clàssic van constituir una font permanent d'inventiva i creació. Per cert que els realitzadors van recórrer a moltes formes preses de la tradició, integrant-les a l'espectacle, o bé de manera separada, o bé de manera sintètica. Entre elles: el circ, la comèdia musical, el gènere revisteril, el cinema, el carnaval, les presentacions musicals folklòriques, les parades, les revistes gimnàstiques i, com se suposa, el teatre mateix. Un dels grans encerts ha estat l'ús de ninots i titelles, però en proporcions gegantines, adequats al vast escenari.¹⁰³

El llibretista havia de trobar un fil conductor que permetés d'englobar diferents elements. D'altra banda, per a alimentar el clàssic —que necessitava una renovació permanent exigida pel públic— els directors van recórrer, segons l'ocasió, a manifestacions artístiques, esportives o institucionals que podien ésser assimilades fàcilment per l'espectacle i que contribuïen a la seva diversitat i fastuositat. El clàssic va ésser el punt de reunió i d'irradiació de cors, grups de ballet, agrupacions folklòriques. Les forces armades també van prestar molts cops llur concurs a les parades i desfilades requerides pel llibret. El cos de bombers, el Quadre Verd,¹⁰⁴ el Club d'«Huasos» i tants d'altres van fer exhibicions a l'el·lipse. Tot allò era susceptible d'integrar-se a la representació.

La professionalització gairebé inevitable del clàssic universitari el va convertir en una font importantíssima de tre-

103. Aquesta utilització és, per cert, anterior a la consagració internacional de *The Bread and Puppet*.

104. Es tracta d'un grup d'equitació d'élite dependent de la policia nacional (carrabiners de Xile), que té per missió presentar espectacles d'exhibició a través del país i a l'estranger.

ball per a la gent de l'espectacle: actors, escenògrafs, tècnics, músics, coreògrafs, tramoïstes, etc. Alhora, llur experiència es va enriquir considerablement a través d'aquesta nova expressió.

Hem vist com la tradició del clàssic es va mantenir amb força regularitat fins a 1972. A partir de 1973, les condicions sociològiques que han regit la societat xilena durant la dictadura militar han provocat l'asfíxia d'aquesta expressió ciutadana, sentida abans com una «inquietud nacional».

El clàssic va néixer, es va desenvolupar i va assolir el seu apogeu nodrit per la convivència democràtica del país, en un clima social d'una gran llibertat.

Les *barras* estudiantils encoratjades per «El Mercurio», diari que va jugar un paper important en la liquidació del règim democràtic, constitueixen la més fidel expressió del sistema autoritari d'avui. La substitució d'un autèntic teatre de masses per un joc disciplinat de cartells i pompons per a animar els atletes escolars, constitueix una flagrant regressió soferta pel poble de Xile.

Però el clàssic no pot morir. Com a molt, quedarà en estat d'hivernació. I tan aviat com tornin a restablir-se condicions històriques com les que li van donar naixença, el clàssic universitari tornarà en «glòria i majestat» per tal de prosseguir la seva interrompuda evolució i de complir una funció social i estètica que ha estat orgull del Xile democràtic.

OSVALDO OBREGÓN

RESUMEN

En 1939 nació en Santiago de Chile, como espectáculo inicial para la presentación de un partido de fútbol, el llamado «clásico universitario». Paulatinamente esta presentación fue cuajando en unas formas espectaculares abiertamente parateatrales, y llegó a tener un público oscilante, según los años, entre 50.000 y 80.000 espectadores. Contando el partido de fútbol, que era la razón principal, el «clásico universitario» de Chile llegó a durar hasta cinco horas. Este fenómeno se repetía periódicamente dos veces al año y era objeto de una cuidadosa preparación por los profesionales del teatro vinculados a las universidades de Santiago. Su fin repentino llegó cuando, con ocasión del golpe militar del general Pinochet, el campo de fútbol fue convertido en un inmenso campo de concentración. Los críticos de teatro en general dejaron de interesarse por las formas parateatrales del «clásico universitario», quedando los comentarios sobre el mismo reservados a los periodistas deportivos. Con el paso de los años fueron cambiando la utilización del espacio y los temas tratados por el «clásico universitario»; se pasó de una concepción frontal —que daba preferencia a los espectadores de la tribuna del Pacífico, los más distinguidos— a una concepción más próxima al teatro circular, de modo que la acción pudiera seguirse cómodamente desde cualquier localidad. Otra importante característica formal fue la del «clásico diurno» y el «clásico nocturno»: en el caso de este último se podía contar con los efectos luminosos, recursos de espectacularidad de que no disponía el otro. Desde el punto de vista ideológico, el «clásico» jamás puso en tela de juicio los valores tradicionales de la sociedad chilena; por el contrario, contribuyó a su exaltación intentando además definir «lo chileno». En alguna ocasión, cuando aparecieron elementos críticos, la prensa deportiva apeló al buen sentido, es decir, a la eliminación de los contenidos negativos.

RÉSUMÉ

Le «classique universitaire» est né à Santiago de Chili à partir 1939 tout comme s'il s'agissait d'un spectacle destiné à la présentation d'un match de football. Cette présentation

s'est peu à peu stabilisée en adoptant des formes spectaculaires parathéâtrales et elle a atteint une assistance qui oscillait, suivant les années, entre 50.000 et 80.000 spectateurs. Y compris le match de football —motif principal— le «classique universitaire» Chilien a atteint une durée de cinq heures environ. Ce phénomène se répétait avec périodicité —deux fois par an —et il était l'objet d'une soigneuse préparation réalisée par les professionnels du théâtre vinculés aux universités de Santiago. La fin de ce spectacle est subitement survenue lorsque —avec le coup militaire du général Pinochet— le camp de football est devenu un immense camp de concentration. Les critiques de théâtre, en général, ne se sont pas intéressés aux formes parathéâtrales du «classique universitaire» et les commentaires au respect sont devenus une tâche des journalistes sportifs. L'utilisation de l'espace et des thèmes qui avaient centré le «classique universitaire» a varié au long des années; ainsi, on est passé d'une conception frontale qui accordait la préférence aux spectateurs situés à la tribune du Pacifique, les plus distingués parmi ceux qui se trouvaient dans le camp, à une conception plus prochaine au théâtre circulaire, de sorte que l'action pouvait être commodement suivie dès n'importe quelle place. Une autre caractéristique formelle importante a été celle du «classique diurne» et du «classique nocturne»: pour le deuxième on pouvait compter avec des effets de lumière et, par conséquence, avec des ressources de spectacularité dont on ne disposait pour le premier. Du point de vue idéologique, le «classique» n'a jamais questionné les valeurs traditionnelles de la société chilienne mais, au contraire, il a collaboré à les exalter en tâchant de définir la «chiliennité». Lorsque, dans quelques occasions, les éléments critiques y sont apparus, la presse sportive a plaidé pour le retour au bon sens, c'est à dire, pour l'élimination des contenus négatifs.

SUMMARY

The so-called «university classic» first appeared in Chile in 1939 as an introductory spectacle at a soccer match. As a show, it gradually developed into an authentic paratheatrical spectacle drawing audiences ranging in number, as the year would have it, from 50.000 to 80.000. Including the

soccer match, which was the main reason for the Chilean «university classic», the spectacle could last up to 5 hours. The event took place regularly twice a year and was carefully prepared by professionals of the theatrical world who were connected with Santiago's universities. It came to a sudden end when General Pinochet's military coup transformed the soccer stadium into a gigantic concentration camp. Drama critics rarely showed interest in the «university classic's» paratheatrical forms, which were commented on by sports columnists. The use of space and the central themes of the «classic» changed over the years, so that a frontal conception in which preference was given to the spectators in the Pacific tribunes, who were the most distinguished viewers in the stadium, was replaced by a conception closer to that of the circular theatre so that the action of the play could be observed comfortably from any seat. Another important formal characteristic was that of the «daytime classic» and the «night classic»: the latter included light effects which made it more spectacular than the former. From the ideological point of view the «classic» never cast doubt on the traditional values of Chilean society, rather it helped to exalt them while attempting to define «Chileanity». Whenever occasional critical elements appeared the sports press advised a return to common good sense, in other words to eliminate negative material.

JOSEP-LLUÍS SIRERA

EL PRINCIPAL DE VALÈNCIA I LES REPRESENTACIONS TEATRALS EN VALÈNCIÀ DURANT EL SEGLE XIX.

—de sempre— s'ha vinculat la sort i la marxa del teatre amb les vicissituds d'aquest bloc dominant, que no pas dirigent.¹

Com és lògic, i tot donant per vàlida aquesta assimilació, els espectacles que s'hi programaven haurien de respondre als gustos i als interessos del seu públic habitual. D'aquí, doncs, que s'haja afirmat des del primer moment que el teatre en valencià (és a dir: escrit en català dialectal) no podia tenir-hi cabuda, car era obvi que sols el fet en castellà (o en italià en cas del teatre líric) es trobava d'acord amb les exigències d'un bloc dominant caracteritzat a nivell ideològic i cultural per una decidida voluntat de despersonalització i submissió als canons estètics i lingüístics del teatre en castellà. Enfront d'aquest Principal anírien aixecant-se els altres teatres urbans (Princesa, Ruzafa o Apolo, per exemple), adreçats tots ells a les capes de la petita i mitjana burgesia, capes on la consciència i valoració de la cultura autòctona era molt major. Així, i tot seguint aquest raonament que no dubtem a qualificar de clàssic, els orígens del teatre decimonònic valencià cal cercar-lo fora dels àmbits del teatre «oficial», que es concentrava forçosament al Principal, car va ser aquest l'únic local estable (amb companyies pròpies, a més a més) que va existir a la ciutat de València fins cap a la meitat dels cinquanta. La irrupció del teatre en valencià al Principal, doncs, cal entendre-la com una pressió des de fora:

1. Una bona visió de síntesi de la realitat valenciana del XIX es troba al volum núm. 6 de la *Historia del País Valencià* (Ed. Planeta, Barcelona, 1980), dirigit per Pedro Ruiz Torres.
2. Sobre l'estructura social valenciana, són valuosos les reflexions d'Ernest Lluch a *La via valenciana* (Tres i Quatre, València, 1978).

EL TEATRE PRINCIPAL

Inaugurat el 1832, el Teatre Principal de València va esdevenir aviat el teatre de la burgesia valenciana, d'una burgesia que es trobava aleshores immersa en un procés revolucionari que va afectar extraordinàriament i peculiar el conjunt de la societat valenciana.¹ Concebut originàriament amb una mentalitat d'«antic règim», es transformà tot seguit per tal d'acollir no sols els representants de la noblesa i l'oligarquia sinó també els financers, comerciants i industrials enriquits d'ençà de 1835. Cal tenir això ben clar, car —de sempre— s'ha vinculat la sort i la marxa del teatre amb les vicissituds d'aquest bloc dominant, que no pas dirigent.²

Com és lògic, i tot donant per vàlida aquesta assimilació, els espectacles que s'hi programaven haurien de respondre als gustos i als interessos del seu públic habitual. D'ací, doncs, que s'haja afirmat des del primer moment que el *teatre en valencià* (és a dir: escrit en català dialectal) no podia tenir-hi cabuda, car era obvi que sols el fet en castellà (o en italià en cas del teatre líric) es trobava d'acord amb les exigències d'un bloc dominant caracteritzat a nivell ideològic i cultural per una decidida voluntat de despersonalització i submissió als canons estètics i lingüístics del teatre en castellà. Enfront d'aquest Principal anirien aixecant-se els altres teatres urbans (Princesa, Ruzafa o Apolo, per exemple), adreçats tots ells a les capes de la petita i mitjana burgesia, capes on la consciència i valoració de la cultura autòctona era molt major. Així, i tot seguint aquest raonament que no dubtem a qualificar de clàssic, els orígens del teatre decimonònic valencià cal cercar-lo fora dels àmbits del teatre «oficial», que es concentrava forçosament al Principal, car va ser aquest l'únic local estable (amb companyies pròpies, a més a més) que va existir a la ciutat de València fins cap a la meitat dels cinquanta. La irrupció del teatre en valencià al Principal, doncs, cal entendre-la com una pressió des de fora:

1. Una bona visió de síntesi de la realitat valenciana del XIX es troba al volum núm. 6 de la *Historia del País Valencià* (Ed. Planeta, Barcelona, 1980), dirigit per Pedro Ruiz Torres.
2. Sobre l'estructura social valenciana, són valuoses les reflexions d'Ernest Lluch a *La via valenciana* (Tres i Quatre, València, 1978).

«Quien primero llevó el vernáculo a un teatro oficial fue el actor Joaquín García Parreño (?-1880) al estrenar Vicenteta la de Patraix en diciembre de 1845.»³

1. SOBRE ELS ORÍGENS DEL TEATRE EN VALENCIA

Aquesta afirmació de Ricard Blasco ve a sintetitzar prou bé l'estat de la qüestió respecte als orígens del teatre valencià decimonònic. Ja s'ha abandonat la vella teoria que feia de Bernat i Baldoví i de Liern els pares del sainet valencià (amb precedents irrellevants). Es manté, però, una visió excessivament «ingenuista»: si bé existien precedents teatrals des del segle XVIII —almenys—, el seu paper era mínim i estava destinat a uns hipotètics locals i a unes no menys hipotètiques representacions d'aficionats. Fuster en aquest sentit concorda plenament amb Blasco:

«“Peces xiquetes” totes en un acte, únicament podien integrar-se en programes de “funcions” familiars o gremials, i sempre per arrodonir-les com a complement d'una obra de base, llarga i més o menys de moda, en castella.»⁴

¿És, però, correcta aquesta apreciació? Més aviat és fruit d'una manca d'investigació a fons del problema, substituïda per una reiteració —i reordenació— de tòpics i notícies ja clàssiques: ni Blasco ni Fuster no han tingut la idea, pel que es veu, de consultar el *Diario de Valencia* de principis del XIX, tasca aquesta que no és pas massa feixuga. D'haver-ho fet, haurien trobat notícies de representacions de sainets en valencià a la Balda primer,⁵ i després al Principal, locals teatrals que estan lluny de ser marginals, i a càrrec tots ells de companyies professionals. Blasco s'equivo-ca, aleshores, com a mínim en tretze anys. Un sol exemple:

3. R. BLASCO a l'article «Teatro» dins la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. 11, p. 168. València, 1973.

4. J. FUSTER: *La Decadència al País Valencià*, p. 98. Curial, Barcelona, 1976.

5. La Botiga de la Balda va ser el teatre que —en la segona meitat del segle XVIII— va concentrar l'activitat teatral a la ciutat de València; deixà de funcionar quan el Principal va estar inaugurat.

entre els anys 1832 i 1834⁶ hem trobat els següents títols, recercats tots ells sense cap intenció d'exhaustivitat:

- 9 de febrer de 1832: el «sainet nou»: *Bous i torechadors tots de un carrer ó la segon part del mateix parer*.
- 25 de febrer de 1832: *Les festes de carrer*.
- Cap dins el possible que el sainet representat el 9 de gener de 1834 fóra bilingüe, car rep el títol de *El honor de los casados y prudencia en las mujeres o batalla de los casados de Benimaclet*.
- 3 de gener de 1834: *A les tres, mort u pres*.

Sols quatre peces? És més lògic pensar que si ens reuntem al llarg de les temporades continuarem trobant més títols de sainets en català. Pensem, a més, que molt a sovint el títol del sainet no figura als anuncis de la premsa, cosa que possibilita l'existència de més obres que no podem arribar a conèixer. A més a més, és digne d'esment que en cap moment se'ns parla de la presentació de peces valencianes com a novetat, i això que la publicitat sempre destaca qualsevol innovació que té lloc, siga escenogràfica o temàtica. Fins i tot en el primer dels sainets esmentats, se'ns diu que es tracta d'un sainet *nou*, i es parla de «segona part», cosa que fa suposar l'existència d'una primera.

2. TEATRE EN VALENCIÀ I REPRESENTACIONS ALS TEATRES OFICIALS

D'acord, doncs, que podríem remuntar-nos a la recerca de representacions sainetístiques als teatres oficials. Però, fins a quan? No cap dubte que no molt més enllà de 1789. Amb la reobertura en aquesta data de la Botiga de la Balda s'inicia una nova etapa on s'imposa definitivament el sistema de la companyia estable. Aquesta és, al nostre parer, la raó fonamental: una part considerable dels membres de les

6. No ens hem remuntat cap a dates més reculades car aquestes reflexions són fonamentalment fruit d'un treball molt més ampli sobre la història del Teatre Principal. A hores d'ara, però, han començat a la Universitat de València diversos estudis sobre el teatre valencià decimonònic que potser donen fruits interessants.

companyies estava formada per valencians, o per actors amb molts anys de residència al País. No era com abans quan la companyia tenia una mobilitat molt major, amb una composició clarament «cosmopolita», on els actors de la terra es trobaven diluïts i sense pes específic. Ara, al contrari, una part substancial de les companyies estarà formada per valencians, que dominen la llengua i coneixen els gustos de la gent del País, així com la tradició escènica autòctona. Més encara: potser que el fet que les primeres figures tinguessen un origen no valencià va contribuir que les obres en aquest dialecte foren «sainets», reservats a les segones parts i als graciosos, actors aquests que molt sovint eren valencians o residien molts anys a la ciutat.⁷

Per què representar en català? No estic d'acord amb les tradicionals interpretacions de Fuster o Blasco respecte a l'hostilitat del públic burgès valencià cap al seu teatre, almenys fins a la Restauració. Sanchis Guarner en la seua darrera obra,⁸ tot i que es manté en una línia semblant a la dels autors abans esmentats, apunta cap a noves direccions, de les quals potser no acaba d'ésser conscient. En un apartat ens diu, de forma significativa: «Uns espectadors nous.» En efecte, quan la Balda va reobrir les seues portes el 1789, va començar a formar-se un nou públic, el nou públic que va contribuir decisivament a fer realitat el projecte Principal. I aquest públic era lluny de sentir gran recança envers els nous gèneres que estaven sorgint, entre ells «el valencià». Com a exemples, les següents dades:

a) Les Reials Cèdules de 1799 i 1807, que prohibien «representar, cantar ni bailar piezas que no fuesen en idioma castellano (...) en ningún teatro de España». Fuster, d'acord amb la seua interpretació, les explica així:

«La disposició s'adreçava en el fons a frenar l'expansió del teatre italià —o sigui, en italià— cada dia més ben rebut pels súbdits de Carles IV, i és possible que no incidís en la tímida vida vegetativa dels “dialectes”.»⁹

7. Un parell d'exemples: Esteban del Río i Pedro García són, successivament, els graciosos primers del Principal; tots dos treballen entre 1832 i 1870, aproximadament. No hi ha, doncs, millor prova de llur estabilitat.

8. M. SANCHIS GUARNER: *Els inicis del teatre valencià modern*. Universitat de València, 1980.

9. Esmentades per J. FUSTER: *op. cit.*, p. 98.

No neguem que la mesura fóra un intent de protegir el teatre en castellà enfront de l'italià, però pensem que el seu destinatari indirecte va ser també aquest teatre en «llengües regionals», de vida no tan vegetativa com suposa Fuster.¹⁰ La vitalitat de l'òpera, únic gènere italià representat habitualment a l'Estat espanyol, va veure's afectada per aquestes ordres, però no pas fins al punt de desaparèixer.¹¹ Tampoc no va desaparèixer el sainet bilingüe, inclòs dins la normativa, que si va perviure va ser perquè gaudia també de l'acceptació d'un sector ampli d'espectadors, habituals als teatres públics.

b) Que el públic no rebutjava les obres de temàtica valenciana pot observar-se en els títols d'algunes d'elles, de temàtica clarament localista. Un parell d'exemples:

- El 14 de febrer de 1842 s'estrena l'obra de J. L. Quedada, *Valencia en el Siglo XVI o Nobles y plebeyos*.
- El 2 de juny de 1843 és *El encubierto de Valencia*, amb una processó de penons gremials i una exaltació dels furs valencians.

c) I no sols és això: des de les primeries del segle XIX la companyia de ball manté al seu repertori alguns balls folklòrics valencians (com la jota valenciana i el fandango valencià), que són representats amb gran èxit, prou a sovint i amb una escenografia freqüentment teatral: el 9 de gener de 1832 es representa un sainet de temàtica valenciana (potser també bilingüe): *Las locuras más graciosas o regocijos de Rusafa* (sic), que s'anunciava «*adornado de un jaleo de gitanos y de una danza que saldrá por el patio acompañada de tamboril i dulzaina y se dirigirá al teatro donde bailará una vistosa contradanza*». El 12 de novembre de 1840, es va interpretar «*La jota valenciana, que será ejecutada por multitud de parejas en trajes análogos y tocada y cantada por hijos del país*», referència aquesta darrera que fa suposar que seria cantada en català. Més endavant s'arribarà a organitzar el conjunt de danses en forma pantomímica: el 17 de maig de 1862 es representa *Un ball de taulat en Valencia*, format per les següents peces:

10. *Idem. Op. cit.*, mateixa pàgina.

11. Sobre la vitalitat del teatre català i balear al divuit: X. FABREGAS: *Història del teatre català*. Millà, Barcelona, 1977.

- «Danza y combate de los mamelucos».
- «Bolera "el gafarró"» ballada per xiquets.
- «El fenómeno de tres piernas».
- «Jota de aragoneses y cuákeros».

Ens trobem possiblement davant un hereu del *ball de Torrent*, espectacle de dansa pantomímica que havia atret els espectadors valencians dels segles XVIII i XIX, fins el punt d'esdevenir un espectacle poc menys que habitual.

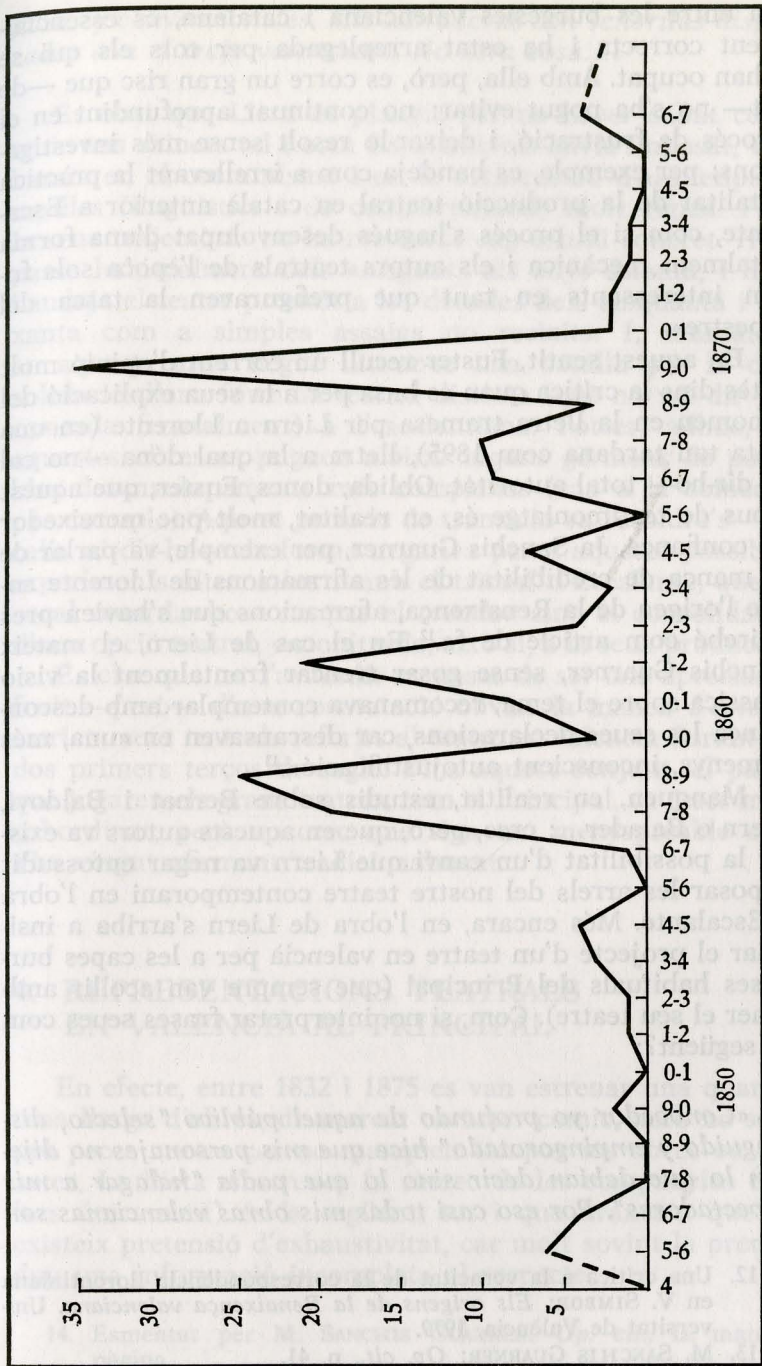
d) Finalment, i en més d'una ocasió, els actors beneficiats no tenen cap problema a escriure una part (o la totalitat) del programa de presentació en valencià. El 1846 és Esteban del Río, graciós, qui es presenta com «D. Esteve del Río, primer graciós del teatro de esta Ciudad en lo dia del seu benefici», i fa una afirmació de la seua valenciania tot adduint que ell era natural de l'Horta de Gandia, tot i que havia viscut gairebé sempre a Cadis. I això no crida l'atenció de ningú, car en cap dels programes en valencià no trobem cap justificació respecte a la llengua emprada. Aquesta normalitat contrasta amb la sorpresa que va causar a les darreries de segle el fet que es publicaren ocasionalment els anuncis en valencià; en un ordre anàleg de coses, Bernat i Boldoví escriurà generalment les acotacions en valencià, mentre que Escalante ho farà en castellà.

3. UN TEATRE CONDEMNAT SEMPRE A ÉSSER SUBALTERN

És clar que amb tot l'avantdit no pretenem fer creure que el «teatre en valencià» va tenir una oportunitat de canviar el seu paper subaltern per un altre. Això haguera suposat un estat de coses totalment diferent al que existia. I canviar l'existent no estava de la mà ni del Principal ni dels seus actors, ni dels autors, ni del públic... sinó de tots ells plegats. I de més coses: unes condicions culturals i polítiques que ni per casualitat no es donaven.

El problema, doncs, no és aquest. El problema rau a saber per què en la dècada dels seixanta el teatre valencià no va sofrir el canvi qualitatiu que va tenir lloc al Principat. L'explicació sociològica, clàssica, que descansa en la diferèn-

Representacions en valencià al Teatre Principal de València



cia entre les burgesies valenciana i catalana, és essencialment correcta i ha estat arrellegada per tots els qui se n'han ocupat. Amb ella, però, es corre un gran risc que —de fet— no s'ha pogut evitar: no continuar aprofundint en el procés de frustració, i deixar-lo resolt sense més investigacions; per exemple, es bandeja com a irrellevant la pràctica totalitat de la producció teatral en català anterior a Escalante, com si el procés s'hagués desenvolupat d'una forma totalment mecànica i els autors teatrals de l'època sols foren interessants en tant que prefiguraven la tasca del «mestre».

En aquest sentit, Fuster recull un corrent d'opinió molt estès dins la crítica quan es basa per a la seua explicació del fenomen en la lletra tramesa per Liern a Llorente (en una data tan tardana com 1895), lletra a la qual dona —no cal ni dir-ho— total autoritat. Oblida, doncs, Fuster, que aquest tipus de testimoniatge és, en realitat, molt poc mereixedor de confiança. Ja Sanchis Guarner, per exemple, va parlar de la manca de credibilitat de les afirmacions de Llorente sobre l'origen de la Renaixença, afirmacions que s'havien pres gairebé com article de fe.¹² En el cas de Liern, el mateix Sanchis Guarner, sense gosar trencar frontalment la visió clàssica sobre el tema, recomanava contemplar amb desconfiança les seues declaracions, car descansaven en «una, més o menys, inconscient autojustificació».¹³

Manquen, en realitat, estudis sobre Bernat i Baldoví, Liern o Balader...; crec, però, que en aquests autors va existir la possibilitat d'un canvi que Liern va negar entossudit a posar les arrels del nostre teatre contemporani en l'obra d'Escalante. Més encara, en l'obra de Liern s'arriba a insinuar el projecte d'un teatre en valencià per a les capes burgeses habituals del Principal (que sempre van acollir amb plaer el seu teatre). Com, si no, interpretar frases seues com la següent?:

«Conocedor yo profundo de aquel público "selecto, distinguido y empingorotado" hice que mis personajes no dijeran lo que debían decir sino lo que podía "halagar a mis espectadores". Por eso casi todas mis obras valencianas son

12. Una crítica a la veracitat de la correspondència llorentiniana en V. SIMBOR: *Els orígens de la Renaixença valenciana*. Universitat de València, 1979.

13. M. SANCHIS GUARNER: *Op. cit.*, p. 41.

*falsas y convencionales. Mis laboradoras son señoritas disfrazadas con el traje valenciano. No otra cosa...»*¹⁴

És obvi que Liern es planyia per no haver sabut construir uns sainets tal i com Escalante els havia imposat, tots basats en el costumisme i en la construcció d'arquetipus i motlles (lingüístics i de comportament) molt rígids. Però la seua trajectòria no ha merescut cap estudi concret. Hom passa habitualment dels «orígens» als anys setanta, i hom bandeja el teatre produït a les dècades dels cinquanta i seixanta com a simples assaigs no reeixits. I, tanmateix, en aquests anys degué lliurar-se una batalla per la consolidació d'una fórmula teatral distinta (que no vol dir pas oposada frontalment) a l'escalantiana. Potser, àdhuc, en aquestes obres es puguen albirar alguns gèrmens de possibles desenvolupaments més complexos (cap a la comèdia, per exemple). Aquest període de transició va resoldre's —no calia ni dir-ho— de forma negativa per a aquests possibles experiments alternatius i amb el triomf d'Escalante, que és —cal recordar-ho— no pas el *creador* sinó el consolidador d'una opció teatral, canonitzada, això sí, a la seua producció.

És clar que tot l'avantdit no passa de ser una apreciació, fruit —però— d'una constatació òbvia: la manca d'estudis estrictament teatrals referits al teatre en valencià durant els dos primers terços de segle. Dins aquest conjunt, el paper que jugaren els grans teatres, com el Principal, va ésser molt subordinat, però no crec que siga tan menyspreable com s'ha vingut afirmant tradicionalment.

4. REPRESENTACIONS TEATRALS EN VALENCIÀ AL PRINCIPAL

En efecte, entre 1832 i 1875 es van estrenar una quarantena llarga d'obres, de marcat caràcter còmic, però no sempre peces curtes car no manquen tampoc les obres en dos actes. La llista d'estrenes (a càrrec de les companyies titulars únicament) és la següent, tot i que avancem que no existeix pretensió d'exhaustivitat, car molt sovint la premsa duu una informació incompleta al respecte.

14. Esmentat per M. SANCHIS GUARNER: *Op. cit.*, la mateixa pàgina.

1. 30-1-1834: *A les tres, mort ú pres.* (?)
2. 22-1-1838: *El hermano Buñol*, J. Robrenyo.
3. 1-12-1845: *Vicenteta la de Patraix*, J. García Parreño.
4. 5-1-1846: *El Tribunal de Favara o Pasqualo i Vicenteta*, J. Bernat i Baldoví.
5. 2-12-1847: *La laieta de San Just*, (?)
6. 25-4-1850: *La tirada de Sant Martí o dos bodes a l'Albufera*, sarsuela, lletra de Josep M. Bonilla i Fernández Millán i música del mestre Escorihuela.
7. 22-6-1850: *La tertúlia de Colau o pataques i caragols*, J. Bernat i Baldoví.
8. 4-8-1852: (?) *El Cabañal de València*, sarsuela de Mariano Suay amb música del mestre Valero. Tot i que no hem trobat cap indicació al respecte, és molt possible que fóra una peça bilingüe com la que indiquem al número 7, car a la publicitat s'indica que es tracta d'«Una pepeta con música del país».
9. 2-12-1852: (?) *De Valencia a Silla por el camino de hierro* (?). Ens trobem en una situació d'inseguretat semblant a la del número anterior.
10. 17-1-1853: *Qui tinga cucs que pele full*, J. Bernat i Baldoví.
11. 20-2-1858: *Un fandanguet a Paiporta*, Ídem.
12. 27-5-1858: *De femater a lacaio*, R. M. Liern.
13. 22-11-1858: *L'agüelo pollastre*, J. Bernat i Baldoví.
14. 16-3-1859: *Les eleccions d'un poblet*, R. M. Liern.
15. 27-5-1859: *La millor raó el trabuc*, F. Palanca i Roca.
16. 27-8-1859: *Un rato en l'Hort del Santíssim*, R. M. Liern.
17. 23-11-1859: (?) *El tío Pedro en Valencia o el chasco del tendero del Trench*. El mateix problema que als casos 9 i 10.
18. 18-2-1860: *La toma de Tetuà*, R. M. Liern amb música de J. Miró.
19. 12-1-1861: *En les festes del carrer*, R. M. Liern.
20. 19-12-1861: *Una paella*, R. M. Liern.
21. 24-4-1862: *Al sa i al pla*, J. Balader.
22. 10-5-1862: *La mona de Pasqua*, R. M. Liern.
23. 2-6-1862: *La flor del camí del Grau*, R. M. Liern.
24. 29-11-1862: *Eixarop de llarga vida*, J. Balader.
25. 27-7-1864: *Un assumpte de família*, S. Estellés.

26. 18-11-1864: *Aiguar-se la festa*, R. M. Liern.
 27. 13-6-1865: (?) *Dos pichones del Turia* (?). Mateixa ob-
 jecció que als casos 9, 10 i 18.
 28. 16-7-1865: *Un casament a Picanya*, F. Palanca i Roca.
 29. 20-12-1866: *Una broma de sabó*, R. M. Liern.
 30. 24-1-1867: *Telémaco a l'Albufera*, Ídem.
 31. 9-5-1867: *Les festes del centenar o el so Rufo i els*
forasters (?)
 32. 1-6-1867: *La cotorra d'Alaquàs*, R. M. Liern.
 33. 27-5-1867: *La processó per ma casa*, E. Escalante.
 34. 1-1-1869: *Bufar en caldo gelat*, E. Escalante.
 35. 13-5-1869: *En una orxateria valenciana*, E. Escalante.
 36. 6-12-1869: *D'acòlit a escolà*, J. Balader.
 37. 16-2-1870: *La falla de Sant Josep*, E. Escalante.
 38. 11-2-1870: *Una nit a la Glorieta*, Ídem.
 39. 16-2-1870: *El tio Sech i el so Salustiano*, A. M. Balles-
 ter i Puchalt.
 40. 29-3-1870: *Un granerer de Torrent*, J. Sales.
 41. 2-5-1870: *El Trovador en un porxe*, E. Escalante.
 42. 28-7-1870: *Més fa el que vol que el que pot*, J. Balader.
 43. 25-12-1870: *Cada ovella amb sa parella*, J. García Ca-
 pillà.
 44. 31-1-1872: *Un adreç de baratillo*, Ídem.
 45. 29-12-1872: *Toni Manena i Joan de la Son*, F. Palanca i
 Roca.
 46. 1-1-1873: *Un cacic a redolons*, J. García Capilla.
 47. 5-1-1873: *Visca Sant Roc i a la ceba*, A. Faubel.
 48. 6-1-1873: *El pare alcalde*, J. Balader.
 49. 6-7-1873: *El te de la discòrdia*. Qualificada com a
 peça valenciana en la publicitat hem de su-
 posar que es tractaria de la peça *La tea de*
la discòrdia, de F. de P. Huertas.
 50. 18-7-1874: *Jeroni i Riteta*, E. Escalante.
 51. 29-7-1874: *Sota, cavall i rei*, M. Millàs.
 52. 29-7-1874: *Ni rei, ni cavall ni sota*, Ídem.

* *

En resum, si exceptuem les obres dubtoses i les dues d'autors catalans (*El hermano Buñol* i *La laieta de Sant Just*), ens trobarem amb un total de quaranta-sis peces diferents estrenades tot al llarg de quaranta-dos anys. Segons Sanchis Guarner,¹⁵ el total d'obres estrenades a València (en

15. Ídem., *op. cit.*, p. 77.

català) va ser de 164; així, doncs, pel Principal van passar el 28 per cent de les obres de teatre valencianes. Tot i que es tracta d'unes xifres modestes que palesen que el Principal no va ser mai un teatre dedicat prioritàriament a la representació de peces valencianes, hem d'indicar que es tracta d'un percentatge prou important i revelador del fet que el teatre no va viure totalment d'esquenes al teatre autòcton. Ni en un extrem ni en l'altre, doncs.

Quant als autors, tres són els que dominen el panorama: Bernat i Baldoví en la dècada de 1845 a 1855, Liern als anys que van de 1856 a 1867 i Escalante als darrers anys (aquest predomini es mantindrà tota la resta de segle). Els autors restants (Balader serà el quart quant a nombre d'obres representades) juguen un paper molt més modest i menys significatiu. En aquest sentit, doncs, podem parlar de concordança absoluta entre els gustos del públic del moment i la importància actual que tenen els diferents autors que van veure llurs obres representades al Teatre Principal.

* *

Tot i que la majoria d'obres s'estrenaren en funcions a benefici d'alguna actriu o actor, no van quedar normalment reduïdes a ser simplement peces d'homenatge i gaudiren —per regla general— d'una acceptació igual o superior a la de la resta de les peces en castellà; sense pretensió de ser exhaustius, direm que obres com *Pasqualo i Vicenteta*, *La tertúlia de Colau*, *Un fandanguet a Paiporta*, *De femater a lacaio*, *Una paella*, *Les eleccions d'un poblet*, i totes les d'Escalante, van estar entre les peces més representades dins la modalitat de teatre curt en les respectives temporades.

El total de funcions on hi va haver peces en valencià tot al llarg del període és de 175 (nombre susceptible d'ampliacions); és a dir, que cada obra es va representar aproximadament tres vegades i mitja (posem-hi, quatre); xifra prou acceptable, car l'habitual era representar normalment les obres dues o tres vegades. Sols les peces de més èxit es repetien any rera any.

En la gràfica reproduïda més amunt ¹⁶ observem que hi ha dos moments de màxima intensitat a l'hora de representar teatre en valencià: el primer, va de 1856-1858 a 1862-1863, moment que es caracteritza pels inicis de la tasca de Liern

16. La gràfica s'estén de 1839 ençà, car està extreta del treball sobre el Principal que hem comentat a la nota 6.

com a dramaturg i la presència de Joaquim García Parreño al front de la companyia titular del Principal. Fóra important també estudiar la relació entre actors i teatre en valencià a la llum d'aquests resultats: la presència de primers actors valencians com Garcia Parreño va influir decisivament, car ell —a més d'autor— va saber donar cabuda a la producció de Bernat i Baldoví i a la de Liern. És clar que no tots els primers actors i actrius valencians van tenir-hi un comportament semblant: Matilde Duclós no va preocupar-se gaire pel tema. Del paper jugat pels graciosos ja n'hem parlat abans. I una anècdota al respecte: a la dècada dels seixanta, el teatre en valencià gaudia del suficient prestigi com perquè la primera actriu, la italiana Carolina Civili, n'interpretés el dia del seu benefici: la peça *Una broma de sabó* va ser l'escollida (20-XII-1866); aquesta concessió no es va repetir fins al dia en què María Guerrero al front de la seua companyia (que comptava amb Liern com a director d'escena) va representar *Sesión de honor* del propi Liern (15-V-1896), en funció de benefici també però amb la diferència substancial que la darrera representació va tenir lloc dins una funció necrològica en honor d'Escalante, tot repetint la que poc abans se li havia dedicat a Madrid, mentre que la funció de la Civili és molt més significativa car no hi havia cap raó específica per representar una peça en valencià (sols llevat del desig d'agradar i de satisfer els gustos del públic).

El segon moment correspon a la temporada 1869-1870, lligada no sols als fets revolucionaris i progressistes de 1869, sinó també a l'aparició d'Escalante dins els repertoris del Principal. D'alguna manera, doncs, es van obrir unes expectatives que després no es van poder consolidar malgrat la innegable bona acollida per part del públic. El tema, però, es troba molt lluny de la seua solució, com hem dit més amunt, i no pot ésser tractat en un article. Ha estat sols la meua intenció demostrar que aquest teatre va ésser acollit als circuits comercials des del primer moment, com una modalitat teatral més, fins el punt d'interessar els directors d'escena i els autors professionals... Va mancar-hi, tanmateix, el canvi qualitatiu necessari: potser Liern, o un contemporani, podien haver-ho realitzat. No pas Escalante, això és clar, car la vinculació del primer amb el teatre professional va ésser molt més àmplia que no la del segon. La cronologia, a més, jugava en contra d'Escalante, qui va sa-

ber, però, decantar el sainet en valencià cap a una formulació molt més nítida (i fixada), que faria fortuna fins als nostres dies pràcticament.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universitat de València

RESUMEN

El Teatro Principal, inaugurado en 1832, pronto se convirtió en el local de la nueva burguesía valenciana; a su alrededor fueron apareciendo locales que acogían a un público más popular: entre otros, el Princesa, el Ruzafa y el Apolo. A pesar de las disposiciones gubernativas, tendentes a evitar el desarrollo de un teatro que se expresara en una lengua diferente de la castellana, la burguesía valenciana no renunció a las representaciones en su propio idioma. Con todo, hasta la década de los cincuenta el teatro en valenciano ocupó una posición subalterna en la programación del Principal; se limitaba a piezas cómicas, si bien algunas de ellas pueden considerarse de duración normal y no meros sainetes, como se ha dicho en ocasiones. El autor más importante de este período inicial es R. Ma. Liern, que desplegó gran actividad. El problema planteado es por qué la burguesía valenciana no desarrolló en la década de los sesenta un drama «normal» en su propia lengua, como lo hizo la burguesía catalana en el Principado. La aparición de Eduard Escalante cuaja en un sainete basado en el costumbrismo y en la construcción de arquetipos y moldes lingüísticos de gran rigidez. La falta de estudios especiales sobre las diferentes etapas de este proceso que tuvo lugar durante los dos primeros tercios del XIX nos impide llegar a conclusiones definitivas.

RÉSUMÉ

Après son inauguration en 1832, le Théâtre Principal est bientôt devenu la salle de la nouvelle bourgeoisie valencienne; autour de lui sont surgies des salles fréquentées par un public plus populaire: les Princesa, Ruzafa et Apolo, par exemple. Malgré les dispositions gouvernementales acheminées à éviter le développement d'un théâtre dont le moyen d'expression était une langue autre que l'espagnole, la bourgeoisie valencienne n'a pas renoncé aux représentations en leur propre langue. Jusqu'à la décade des 50, quand même, le théâtre en valencien a occupé une situation subalterne dans la programmation du Principal où il se bornait à des pièces comiques bien que certaines d'entre elles on peut les considérer de durée normale et pas de simples saynètes

comme il a été souvent affirmé. R. Ma. Liern déploie une grande activité et il est l'auteur le plus important de cette période initiale. Mais le problème consiste à découvrir pourquoi pendant la décennie des 60 la bourgeoisie valencienne ne crée pas de drames normaux en sa propre langue, au contraire de ce qui fait la bourgeoisie catalana dans le Principat. La parution d'Eduard Escalante se matérialise en une saynète dont les bases sont: d'un côté les pièces de mœurs et de l'autre la construction d'archétypes et de moules linguistiques très rigides. C'est à cause du manque d'études de détail sur les différentes étapes de ce procès, devenu pendant les deux premiers tiers du XIX^e siècle, qu'il est impossible d'arriver à des conclusions définitives.

SUMMARY

The Principal Theatre was inaugurated in 1832 and soon became a meeting-place of the new Valencian bourgeoisie. Around it, other establishments appeared which opened their doors to a less select public: among others were the Princess, the Ruzafa and the Apollo. Despite government measures that aimed at preventing the development of a theatre in any language other than Spanish, the Valencian bourgeoisie did not renounce performances in its own language. At any rate, until the eighteen-fifties, plays in Valencian held a minor position in the Principal's programmes and were limited to comic pieces, though some of these must be considered full-length and not just short farces, as has sometimes been maintained. R. Ma. Liern was tirelessly active as the most important author of this initial period. The problem, however, is to know why the Valencian bourgeoisie did not develop a «normal» drama in its own language during the sixties, in a way parallel to what the Catalan bourgeoisie was doing in the Principality. With the appearance of Eduard Escalante came the local-manners farce, constructed according to strict archetypes and linguistic patterns. The lack of detailed studies on the different stages of this process, which belongs to the first two thirds of the nineteenth century, makes it hard for one to reach definitive conclusions.

NORBERT SERVOS

DANSA I EMANCIPACIÓ.* EL TEATRE DE DANSA DE WUPPERTAL.

Traducció de Laura Conesa.

Quan Pina Bausch va agafar la direcció del Teatre de Dansa de Wuppertal la temporada 1973/74, va introduir una cesura en el creixement paral·lel en què es trobava l'escena del ballet alemany. Les seves obres es van allunyar més i més de la percepció de la dansa segons el ballet clàssic i de la dansa moderna; va crear una forma única composta per formes genuïnes de teatre i dansa, a les quals es va donar un altre ús amb el nom de «teatre de dansa». Altres progressos fets recentment en el teatre, com per exemple els introduïts per Bob Wilson, Dario Fo i Heiner Müller, també contribueixen a donar forma a la dansa. És una qüestió de noves dialèctiques basades en Brecht. El lema «Teatre d'Experiència» («Theater der Erfahrung») porta l'atenció sobre la manera com han de ser considerades les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Això a la vegada determina el significat emancipador que dona Pina Bausch a la totalitat del gènere artístic: l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes.

I. EL «TEATRE D'EXPERIÈNCIA»

L'acolliment que va tenir el primer programa de dansa de Wuppertal que va fer Pina Bausch ja va ser extremadament dividit i discutit. La presentació d'aquesta innovació en el teatre de dansa no pot ser incorporada fàcilment al cànon dels valors i categories existents; es resisteix a la definició tradicional de dansa. Les reaccions van des de l'expressió de sorpresa i perplexitat fins al groller rebuig. El nou i modest element de les obres de Pina Bausch requereix una nova

* Article aparegut a la revista «Ballet international», núm. 1, gener de 1982, Colònia. (Trad. de l'anglès.)

Com ens oïm per primera vegada nosaltres mateixos? Com un cant sense fi a una sola veu i en dansa. Això encara no ha rebut cap nom. Cap d'aquestes dues formes no té vida per ella mateixa. Personalment ningú no s'ha format en això. Posseeixen, allà on hom se les troba, l'encant d'un començament natural. Ara bé, primer hom hauria de passar per Una Altra Cosa que permetés preparar l'expressió extensament i fermament.

Ernst Bloch, *Sobre la filosofia de la música*¹

Quan Pina Bausch va agafar la direcció del Teatre de Dansa de Wuppertal la temporada 1973/74, va introduir una cesura en el creixement paralitzat en què es trobava l'escena del ballet alemany. Les seves obres es van allunyar més i més de la percepció de la dansa segons el ballet clàssic i de la dansa moderna; va crear una forma mixta composta per formes genuïnes de teatre i dansa, a les quals es va donar un altre ús amb el nom de «teatre de dansa». Altres progressos fets recentment en el teatre, com per exemple els introduïts per Bob Wilson, Dario Fo i Heiner Müller, també contribueixen a donar forma a la dansa. És una qüestió de noves didàctiques basades en Brecht. El lema «Teatre d'Experiència» (*Theater der Erfahrung*) porta l'atenció sobre la manera com han de ser considerades les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Això a la vegada determina el significat emancipador que dona Pina Bausch a la totalitat del gènere artístic: l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes.

1. EL «TEATRE D'EXPERIÈNCIA»

L'acolliment que va tenir el primer programa de dansa de Wuppertal que va fer Pina Bausch ja va ser extremament dividit i discutit. La presentació d'aquesta innovació en el teatre de dansa no pot ser incorporada fàcilment al cànon dels valors i categories existents; es resisteix a la definició tradicional de dansa. Les reaccions van des de l'expressió de sorpresa i perplexitat fins al groller rebuig. El nou i modest element de les obres de Pina Bausch requereix una nova

1. Ernst BLOCH, *Zur Philosophie der Musik* (Frankfurt / Main, 1974), p. 7.

manera d'entendre la dansa que superi formalment les limitades divisions de teatre de dansa, de veus o de música i que investigui les dimensions específiques de la dansa.

El principi del muntatge, la relació associativa del material escènic com a principi estructural de la forma dramàtica i del contingut, és una característica distintiva de les obres del Teatre de Dansa de Wuppertal. Aquí fracassen les temptatives usuals de desxifrar una obra mitjançant un procés purament intuïtiu o deductiu. Cap obra en tots els seus aspectes específics no pot ser explicada d'una manera lineal des d'un criteri global, com tampoc hom no pot aplicar un model hermenèutic que expliqui cada moment per separat en termes de la seva integració en un «sentit global» («zu einem Sinnnganzen»). Els múltiples estrats de continguts i formes fan que sigui impossible d'establir un sol significat per a totes les obres. La mateixa manca de resultats s'aconsegueix mitjançant una simple relació positivista en l'ordre cronològic de les escenes. Aquest tipus de procediment, basat en la reconstrucció dels esdeveniments a l'escenari, s'empara certament de la simple idea, la seqüència, però amb prou feines aclareix la complexitat de la simultaneïtat dels esdeveniments a l'escenari. Puix que les obres no tenen «faula» en el sentit brechtia i que no segueixen la variació sistemàtica en un tema, el context solament es pot adquirir en el procés de recepció per part del públic. La peça clau és l'espectador, el qual és interrogat sobre els seus interessos i la seva pròpia experiència quotidiana. Aquesta experiència ha de ser comparada i relacionada amb els esdeveniments de l'escenari. Allò que normalment en el teatre es considera com el procés d'interacció o comunicació evidencia també aquí el seu significat específic en el teatre de dansa. Ara bé, en aquest cas el significat d'una paraula es transforma en signes corporals, en l'expressió global de cos, mim i gest. Solament quan el físic exhibit a l'escenari (la «consciència del cos» que és representat) serveix correlació amb l'experiència quotidiana del propi cos de l'espectador, aleshores es pot establir una «relació de sentit» («Sinnzusammenhang»), la qual depèn de l'horitzó concret (físic) d'experiència i del que espera el destinatari. En aquest model de correspondència real hi ha lloc per introduir-hi la subjectivitat, la qual exigeix que l'espectador —i l'actor— facin un examen crític i directe. Això exclou qualsevol simple recepció passiva de les obres. Les obres de Pina Bausch comencen concretament allà on ocorren les experiències socials i físiques de cada

dia i ella les situa en un context d'objectivació de seqüències d'imatges. La constricció física de l'individu és exhibida a l'escenari mitjançant repeticions provocatives, doblatges, etcètera, i això fa que pugui ser experimentada. La pressió per a prendre una decisió sobre l'obra té al mateix temps la funció d'ajudar en aquesta decisió. Malgrat aquest canvi cap a la respectiva recepció crítica, l'anàlisi no esdevé arbitrària. Fins i tot, el «teatre d'experiència», que dóna preferència a la capacitat d'experimentar físicament un problema per damunt de la transmissió didàctica de coneixements, posseeix una mesura de validesa,² que es troba a l'estructura general social i emotiva i que pot ser localitzada concretament a cadascun dels períodes històrics.³

2. LES FORMES DEL «NOU» TEATRE DE DANSA

El Teatre de Dansa de Wuppertal proporciona, per primera vegada, punts de partida per a la discussió de la qüestió del realisme en el ballet d'escenari. Aquest «Teatre d'Experiència» no canvia solament les condicions de la recepció crítica; transferir la dansa des del nivell d'abstracció estètica al comportament físic quotidià suposa canvis, tant de forma com de contingut. Si fins ara la dansa era considerada com el domini de «L'aparença bonica» («*des schönen Scheins*»), el refugi de la tècnica autònoma o de l'adaptació abstracta de temes existencials, per contra, les obres de Pina Bausch relacionen directament l'espectador amb la rea-

2. Les possibilitats d'aquest assaig no permeten de fer un estudi detallat sobre els problemes específics dels mètodes d'investigació a la dansa. Això suposaria una descripció precisa del procés teatral d'interacció en els seus aspectes de comunicació cognoscitiva i emotiva. Tanmateix, a l'apartat III es fa un esbós de la tesi sobre la connexió existent entre el comportament físic a la dansa i les convencions generals i socials del físic (estructura emotiva).
3. El concepte sociològic «estructura emotiva» («*Affekstruktur*») pertany a Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 volums (Frankfurt / Main, 1976). En aquesta expressió Elias inclou la dimensió de la «naturalesa interna» («*innere Natur*») de l'home, l'evolució del comportament físic i de l'impuls sexual en relació amb la «naturalesa externa» («*äußere Natur*»), les relacions sòcio-econòmiques de determinades formes de societat.

litat, La tesi de l'emancipació de la dansa de les seves pròpies formes és basada en l'existència d'una certa dosi de realitat (que ara es pot concretar) en les obres. L'aspecte específic de la dansa, la transmissió a través dels signes corporals, permet de representar una realitat determinada per unes conviccions corporals. Sembla com si allò que Brecht preveia en el *Kleinen Organon* («Òrgan petit») succeís aquí.

La coreografia, per la seva part, també reprendrà tasques de naturalesa realista, però això és un error d'aquests darrers anys que no té res a veure amb la descripció de la gent tal com realment és... En tot cas, un teatre que ho basi tot en *Gestus*⁴ no pot prescindir de la coreografia. L'elegància d'un moviment i l'encant d'una posició determinada *verfremdet*,⁵ i la creativitat de la pantomima afavoreixen en gran mesura la falla.⁶

Tot i que el teatre de moviment de Pina Bausch no transmet els seus continguts d'una manera didàctica basada en Brecht, *i.e.*, *via* una falla, aquest fet no exclou l'ús de les tècniques del teatre èpic. Igual com va passar en el cas de Brecht, aquestes tècniques són elements essencials d'un teatre de dansa «realista».

Entre les formes estètiques, el principi del muntatge ocupa una posició central important. Com a estil de característiques distintives, el muntatge ha estat sempre el centre dels moviments d'avantguarda artística des de 1910 i 1920, sia

4. *Nota del traductor.* *Gestus* és una paraula clau de les teories de Brecht sobre el teatre, i impossible de traduir. A continuació donem la definició que John Willet va fer a fi que el lector pugui entendre les connotacions que aquest mot tenia per a Brecht: «[*Gestus*] és a la vegada gest i essència, posat i tret: un aspecte de la relació entre dues persones, estudiat per separat, reduït a l'essencial i expressat físicament o verbalment. Exclou tot allò que pertany a la psicologia, a l'inconscient, a la metafísica, sempre que no pugui ser expressat en mots concrets.»

(*The Theatre of Bertolt Brecht* [Londres, 1967], p. 173.)

5. *Nota del traductor.* Un altre mot propi de Brecht. *Verfremdung* literalment vol dir «fer estrany»; sol traduir-se per «alienació», però aquesta paraula té una connotació negativa que no és a l'original alemanya. Així, hem deixat el mot alemany sense traduir, ensems amb les formes verbals *verfremdet* i *verfremden* per a expressar la idea que alguna cosa o persona que ens és familiar, ens sembla desconeguda o estranya i per aquest motiu necessita ser sotmesa a un examen crític.

6. Bertolt BRECHT, *Kleines Organon für da Theater* de la *Gesammelte Werke*, vol. 16 (Frankfurt / Main, 1977), p. 698.

emprat estèticament, com a la rebel·lió dadaïsta, futurista o surrealista, sia interpretat políticament com a compromís directe de l'art en la vida, és a dir, a l'avantguarda de l'esquerra soviètica de la Cultura del Proletariat amb Eisenstein, Gastev, Tretjakov, etc.... Ara bé, això no vol dir que l'ús del principi del muntatge sigui una garantia d'un teatre innovador i progressiu o d'una forma d'art. Hi ha muntatge tant en els productes de la indústria de l'espectacle com en les reflexions sobre la teoria de l'art de Bertolt Brecht, Walter Benjamin o Ernst Bloch. La característica essencial és la confluència de formes diverses per a un fi específic. La millor manera de definir la tècnica del muntatge de Pina Bausch és tractant-la com si fos una apropiació de mitjans varis que li permeten de fer les seves manifestacions pròpies. I és precisament en aquesta actitud, que situa el valor funcional del mitjà d'expressió individual per damunt de la seva divisió convencional en les branques específiques del teatre, on es pot veure una clara afinitat amb el concepte de teatre segons Brecht. Així, hom torna a descobrir alguns conceptes bàsics del teatre didàctic (bé que sense l'impuls didàctic) al Teatre de Dansa de Wuppertal: el *Gestus* de mostrar, la tècnica del *Verfremdung* i una aplicació específica del còmic —aquests conceptes s'han anat consolidant com a formes característiques de presentació. Ensenms amb aquells temes agafats de l'experiència del món quotidià, s'empren a la «representació de la gent tal com és realment» («*Abbildung von Menschen, wie sie wirklich sind*») segons deia Brecht.

Els temes centrals, que es poden trobar a gairebé totes les obres, són l'alienació, l'aïllament, la lluita de sexes i la manca de comunicació entre els individus; aquests temes són presentats a l'espectador mitjançant la tècnica del *Verfremdung*, de manera que aquest pugui experimentar-los. La base de la presentació és el procés de comprensió quotidià a través dels signes corporals, un procés que és traslladat a l'escenari mitjançant un sol (*verfremdete*) llenguatge corporal. L'art i la vida quotidiana ja no estan en contradicció directa —això també ho va combatre l'avantguarda russa—, ja que el repertori de gestos prové directament de la vida de cada dia. En conseqüència, les accions a l'escenari ja no pertanyen al reialme de l'abstracció purament estètica, sinó que poden ser comparades amb el context concret de l'experiència de l'espectador. Un cop superada la barrera formal mitjançant l'ús d'un muntatge d'elements trets del teatre

parlat, del teatre musical, de la pantomima i de les tècniques cinematogràfiques, es pot introduir subjectivitat a la representació i es pot produir perplexitat en la recepció crítica. L'estructura oberta de les obres i la radical inclusió de pors subjectives, desigs i necessitats de l'autor demanen l'activa identificació i per tant la participació de l'espectador. Ara bé, l'ajut que suposa aquesta identificació a l'hora de produir il·lusions és tan reduït com ho era en les obres de Brecht. El «Teatre d'Experiència» pretén crear un compromís emocional en la formació de problemes, no en la formació de personatges. Un exemple d'aquest tipus d'interacció de formes és l'ús de l'element còmic: l'exageració tràgico-còmica de les situacions quotidianes dona validesa general a l'escena. Al mateix temps, el *Verfremdung* (per exageració) distancia l'espectador i impedeix la identificació en defensa del coneixement *via* el cos.

El principi del muntatge ofereix la condició prèvia al coneixement. Aquí té lloc una forma d'apropiació de la realitat basada en extractes de situacions. Aquesta forma difereix de la dramaturgia convencional de la narrativa: en lloc de ser totalment impossible d'interpretar tots els detalls, en aquest cas hi predominen la multidimensionalitat i la complexa simultaneïtat dels processos a l'escenari. Enfront de l'obra independent, estableix una estructura oberta i l'autonomia de cada escena per separat. El principi de Brecht de «no... sinó» («*Nicht-Sondern*») que emprava en la tècnica d'actuació i que estimula la incorporació a la peça d'altres possibles variacions, serveix per a identificar l'obra de Pina Bausch. La seva manera de procedir segons el «treball en progrés» exclou tota pressió per a realitzar una obra acabada i afavoreix un altre tipus d'obra on hi hagi diferents possibilitats. L'ordre de les escenes, que és el mateix que el de qualsevol altra representació, no queda establert d'una manera definitiva; es manté variable i presenta diferents possibilitats. El començament i la fi no delimiten l'estructura temporal del tipus de representació. El principi que predomina és el de la dramaturgia d'escenes, o dels «números», el qual tracta els temes en un ordre associatiu movable. En contraposició a la dramaturgia convencional de la trama, no hi trobem cap desenvolupament rigorós, ni en el fil de la història ni en els personatges. El conjunt dels temes és separat en grups, els quals són dividits per escenes i il·luminats des de diferents punts. Sovint es tracta d'exercicis, de variacions sobre un tema, que no estan sotmesos a cap

rigor lògic. Aquest format també exclou la normal connexió amb el principi de causalitat. El que es proposi aquest problema com a principi no vol dir que tingui res a veure amb la psicologia dels personatges, sinó que prové dels principis de la imatge lliure i de les associacions de trames. El que més interessa no és la representació dels personatges, sinó la naturalesa problemàtica del tema. L'espectador ja no pot identificar-se amb el protagonista de la història perquè no hi ha la normal separació de papers entre actor principal i actors secundaris. Per això se li demana que busqui la tensió a la dansa d'una manera diferent de la normal. Però aquesta tensió ja no sorgeix com si es tractés d'una *Peripetie*, que dissol la tensió, sinó que és puntual, o sia, resulta d'una combinació de les diferents formes i continguts de l'escena. Això permet de conservar l'autonomia dels mitjans particulars —quasi en el sentit de Brecht. Llurs dissonàncies no estan agrupades en una «*gesamtkuntswerk*» («obra d'art completa», terme que va emprar Wagner per a designar els seus drames musicals), sinó que «les connexions existents entre ells es *verfremden* entre si».⁷

Tanmateix el valor del *Verfremdung* en un teatre que va dirigit més a les capacitats emotives de l'espectador que no a les cognoscitives és diferent. Puix que el teatre de moviment no utilitza cap falla a manera de «nucli de representació teatral»⁸ per a transmetre coneixements de forma racional, el seu objectiu sols es pot veure com si fos una transmissió d'experiències principalment físiques (emotives). L'impacte immediat precedeix l'explicació racional. El que importa és l'espontaneïtat i la fusió d'escenari i públic, sense renunciar a una actitud crítica i atenta durant el procés. Si el teatre èpic de Brecht serveix per a crear una «consciència pròpia» en el sentit marxista —especialment en la producció d'obres didàctiques —aleshores el canvi que experimenta el «Teatre d'Experiència» es produirà (en el cas que es produeixi) a través de la necessitat experimentada i no a través de la percepció intel·lectual. El que en aquest desenvolupament s'hi vegi una reacció a la diferent situació històrica no vol dir passar-se de la ratlla. És més fàcil formular allò que normalment s'entén per «interiorització» com si es tractés d'un problema a nivell de comunicació emotiva que no fer ús de les formes d'un teatre, el prin-

7. *Idem.*, p. 699.

8. *Idem.*, p. 693.

principal objectiu del qual és canviar la consciència. Aquí es manifesten la possibilitat i la qualitat específiques del teatre de dansa. Si partim del fet que les condicions socials es revelen de la mateixa manera, *via* control corporal, aleshores les «noves» dimensions de la dansa constituïran, efectivament, una emancipació. Tot i que potser això no sigui el que pretén directament Pina Bausch, les seves obres hi contribueixen substancialment. Igual com Brecht, el seu teatre ho treu «tot del *Gestus*» («*alles aum dem Gestus*»). Això no obstant, en aquest cas el *Gestus* està fortament relacionat amb el camp de les accions corporals i ni recolza ni s'oposa a res del que s'ha dit, sinó que «parla» per ell mateix; és la forma i alhora el tema de la representació. Com a forma, per exemple, sorgeix quan la frase es transforma directament en signes corporals. (Així tenim que un home porta la seva dona penjada al coll, com si fos una bufanda, per a indicar que solament serveix d'accessori decoratiu.) El tema és físic: apareix tota la gamma d'emocions humanes i es mostra com queden reduïdes, restringides i delimitades a convencions. Igual com passa amb el cos de la dona a la lluita de sexes, el cos en general és representat com a un instrument que es pot conquerir. La tècnica del *Verfremdung*, fidel al principi brechtian, clarifica aquest punt. Les coses normals de cada dia són separades de llurs contextos i singularitzades i és per això que poden tornar a ser experimentades. El tema de la dansa és el deformat llenguatge quotidià del cos, el qual, evidentment, en ésser representat mitjançant el *Verfremdung* permet reconèixer el cos, però al mateix temps fa que sembli «estrany».⁹

Sovint es pot aconseguir el *Verfremdung* a través d'un element còmic que utilitza tècniques cinematogràfiques. Llavors els moviments semblen menys tènues en el temps o bé passen corrent a gran velocitat com si fossin pallassades; la tècnica cinematogràfica que consisteix a fondre una escena en una altra marca un canvi d'escena. Aquest element còmic no suposa cap intent de crítica dels personatges. El seu objectiu és posar de manifest les necessitats reals, impossibles de distingir donada la deformació que han sofert. Igual com les primeres pel·lícules de pallassades de Chaplin, l'element còmic pot esdevenir ràpidament tragèdia. Les convencionals constriccions físiques no són representades pel seu simple efecte a costa d'un personatge; el *Gestus* ja no

es dona per suposat i s'excedeix la lògica de la convenció. D'aquesta manera s'impedeix que s'utilitzi el còmic solament a manera de sublimació, com és el cas del teatre de boulevard. La rialla que produeix fa prendre consciència i l'espectador s'adona que el que passa a l'escenari correspon exactament al seu propi comportament físic constrictiu. Aquí les contradiccions també estan clarament concentrades: el que hi ha de públic i de privat en tot comportament —que a la realitat està curosament separat— ho trobem integrat en un sol context. (Una parella està dreta al davant de l'escenari i somriu amicalment mentre per darrera abusen l'un de l'altre amb moviments lleugerament maliciosos, com pessigades, puntades de peu...) L'escena còmico-seriosa revela la contradicció punt per punt: harmonia hipòcrita en públic, baralla en privat. El mètode comparatiu també caracteritza la manera com s'utilitzen els mitjans de comunicació. Pina Bausch a les seves obres tracta extensament els mites banals àmpliament difosos pels films (de Hollywood), bandes de dibuixos, discs més venuts i altres mitjans afins (sarsuela, revista). Mostra com les formes interpersonals de procedir d'aquests *gèneres* i les imatges de bellesa, relacions home-dona i èxit que circulen entre la gent són impracticables i absurdes si es comparen d'una manera còmica, *verfremdend*, amb la realitat. Igual com el que és físic, la manera de fer cinema no és solament una forma estètica, sinó que també és el tema d'anàlisi. El Teatre de Dansa s'apropia la funció social dels estereotips dels mitjans de comunicació i demostra la subjugació a què està sotmès el conformisme interioritzat. (Un exemple d'això és que a la realitat és impracticable abraçar a *la* Hollywood. Els moviments que es fan no funcionen.) En aquest cas el «*Gestus* de mostrar» («*Gestus des Zeigens*») de Brecht va dirigit als continguts dels mitjans de comunicació. La lògica del mite banal queda destruïda quan és mostrada conscientment, quan les convencions del film s'empren d'una forma còmico-seriosa. El tema de «la Dona» rep una atenció especial en aquest context. És mostrada, reiteradament i amb una exageració grotesca, com un ésser reduït a un simple valor de mercaderia de l'home i la qual es coneix amb l'expressió «vampiresa devoradora d'homes» («*männnermorder der Vamp*») o «la ingènua noia-dona» («*naive Mädchen-Frau*»).

La ira i la reflexió també es poden aplicar al mitjà propi de la dansa. Les convencions del teatre amb llurs divisions

en acció a l'escenari i passivitat en el públic formen part de les obres. El realisme del Teatre de Dansa nega tenir res a veure amb els requeriments dels convencionals valors teatrals de «construcció» inconseqüent, purament estètica. Pina Bausch converteix el disseny de l'escenari i els accessoris teatrals en funcions de les afirmacions que pretén fer (segons l'estil de la dansa expressiva, que va suprimir els decorats i el vestuari en benefici d'un decorat que enfoca el cos i dóna importància a la dansa). Els ombrius i simples escenaris de Pina Bausch militen en contra d'una actitud passiva, culinària i consumidora. El vestuari (peces de roba barates, vestits negres, sabates de talons alts, etc...) prové —igual com el tema de la dansa —del món quotidià; es manifesta com el mitjà d'expressar la manera com els nostres cossos estan constrets. Les obres són tan obertes com els escenaris, els quals normalment són tan desmantellats que només en resten les parets buides. A diferència de la tradicional independència i de la representació contínua, el Teatre de Dansa de Pina Bausch contrasta amb les oposicions i contradiccions del teatre convencional. Les pressions per a portar a terme alguna cosa, per a tenir alguna cosa per ensenyar, la callada actitud d'espera del públic —això són temes per a ser representats. No es fa cap diferència entre assaigs i representacions. Tot allò que és acabat i desenvolupat és mostrat tal com és. (Els actors/dansaires expliquen el proper pas de ball a l'escenari, discuteixen la propera escena, es mostren enfadats o contents mentre treballen, es crea una atmosfera d'assaig.) De la mateixa manera que el que hi ha de públic i de privat conflueix, també desapareix la divisió entre un procés de producció «entre bastidors» i un producte d'art acabat «a l'escenari». Es dóna importància al procés d'adaptació: al seu desenvolupament, tant a partir dels primers assaigs com durant la representació. En exposant la seva evolució (i les seves tècniques) el Teatre de Dansa demostra el seu caràcter antiillusionista. De nou veiem com la funció del teatre esdevé un procés immediat d'adaptació de la realitat. La planera il·lusió de l'escenari és reemplaçada per la introducció de pors i dubtes subjectius; aquest canvi radicalitza la localització del problema a nivell emocional (i emotiu).

Tanmateix, ensems amb les innovacions formals del Teatre de Dansa de Wuppertal existeix una limitació en el contingut. La forma com Pina Bausch enfoca aquesta qüestió

és determinada fenomenològicament en el sentit més ampli.¹⁰ La seva manera d'adaptar els temes mostra els fenòmens però no anomena les seves causes. Per aquest motiu la història roman reduïda al nivell d'un paràmetre concret de processos estètics. En efecte, sols hi ha concretament una característica —que és la qualitat— d'un «Teatre d'Experiència» emotiu que consideri la història en la seva «estructura profunda», és a dir, *via* la seva «naturalesa interna».¹¹ Ara bé, sembla com si al Teatre de Dansa de Wuppertal aquest aspecte estigués massa restringit a la subjectivitat. Puix que els moments de realitat només són considerats com a una descripció de l'*statu quo* quan arriben a la seva fi, no queda gens clar que es tracti d'un procés continu. Ni el temps ni l'espai no adquireixen realment una dimensió històrica. Els personatges es troben en un espai buit, separat de les condicions històriques o socials concretes. La història apareix com una metàfora quan es canten cançons que van tenir èxit en un determinat període (els anys vint, trenta o cinquanta) o bé queda insinuada a través del vestuari i dels accessoris de l'escenari, però mai no és emprada com si es tractés d'un moment essencial de les obres. El Teatre de Dansa aconsegueix efectivament il·lustrar la realitat del comportament físic, la «naturalesa interior» en la seva constricció; aquesta qüestió, però, no forma part integrant de la mutabilitat del procés històric. Totes les obres ocorren a una societat moderna que no pot ser identificada d'una manera més concreta: el temps i l'espai són fixats d'una manera molt poc precisa. La crítica a la forma subjectiva de la representació va dirigida contra les convencions, no contra llurs causes ni contra un context més funcional. La constricció física, la naturalesa limitada dels mitjans de comunicació petitburgesos, es dona ja per suposada i es representa d'acord amb les diferents formes com es manifesta. Així mateix, l'alienació interpersonal, la lluita de sexes i la manca de comunicació apareixen com els resultats d'un procés sense nom. Són punts fixos d'un model de relacions individuals determinat per endavant. En ells es basa la recerca d'una sensualitat lliure d'ansietat i convencions; d'acord amb ells la tendresa esdevé poder i la comèdia revela

10. Aquí es planteja la qüestió de saber fins a quin punt això no representa una característica d'una estètica específicament femenina, i si en unes altres condicions aquesta forma d'enfocar el problema no podria esdevenir productiva.

11. Segons el concepte de «naturalesa interna». Cf. nota 3.

el seu fons tràgic. La representació queda empresonada dins l'estructura d'un simbolisme existencial que sempre mostra els seus trets fatalistes. Els personatges, guiats obligatòriament per normes interioritzades, segueixen sempre un model de desenvolupament invariable fins a arribar en un punt on aquest esdevé un impediment, un impossible. La qüestió de la historicitat a l'escenari del ballet no s'ha de confondre en aquest cas amb una exigència de domini real dels problemes, sinó que més aviat constitueix la base contra la qual el teatre de dansa pot emprar totes les seves possibilitats per aconseguir l'emancipació.

3. EL LLENGUATGE DEL COS I LA HISTÒRIA DEL COS

A la *Filosofia de la Música* Ernst Bloch descriu la dansa i la música com a elements originals del propi convenciment humà. Tanmateix «no tenen vida per ells mateixos» («leben [sie] nicht an sich»), «hom hauria de passar per Una Altra Cosa que permetés preparar l'expressió extensament i fermament» («mußte man [erst] durch Anderes hindurch, das den Ausdruck breit und fest zurüsten ließ»)¹² En aquesta citació trobem dos factors: el desenvolupament estètic intern que s'ha de tenir en compte i l'estructura de la història general que determina els productes estètics. Quant a la dansa, aquest context històric es basa en una història general del cos, en l'aparició d'un cert domini del cos com si es tractés d'un desenvolupament immanent a la dansa i que al mateix temps expressés la societat en general. El teorema de l'emancipació de la dansa sols es pot demostrar concloentment partint d'aquest punt. Hom pot trobar aquesta relació d'una manera exemplar a les investigacions del sociòleg Norbert Elias; a continuació es fa esment de les afirmacions més importants contingudes en aquestes investigacions.¹³

Elias parteix de la següent afirmació: «La formació del comportament "civilitzat" està molt relacionada amb l'organització de les societats occidentals en "estats".»¹⁴ «El desenvolupament de les estructures personals i socials s'acom-

12. Cf. nota 1.

13. Norbert ELIAS, cf. nota 3.

14. *Idem.*, vol. I, p. LXXVI

pleix en una combinació inseparable.»¹⁵ Al centre, afirma Elias, es produeix el desenvolupament de la «naturalesa interna» («*innere Natur*») de l'home, que inclou tot el reialme de la conducta humana, el canvi de les passions físiques i de la vida sexual. Segons ell, el procés de la civilització constitueix sobretot un «canvi estructural en els homes, el qual els condueix cap a una estabilització i diferenciació més grans de llurs controls emotius i, per consegüent, de llurs processos d'experimentació».¹⁶ Es pot demostrar que en el procés històric hi ha una forta dependència entre els homes; això exigeix que l'individu tingui un gran domini d'ell mateix, però això li resulta més i més complicat. La realització d'aquest «canvi en l'estructura de l'individu» depèn de «l'evolució a llarg terme de les configuracions que creen els homes entre ells a fi d'aconseguir un estàndard de diferenciació i integració més elevat».¹⁷ La subjugació de la «naturalesa externa» («*äußere Natur*»), un procés que, a causa de la industrialització, es ramifica més i més en les àrees tècniques individuals, té lloc ensems amb un control més i més gran de la vida emocional i de l'expressió física. Un exemple d'això el tenim en el canvi que es produeix en la conducta agressiva. A l'Edat Mitjana, per exemple, el llinar emocional era relativament baix (com en el cas de les batalles militars que lliuraven els homes entre ells). L'instint agressiu de l'home modern del segle dinou estava subjecte a un control molt més gran. Una prova clara d'aquest procés de canvi en l'estructura emotiva és la diferenciació de les formes de comunicació humana: un refinament creixent del comportament a taula (com per exemple la utilització dels coberts per primera vegada) i al mateix temps un augment dels valors dels llinars de vergonya i torbament. La transformació de les «configuracions socials» —tal com les anomena Elias— fa que les normes de conducta quotidiana creixin d'una manera contínua i siguin més i més complexes. Els impulsos emocionals poden ser expressats d'una manera menys i menys directa; estan subjugats al codi creixent de convencions. Amb el temps, el reialme d'emocions enter queda subordinat a una xarxa de controls diferenciada que altera d'una manera decisiva la condició espiritual de l'home. La tecnologia i la industrialització desenvolupen un domini

15. *Idem.*, p. XX.

16. *Idem.*, p. XI.

17. *Idem.*, p. X.

complex de la «naturalesa externa» que també necessita la «naturalesa interna». En contraposició a «l'*homo* *clausus*», que topa amb les condicions externes d'una forma autònoma i imparcial, Elias proposa com a principi el seu concepte de l'home «obert». L'individu i la societat formen una unitat indivisible d'influència mútua: estan lligats entre ells mitjançant el que s'anomena «cadena d'interdependència». Els models de conducta dels homes, concretament llur control de les emocions, han evolucionat d'una manera similar sota la pressió de les condicions socials generals. En aquest respecte es dona una gran importància a la qüestió de la monopolització del poder: la concentració creixent del poder no en l'individu sinó en institucions i la delegació, en darrer terme, del poder a l'estat, és un procés on les pressions externes esdevenen internes. El punt d'unió entre «l'exterior» (poder de l'Estat) i «l'interior» (estructures emocionals individuals) són les nostres pors; elles són les que transfereixen l'estructura general de la societat al funcionament físic de l'individu.

La Dansa pot ser inclosa en aquesta mateixa relació recíproca. A la dansa, la influència de les relacions externes sobre l'estructura física es manifesta d'una forma que és transmesa estèticament. Des d'un punt de vista històric, aquesta influència queda demostrada en l'anàlisi dels ideals de moviment i de control i en la utilització de l'espai com a representants dels respectius estats emotius dominants. Així, la *danse d'école*, en afavorint la percepció tècnica, esdevé la representació ideal del control emotiu que exigeix l'art modern. L'inflexible cànon de regles de la dansa clàssico-acadèmica, l'estereotipatge del moviment, l'ordre establert d'una manera estricta (com a símbol de l'ordre social) exemplifiquen la constricció a la qual està sotmès el cos a causa de les exigències de l'era industrial.

Tanmateix, l'anàlisi de la constricció física i la seva manifestació al Teatre de Dansa suposa solament una part de la qüestió. L'experimentació de les estructures socials en el nostre propi cos també pot ser entesa en la seva dimensió utòpico-progressiva. Si la dansa reflecteix sempre un estat emotiu dominant —malgrat que mai no depengui d'ell directament— la forma de procedir del moviment pot emprar-se a l'escenari com a instrument d'un alliberament que també ha de ser entès físicament. Al concepte d'una «utopia concreta» de Bloch cal afegir el nivell emotiu que pretén aconseguir l'alliberament del cos. Aquestes són les possibilitats

del teatre de dansa, les quals es manifesten: allà on el control sobre els éssers humans es desprèn del marc de tot allò que pot ser expressat mitjançant el llenguatge; allà on la subjugació de la «naturalesa externa» coincideix amb la de la «naturalesa interna». La dansa dóna mobilitat a les formes de presentar les emocions, com si aquesta fos la seva única contribució a la comunicació predominantment racional i cognoscitiva del teatre brechtia. Una representació conscient reemplaça una reproducció inconscient; tant les pressions relacionades amb el cos com les pressions internes esdevenen visibles. En emprar la seva forma d'expressió, el cos, com a tema, el Teatre de Dansa també arriba a un punt crític en l'emancipació del contingut. Així, sembla bastant probable que pugui omplir la llacuna que va deixar el teatre èpic: ensem amb els grans processos històrics, tal com els tractava Brecht, el Teatre de Dansa mostra com la influència d'aquests processos arriba fins al reialme concret de l'individu; incorpora l'experiència immediata, a manera de valor amb dret propi, al coneixement racional; s'oposa a la descripció de les connexions de la macroestructura i amplia el nivell de la microestructura mitjançant les seves formes emotives. Concretament, reacciona al problema de la interiorització mostrant com són interioritzades les pressions exteriors. Aquest tipus de (Dansa) «Teatre d'Experiència» pot agafar les convencions del cos que han estat interioritzades *via* ansietats i les pot fer visibles a fi que puguin ser experimentades. La comprensió emotiva, igual com el procés d'interacció teatral, procedeix per comparació: des de l'escenari es presenta al públic un control emotiu en concret a fi que aquell pugui experimentar-lo; es produeix una situació de pressió que es pot veure des de lluny («*durch verfremdende Distanz*»). La constricció pròpia del cos és reconeguda tal com és a l'escenari. L'expressió «caminar dret» («*aufrechter Gang*») de Bloch, sinònim de l'emancipació de l'individu, és tant una qüestió de l'intel·lecte com del cos. Avui dia, les obres d'escena del ballet alemany que més s'apropen a aquest model emancipador de teatre de dansa són les de Pina Bausch.

NORBERT SERVÓS

RESUMEN

Cuando Pina Bausch tomó a su cargo la dirección del Teatro de Danza de Wuppertal (en la temporada 1973-1974), se produjo una cesura en el panorama del ballet alemán. Sus obras fueron alejándose progresivamente del concepto de danza del ballet clásico y de la danza moderna; creó un género mixto, compuesto de formas genuinas de teatro y de danza a las que se daba otro uso, bajo el nombre de «Teatro de Danza». En realidad se trata de una didáctica nueva basada en Brecht. El lema «Teatro de Experiencia» es indicativo respecto del modo en que hay que entender las obras del Teatro de Danza de Wuppertal y determina el significado emancipador que tiene, para Pina Bausch, la totalidad del género artístico: la emancipación de la danza respecto de sus propias formas.

Norbert Servos presenta y estudia este trabajo de Pina Bausch en tres apartados (sobre el Teatro de Experiencia, sobre las formas del «nuevo» Teatro de Danza y sobre el lenguaje del cuerpo y la historia del mismo) relacionándolo con teorías de Ernst Bloch y de Norbert Elias.

RÉSUMÉ

Lorsque Pina Bausch s'est chargée de la direction du Théâtre de Danse de Wuppertal pendant la saison 1973-1974, une césure s'est produite à la scène du ballet allemand. Ses productions se sont de plus en plus éloignées du concept de danse d'après le ballet classique et la danse moderne; elle a créé un genre mixte, composé par de vraies formes de théâtre et de danse, auxquelles on a donné un autre usage et le nom de «Théâtre de danse». Il s'agit, tout bien pensé, d'une nouvelle didactique fondée sur Brecht. La devise «Théâtre d'Expérience» porte l'attention sur la façon de considérer les pièces du Théâtre de Danse de Wuppertal et elle détermine la signification d'émancipation que Pina Bausch donne à la totalité du genre artistique: l'émancipation de la danse de ses propres formes.

Dans cet article Norbert Servos présente et étudie ce travail de Pina Bausch, en trois parties (*Le Théâtre d'Expérience*, *Les formes du «nouveau» Théâtre de Danse*, et *Le langage du corps et l'histoire du corps*) et elle le met en rapport avec les théories d'Ernst Bloch et de Norbert Elias.

SUMMARY

When Pina Bausch took over the direction of the Wuppertal Dance Theatre in the 1973-1974 season, German ballet broke off in a new direction. Her work grew steadily more distanced from the dance concepts of classical ballet and modern dance; she created a mixed genre, made up of genuine theatre and dance forms used in a different way and dubbed «Dance Theatre». She is clearly a new didactic artist rooted in Brecht. The device «Experience Theatre» underlines the way in which the Wuppertal Dance Theatre should be taken and defines the emancipating signification that Pina Bausch gives to all the artistic genre: the emancipation of dance from its own forms.

In this article Norbert Servos introduces and studies Pina Bausch's work in three chapters (The «Experience Theatre»; The forms of the «new» Dance Theatre, and The Language and History of the Body) and relates them to the theories of Ernest Bloch and Norbert Elias.

RÉSUMÉ

Lorsque Pina Bausch s'est chargée de la direction du Théâtre de Danse de Wuppertal pendant la saison 1973-1974, une ceuvre s'est produite à la scène du ballet allemand. Ses productions se sont de plus en plus éloignées du concept de danse d'après le ballet classique et la danse moderne; elle a créé un genre mixte, composé par de vaines formes de théâtre et de danse, auxquelles on a donné un autre usage et le nom de «Théâtre de danse». Il s'agit, tout bien pensé, d'une nouvelle didactique fondée sur Brecht. La devise «Théâtre d'Expérience» porte l'attention sur la façon de considérer les pièces du Théâtre de Danse de Wuppertal et elle définit la signification d'emancipation que Pina Bausch donne à la totalité du genre artistique: l'emancipation de la danse de ses propres formes.

Dans cet article Norbert Servos présente et étudie ce travail de Pina Bausch, en trois parties (Le Théâtre d'Expérience, Les formes du «nouveau» Théâtre de Danse, et Le langage du corps et l'histoire du corps) et elle le met en rapport avec les théories d'Ernest Bloch et de Norbert Elias.

JOAN ABELLAN

L'ESCENOGRAFIA DE FABIÀ PUIGSERVER.

Fabià Puigserver va a Ginebra el 1954. El 1958 es va presentar a l'Escola d'Art Dramàtic Adria Gual com a alumne d'interpretació, exercint alhora com a professor d'Escenografia de la mateixa escola. D'ençà del 1961 comença el seu treball escenogràfic tant en el camp independent com en el professional, del qual podem comptabilitzar, fins al moment present, cent tretze muntatges per a espectacles produïts principalment a Barcelona i també a Madrid, Buenos Aires, Berna, Zuric, Toronto i per a la televisió polonesa.

El nom de Fabià Puigserver també va unit a la fundació del Primer Teatre Independent Universitari, el grup de teatre per a infants L'Oliba, del GTI,¹ del Teatre de l'Escorpi i del Teatre Lliure, el primer, i ara com ara l'únic, teatre estable català. En l'actualitat, Fabià Puigserver alterna el seu treball escenogràfic amb el de direcció escènica. Molts dels espectacles del Teatre Lliure (*Mahagonny*, de Brecht i Weill, *Titus Andrònic*, de Shakespeare, *La nit de les tribades*, d'Enquist, *Jordi Dandin* i *El misàntrop*, de Molière, *Fulgort i mort del Joaquin Murieta*, de Neruda i *L'heros*, de Rusiñol) duen la seva firma. Val a dir que aquesta faceta de Fabià Puigserver té els seus inicis molt abans de la fundació del Teatre Lliure. *El silenci de la vida* de Richardson, en l'EADAG (1962), *Las golas del difunto* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, amb el Teatre Universitari Independent (1965) i *Quiriquibá*, de Joan Brossa, amb el Teatre de l'Escorpi (1975) són algunes de les primeres experiències d'escenificació.

Entre els anys 1971 i 1980, el treball teatral de Fabià Puigserver té també una notable projecció a partir de la seva dedicació pedagògica a l'Institut del Teatre, de Barcelona. I fem, finalment, esment del reconeixement que l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver ha obtingut fins ara amb els premis X Círculo Teatro Latino (1967), Medalla de oro de los críticos (Festival de Valladolid, 1973), Premio Nacional de Escenografía (1973), el de la crítica de Los Angeles (1974),

1. Vegeu: Xavier Fàbregas, *De l'off Barcelona a l'acció comercial*, Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1974.

1. BREU INTRODUCCIÓ BIOGRÀFICA

Fabià Puigserver neix a Olot l'octubre del 1938. El 1939 s'exilia amb la seva família i passa els seus primers anys a França. El 1950 s'installa a Polònia. Cursa estudis de Belles Arts i comença a perfilar-se la seva vocació teatral. El seu retorn a Catalunya s'esdevé l'any 1959. Molt aviat es matricula a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual com a alumne d'interpretació, exercint alhora com a professor d'Escenografia de la mateixa escola. D'ençà del 1961 comença el seu treball escenogràfic tant en el camp independent com en el professional, del qual podem comptabilitzar, fins al moment present, cent tretze muntatges per a espectacles produïts principalment a Barcelona i també a Madrid, Buenos Aires, Berna, Zuric, Toronto i per a la televisió polonesa.

El nom de Fabià Puigserver també va unit a la fundació del Primer Teatre Independent Universitari, del grup de teatre per a infants L'Òliba, del GTI,¹ del Teatre de l'Escorpí i del Teatre Lliure, el primer, i ara com ara l'únic, teatre estable català. En l'actualitat, Fabià Puigserver alterna el seu treball escenogràfic amb el de direcció escènica. Molts dels espectacles del Teatre Lliure (*Mahagonny*, de Brecht i Weill, *Titus Andrònic*, de Shakespeare, *La nit de les tribades*, d'Enquist, *Jordi Dandin* i *El misantrop*, de Molière, *Fulgort i mort del Joaquín Murieta*, de Neruda i *L'hèroe*, de Rusiñol) duen la seva firma. Val a dir que aquesta faceta de Fabià Puigserver té els seus inicis molt abans de la fundació del Teatre Lliure. *El silenci de la vida* de Richardson, en l'EADAG (1962), *Las galas del difunto* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, amb el Teatre Universitari Independent (1965) i *Quiriquibú*, de Joan Brossa, amb el Teatre de l'Escorpí (1975) són algunes de les primeres experiències d'escenificació.

Entre els anys 1971 i 1980, el treball teatral de Fabià Puigserver té també una notable projecció a partir de la seva dedicació pedagògica a l'Institut del Teatre, de Barcelona. I fem, finalment, esment del reconeixement que l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver ha obtingut fins ara amb els premis X Ciclo Teatro Latino (1967), Medalla de oro de los críticos (Festival de Valladolid, 1973), Premio Nacional de Escenografía (1973), el de la crítica de Los Angeles (1974),

1. Vegeu: Xavier FABREGAS, *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*. Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1976.

el FAD d'interiorisme, pel Teatre Lliure (1977) i el Ciutat de Barcelona (1978).

2. CRONOLOGIA

1961. *Les aventures d'en Massagran*, de Folch i Torres, director F. Roda. ADB, Barcelona.
1962. *El secret del rei Midas*, de C. Suqué, director J. Sarsanedas. ADB, Barcelona.
- Algú a l'altre cap de peça*, de M. de Pedrolo, directora M. A. Capmany. EADAG, Barcelona.
- La Dorotea*, de Lope de Vega, director R. Salvat. EADAG, Castelldefels.
- Primera història d'Esther*, de S. Espriu (figurins), director R. Salvat. EADAG, Barcelona.
- Mort d'home*, de R. Salvat, director J. Montanyès, AA. Escoles Laietània, Barcelona.
- Els caps canviats* (llegenda hindú), directora M. A. Capmany, Barcelona.
- Poesia i realitat*, de J. M. Castellet, director R. Salvat. EADAG, Barcelona.
1963. *La més forta*, de Strindberg, director M. Núñez. EADAG, Barcelona.
- Santa Juana*, de G. B. Shaw, director R. Salvat. EADAG (Teatre Grec), Barcelona.
- La fira d'arrambi qui pugui*, de J. Anouïhl, director R. Salvat. Teatre Romea, Barcelona.
- Los constructores de imperios*, de B. Vian, director R. Salvat. Dido Pequeño Teatro de Madrid, Madrid.
- El portero*, de H. Pinter, director R. Salvat. Petit Teatre de Barcelona.
- Antígona*, de S. Espriu, director R. Salvat. EADAG, Teatre Romea, Barcelona.
- Gent de Sinera*, de S. Espriu, director R. Salvat. EADAG, Teatre Romea, Barcelona.
1965. *Las galas del difunto* i *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán, director F. Puigserver. Teatro Universitario Independiente, Barcelona.
- Sacrilegio*, de Valle Inclán, director F. Nello. Teatro Universitario Independiente, Barcelona.
- La zapatera prodigiosa*, de F. García Lorca, director E. Polls. Teatro Poliorama, Barcelona.
1966. *La Comèdia de l'olla*, de Plaute, director F. Nello. L'òliba, Barcelona.
- Un tal señor Blot*, de P. Daninos, director J. M. Loperena. Teatro Poliorama, Barcelona.

- Mimetismes*, d'Els joglars, director A. Boadella. Teatro Windsor, Barcelona.
- Tassarba*, d'E. Morera i J. Vallmitjana, director F. Nello i A. Ros Marbà. Gran Teatre del Liceu, Barcelona.
- El Retablo de Maese Pedro*, de M. de Falla, director F. Nello. Saló del Tinell, Barcelona.
- Antígona*, de Sòfocles. Televisió polonesa, Varsòvia.
- La vida es sueño*, de Calderón, director A. Ulloa. Teatro Liceo, Buenos Aires.
- Otelo*, de W. Shakespeare, director A. Ulloa. Teatro Liceo, Buenos Aires.
1967. *El maestro de danzar*, de Lope de Vega. Televisió polonesa, Varsòvia.
- El soldat de la reina de Madagascar*, de Zalewski. Televisió polonesa, Varsòvia
- Els diàlegs de Ruzante*, d'A. Beolco, dit El Ruzante, director F. Nello, F. Formosa i V. Pons. GTI, Teatre Romea, Barcelona.
- L'arca de Noé a Hamburg*, de J. Oliver, director F. Formosa i F. Nello. Cova del Drac, Barcelona.
- Semper Nunc*, de Junyent Massana, director F. Cruzate. Teatre Romea, Barcelona.
- Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, director F. Nello. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
1968. *El adefesio*, de R. Alberti, director M. Gas. Teatre Capsa, Barcelona.
- La nit de reis*, de W. Shakespeare, director V. Pons. Teatre Romea, Barcelona.
- Els baixos fons*, de M. Gorki, director F. Nello. GTI, Teatre de l'Aliança, Barcelona.
- La comèdia de la guerra*, de C. Goldoni, director F. Cruzate. L'Oliba, Teatre Romea, Barcelona.
1969. *La serva Padrona*, de Pergolese, director F. Nello. Jovenuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
- La terra es belluga*, de J. Bordas, director F. Nello. L'Oliba, Teatre Romea, Barcelona.
- Tot amb patates*, d'A. Wesker, director M. Gas. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
- La paz*, d'Aristòfanes, director M. Narros. Teatro Español, Madrid.
- Amics i coneguts*, director J. Monleon. Companyia Núria Espert. Teatre Poliorama, Barcelona.
- El maestro de música*, de Pergolese, director F. Nello. Jovenuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
1970. *La noche de los asesinos*, de J. Triana, director T. Tribes. Teatre Capsa, Barcelona.
- El retaule del flautista*, de J. Teixidor, director J. Teixi-

- dor. GTI. Teatre de l'Aliança, Barcelona (1971, al Teatre Capsa, sota la direcció de F. Formosa).
- Ja hi som tots*, de R. Bascompte, director R. Bascompte. Teatre Romea, Barcelona.
- La farsa del mestre Patelin*, director F. Nello. L'Òliba. Teatre Romea, Barcelona.
- La baralla fingida*, de Cimarossa, director F. NeHo. Jovenuts Musicals. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
1971. *La nau*, de J. M. Benet i Jornet, director F. Nello. GTI. Teatre Romea, Barcelona.
- El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, director R. Salvat. Teatro Nacional de Barcelona. Teatro Poliorama, Barcelona.
- Yerma*, de F. García Lorca, director V. García. Compañía Núria Espert. Teatro de la Comedia, Madrid.
- Guillem Tell*, de Schiller, director F. Nello. L'Òliba. Teatre Romea, Barcelona.
1972. *Lisistrata*, d'Aristòfanes, director J. L. Gómez. Compañía Aurora Bautista. Teatro Eslava, Madrid.
- Una guerra en cada esquina*, de L. Matilla, director A. Chic. Teatre Capsa, Barcelona.
- Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, director F. Nello. Teatro Don Juan, Barcelona.
- Tiempo del 98*, de J. A. Castro, director A. Miralles. Compañía Cátaros. Teatre Capsa, Barcelona (amb el Taller d'Escenografia de l'Institut del Teatre de Barcelona).
- Tango*, director M. Gas. Cabaret Martin's, Barcelona.
- El señor Puntilla y su criado Matti*, de B. Brecht, director F. Nello. Teatro Don Juan, Barcelona.
- La mujer y el ruido*, director M. L. Oliveda. Teatro Prado, Sitges.
1973. *El Ball del Sant Crist*, director E. Reverter. Església parroquial de Salomó (amb el Taller d'Escenografia de l'Institut del Teatre).
- Señorita Julia*, d'A. Strindberg, director A. Marsillach. Compañía Amparo Soler Leal. Teatro Marquina, Madrid.
- La mosqueta*, de Ruzante, director V. Pons. Teatre Grec, Barcelona.
- Canta, gallo acorralado*, de S. O'Casey, director A. Marsillach. Teatro de la Comedia, Madrid.
- La mosqueta*, de Ruzante, director V. Pons. TEI, Madrid.
- Mort de gana show*, de La Trinca, director J. G. Schroeder. Teatre Romea, Barcelona.
- Las troyanas*, director E. Polls. Teatro Nacional María Guerrero, Madrid.
1974. *Berenàveu a les fosques*, de J. M. Benet i Jornet, director J. M. Segarra. Teatre Capsa, Barcelona (figurins).
- Los cantos de Maldoror*, de Lautremont, director P. Pla-

- nella. Capella Antic Hospital Santa Creu, Barcelona.
Quan va ser el darrer dia que vas veure la mare?, director V. Pons. Teatre Romea, Barcelona.
1975. *Alias Serrallonga*, d'Els joglars, director A. Boadella. Teatre Casino de Granollers.
La setmana tràgica, de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, director Lluís Pasqual. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
L'escola dels Bufons, de Ghelderode, director P. Planella. Teatre Capsa, Barcelona.
El dragón, de Schwarz, director J. A. Hormigon. Compañía Juan Diego. Madrid (no estrenat).
Los siete puñales, ballet sobre *Bodas de sangre*. coreògraf S. Jansen. Òpera Municipal, Berna.
Un hombre es un hombre, de Brecht, director J. A. Hormigon. Teatre Romea, Barcelona.
Terra baixa, de Guimerà, director J. Montanyès. Teatre de l'Escorpí. Teatre de l'Institut, Barcelona.
El rey que rabió, de Chapí, director J. Tamayo. Compañía Lírica Nacional. Teatro Español, Madrid.
1976. *La lozana andaluza*, de Murotti, director J. Tamayo. Compañía Lope de Vega. Teatro Bellas Artes, Madrid (no estrenat).
Quiriquibú, de J. Brossa, director F. Puigserver i G. J. Graells. Teatre de l'Escorpí. Teatre de l'Aliança, Barcelona.
El Mortitxol i altres danses, director A. Sans. Esbart de Rubí. Palau de la Música Catalana, Barcelona.
Per tante cose, directora A. Ricci. Teatre de l'Institut, Barcelona.
El bon samarità, càntir amunt càntir avall, de J. Abellan, director Ll. Pasqual i P. Planella. Teatre Grec, Barcelona.
Camí de nit, de Ll. Pasqual, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
1977. *Mahagonny*, de Brecht i Weill, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
La cacatua verda, de Schnitzler, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
Leonci i Lena, de Büchner, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
Paisatge amb figures. Televisió polonesa, Varsòvia.
1978. *Titus Andrònic*, de W. Shakespeare, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
Hedda Gabler, d'Ibsen, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
Una altra Fedra, si us plau, d'Espriu, director Ll. Pas-

- qual. Companyia Núria Espert. Teatre Barcelona, Barcelona.
- Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- M-7 Catalònia*, d'Els joglars, director A. Boadella. Perpinyà.
- Antígona*, d'Espriu, director J. Montanyès. Teatre d'Horta, Barcelona (figurins).
1979. *Pel broc gros*, de La Trinca. Teatre Barcelona, Barcelona.
- La bella Helena*, d'Offembach-Hacks, director P. Planella. Teatre Lliure, Barcelona.
- Un lloc entre els morts*, de M. A. Capmany, director J. Montanyès i J. Segarra. Teatre Romea, Barcelona.
1980. *Les tres germanes*, de Txèkhov, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- Jordi Dandin*, de Molière, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
1981. *El balcó*, de Genet, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.
- Operació Ubú*, director A. Boadella. Teatre Lliure, Barcelona.
- Medea*, d'Eurípides, director Ll. Pasqual. Companyia Núria Espert. Teatre Grec.
- La hija del aire*, de Calderón, director Ll. Pasqual. Centro Dramático Nacional, Madrid.
1982. *Bodas de sangre*, ballet, Toronto.
- Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Neruda, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
- Sansón y Dalila*, de S. Saëns, director Ll. Pasqual. Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- El comte Arnau*. Esbart de Cornellà.
- Carnestoltes*. Esbart de Rubí. Gran teatre del Liceu, Barcelona.
- El Misanthrop*, de Molière, director F. Puigserver. Teatre Lliure. Teatre Grec, Barcelona.
- Primera història d'Esther*, d'Espriu, director Ll. Pasqual. Teatre Romea, Barcelona.
1983. *Soledat*, ballet, Zurich.
- Advertència per a embarcacions petites*, de T. Williams, director C. Gandolfo. Teatre Lliure, Barcelona.
- L'hèroe*, de S. Rusiñol, director F. Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
- Falstaff*, de Verdi, director Ll. Pasqual. Teatro de la Zarzuela, Madrid.
- Al vostre gust*, de Shakespeare, director Ll. Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona.

3. EL TREBALL DE L'ESCENÒGRAF

La representació teatral és un esdeveniment real en el qual unes persones i quasi bé sempre uns objectes reconstitueixen uns fets o unes imatges. La representació la integren, d'una banda, una realitat de dues cares, la real i la figurada, i d'una altra, la interpretació que l'espectador fa d'aquesta doble realitat des de la seva realitat estricta. Els elements que intervenen en una representació denoten alhora el significat de llur materialitat i el que el context de la ficció representada els confereix.

El paper de l'escenògraf en la creació d'un espectacle té per missió donar un contingut visual determinat als volums, les formes, els colors i els materials que poden transformar un cos, un espai escènic o tot un espai teatral o, dit d'una altra manera, embolcallar amb elements inanimats els esdeveniments escènics menats, principalment, pels actes i els mots dels actors.

L'escenògraf, com el director, com l'actor, té a la base del seu treball l'espai. No entrarem aquí en la discussió de a qui pertany la primera decisió espacial d'una escenificació. La qüestió és que tant la relació espacial entre la representació i l'espectador, com l'organització de l'espai escènic i la dels llenguatges dels objectes i dels mitjans tècnics involucrats són decisions dramàtiques de primer ordre en una escenificació.

El treball de l'escenògraf compta, doncs, amb uns materials dramàtics de base que són, d'una banda, l'espai i, d'una altra, uns materials, uns colors, unes textures, uns volums i unes formes que haurà d'articular en el discurs global de l'escenificació. Però el treball de l'escenògraf també parteix, com tot treball artístic, de les condicions culturals i socials de l'entorn en què es produeix.

Un exemple ben representatiu de la complexitat que pot arribar a adquirir el treball d'un escenògraf el tenim a Catalunya en la figura i l'obra escenogràfica de Fabià Puigserver. D'ençà del 1961, Puigserver ha estat l'autor de més d'un centenar de realitzacions escenogràfiques i de vestuari teatral que abasten, en el temps, les darreries de l'ADB, el punt dolç de l'EADAG i tots els intents de redreçament de l'art teatral a casa nostra. Durant vint-i-tres anys, la tasca escenogràfica de FP és present al teatre independent, al teatre empresarial i al teatre subvencionat i la perspectiva de la seva obra té, a hores d'ara, prou entitat artística i prou

incidència estètica per emprendre un estudi profund. Acostar-s'hi suposa, sens dubte, una interessant reflexió sobre qüestions relatives a l'espai teatral, a l'escenografia, al vestit teatral i també al coneixement d'una peça fonamental en l'evolució de la nostra escena contemporània.

Hom pot dir, i espero que aquest article contribueixi a entendre-ho així, que el prolífic treball escenogràfic de FP ha contribuït en bona mesura a dur el nostre teatre cap a una modernització de l'escenificació en general i no únicament per la seva qualitat estètica sinó també en haver-se constituït, en determinats moments, en una mena d'esquer que ha estirat del potencial creatiu de la nostra carn de teatre. Els seus plantejaments espacials, les seves escenografies, els seus vestits han obligat sovint totes les branques de la professió teatral, tant actors i directors com maquinistes, constructors i confeccionistes. Els ha induït, si més no, a augmentar els seus recursos en una beneficiosa cursa rera moto. Un estirar que, com en tota cursa, ha tingut moments de gran emoció i moments d'un rodar molt més serè.

Aquest article examinarà la trajectòria de FP des de dues òptiques: la del crític i la del propi creador. Cadascun dels capítols d'aquest treball comptarà amb la descripció de les característiques essencials dels treballs més rellevants i l'elaboració d'una anàlisi estilística, a partir de documentació gràfica i de la memòria teatral del sotasignat i amb la transcripció literal en cursiva de les reflexions de l'escenògraf suscidades per aquest repàs de la seva obra.

4. L'ESPAI I L'OBJECTE: ELS ANYS SEIXANTA

FP s'incorpora a l'activitat teatral de Barcelona en el bell inici de la dècada dels seixanta. Època de mitjans econòmics més aviat escassos i de manca absoluta de llibertat d'expressió. Època, tanmateix, àvida d'incorporar el teatre a les avantguardes artístiques i d'identificar la seva pràctica amb els avatars i les motivacions polítiques de la societat d'aleshores. Època plena de notables intuïcions i de llavors profitoses per al teatre català.

La primera notícia del treball escenogràfic de FP apareix sota el pseudònim de Fabià Slevia i pertany a un dels dar-

ers muntatges de l'ADB:² *Les aventures d'en Massagan*, de Folch i Torres, espectacle infantil dirigit per Frederic Roda. Plafons desmuntables pintats amb colors primaris (blanc, blau), canyes i cordes i robes amb motius esquimals pintats a mà feien un conjunt visual ben simple i molt eficaç, tant per a l'ambientació esquemàtica d'escenes que transcorren en vaixells, icebergs i cabanes selvàtiques com per al ritme de la narració. Muntatge d'aventures i aventura escenogràfica, atès que entre les moltes prohibicions de l'època hi havia la de no poder clavar ni un clau al terra de l'escenari del Palau de la Música.

La primera etapa del treball de FP, que situarem a la primera meitat dels seixanta, és fortament lligada als muntatges dirigits per Ricard Salvat i M. Aurèlia Capmany a la Cúpula del Coliseum, seu de l'EADAG i reducte indispensable de l'època, i també en altres espais als quals la gent de l'EADAG accedí. Establiré la llista i les línies dels treballs més representatius d'aquests inicis:

A la Cúpula del Coliseum, FP debuta amb una ambientació abstracta a base de xarpelleres esquitxades amb calç (plafons verticals com a parets i una tensada com a sostre) per a l'escenificació de Capmany d'*Algú a l'altre cap de peça*, de Pedroló; una cadira de fusta és l'únic complement (1962). Al muntatge poètic *Poesia i realitat*, l'espai de la cúpula es tornava a ambientar en un sentit abstracte amb unes simples reixes. Per a una escenificació de Salvat de *La Dorotea*, de Lope de Vega, en un escenari natural (Castelldefels, 1962) FP fa presents tots els llocs de l'acció ubicant-los amb simples al·lusions a il·lustracions del segle XVII en un estil força naïf i dona al conjunt un to uniforme sollat de grisos. L'escenografia estilitzada la contrasta amb uns figurins convencionalment realistes. Al Teatre Grec de Montjuïc, el 1963, construeix una gran estructura de mecanotub —la torre més alta fa setze metres— per *Santa Juana*, de G. B. Shaw, dirigida per Salvat. Amb tarimes i uralites s'ubiquen els diferents llocs i l'estructura permet la simultaneïtat d'escenes. Tot el conjunt escenogràfic, la indumentària a base de cotons i els accessoris, armes, armadures insinuats és de color gris. Sols uns mínims elements de color: un detall d'un sol color per a cadascun dels personatges. Fem també esment d'al-

2. Vegeu: Jordi COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, intent de teatre nacional*. Monografies de Teatre, Institut del Teatre i Edicions 62, 1978.

gunes notables ambientacions a base de mobles i objectes estrictament realistes: l'esbós d'un cafè noucentista refrendat amb un vestuari escaient per a *La més forta*, de Strindberg (1963) o l'ambient d'alta burgesia de *Mort d'home* (1962) contrastat en aquesta ocasió per un conjunt allegòric de vestits de carrer amb màscares neoclàssiques i per un cor de dones amb mocador negre al cap i sense cara, és a dir, amb màscares de mosquitera sense faccions.

Hom diria que el món de FP ja és en potència en aquestes primeres realitzacions: la tendència a disposar dramàticament de l'espai escènic i al lliure tractament dels elements escenogràfics. FP ja transita en els seus inicis per l'eix concreció-abstracció i busca l'estilització i l'allusió simbòlica tant en l'objecte escenogràfic com en el vestit, la màscara i l'accessori. FP porta de la llunyana Polònia una certa austeritat expressionista.

Cap als darrers anys de la dècada, és quan el treball de FP comença a empènyer amb força el teatre barceloní. Hom diria que és l'escenografia allò que fa que es moguin els ressorts dramàtics que han de posar en marxa un teatre més modern, no pels seus textos més o menys actuals, sinó per la concepció de l'escenificació. En pocs anys, hom diria que l'escenografia de FP s'allibera i ens posa davant dels ulls uns contrastos tan radicalitzats com el que podria observar-se entre l'escenografia de *Semper Nunc* (1967), de Junyent Massana, i la de *Tot amb patates*, de Wesker, dirigit per Màrius Gas (1969).

Semper Nunc, una ambiciosa realització escenogràfica d'un classicisme expressionista poc habitual en els escenaris catalans contemporanis, que malgrat el rotund i merescut fracàs de l'obra que embolcallava, fou premiada (havia estat presentada en el *Ciclo de teatro latino*) i es convertí en certa manera en un rellançament del prestigi de FP. *Tot amb patates*, en canvi, oblidava el barroquisme de les enormes xarxes de *Semper Nunc* i transformava radicalment l'espacialitat d'un teatre a la italiana tan convencional com l'Aliança del Poble Nou, de Barcelona. Però entre aquests dos espectacles que faig servir com a punts de referència d'aquesta etapa, FP crea un seguit d'escenografies ben interessants de les quals podria afirmar-se que llurés aspectes visuals esdevenen elements de primer ordre en la transmissió del discurs global. Un cop d'ull a les més representatives ens situarà en aquesta etapa en què FP es converteix en motor de la modernització del teatre per dintre i per fora.

Examinem *Les noces de Figaro*, de Beaumarchais, dirigida per Francesc Nello (1967), *El adefesio*, de Rafael Alberti, dirigida per Màrius Gas, *Els baixos fons*, de Gorki, dirigida per Nello (1968) i la *Nit de reis*, de Shakespeare, dirigida per Ventura Pons. A *Les noces de Figaro* un collage de gravats de l'època empaperen les parets que acoten l'espai escènic que no ubica cap lloc concret sinó que l'eixampla al context històric on va ser concebuda. Els vestits, els accessoris i alguns mobles acompleixen puntualment la funció de precisar els aspectes més domèstics de la ficció. En definitiva, l'escenografia no fa més que acotar un espai de joc amb al·lusions històriques. *El adefesio* és també un espai de joc lliure i polivalent immers en una atmosfera permanent creada escenogràficament a partir d'un conjunt pictòric i objectual d'allusions simbòliques d'iconologia catòlica i de factura surrealista. Els presonatges convertits per obra i gràcia dels figurins en grotescs cossos deformats potenciaven encara més la venta tràgico-còmica de l'obra d'Alberti. Per a *Els baixos fons* creà un ambient realista totalment acurat tant pel que feia a l'aparença dels objectes del lloc representat com a la pertinent degradació dels materials involucrats.

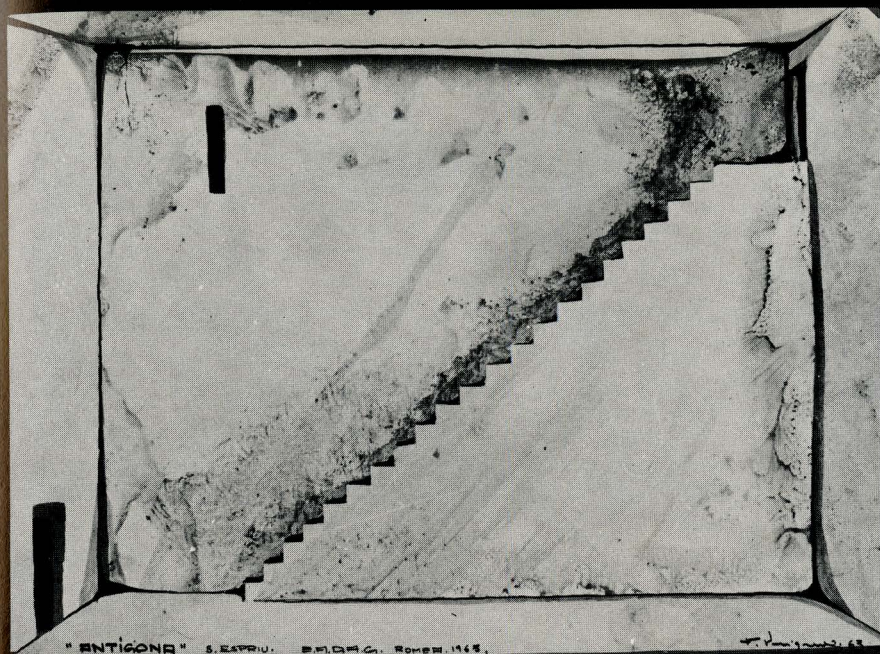
En tots aquests muntatges, l'escenografia juga un paper important que sovint s'erigeix en missatge essencial per a la comprensió de l'espectacle. La imaginació en la tria de materials, els bons acabats, el punt pertinent en la degradació de l'aparença de les coses, que seran constants en els posteriors treballs de FP, tenen en aquesta etapa una importància suplementària atès que aquests espectacles es produeixen en un marc de teatre independent que dona els seus primers passos envers la professionalitat. El públic pot conèixer o almenys intuir l'existència d'un teatre de més qualitat que el mediocre teatre comercial de l'època. La imaginació i l'atreuiment de FP obliga en alguna mesura l'evolució dels gustos dels artistes del teatre i força l'evolució dels aspectes tècnics i artesanals, dintre del subdesenvolupament absolut dels escenaris.

FP ens fa algunes consideracions al respecte.

FP: *Efectivament, és probable que després del meu treball amb l'EADAG es produís un canvi. És lògic, atès que començo a treballar amb directors diferents mentre que fins aleshores pràcticament ho havia fet tot amb Ricard Salvat i M. Aurèlia Capmany. Vaig trobar com un alliberament, com un nou marge de llibertat que coincidia amb un moment en què jo tenia moltes ganes d'explicar-me. Aquest*

punt dolç l'identifico sobretot a partir de Les noces de Figaro. Abans, però, amb El adefesio ja havia experimentat la primera temptativa de crear un espai poètic, un espai on els elements escenogràfics no anessin a remolc de l'acotació per a representar un lloc determinat, sinó que tinguessin capacitat de crear un espai respecte a un lloc poètic i no respecte a l'acció concreta. Penso que el resultat d'aquest trencament, malgrat ser la primera vegada que jo posava en marxa tot aquest concepte, va ser una de les meves realitzacions més reeixides. Va ser interessant per a mi i per als altres. De sobte es parlava de l'escenografia poètica i no de l'escenografia decorativa. Tot això marca una pauta en el meu camí professional. I en dir professional he d'aclarir que jo no he fet mai cap distinció entre el teatre professional i l'independent. Jo enfocava igual El adefesio amb Màrius Gas sense cobrar que la Nit de reis amb Ventura Pons per a una companyia professional que l'estrenaria al Romea. Cap diferència ni des del punt de vista estètic ni de mentalitat d'escenògraf. L'únic que podia variar l'enfocament era la qüestió dels mitjans de què podia disposar o el destí mateix de l'espectacle, és a dir, si havia d'anar amunt i avall, si havia d'estar sotmès a la intempèrie o si havia de canviar constantment de tipus de local. I aquesta era la majoria dels casos. Les escenografies dels espectacles estrenats al Teatre de l'Aliança com Les noces de Figaro i Els baixos fons també estaven previstes per poder-se muntar en altres teatres. La situació d'aquesta època a mi no em coaccionava gens. Potser sí que hi havia tipus de treball amb més premisses que et marcaven una pauta com per exemple les coses per als Joglars, quasi bé sempre molt sotmeses a una idea prèvia.

Respecte a la possible influència que poguessin tenir les meves escenografies en els directors amb qui treballava, és probable que aleshores la hi tingués més que no pas ara. Un exemple podria ser el treball sobre El adefesio. Recordo el primer enfrontament amb Màrius Gas. La meua proposta no se l'esperava ningú i la topada va ser considerable. Sobretot davant del vestuari que proposava una deformació dels cosos força important. Les actrius havien d'anar plenes de postissos. Si sobre el dibuix ja es van espantar una mica, quan van veure un figurí construït es van pensar que era una broma. Encara riuen. Màrius Gas, el director, el primer. No se li havia acudit de fer-ho d'aquella manera i els assaigs havien anat per una altra idea. Imagineu com estaven les



1963. *Antígona*, de S. Espriu, direcció de R. Salvat. Projecte no realitzat per a les representacions al Teatre Romea, de Barcelona. La disposició espacial i l'eloqüència dels materials, base dramaturgíca per a un projecte escenogràfic.



1963. Figurins per *Antígona*, de S. Espriu, escenificada per R. Salvat.



1967. *Semper Nunc*, de Junyent Massana, direcció de F. Cruzate al Teatre Romea. *La influència de l'expressionisme polonès.* (Foto 2, Javier Huelln Her.)



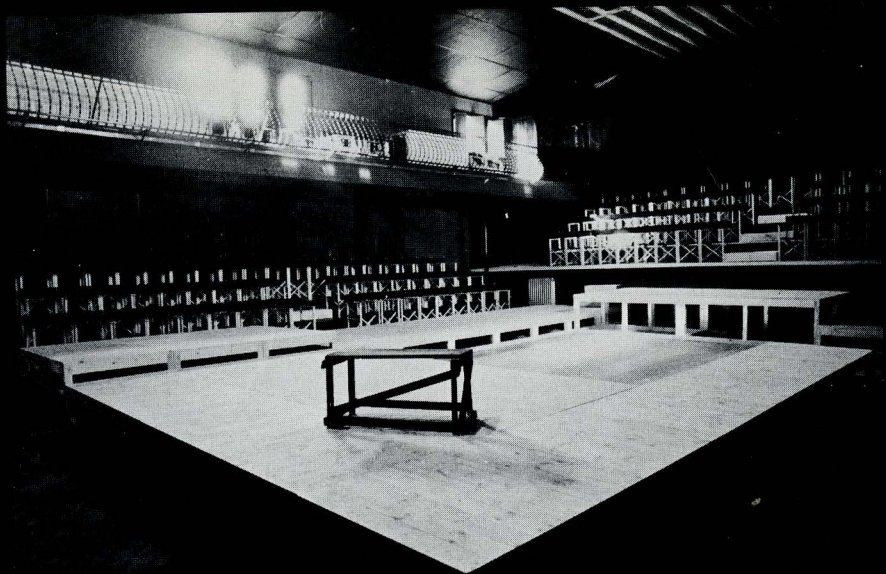
1968. *El adhesio*, de R. Alberti, direcció de M. Gas, al Teatre Capsa, de Barcelona. L'escenografia inscriu els llocs de l'acció en un espai poètic no gaire precís. (Foto Barceló.)



1969. *Tot amb patates*, d'Arnold Wesker, direcció de M. Gas al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, de Barcelona. *Utilització integral d'un teatre a la italiana.* (Foto Barceló.)



1971. *Yerma*, de F. García Lorca, direcció de V. García. Assaig al teatre de l'Aliança. *El protagonisme de l'element escenogràfic.* (Fotos Faixat.)



1976. Teatre Lliure, de Barcelona. *L'espai disposat per un assaig de Camí de nit*, de Ll. Pasqual. (Foto Aymerich.)



1977. *Leonci i Lena*, de G. Büchner, direcció de Lluís Pasqual al Teatre Lliure. *La materialitat del lloc representat, element decisiu pel comportament dels personatges.* (Foto Ros Ribas.)



1982. Figurins per *Primera història d'Esther*, de S. Espriu, escenificada per Lluís Pasqual al Teatre Lliure.



1982. Figurins per *El misantrop*, de Molière, escenificada per Fabià Puigserver al Teatre Lliure.

coses en aquella època: la persona que va entendre que allò era una proposta amb la qual es podia jugar va ser la M. Luisa Oliveda i va ser ella qui va aconseguir que allò tirés cap endavant. Ella se'l va posar i va convèncer els altres que allò podia funcionar. Vist en perspectiva, ¿és curiós, oi, el poc atreviment d'en Gas i el coratge d'Oliveda? Van decidir que valia la pena d'arriscar-s'hi i tot va anar molt bé fins al final. Gas va saber aprofitar-ho i ho va dur fins a l'última conseqüència. Va sortir un espectacle rodó. I aquesta mena de coses s'anava produint també amb els altres. Potser no tant amb Francesc Nello perquè hi havia una col·laboració més estreta i les idees evolucionaven més conjuntament. No hi havia sorpreses, diríem. Però, al capdavant, el cert és que els directors que havien vist un parell de coses meves que els havien interessat venien a demanar-me que treballés amb ells esperant que hi aportés alguna cosa diferent. «Algo moderno.» És clar que de vegades passava allò que havia de passar: quan la dramaturgia no es reelaborava, si tot el treball escènic, cos i veu de l'actor inclosos, no s'adequava, com s'havia fet en el cas de El adefesio, no ens hem d'enganyar, la cosa no funcionava. Com el cas de Nit de reis, per exemple, on jo havia proposat un llenguatge plàstic determinat que després es contradeia amb un treball escènic molt convencional.

I si hem de parlar d'aspectes més tècnics, com la construcció, la confecció, la maquinària i totes aquestes qüestions tan importants en l'estètica final d'un espectacle, també és probable que alguna cosa hi hagi aportat. Les escenografies no me les feia tot sol, evidentment. En aquella època hi havia una col·laboració molt estreta amb els tècnics i amb tota la gent que em construïa les escenografies o amb qui jo treballava per fer-les. Jo mai no m'he fet les escenografies a casa perquè mai no he tingut taller de construcció. Des dels temps que estem comentant, quasi bé sempre he treballat amb Toni Corominas. El adefesio i Les noces de Figaro ja van ser fetes al seu taller. Aleshores, les construccions, sovint, no eren exactament encàrrecs sinó que jo les feia conjuntament amb ell. Pràcticament les pintava jo. Ara, jo encomano qualsevol cosa, per complexa que sigui, a Corominas i m'ho fa, però aleshores jo em passava el dia al seu taller, la qual cosa, en certa mesura, ens feia un favor mutu perquè jo aprenia unes tècniques que ells dominaven i ells també aprenien molt perquè amb mi començaven a fer coses que abans no havien fet mai. Tot no era construir amb fusta i

pintar. Jo vaig introduir al taller de Corominas la fotografia ampliada, per exemple, i potser també la idea que a l'escenografia hi podia intervenir tot. Recordo l'estiu sencer que vaig passar al taller de Corominas per fer el ciclorama de xarxa de Semper Nunc. Dos mesos treballant xarxes i enganxant-hi gases per a una sola peça del decorat. Aquella era una escenografia de boigs que avui seria impossible de fer només pel cost del temps. Llavors, els costos havien de ser baixos necessàriament i només podien ser-ho si tots hi posàvem el coll. No es tractava de fer una comanda i demanar la factura sinó que calia buscar les coses a bon preu, escatimar i evidentment fer els projectes comptant amb tota aquella realitat.

5. ELS ANYS SETANTA: INVENTS I SÍNTESI

Durant la dècada dels setanta, l'evolució del treball escenogràfic de FP es veu influïda superficialment per la tònica generalitzada d'accés al gran públic d'estètiques experimentals dels anys seixanta que ja comencen a assumir els grans directors de repertori. Una evolució relativa, atès que l'essencial concepció dramàtica de FP de l'espai escènic i de l'objecte escenogràfic manté la seva línia. Examinem algunes de les obres més rellevants d'aquests anys (1970-1975) immediatament anteriors a la fundació del Teatre Lliure.

La noche de los asesinos (Teatre Capsa, 1970) s'ubica en un conjunt abstracte de factura constructivista en el qual els objectes que fan el dispositiu no varien el seu sentit en funció de l'ús que en fan els actors. Una escenografia de materialitat apta per a funcionar com a instrument de percussió al servei d'un teatre cerimonial incipient i estilísticament força confús per la seva contradicció bàsica de barrejar la denúncia política amb els redescoberts principis artodians del teatre de la *crueledat*.

Les escenografies creades per FP per a l'escenificació de Víctor García Yerma, de García Lorca (1971) i per a la *Lisis-trata* escenificada per José Luis Gómez (1972) poden, encara avui, considerar-se corollari de la dramàtica escenogràfica que tendia a fer assumir a la transformació material de l'espai escènic la responsabilitat de fer presència permanent el

concepte del discurs de l'escenificació en una metàfora visual de gran potència. La lona mòbil de *Yerma* supera la noció de permanència visual escenogràfica i va més enllà del simple element abstracte polyvalent capaç d'ubicar per l'ús que se'n fa els diferents llocs de l'acció i s'erigeix en element capaç d'expressar a través del seu moviment les subtils metàfores relatives a la interioritat dels personatges presents o a la situació del conflicte dramàtic en evolució. *Lisístrata* ubica l'acció damunt d'un enorme matalàs situat en un escenari a la italiana, creant-hi tota una orografia subtilment metafòrica. La censura prohibí determinades protuberàncies subsceptibles de ser relacionades amb al·lusions sexuals, cosa que no succeí amb l'utilatge de simbologia molt menys subtil com per exemple les olles obertes i les vergues flàccides que duïen respectivament les actrius i els actors del cor de vells. FP supera amb aquestes realitzacions el paper complementari de la teatralitat de l'objecte en la seva funció utilitat-connotació i el de la seva possible autonomia en l'organització general de l'espai escènic com a estructura o com a atmosfera. Efectivament, en aquests espectacles, l'objecte escenogràfic i la seva permanència visual més o menys insistent, va més enllà de la producció de sentit per allò que representa, per allò que connota o pels significats que l'acció li pugui anar conferint. Espai i escenografia esdevenen una mateixa noció dramàtica. L'espai escènic el fa l'objecte escenogràfic.

El 1975, any d'eufòria pre-democràtica, any d'èxits teatrals força importants a Catalunya com *Alias Serrallonga* i *La Setmana Tràgica*, hom té la sensació que el teatre ha de convertir-se en marc fonamental de trobada dels ciutadans ansiosos d'onejar banderes i de crits de llibertat. Aquest és l'any en què FP realitza una major quantitat de projectes escenogràfics i hom observa després de l'eufòria dels «invents» la seva insistència en un considerable esquematisme en la relació espai escènic-escenografia i escenografia-narració dramàtica. Vull citar alguns muntatges significatius per la seva considerable simplicitat plàstica de conjunt, pel seu atreviment en la simplificació del lloc de l'acció en la més subtil al·lusió metonímica: les tarimes pelades d'*Alias Serrallonga* i *Setmana Tràgica*; l'espai de joc de *Un hombre es un hombre* amb la successió d'imatges ben escarides per situar els diferents llocs. I també vull destacar d'aquesta prolífica tanda de muntatges el fort contingut simbòlic, no gaire freqüent en la seva obra, de l'escenografia de la versió de

Terra baixa que aquell any escenificà el Teatre de l'Escorpí. Una adaptació amb les tintes socials molt carregades que es representava sota una gran xarxa plena de pans i damunt d'un conjunt rústic estilitzat que feia destacar l'eloqüència de la puresa dels materials —fusta, sacs, blat— que el constituïen.

Paral·lelament a tota aquesta síntesi en l'objecte escenogràfic i en la seva relació amb l'espai escènic que duu en el seu si la suma de tots els llenguatges que hem vist fer servir a FP des dels inicis, el seu treball comença a sortir esporàdicament de l'estricta transformació de l'espai escènic i a incidir en la globalitat de l'espai teatral. En realitat la radical sortida de l'escenari a la italiana ja s'havia produït el 1969 amb la transformació del Teatre de l'Aliança per *Tot amb patates*, de Wesker. El 1972, *Una guerra en cada esquina*, de Matilla, escenificada en el teatre Capsa per Antoni Chic, introdueix en el teatre professional de casa nostra l'escenari central. *La señorita Julia* dirigida per Marsillach el 1973 també incorpora una passarella que envolta els espectadors. I el 1975, els esmentats *Alias Serrallonga* d'Els joglars i *La Setmana Tràgica*, de l'Escola de l'Orfeó de Sants acosten el nostre teatre a opcions espacials diferents del tradicional escenari frontal. És l'època en què el teatre europeu ja ha mitificat espectacles com *1789*, *1792* i *L'âge d'or* del parisenc Teatre du Soleil o *Orlando furioso* muntat per Luca Ronconi. FP segueix essent un dels motors essencials de l'assimilació catalana dels nous corrents més enllà de la simple importació.

Però, en realitat, aquest nou tractament espacial, en alguns casos, no va més enllà de ser un recurs estètic que modernitza superficialment un teatre psicologista, caricaturesc o naturalista al capdavant com era el cas dels primers muntatges citats en aquesta línia. És a *La Setmana Tràgica* i a *Alias Serrallonga* on la sortida de l'escenari a la italiana és ja un element dramàtic més profund. Es tracta d'escenificacions que no pretenen reviure dramàticament el temps de la història explicada en escena sinó que més aviat el mostren com un element més d'un discurs reivindicatiu. Per tant, l'espacialitat no convencional, d'una fisicitat molt rellevant, s'erigeix en la forma més propícia tant per la clau documental de *La Setmana Tràgica* com per l'enfocament lúdic i irònic d'*Alias Serrallonga*. La combinació dels múltiples punts focals de la representació amb la situació pas-

siva de l'espectador fuetejaven la seva atenció bo i creant una nova actitud en la recepció.

Aquesta prolífica etapa suggereix, per la gran varietat de camins escenogràfics transitats, un eclecticisme considerable, etiqueta amb la qual val la pena de veure si FP està d'acord.

FP: *Jo no veig que aquesta sigui una etapa eclèctica o que ho sigui més o menys que una altra. En tot cas, jo no sóc conscient de passar per aquest tipus d'evolució. Abans, com ara, cada treball depèn de l'espectacle que tinc entre mans. Tant en el terreny escenogràfic com en el de la concepció espacial. No hi veig, per exemple, cap salt intencionat, en l'etapa que acabem d'examinar, quant a la utilització de l'espai teatral en la seva globalitat. El salt, si de cas, es produeix molt abans. La tendència o la mania de sortir de l'escenari, de crear un espai escènic lliure de la boca i la caixa escènica ja té un bon precedent l'any 1969 amb el «tinglado» organitzat a l'Aliança per a Tot amb patates. En aquell espectacle es va fer ben evident. Havíem desmantellat l'escenari, l'havíem oblidat al darrera i vam fer l'espectacle al mig de la platea. La gent hi seia al voltant i hi havia escenaris multifocals: el camp de bàsquet en un lloc, l'altre en un altre: cada escena passava en un lloc diferent. Això ja es feia en aquella època i si no s'havia fet abans és perquè no havia tingut mitjans ni possibilitats. En una altra mesura, això jo ja ho tenia molt experimentat a la Cúpula del Coliseum, en aquest cas perquè el propi espai ho demanava. A l'escola Adrià Gual disposava d'una cúpula, un espai rodó, on no hi havia escenari per destrossar ni per evadir. Era un espai rodó que havies d'adaptar en cada ocasió. De vegades teníem una certa tendència d'arraconar els espectacles per aconseguir la frontalitat però la majoria d'espectacles es concebien i es plantejaven en cercle. A La corrida, de Richardson, que transcorria en una plaça de toros, la gent seia al voltant i el centre era l'arena.*

Vull dir que tot això de l'abandó de l'escenari a la italiana no va ser cap descoberta d'un moment concret sinó que era una cosa que tots plegats dúiem al cap des de feia anys. I, efectivament, és cert que això també ha evolucionat força. Dramatúrgicament, el pes de l'ús d'una espacialitat o d'una altra varia. Tens tota la raó que, de vegades, els jocs espacials amb textos pensats per a ser fets amb la convenció italiana eren velleïtats estètiques i que és a Alias Serralonga i a La Setmana Tràgica on l'espacialitat és un element

important del discurs. En efecte, perquè aquests dos espectacles són de text nou. Tots dos han estat escrits condicionats a la mena de distribució espacial amb què es representaren. Quan inventaven La Setmana Tràgica ho feien en una sala i cadascú parlava des d'un lloc. Quan les improvisacions es van fixar en un text definitiu tots sabíem que allò no es deia en un escenari convencional sinó que el públic seria al centre. Alias Serrallonga es va assajar i crear partint de la idea que hi havia la plataforma, la torre de mecanotub i l'escenari teatral. L'espectacle anava canviant dia a dia, però un dels motors que li feien adquirir una forma determinada era saber que l'espectacle ocuparia tota la sala. Això se sabia des del dia que es va decidir fer Alias Serrallonga. Tot amb patates o Una guerra en cada esquina eren obres escrites per a l'escenari i l'elaboració per a un altre espai sempre era una mica forçada. Exemples n'hi ha a bastament: Al Lliure vam començar creant allí mateix Camí de nit. Vam decidir fer-ho central perquè era la distribució idònia de l'espai nou del Lliure i a partir d'aquella disposició es va treballar. D'aquí a fer Hedda Gabler al centre ja hi ha tota una acumulació d'experiències que et guien. ¿Com ho has de fer perquè els llenguatges organitzats per a ser mirats frontalment funcionin mirats per dues bandes? De vegades és possible i de vegades es fa difícil. Les tres germanes van anar a parar a l'escenari frontal perquè en el moment que volies respectar certes coses et trobaves lligat a la frontalitat en què havia estat pensada. Sempre es pot fer una altra lectura, però en aquella ocasió semblava que s'havien de respectar uns determinats trets.

La relació públic-escena, la base d'aquesta relació, per a mi, és en la dramaturgia i no en l'escenografia. L'escenografia pot oferir, evidentment, la possibilitat que això es faci, però qui ho ha de decidir és el director, el dramaturg o la persona que decideix explicar una cosa des d'un punt de vista. En l'època que estem examinant, sovint tot això era, en efecte, una decisió una mica forçada més que una opció dramaturgica. Però potser el canvi contribuï que algú ja es plantegés alguna obra a partir d'una relació espacial més enllà de l'escenari. Aquelles propostes espacials de concepció purament escenogràfiques dels inicis proposaven, finalment, a l'espectador unes representacions aparentment més noves. Eren coses pròpies de la cultura del moment. La gent volia «inventos».

vento» que no pas que fos bona o dolenta. L'èxit de Yerma no tenia, en el fons, res a veure amb els valors de l'obra ni amb la seva interpretació: la gent anava a veure la màquina. Era espectacular i teatral, no ho dubto, però per a mi no era suficient. Ja ho vaig dir en un article que vaig publicar aleshores a «Destino» en el qual em queixava de moltes coses perquè em semblava que dramàticament no s'havia anat prou lluny. Per a mi era molt frustrant que totes les possibilitats que jo havia previst per a aquell dispositiu escènic que tothom coneix com «la lona» acabessin essent una simple màquina. Perquè l'espectacle es podia fer perfectament en un escenari. Si hi havia alguna diferència gestual és perquè no hi havia més nassos, la màquina els obligava. Per a mi no era això. No es tractava que jo els fes trampes perquè anessin caient a dintre sinó que allò fos una cosa lúcida. Això és una meditació que ja me l'havia feta ben clarament en el seu moment. En realitat, jo estava ben furios contra Víctor García perquè no havia sabut potenciar el que tenia entre mans. Almenys des del meu punt de vista. Potser ell es pensava que ho tenia i potser sí que ho tenia i que va fer el que en realitat volia fer.

En general mai no he pretès de buscar cap coherència estilística sinó la conseqüència amb cada projecte. Hem parlat d'espai, però tampoc en el tractament de l'objecte, de l'escenografia, no puc ser conscient de si sóc essencialment eclèctic o de si ara sóc més o menys simbòlic. El fet de la varietat i la quantitat de treballs escenogràfics de l'any 1975 no crec que sigui representatiu de cap estat meu especial. Entenc molt bé que es consideri que acaba una etapa i que en comença una altra en ser aquest any l'immediatament anterior a la creació del Teatre Lliure.

El boom va ser Yerma, en aquells anys; però en aquella època jo em plantejava com sempre cada projecte per les seves característiques. Yerma sorgí així, com La noche de los asesinos o com Lisístrata, coses dels mateixos anys, ben diferents i en el fons ben iguals. A la Noche de los asesinos, per exemple, jo em deixava guiar pel que em demanava Trives, qui tenia al cap tota la moda d'aleshores del teatre de la crueltat i a mi se'm va acudir aquella escenografia metàl·lica que anava bé per a la idea de violència que perseguia el director. Era una escenografia per una banda molt sintètica, un espai genèric que no explicava res i, per una altra, aquella escala de ferro i els plafons de bidons oberts que proporcionaven una sonoritat metàl·lica que, en definitiva, era la

principal font de violència del muntatge. Crueltat a part, el conjunt podia recordar el constructivisme de Meyerhold. Però en miniatura. Fer una cosa meyerholdiana al Capsa que era una butxaca ben petita, era prou difícil. Però, de sobte, el Capsa semblava un teatre gran. Vaig aconseguir donar una certa impressió d'alçada. Qui conegui el que va ser el teatre Capsa sabrà que allò no era Baureuth. Tanmateix amb *La noche de los asesinos* hi vaig saber crear un clima fred, asèptic, violent.

Parlant d'objectes, d'escenografia, les qüestions estilístiques van pel mateix camí. De l'enorme quantitat d'objectes utilitzats a *Alias Serrallonga*, per posar un exemple, uns eren construïts, d'altres inventats, com la vaca que es desinflava o els ninots de la cort, i d'altres ja existents i utilitzats en multitud de sentits. Un tipus de treball que si no es repeteix és simplement perquè cap plantejament dramàtic d'altres espectacles no m'ho ha suggerit. Si a la darrera versió de *Primera història d'Esther* tornen a aparèixer elements populars és per estil i per país. Tot això no es dona mai en el meu cas, per una predilecció per una cosa o per una altra. En aquests anys tenim, per exemple, *Un home és un home*. De seguida, entren en joc tota una sèrie de coses. Un Brecht. Jo no n'havia fet cap llevat d'algunes experiències a l'EADAG amb *La bona persona de Tsé Zuan*. Aquesta obra és de les que tenen un model, no només escenogràfic sinó també gestual i de posicions de l'actor. Vols allunyar-te del model, fer-lo més sensual en certa mesura, i alhora, sintetitzar, és a dir, arribar a la possibilitat d'explicar amb un sol element tota una escena o tota una situació i evitar coses que no siguin necessàries. Explicar les coses amb un mínim de coses quan n'hi ha tantes a explicar dona feina. Un home és un home és una obra que passa a molts llocs, que demana una dinàmica escenogràfica important. Volia fer-la intel·ligible sense carregar, triant els elements importants de cada escena. Aquí, hi entrava el concepte d'espai lúdic com a moltes de les obres que examinàvem abans. La «pagoda» era una joguina, un joc, una joguina de llauna gran i s'arribava a l'elefant del final sense deixar la idea de joc. En realitat, no hi ha una diferència efectiva, per exemple, amb *La Setmana Tràgica* on amb petits elements es sintetitzava tot un món. Les màscares de cos de *La Setmana Tràgica*, en definitiva, estaven pensades en un sentit idèntic, perquè amb una sola cosa es pogués donar una explicació complexa.

un espai lúdic que sintetitzava la totalitat d'uns conceptes de l'escenificació. ¿Que els pans penjats eren elements simbòlics? Potser més que un símbol eren una síntesi de tot un món, del món de la terra, del blat, del pa. És difícil aquesta qüestió del símbol que plantejes en el teu examen. Jo no m'ho plantejo mai, d'antuvi. No l'utilitzo. Per a mi el símbol és una cosa sabuda, concreta, establerta; quan me n'invento un és difícil de dir-li símbol; m'invento només una síntesi de determinades coses. El pa et remet a moltes coses, és una cosa massa genèrica perquè simbolitzi quelcom. El pa pot simbolitzar l'eucaristia, imagina't, i això pot no tenir res a veure en un determinat context. A Terra baixa, el pa, em donava, em suggeria, un món d'aquest país, un estatus social, un ambient rural. Per a mi, era més suggeridor que no pas simbolista. Altrament, els pans penjats era clar que havien d'ésser secs, mai no es podia acudir a ningú que aquells pans eren tous del dia, la qual cosa et remetia alhora a la secada. Potser sí que tens raó que hi havia un símbol en el disseny del personatge de la Nuri. En aquest cas jo vaig fer la dramaturgia conjuntament amb Montanyès i Graells i he de dir que d'aquell concepte de la Nuri sóc pare fins al final. En aquell moment veia molt clar — no sé si ara ho seguiria veient de la mateixa manera — que la Nuri era la veu de Guimerà, que a través d'ella Guimerà parlava de les coses que feia. La Nuri és ell, un personatge absolutament modernista com era Guimerà. Sempre ho posa tot en qüestió. És el personatge bo, innocent, com ens pensem que era Guimerà. No sé si ho era o no, però sempre ha estat considerat com la bona persona, el pensador, l'home impecable. Allò que pensa del món que descriu ho posa en boca de la Nuri. Per això la Nuri és un personatge impossible de fer, perquè la seva saviesa és inversemblant. És una nena impossible que no té res a veure amb cap nena de cap món real. Les paraules de la Nuri són conceptes. Per tot això em va semblar que aquella nena no havia de ser un personatge real. Havia de ser un personatge simbòlic a través del qual aparegués a l'escenari un pensament modernista. Per això anava caracteritzada de fada modernista, perquè no era una persona sinó una idea. En conjunt es tractava d'explicar Terra baixa des d'una altra òptica que semblava vàlida i que em duia a defugir el naturalisme. Era un muntatge fet en equip i fins i tot l'escenografia era discutida i decidida conjuntament. Hi ha una porta per trobar el llenguatge possible per a cada manera d'explicar una cosa. Aquí haviem

fet un salt mortal. Potser sí que en aquella ocasió vam fer un treball malaguanyat i vam agafar Terra baixa oblidant algunes coses i menystenint-ne d'altres, fent canvis sinó gratuïts potser sí superficials i plens de desconeixement del fons. Tanmateix, aleshores, teníem pressa.

L'hèroe, de Rusiñol, que acabo d'escenificar, per exemple, és tot el contrari. Està ben lluny dels salts mortals en els quals cada cop crec menys. La preocupació d'explicar aquesta obra no està a voler simbolitzar ni sintetitzar res, sinó a anar a trobar una tècnica nova, una tècnica perduda, que és la del melodrama, mentre que en el treball que comentàvem l'intent era, precisament, eliminar tot el que fos melodramàtic. El món objectual de L'hèroe és, doncs, conseqüent amb un realisme estricte, amb un tractament, amb una òptica estètica, és clar; però tot el que allí surt no vol dir res més d'allò que és.

Sobre aquestes qüestions de les diferents lectures dels nostres textos, a mi em sembla que hi ha molt camí a fer. Sabem el que hi ha al text, però el teatre es fa sobre l'escenari. Una obra s'ha d'experimentar molt per a conèixer-la bé. Som uns perfectes desconixedors del nostre teatre, perquè no l'hem vist ni l'hem fet, al marge de si té més o menys valor, si és o no «un Ibsen». De fet, tampoc no coneixem Ibsen en aquest país. És fotut passar-se la vida cremant i fent focs nous. Cal conèixer el que tenim i això només es pot aconseguir fent-ho.

6. VESTIR L'ACTOR, VESTIR EL PERSONATGE

Totes les possibilitats de la caracterització del personatge a partir de la indumentària, de la màscara, del maquillatge i de l'accessori han estat, probablement, consumades i no exhaurides per FP. Des dels començaments la varietat estilística i la pertinència de les indumentàries creades per FP han estat sempre prou valorades. Tant en el terreny del vestit que reproduïx els models de la realitat (*La més forta* [1962] *Les noces de Figaro* [1976], *Els baixos fons* [1968], *La cacatua verda* [1977], *Hedda Gabler* [1978], *Les tres germanes* [1979], *L'hèroe* [1983], com en el de l'estilització per les seves múltiples vies de forma, color o materials (*Primera història d'Esther* [1962], *Santa Joana* [1963], *El Adefesio*

[1968], *El retaule del flautista* [1970], *Alias Serrallonga*, *Antígona*, *Titus Andrònic*, *Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, *El misantrop*). També són notables les seves incursions en el camp de la indumentària metafòrica capaç de transformar tota mena d'objectes i materials en vestits significatius com els utensilis de cuina que caracteritzaven l'exèrcit de *La comèdia de la guerra* (1969) o les malles d'ordit que vestien els personatges de *Lisístrata* (1973). El símbol la fantasia, la caricatura, la paròdia, han tingut sempre figurins pertinents molt celebrats en les realitzacions de FP. Citem a tall d'exemple, una de les imatges més celebrades del teatre català contemporani: els vestits de primera comunió de *Mary d'ous* (1971) pel seu refinat sentit paròdic i per la gran versatilitat de les mutacions que anaven escurçant les faldilles i els pantalons. Les incursions de FP en el terreny de la màscara i en el del canvi de l'aparença del cos de l'actor compta també amb reeixides aportacions. Des de les dones sense cara a partir d'una mena de careta d'esgrima amb mocador negre al cap (*Mort d'home*, 1962) fins a les màscares clàssiques de cuir d'*Operació Ubú* (1980) i els vestits carcassa dels personatges de la cort d'*Alias Serrallonga* o els del psicodrama ubuesc d'*Operació Ubú*, tenim un bon nombre d'acurades realitzacions de FP en l'àmbit que podríem denominar com *grotesc*.

Hi ha quasi bé sempre en els vestits i les màscares (quantitativament menys sovintejades en la seva producció) quelcom més que un disseny refinat, rigorós o imaginatiu i que una bona realització artesanal. Hi ha teatralitat, és a dir, un conjunt de capes informacionals que solen barrejar-se amb una sàvia naturalitat: d'una banda, la representativitat social o l'allusió als trets reals d'un vestit, i, d'altra, la pròpia capacitat d'aventura dels materials que representa o ostenta la seva capacitat de «viure» plenament en el context escènic els avatars dels personatges que vesteixen.

Hom diria que els vestits de FP faciliten en bona mesura la relació de l'actor amb el personatge tant en la definició del seu paper com en la de l'estil interpretatiu. Aquí es podria plantejar una qüestió referent a com s'arriba a aquesta pertinència del vestit escènic, si pensant a vestir un actor real o pensant a vestir un personatge de ficció.

FP: *Evidentment, vestint l'actor respecte al personatge i vestint el personatge respecte a l'actor. Ara estic fent el vestit que Joan Pons ha de dur a l'òpera Falstaff. En Pons fa un metre noranta d'alçada i cent trenta-cinc de cintura.*

Estic inventant un personatge però sé que l'actor té una aparença determinada. Per la idea de Falstaff no tinc cap problema. Vestiré l'actor. Ara, si Falstaff l'hagués de fer un cantant petit i prim, la feina seria meua. Hauria d'anar en contra de l'actor per aconseguir un Falstaff determinat, que ha de ser com una bèstia, voluminós com un bocoi ple de cervesa. Si tens una companyia que ha de fer uns personatges molt estereotipats i resulta que els actors no et lliguen, i he de falsejar el realisme, inevitablement l'adaptació conduirà a l'estil de l'escenificació. Així resulta que aquest àmbit també es converteix en una dramaturgia. De la mateixa manera que tries un text en funció de la companyia amb què treballes, la tipologia de cada obra és també un factor decisiu. Hi ha obres que necessiten determinat tipus d'actors i si no els tens val més no fer-les. La qüestió prèvia d'un figurí pot venir de l'actor i pot venir del personatge. I això no és eclecticisme, és simplement que el teatre es fa amb tot alhora i que tot pot tenir una importància decisiva. Però no es poden establir fórmules. Realisme o no realisme, has de vestir l'actor i has de vestir el personatge. Si el vestit no ha de ser realista, la situació es planteja en uns altres termes però de forma idèntica. Abans comentàvem el personatge de Nuri de Terra baixa vestida de fada modernista. El fet que el representés Muntsa Alcañiz ens oferia d'entrada una joventut i una veu que, volguessis o no, et donaven una pauta. Una altra actriu de característiques diferents m'hauria dut sens dubte a expressar la mateixa idea del símbol modernista en un altre figurí. Té molta relació, efectivament, en el meu cas, la concepció d'un figurí i l'actor de què disposes.

Hi ha un tema bàsic en aquest àmbit: els materials amb els quals jo em trobo bé i amb els que tinc més possibilitats expressives, que són els materials naturals, orgànics, les llanes, els cotons, les sedes, les coses de veritat. Quan he d'anar a can Ribes i Casals a comprar tergal i nilons pateixo perquè no em donen resultat. No vull dir que no pugui treballar-hi. He arribat a fer tot un espectacle amb plàstic com aquella Farsa del Mestre Patelin que va muntar Joan M. Gual. Si entro en un concepte sóc capaç de passar-m'ho bé amb qual-sevol material. Però la riquesa que et donen els materials naturals és superior. Es noten, donen una puresa a l'escena. I no només en el cas de la proximitat amb l'espectador que es pugui donar al Lliure. Quan faig una cosa fora de Barcelona me n'adono. Ara estic fent una òpera a Madrid i una part del vestuari el faig aquí mentre que una altra es con-

fecciona allí. Jo envio les robes però ja sé el que passarà. Els figurins, igualment meus, del cor i dels figurants que es fan allí semblaran d'una altra pel·lícula. És un problema de materials i de la manera com es confeccionen. La sastreria teatral en aquest país és una sastreria moderna camuflada pels colors i les formes. El tall i la manera de construir són moderns i resulta una cosa ben insulsa. No es té en compte el tall històric. No saben fer servir un llibre de tall històric i construir un vestit com es feia a l'època. Un vestit antic és en realitat un vestit modern amb forma antiga. I això passa fins i tot amb els més professionals del ram de la confecció teatral. Les coses més estilitzades són impossibles d'encomanar. En la interpretació d'un dibuix, per detallat que sigui, es pot confondre un plec per una ratlla de la roba i una ombra per un pegat. I si pretens fer alguna cosa a base d'un tractament de materials no convencionals, com les malles de Lisístrata o d'Eduard II, encara és més impossible. Penseu que hi ha indumentàries teatrals que les has de fer directament sobre el cos de l'actor com si es tractés d'una escultura. I això, és clar, o ho fas tu mateix o no hi ha manera. Amb un figurí històric absolutament rigorós passa el mateix. Jo ja no faig cap dibuix en aquests casos. És un diàleg entre la Isabel Abellan, que és la meva modista de confiança, i jo. Això s'ha de fer així i això s'ha de fer aixà i endavant. Busquem el vestit autèntic i el copiem a la mida que calgui però buscant un material que s'hi assembli i construïnt-lo de la mateixa manera que l'original. Aquests vestits no els dissenyo, sé com són i sé com han de funcionar. Si de cas, em pot interessar que varïï la tonalitat o el color per raons del personatge o que els teixits siguin més prims o més gruixuts, però sense sortir-me del tractament adient. De vegades, per crear és més important tenir materials a l'abast i poder remenar armaris que fer molts dibuixos. El taller d'un teatre és un obrador de pastisseria. La modisteria sempre ha estat una artesanía. Per molt Pertegaz i molt d'alta costura que sigui un vestit, han de cosir-lo i això és un ofici artesà com qualsevol altre. Però el cert és que això, fora d'aquí, d'aquest petit taller del Lliure, no es fa. Potser els únics que enfoquen la confecció teatral d'aquesta manera són en alguna mesura l'Isidre Prunés i la Montse Aménos. La resta sol treballar de la forma que deia i això es nota en els espectacles. Tu envies un dibuix a Cornejo i te l'interpretaran com voldran. Hauries de fer un dibuix amb tantes

explicacions escrites al costat, detall per detall, que donaria més feina la literatura que el construir-lo tu mateix.

7. EL TEATRE LLIURE: DRAMATÚRGIA DE L'ESPAI

L'espai del Teatre Lliure ha ubicat la majoria dels treballs escenogràfics més recents de FP. Disset obres en el moment de la publicació d'aquest article, algunes d'elles escenificacions dirigides per ell mateix, les concepcions de les quals parteixen d'una disposició espacial de base triada de la gamma de possibilitats que el local de Teatre Lliure, dissenyat pel propi FP, ofereix. En la tria de la base espacial de cada escenificació del Lliure conflueixen, d'una banda, els factors de relació espacial exigits pel discurs que mena el muntatge i, d'altra, els factors de visibilitat i de proximitat de l'espectador. Tot això que condiciona el llenguatge dels elements escènics no sol ser factors fortuïts en un espai estable i polivalent com el del Lliure, a hores d'ara prou experimentat. El fet que l'espai de la representació sigui més elevat o més baix que el punt de vista de l'espectador, que l'espectador trepitgi directament l'espai escenogràfic o l'espai lúdic o el contempli a més o menys distància, sol estar força relacionat amb els nivells d'illusió i de vivència que es vulguin establir entre la representació i l'espectador.

La disposició espacial més freqüent en el Teatre Lliure és la de l'espai de la representació envoltat totalment o parcial pels espectadors i amb una disposició de l'espai del públic elevada de manera que tots i cadascun dels espectadors gaudeixin d'una visió de conjunt de l'escena. Aquest espai central és, de vegades, alçat damunt del terra del teatre (com en els casos de *Mahagonny*, *Titus Andrònic*, *La Bella Helena* o *El balcó*), d'altres quasi arran del terra real (com *Camí de nit*, *Leonci i Lena*, *Vida d'Eduard II d'Anglaterra*, *El misantrop* i *L'hèroe*). En ocasions, es combinen les dues modalitats (com a *La cactus verda* o a *O'Operació Ubú*) i en d'altres, les menys freqüents, la representació té lloc frontalment (com en el cas de *Les tres Germanes* i *Jordi Dandin*), sense arribar a la convenció a la italiana, atesa la situació domini de l'espai dels espectadors organitzat com una gronada.

Aquestes disposicions espacials de base solen incidir de tal manera en determinats aspectes convencionals de la representació que s'erigeixen en un interessant element dramàtic. Al marge dels aspectes de la visió de conjunt que puguin oferir a l'espectador, la disposició espacial configura, per exemple, aspectes decisius com són les entrades i les sortides dels personatges.

Depèn de la disposició espacial que les aparicions dels personatges en escena siguin «màgiques», com en el teatre a la italiana, immediatament relacionades amb el lloc de l'aparició o estrictament físiques. El primer cas es dona quan la centralitat de l'espai escènic cedeix alguns segments del seu perímetre a un element escenogràfic significatiu del lloc d'on vénen o a on van els personatges. Hom podria dir que en aquest cas l'element esmentat supleix metonímicament la caixa màgica tradicional. Seria el cas d'espectacles com *Hedda Gabler*, *Titus Andrònic*, *El balcó* o *Advertència per a embarcacions petites*. El segon cas, que seria el de les disposicions de *Leonci i Lena*, *Camí de nit*, *Mahagonny*, *Eduard II* o *El misantrop*, en les quals cap zona precisa del perímetre no està dedicada a simular convencionalment un lloc precís, els personatges no «apareixen» mai en escena. Entren en l'espai de la ficció venint d'algun lloc físic no conceptual. Com assenyala Jaume Melendres referint-se a aquestes qüestions espacials «en un escenari a la italiana, els actors hi entren sota la forma màgica d'aparició. No vénen d'enlloc (o vénen com a màxim d'un lloc purament conceptual), sinó que, de cop, entren en escena: li basta un lleuger desplaçament, l'obertura d'una porta, un pas endavant, mentre que a l'espai central, les entrades i sortides dels personatges adquireixen una innegable materialitat. Són físiques i no conceptuals. Els desplaçaments adquireixen una entitat material i el caràcter de fets dramàticament significants» (...) «Aquests desplaçaments significants adquiriran el seu significat pel grau de contrast amb la ficció representada, pel contingut mateix de l'espai.» Canvien, doncs, en relació a la concreció o l'abstracció dels elements que defineixen el lloc representat. No és el mateix, per exemple, pel sentit dramàtic dels desplaçaments que estem analitzant, el grau de realisme de l'espai escènic de *Leonci i Lena* o *El Misanthrop* que exigeixen una relació ben concreta amb l'element escenogràfic que un espai molt més èpic com era el cas de *Camí de nit*.

FP: Això de les entrades a escena és, per a mi, al llarg

del temps i sobretot de la meva experiència com a director, una de les coses més complexes i que determinen més un espectacle: com s'entra, de quina manera i d'on, pot explicar tot un concepte dramàtic. Potser això sigui sovint el taló d'Aquil·les d'un espectacle. Cada vegada dono més importància a l'aparició dels éssers humans en un espai i a allò que aquest simple fet pot explicar. La familiaritat amb un espai potser ajuda d'aprofundir en aquestes qüestions. O potser no.

Un espai obert té avantatges respecte a un escenari i té inconvenients. En molts moments de la meva vida, abans de la creació del Teatre Lliure, pensava que el teatre sols podia ser eficaç si estava lliure de totes les càrregues d'un escenari. Ara sóc més escèptic respecte a això, perquè he descobert que no existeix la polivalència absoluta d'un espai, que no pots fer el que vols en una sala buida perquè també té unes mides, unes obligacions, una estructura. A la sala del Lliure, li vam posar Lliure precisament, perquè ens semblava molt lliure, però també té els seus límits. N'hem obtingut moltes de possibilitats; però al capdavall també t'hi trobes amb limitacions. No amb les mateixes d'un escenari convencional, però les té. No és la panacea. Però és que tampoc no existeix aquesta llibertat absoluta respecte al plantejament de la relació públic-espectacle ni per l'espectacle sol.

En el cas concret del Teatre Lliure en el qual bàsicament treballa amb textos clàssics que han estat escrits per a l'escenari a la italiana, sovint et trobes amb autors que potser perquè tenen un concepte molt més global del teatre no requereixen cap esforç ni cap translació important per portar la seva dramaturgia a una espacialitat oberta. Però d'altres, no. N'hi ha que et resulta estructuralment bàsic que siguin representats a la italiana perquè la forma està tan lligada a una concepció del fet escènic que la translació espacial comportaria transformar l'obra en una altra. Això, de vegades, et ve de gust fer-ho però, d'altres, trobes que no cal. I és llàstima no poder comptar en ocasions amb aquest element cultural que és també la manera, la concepció original de l'obra. El cas de Primera història d'Esther, que juga amb un món d'imatges frontal, perquè surt de gravats, comptar amb aquesta mena d'iconografia em sembla fonamental. La dramaturgia espacial ja és en el text d'Espriu. Tot passa dintre d'un gravat. Evidentment que pots agafar aquell món i representar-lo en un escenari central però em sembla que llavors entrem en un altre nivell de comprensió. El mateix

problema he tingut ara amb L'hèroe. Jo tenia una idea molt d'estampa, d'il·lustració, de cromó d'aquells anys, tota la imageria heroica popular del calendari. I ho veia frontal. I no sols pel que feia a l'escenografia sinó pel propi concepte de l'actitud heroica que veig com una cosa plana, llunyana, frontal i molt gestual. De vegades necessites que la gent vegi una cosa frontalment o fins i tot necessites un fons fix. I tot això, ve-t'ho aquí, demana un escenari a la italiana.

Potser, al capdavant, l'ideal per a la creació no sigui disposar d'una sola sala sinó de disposar de la sala idònia tot el temps que la necessitis. No hi ha cap teatre al món que no t'obligui d'una o d'altra manera. I, finalment, els teatres a la italiana són els que permeten més joc, precisament perquè són més restringides les seves possibilitats. Són tan limitades que, un cop assumides, dintre d'un escenari també pots fer moltes coses. Per això han durat tants anys i han donat tant de si. Altrament, ja haurien desaparegut. Personalment, no crec tampoc que un teatre a la italiana sigui la mare dels ous, però moltes vegades el voldria tenir. Tot condiciona i tot és atractiu. El Murieta estava pensat per a la sala del Lliure. En un altre lloc hauria estat un altre espectacle ben diferent. A l'espai del Lliure ja no em plantejo si l'espectacle que he de muntar el faré o no a la italiana sinó directament com el faré perquè funcioni dintre de les possibilitats de què dispo.

8. DRAMATÚRGIA DELS MATERIALS

El protagonisme dels materials en el centenar de dissenys que estem sobrevolant és evident. La constant recerca de possibilitats, com si cada element d'una escenografia o d'un vestit hagués de comptar sempre amb un material idoni, ha desenvolupat en el treball de FP un coneixement en aquest camp realment envejable. Una recerca que la imaginació fa inexhaurible. L'examen, escenografia per escenografia, vestit per vestit, em dona la raó. Les textures naturals o tractades i les degradacions pertinents de cada element ha estat una tècnica fonamental més protagonista que complementària. El segell, probablement. Guaitem enrera:

Les sanefes esquimals pintades a les robes i les canyes naturals de la cabana selvàtica de *Les aventures d'en Massagran*. Les xarpelleres esquitxades de calç en *Algú a l'altre*

cap de peça. Les màscares sense cara de mosquitera de *Mort d'home*. La barreja de materials tan significativa com el disseny mateix dels figurins de la *Primera història d'Esther* on confraternitzaven els cotons de colors pintats amb trepes i pintures plàstiques amb les panes i cotons usats i amb el cartó de les barbes i els maquillatges de fantasia. Els feltres de *El retaule del flautista*. La lona de *Yerma*. El matalàs i les malles d'ordit de *Lisístrata*. L'estampat de l'immens guardainfants d'*Alias Serrallonga*. L'espart, la fusta blanca, el pa i la pana de *Terra baixa*. El *pach-wear* de *Medea*. La llista seria inacabable.

La darrera etapa, la del Teatre Lliure, que abasta set anys dels vint que contemplem, aguditza probablement la importància dramaturgic dels materials. Examinem tres exemples prou representatius d'aquest nivell del treball escenogràfic de FP.

A) LEONCI I LENA³

El de Büchner és un text poc freqüent a l'època: sis de les seves onze escenes estan situades a l'exterior; una setena escena no duu cap indicació d'espai. Així, doncs, només quatre escenes (36 per cent) transcorren de manera explícita sota teulada. L'espai escènic de FP per al muntatge de Lluís Pasqual segueix la pauta de la majoria estadística: és un espai exterior, un camp. Està fet, alhora, amb elements naturals (aigua, plantes) i artificials (gespa), barrejats, així, aparentment, per raons tècniques i per raons, potser, artístiques.

Aquesta opció escenogràfica va més enllà de la simple escenografia. Forma part de manera indissoluble de l'escenificació, és a dir, de la lectura d'un text que el director considera com un text d'aire lliure (teatralment artificios, per tant) i com un text on conviuen els elements naturals i els que no ho són.

Un prat amb aigua i plantes és, d'altra banda, un terreny —un espai— fonamentalment fronterer o ambigu. No és ni un jardí ni és la naturalesa salvatge i feréstega, perillosa. Presenta, visualment, un equilibri interessant: ni l'home no hi domina omnipotent i implacable —com a Versalles—, ni

3. Aquesta anàlisi de l'espai escènic de *Leonci i Lena*, de Büchner (Teatre Lliure, 1977) prové del material d'un seminari de l'Institut del Teatre redactat per l'autor d'aquest article conjuntament amb Jaume Melendres.

n'és la víctima hipotètica. Veiem, de bell antuvi, una relació de forces igualitària i, en aquest sentit, per poc que el text hi ajudi, una tensió dramàtica *no argumental*, que al capdavall es revelarà com la tensió fonamental.

Des d'aquest punt de vista, ens trobem davant d'un muntatge en el qual l'espai escènic ni té una funció merament *decorativa*, ni fa de simple *suport material*. És un espai dramàticament significant. En efecte, la pràctica i la teoria brechtianes ens han acostumat a comprendre —seguint Marx— que l'ús dels objectes i, per tant, la seva mateixa concepció, són un afer socialment determinant, que expressa una posició i una relació de classe. Fins ara, però, el teatre havia negligit la significació social i humana de l'ús de la naturalesa. Aquest *Leonci i Lena* aborda aquest problema i el resol d'una manera tan subtil com interessant.

Els elements primordials d'aquest espai són: un pla de gespa; una petita bassa, «practicable», en un angle; un pendent acabat en terraplè a l'extrem més allunyat de la bassa. Sobre aquest espai s'installaran, sense destruir la impressió general d'exterior, els interiors indispensables: la cambra-glorieta de Lena, el castell —vist alhora des de «dins» i des de «fora»— i un espai indeterminat, imaginari, caigut del cel.

Però el tret més important d'aquest espai és la combinació de realisme i d'irrealisme. Dos factors contribueixen a crear aquesta impressió: a) L'esmentada presència d'elements naturals i no naturals (assimilats, respectivament, a «realitat» i «irrealitat»). b) Les diferències d'escala, en el sentit geomètric del terme. Si bé la superfície de gespa ens és donada a escala natural, és a dir, sense desproporció amb la figura humana (això sí, només com el fragment d'un prat més gran), i la bassa participa també d'aquesta propietat, altres elements, en canvi (barana, castell, utillatge en general), han estat produïts a escala més petita. Hi ha un tercer grup d'elements escenogràfics en els quals la noció escala (la referència a la realitat) no és ni tan sols aplicable, com és ara la cambra-glorieta de Lena.

Cal subratllar que és la combinació d'aquests dos factors a) i b), allò que dóna la impressió simultània de realitat i d'irrealitat. Si afegim a aquesta impressió l'ús de colors vius o en tot cas, nets —la utilització de robes, opaques i sòlides en uns vestits, i, en altres —Lena— de teles vaporoses, trobem en l'escenografia de *Leonci i Lena* tots els ele-

ments que són propis d'una determinada tradició en la il·lustració de contes infantils: de la millor tradició.

I és que la il·lustració del conte infantil (presentada de vegades en relleu desplegable, cosa que encara accentua més les similituds amb *Leonci i Lena*, tendeix, precisament, a crear en l'observador la mateixa sensació (molt poc estudiada críticament) de realitat i d'irrealitat simultànies. La relació entre aquests conceptes és, sempre, una relació oberta, una «estructura significant» que deixa, com a mínim, un grau de llibertat a l'observador. Cada observador utilitza aquest «grau de llibertat» a la seva manera; cada observador, per tant, llegeix el conjunt de la Il·lustració-Espectacle a la seva manera.

Aquesta consideració podria fer pensar que, en contradicció amb el que ha estat dit més amunt, aquesta escenografia, com la il·lustració d'un conte, està només al servei del text. És merament funcional. Cal recordar, però, que la il·lustració és sempre, en realitat, una determinada escenificació del conte, una visualització concreta, la fotografia fixa d'un llarg moviment.

L'espai de *Leonci i Lena* és, al capdavant, un espai joguina. No per atzar, l'utilitatge (piano, castell) té sovint la forma de joguina, instrument que reuneix tots els atributs *externs* del seu equivalent real, a excepció de la realitat. És, aquesta, una opció d'escenificació perfectament coherent amb la definició dramàtica del text: una comèdia, un *joc* escènic que relata una peripècia escènica fictícia.

En aquest espai obert no hi ha cap cartell que prohibeixi l'espectador trepitjar la gespa. Hi ha però, uns límits escènics que el persuadeixen de no fer-ho. Gosarà, com a màxim, tocar la gespa amb la punta dels dits per comprovar que, efectivament, es tracta d'un decorat. El cel pintat, de pessebre, que envolta el públic i les cases miniatura situades a l'angle més llunyà del centre de l'espai hi afegeixen la noció de distància sense cap precisió.

El públic encercla gairebé totalment aquest espai, i ho fa des d'una posició generalment elevada, i la no precisió de l'espai obert representat a l'escenari central fa que no hi hagi cap perspectiva privilegiada o, inversament, que totes siguin privilegiades. Aquí, la posició elevada dels seients fa que, a més de privilegiada, la visió de l'espai per part de l'espectador sigui de domini. Contribueix a aquest fenomen el fet que el públic es familiaritza amb l'espai abans que comenci l'espectacle, mecanisme similar, una vegada més, a

la hipòtesi de l'estètica de conte: es poden mirar les il·lustracions sense llegir el text, al marge del text; i generalment sempre es miren primer les il·lustracions. A *Leonci i Lena*, corroborant els aspectes dramàtics de la centralitat que hem examinat en el capítol anterior, els personatges no apareixen mai a escena. Entren en el camp de visió de cada espectador *venint d'algun lloc*. No són visibles simultàniament per a tothom perquè cadascun té un camp visual diferent i l'existència d'aquesta singularitat és conscient.

La lectura serà la mateixa per a tothom, tanmateix, atès el protagonisme de la materialitat per damunt de la disposició en tots els aspectes de la representació.

La relació que cada personatge té amb la naturalesa representada que acabem de descriure és la principal font d'informació, la millor explicació de les accions dels personatges. Una naturalesa representada per la materialitat de tots els elements escenogràfics descrits. L'espectador interpreta els fets de la fauna a través del caràcter dels personatges i aquest caràcter queda dibuixat en les seves dues vessants, individual i col·lectiva, tant per la manera de conduir el conflicte a través de les respectives intencionalitats com pel simple pas per l'espai de cada personatge. Tots i cadascun dels comportaments corroboren el seu sentit en la seva relació amb la naturalesa representada a l'espai i amb la materialitat de la seva indumentària.

Leonci i el seu interlocutor Valeri saben viure en aquell prat. Hi podrien viure eternament, com Robinson Crusoe a la selva, fent-ne un ús constant. Leonci pren un bocí de gespa i el fa volar com un pensament efímer. Valeri el pot agafar al vol i tot menjant-se'l, cantar la pervivència al món de les races herbívores. Aquest cas no es dona a l'obra però exemplifica la riquesa de la relació d'aquests dos personatges amb la naturalesa materialitzada per l'escenografia. Això aporta una notable informació al marge d'allò que el fil conductor argumental i els diàlegs diuen. La gestualitat dels actors mullant-se «realment» en la bassa o les diverses formes de gaudir de la respiració en relació a l'aire lliure representat arriben a dur significats d'identica categoria que el contingut de les idees provinents del text. Lena travessa l'espai gairebé sense trepitjar-lo, volant, aïllada sempre sota un paraigua mentre que la Gouvernante ha d'apamar el terreny amb ulls i peus i l'oratge amb el nas, pels seus anys, i la seva responsabilitat protectora. El Rei domina l'espai sense moure's del castell, l'escombra amb la capa, però quan

s'hi passeja en calçotets, l'orografia, i hom diria que el propi aire pur, poden amb les seves forces. Els Consellers, en canvi, menystenen la gespa i es defineixen clarament com a éssers pertanyents a un món tancat buròcrata. I ben al contrari els dos Servidors d'Escena són barroers i poc respectuosos amb l'element natural i sí que ho són, en canvi, amb els elements no naturals del conjunt escenogràfic que abans hem descrit. La caricaturesca actuació d'aquests personatges es basa precisament a fer molt evident la realitat i la irrealitat escènica, la qual tracten com uns maquinistes teatrals tractarien un decorat.

Hi ha també un personatge que pertany al món dels objectes i el seu pas per la vida —l'escenari, l'espai, el camp de jocs, el núvol— de Leonci té la mateixa vigència de les joguines que l'acompanyen. La traducció escènica d'aquesta identificació és literal. Per uns moments la natura queda a segon terme per donar protagonisme a la realitat-irrealitat d'uns objectes. El patetisme d'aquest personatge també es relaciona amb l'anacronisme a l'espai de la seva indumentària, en la inoportunitat del model lluit en l'esdevenir de les situacions en què apareix.

B) VIDA DEL REI EDUARD II D'ANGLATERRA

La base espacial és semblant a la que acabem d'examinar on l'espectador domina el conjunt de l'espai escènic directament identificat per una zona d'arena de forma el·líptica, la centralitat de la qual també implica el tipus d'entrada «física» en l'espai de la ficció. Damunt d'aquesta arena el·líptica tenen lloc totes les escenes de la peripècia d'un rei que barreja els sentiments i l'ètica en les decisions polítiques. Damunt l'arena hi ha unes velles fustes que no connoten precisament la magnificència dels temps del seu regnat. Aquestes fustes seran al llarg de l'espectacle canviades de lloc pels actors i es convertiran en subtils al·lusions als diferents indrets en què l'acció transcorre. L'escenografia ubica la història vista de molt lluny, sense precisió. Més que un entorn visual metafòric és una forta presència d'uns materials vells, degradats, que ironitzen la ferotge lluita pel poder que ubiquen.

La preponderància d'aquesta materialitat en la proximitat i domini de l'espectador permet també que els objectes que van apareixent en escena i molt especialment allò que

vesteixen els personatges ostentin la seva materialitat com a principal significat. Els vestits informen, més que pel rigor històric de la seva forma i pels símbols que jerarquitzen el poder, per l'aparença del material amb què estan fets. El pas del temps es fa eloqüent fins i tot en escenes que es superposen. Es a dir, que dues temporalitats de ficció poden coexistir per uns moments en el mateix espai i sense cap al·lusió verbal que hi faci referència, gràcies a la fantàstica convenció que dóna sentit dramàtic al significat temporal de la degradació d'un material.

C) EL MISANTROP

En un sentit radicalment contrari al que hem anat adjudicant a la importància de la relació dels materials amb la conducta dels personatges (*Leonci i Lena*) o amb continguts conceptuals que els són externs (*Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*), cito el cas de l'escenificació d'*El misantrop* dirigida pel mateix FP. L'espacialitat respon també en aquesta ocasió a la centralitat sense entrades il·lusòries, per bé que els espectadors del primer rengle de cadires trepitgen l'espai escènic materialitzat en un sòl que representa un lluent mosaic blanc i negre com un escaquer. Mitja dotzena de cadires d'època són els únics objectes que acaben d'ubicar el lloc de l'acció. Els personatges vesteixen models representatius de la moda de l'època, quant a la seva forma i construcció, però que eliminen —exceptuant-ne un— tot l'enfarfegament de llaços i detalls i resulten encara més simplificats per la via del color i les robes d'una mateixa gamma de blancs que en primera instància podria connotar estiu, joventut. Però, en realitat, la gran virtut d'aquesta asèpsia ambiental creada per FP per a *El misantrop*, de Molière, és que aconseguix que en les mateixes condicions de proximitat que són habituals al Teatre Lliure —més radicals en aquest cas si comptem que l'espectador és dintre l'espai— es buidin en bona part de contingut dramàtic, d'acció, tant el caràcter com els avatars de la indumentària, habitualment tant significatius. L'estilització en blanc d'*El misantrop* fa, en definitiva, que es difumini el retrat costumista i que, malgrat la proximitat, es transfereixi el gruix de l'atenció habitualment molt copsada pels aspectes materials, a allò que diuen els personatges: a la paraula.

Hem vist que l'espai del Teatre Lliure té, en qualsevol de

les seves disposicions, la peculiaritat de la proximitat entre representació i públic. La veu, el gest, el vestit, el maquillatge de l'actor, així com l'utilatge i els elements escenogràfics, sigui quin sigui el sentit que els doni la representació, fan una ostentació de la seva materialitat que la proximitat converteix, probablement, en decisiva. I crec que és interessant que el mateix FP ens comentí si potser a aquestes alçades de la seva experiència i del seu domini dels materials, la invenció escenogràfica, el concepte espacial, va, en certa manera, a remolc del joc efectiu amb la qualitat material dels elements que fa servir.

FP: *No hi té res a veure. Segurament que si aquí, al Lliure, he descobert d'una manera més concreta el material, la proximitat, no és la causa ni la finalitat. Per a mi, el material és una qüestió de textura, de sensualitat dramàtica. Jo actuo igual en un escenari llunyà. Quan faig la Fedra, d'Espriu, necessito que el vestit que ha de dur Núria Espert sigui de ganxet i no de plàstic. I això funciona dramàticament. Aquell vestit era una relíquia de museu, estava fet a mà, cosa que efectivament, de lluny, no es veia. Però no és el problema el fet que es vegi o no. Hi ha coses que no es veuen, que la gent no mira amb detall, però que desprenen a través del seu moviment, del seu color, que és exacte, que no és blanc, que no és beix, que no és gris, sinó que té el color d'haver estat rentat mil anys, que reflecteix el món del treball, la quantitat d'hores que hi duu ficades de gent treballant per a algú. Un vestit així només el pot tenir algú prepotent. Hi ha tota una sèrie de coses que dramàticament tenen importància més enllà de la percepció de la proximitat. L'espectador potser no n'és conscient, però hi ha una màgia que es desprèn de determinats tipus de materials. És com si diguéssim que els dibuixos d'en Casas estan fets amb quatre ratlles i que no saps si anaven vestits de fil o de cotó: les ratlles responen perfectament al material del vestit que duu el personatge retratat. Al llarg del temps, aquelles ratlles mantenen la noció d'un material determinat.*

Cal trobar en cada material, tot i que s'aparti del realisme, un sentit dramàtic diferent. I no crec que tenir cura d'això es divorciï de la creativitat o de la inventiva. La utilització d'objectes vells, de coses gastades, té l'avantatge de jugar amb elements que tenen vida pròpia, que han tingut història. Jo no dic que tinguin vibracions especials però és que una de les grans dificultats del teatre és el procés d'en-

velliment d'una cosa, d'humanització d'un vestit. A Fulgor i mort de Joaquín Murieta hi havia un vestit autèntic i un altre de molt semblant i fet amb tots els seus ets i uts. El segon era una disfressa mentre que l'autèntic ja duia a sobre el caràcter d'un personatge. Tot això pot semblar banal, però dona un resultat dramàtic determinat. I amb això jo hi jugo molt últimament, perquè puc explicar al públic un conjunt de coses que sovint amb els invents no hi arribes. N'expliques unes altres. L'eloqüència dels materials és formidable. Jo puc construir un vestit de nou però ja ho faig amb materials vells amb la qual cosa hi guanyo molt. Hi ha molta història darrera de cada cosa. El problema està a arribar a fer història amb una cosa que no en té cap, que la compres a la botiga.

Es ben clar, però, que no es pot dir que aquesta sigui la meua única manera de fer. Ni crec que sigui cap deturada ni cap estancament. Si ens mirem Operació Ubú, per exemple, tenim unes bates pintades que no tenen res a veure amb el detall realista. Els figurins grotescs dels Ubú són coses que a mi m'agrada fer. Tot això és un món obert on cap tot i hi pots inventar, fabricar i trobar. El Murieta el traspasso a un món de circ: si el circ el conceptualitzo en lloc de donar-li els trets i la seva textura real no s'entendria la proposta. Requeria la noció nostàlgica. Si l'estilitzava i feia un Mori el Merma ja no era un circ sinó un invent. Partint d'una iconografia de circ i volent que fos el màxim de semblant possible, hauria preferit haver trobat autèntics vestits de pallaso que no pas inventar-me'ls. Si cal inventar un pallaso inventat com els de Cruel Ubris, me l'invento. Però llavors ja no és «el pallaso» sinó el meu pallaso, el que jo vull fer.

9. INFLUÈNCIES EN L'EVOLUCIÓ D'UN ESTIL

Aquest examen del treball escenogràfic de Fabià Puigserver parteix, com hem dit al principi de l'article, de l'observació dels resultats d'un bon nombre d'espectacles coneguts. Finalitzem aquesta aproximació furgant en aspectes més lligats a la pròpia visió de l'escenògraf, al qual demanem una reflexió sobre les influències en la seva carrera que ell pugui conèixer o intuir, sobre els seus punts de referència, sobre el seu treball amb diferents directors.

FP: Jo no sé si evoluciono o si estic aturat des de fa molts anys. Però potser sí que hi ha coses que avui no faria. Jo, avui, no faria, per exemple, el vestuari de Nit de reis tal com llavors el vaig fer i en canvi sí que tornaria a fer els pallassos de Cruel Ubris. Procuo no imposar-me excessivament sobre les coses i de dedicar-me a fer en cada moment només allò que en aquell moment t'agrada. Mai no m'he mogut per dèries. És evident que cadascú pot estar en una ona determinada, però en el moment que algú t'explica la concepció d'un espectacle, l'Operació Ubú de l'Albert Boadella, per exemple, automàticament hi entro i de seguida em trobo en el meu terreny sense fer cap esforç. No em dic mai «anem a fer el que em demanen i avall». M'ho passo bé entrant en qualsevol llenguatge.

Fent un examen seriós de les meves influències, n'hi ha una de ben clara. La del punt de partida. L'escola polonesa d'escenografia on hi ha una dosi important d'expressionisme. Molt important. I em sembla que jo no em vaig desprendre d'aquest expressionisme, del tractament plàstic del material i de la visualització de l'escenari, ben bé fins a la Yerma. El que passava és que per raons personals meves, de cultura, i per la relació que anava tenint amb aquest país, aquest expressionisme s'anava transformant en un món una mica més clar, més racional. L'escenografia de Semper Nunc és potser l'exponent més clar de l'escenografia polonesa en aquest país. Allò era una mostra ben típica dels tipus de coses que es feien al món on havia viscut i havia treballat fins aleshores. I em sembla força normal que això ho arrossegés tant de temps.

Una altra influència em ve de la pintura, d'una determinada pintura contemporània. Tàpies m'ha influït molt. En certa mesura per la concepció i el tractament del material. Quant al món de l'escenografia actual, a mi mai no m'han influït els alemanys de tota l'escola de Dresden, que ha estat una escola molt important. Tot i que en un moment em va seduir, mai no he arribat a acostar-m'hi. En canvi sí que m'han influït els darrers deu anys els mons d'Ezio Frigerio i de Luciano Damiani. Tots dos. Potser llur tractament de l'ambient mediterrani ha fet que m'hi identifiqui en certa mesura, com si en el seu treball hi hagués també quelcom de meu.

Hi ha tres directors que, efectivament, m'han fet evolucionar i amb els quals hi ha hagut una relació molt estreta: Francesc Nello, amb qui vam crear conjuntament molts es-

pectacles, Lluís Pasqual i jo mateix. Pasqual té un sentit plàstic molt desenvolupat. Fila. Et diu vull una llum que hi havia aquell dia en aquella hora en aquell lloc. Té idees molt clares i molt poc convencionals alhora. Molt teatrals. El vestit de Madame Irma d'El balcó havia de ser un vestit d'or. Jo de seguida vaig pensar en una roba daurada, un lamé; però no, havia de ser més, allò no era res, havia de ser un vestit d'or. I vaig voltar fins que vaig trobar allò que pesava catorze quilos i que es va haver d'encomanar a una fàbrica de Ciutadella i fer que ens fessin a metres aquell material que feien servir per a fer petits moneders. Si un altre director em diu or potser jo li diré lamé. Però si Pasqual em diu or jo me'l crec i sé que ha de ser allò, que la imatge que ell té del personatge és així. A Leonci i Lena, això va ser molt evident. Pasqual es queda molt sovint amb imatges sorgides als assaigs. Els actors s'han de disfressar sempre, des dels primers assaigs i de vegades es queden amb les coses que funcionen. El Valeri va sortir a escena amb la mateixa roba dels assaigs. Jo m'havia de preocupar de com vestir Valeri i no podia. Era claríssim que funcionava així i així ho vam fer. Vol una cosa blava però senzilla; jo acabo tenyint de blau uns pantalons que l'actor duu cada dia. Amb Pasqual he vist més clar que mai que sovint el figurí ideal no cal inventar-lo. Pasqual no vol que li dibuixi coses, vol que li'n porti. I té raó. Si el personatge no està dibuixat es sent més lliure i és més fàcil descobrir una imatge hipotètica. I a mi em va bé. La creació de Al vostre gust també ha anat d'aquesta manera.

Amb altres directors, tot i haver fet coses interessants, la relació ha estat sempre molt més convencional. Amb Albert Boadella, per exemple, la comunicació és relativa. No es produeix el nivell d'influència que em demanes. M-7 Catalunya va ser un espectacle que vam fer conjuntament i ens vam entendre. Però tinc la impressió que el vaig dur jo més al meu terreny que no pas ell a mi al seu. La idea que ell tenia al principi no es va arribar a fer del tot. Estàvem molt d'acord en el punt de partida i jo vaig fer una escenografia que li era útil i prou. A Operació Ubú també va anar tot molt bé. Boadella m'explicava la seva idea com si fos una pel·lícula: l'entrada de la Generalitat. A l'entrada de la Generalitat hi ha dues columnes. Però aquesta entrada durava pocs minuts i escenes com aquesta n'hi havia quaranta. Ell em parlava sempre d'imatges fotogràfiques, em proposava llocs concrets i vaig haver de ser jo qui li preguntés

per què no creava la síntesi del lloc a través dels personatges, com sempre havia fet amb Joglars. I així vam arribar finalment a l'espai de joc, a la convenció total. Un cop convençut que era millor la manera d'explicar dels Joglars que posar-se a construir escenografies, ja estava. Sens dubte és molt més boig el Lluís Pasqual en aquest tipus de treball comú.

Quant a la influència del tercer director, que sóc jo, es tradueix en un constant esforç d'alliberar-me de prejudicis, de ser excessivament polit i de tenir coaccionada la imaginació. Els darrers anys em trobo cada vegada més tranquil en aquests aspectes. Crec més en les coses que surten de seguida que en les coses que elaboro molt. I això tant en les coses que es van produint en mi mateix com en la relació amb un actor o amb un vestit. No vull burxar massa en les coses, no les vull forçar i estirar més del que donen i així aconseguixo que surtin amb més naturalitat. Això és el que l'escenògraf està aprenent del director, encara que en realitat tot és cada vegada més la mateixa cosa: jo mateix.

Recordo Jordi Dandin, on disposava de tres elements dintre un espai tancat molt còsmic. Tenia una obra molt simple a la mà que havia d'explicar amb mitjans molt simples i la vaig fer relaxadíssim amb l'escenògraf. En canvi, amb el director, no. Tenia una idea massa preconcebuda del que volia dels actors i com que no m'ho feien, sortia de polleguera. Això m'ha passat més sovint com a director que com a escenògraf. Ara vigilo molt més i miro de no estirar la corda més del que cal. Si el que vull no ho fan avui, potser ho faran demà i, si no, ja serveix el que fan. I això, tant amb els actors com amb mi mateix, m'està donant bons resultats. Quan estic forçant una cosa, afluixo en el moment just. Prefereixo que sigui petita i bona. Les idees a les quals no arribes no em serveixen. No m'interessen. Prefereixo arribar a les darreres conseqüències d'una cosa petita que no arribar-hi i quedar-me a mig camí d'una de gran.

Vulgues que no, sempre hi vas una mica, més enllà. El Misanthrop, per exemple, requeria més, no per la via de l'escenògraf sinó com a director i treball d'actors. Havien de donar molt més del que podien per donar el punt just al projecte. El text és molt més gran de com el vam representar. En canvi, amb L'hèroe estic molt relaxat. Dintre del to que hem triat, els actors estan al màxim de les seves possibilitats i no hi ha ningú que no arribi al que ha de ser. I això per a mi és important. M'agrada ser ambiciós,

però amb mesura. Abans ja he parlat dels salts mortals. Pertanyen a una altra època. Abans del salt mortal, cal saber saltar la corda, després la tombarella, després el mortal.

Per a fer bona escenografia primer se n'ha de fer de dolenta, com probablement ho són més de la meitat de les meves. Però s'han de fer. Si aquí no veiem desenvolupar-se més l'escenografia, probablement és perquè ben poca gent dels qui la fan són gent de teatre. Bé, són escenògrafs i potser han fet la carrera a l'Institut del Teatre i aquest fet els va vinculant al món del teatre i a poc a poc alguna cosa n'aprenen. Però molt pocs.

Probablement el meu cas s'aparta de la norma precisament per la intensitat de la meva relació amb el teatre des de tots els punts de vista. Abans de ser escenògraf el que jo volia era «fer teatre». Les grans polèmiques amb el meu pare eren perquè jo volia anar a l'escola de teatre però no per fer escenografia. El que passa és que com que jo dibuixava i tenia prou habilitat per al dibuix, com a mal menor em van permetre matricular-me en una escola d'arts plàstiques i com a mal menor vaig fer escenografia. Però em quedava sempre la recança de no estar ficat en el teatre fent teatre. És a dir, que amb l'escenografia m'hi vaig trobar com amb un ofici emanat de la carrera de Belles Arts que havia triat. Els meus començaments a Polònia van ser fent d'actor i participant en muntatges i quan vaig arribar a Catalunya i vaig entrar a l'EADAG ho vaig fer amb la idea de fer teatre, de fer interpretació. El que passa és que com que sabia escenografia en donava classes mentre feia d'alumne d'interpretació i de direcció. És natural que la meva visió dramàtica sigui més global que la imperant en l'escenografia que en general es fa.

En efecte, el cas de Fabià Puigserver és ara per ara únic en el panorama teatral català. Potser és un dels pocs professionals de la nostra escena contemporània en qui pesen més els coneixements que les intuïcions, les experiències que els experiments, en la seva digna tasca escènica.

JOAN ABELLAN

RESUMEN

El escenógrafo y director teatral catalán Fabià Puigserver es autor de más de un centenar de proyectos escenográficos y de vestuario teatral correspondientes a espectáculos producidos en su mayoría en Cataluña, pero también en Madrid y más allá de las fronteras españolas. Probablemente el más conocido internacionalmente sea el que elaboró para la escenificación que hizo Víctor García de *Yerma*, de García Lorca. La obra de Fabià Puigserver está presente, y frecuentemente como protagonista, en todos los intentos de recuperación artística del teatro catalán de los últimos veinte años. Desde las postrimerías de la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) y el punto culminante de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) hasta el actual Teatre Lliure de Barcelona, del que es cofundador, sus realizaciones han contribuido, más allá de la estricta decoración escénica, a la modernización de muchos conceptos dramaturgicos. Este artículo se adentra en su prolífica obra para analizar sus peculiaridades y aportaciones y contrastar las deducciones del crítico con las opiniones del propio autor del material estudiado. Este repaso a dos voces de toda la obra escenográfica de Fabià Puigserver constituye además una interesante reflexión general sobre la técnica y la teoría del espacio, de la vestimenta y de los materiales escénicos, contribuyendo por tanto al conocimiento de un factor fundamental de la evolución de la actual escena catalana.

RÉSUMÉ

Le scénographe et directeur théâtral catalan Fabià Puigserver est l'auteur de plus d'une centaine de projets scénographiques et de garde-robe théâtral appartenant à des spectacles dont la plupart sont produits en Catalogne mais aussi à Madrid et au-delà des frontières espagnoles. Le plus connu internationnellement est, peut-être, celui qu'il a élaboré pour la scénification de Víctor García de *Yerma* de García Lorca. Dans tous les essais de redressement artistique du théâtre catalan des derniers vingt ans on constate la présence et le protagonisme de l'oeuvre de Fabià Puigserver. En effet, depuis le déclin de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) jusqu'à l'actuel Teatre Lliure de Barcelone, dont il

est coproducteur, ses réalisations ont contribué à la modernisation de beaucoup de concepts dramaturgiques au-delà de la stricte décoration scénique. Cet article s'engage dans son oeuvre prolifique, il en analyse les particularités et les apports et il contraste les deductions du critique avec les opinions du propre auteur du matériel étudié. Cette révision à deux voies de toute l'oeuvre scénographique de Fabià Puigserver constitue aussi une intéressante réflexion générale sur la technique et la théorie de l'espace, de l'habit et des matériaux scéniques et il contribue, en même temps, à la connaissance d'une pièce fondamentale dans l'évolution de la scène catalane actuelle.

SUMMARY

The Catalan scenographer and theatrical director Fabià Puigserver has created more than a hundred scenographic and wardrobe projects, mainly for shows produced in Catalonia but also for ones in Madrid and beyond the Spanish border. Internationally he is probably best-known for his contribution to Víctor García's staging of *Yerma* by García Lorca. Fabià Puigserver stands in the first rank among those who have dedicated themselves over the past twenty years to the revival of the Catalan theatre. From the last years of the Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) to the peak years of the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) at the present Teatre Lliure in Barcelona which he co-founded, he has collaborated in bringing up to date many dramatic concepts that go beyond the limits of mere stage decoration. This article penetrates into his prolific work through analysis of his popularity and achievements and measures the conclusions of critics against the author's own opinions of the material studied. This double review of all of Fabià Puigserver's scenographic work also constitutes an absorbing general reflection on the technique and theory of space, wardrobe and stage materials and contributes to the study of a fundamental piece within the evolution of the contemporary Catalan stage.

ISABEL CÁMARA

FEDERICO GARCIA LORCA, DRAMATURG O DIRECTOR?: DOS ESPAIS ESCÈNICS A LA CASA DE BERNARDA ALBA.

Traducció de Miquel Martines i Castanyer.

FEDERICO GARCIA LORCA (DRAMATURG O DIRECTOR?)

En aquest assaig, el crític de teatre francès, François
García Lorca planteja la qüestió de si el dramaturg o el director és
el que s'estableix amb el text dramàtic i allò que està passant davant dels
ulls dels espectadors. L'assumpte és, per tant, el dels límits de l'espai escènic,
al qual no es veu, que és el que està passant davant dels ulls dels espectadors
quede com obert en relació amb el text dramàtic, amb una
raó que caldrà veure.

En aquest assaig, el crític de teatre francès, François
García Lorca planteja la qüestió de si el dramaturg o el director és
el que s'estableix amb el text dramàtic i allò que està passant davant dels
ulls dels espectadors. L'assumpte és, per tant, el dels límits de l'espai escènic,
al qual no es veu, que és el que està passant davant dels ulls dels espectadors
quede com obert en relació amb el text dramàtic, amb una
raó que caldrà veure.

A *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca adopta
la doble postura de dramaturg i de director. L'obra —és
ben sabut— es divideix en tres actes, i cadascun d'ells
és compost al seu torn —tot i que no formalment— de di-
verses escenes. El primer acte és dividit en set parts o «es-
cenes» fàcilment classificables —o bé per temes que tracta, o
bé per la presència o l'absència d'un cert personatge
(entrada/sortida) en l'àmbit escènic. El segon acte es divi-
deix en vuit parts i el tercer en sis parts; tots i cadascun
segueixen el mateix patró. Les diferents escenes contribueixen i
reforcen la polaritat del discurs dramàtic que es veu.

1. Francisco García Lorca: *Federico y su mundo*. Alianza edito-
rial, Madrid, 1980, pág. 311. Cites successives inclòsides amb nú-
mero de pàgina.

En el conegut llibre *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca afirma, en la seva excel·lent anàlisi de l'obra del germà, que el teatre lorquià no es podria entendre «... sinó en un estudi circumstanciat del seu llenguatge, de la tècnica del diàleg i de l'íntima manipulació dels conceptes d'espai i de temps dramàtics...»¹ Francisco continua el seu comentari bo i afirmant la diversitat que caracteritza el teatre lorquià, i que la unitat de la seva producció dramàtica sorgeix d'una visió del teatre molt personal. I Francisco diu que la forma en què Lorca manipula l'espai dramàtic és part d'aquesta unitat estètica que caracteritza el teatre lorquià.

Un estudi del tractament dels espais dramàtics en el teatre de Federico posaria de relleu, com ja he assenyalat inicialment, la importància de la relació que s'estableix entre allò que s'esdevé fora de l'àmbit visible de l'escena i allò que està passant davant dels ulls de l'espectador... En Federico, l'àmbit visual és de tal manera lligat al camp virtual, al que no es veu, que l'un no pot existir sense l'altre. L'escenari queda com obert no solament cap a l'espectador, sinó vers un rera món que rodeja l'escena (pàgs. 378-379).

En aquest assaig em proposo de demostrar que Francisco García Lorca posseeix la veritat quant a l'anàlisi dels espais dramàtics lorquians; i, encara més, la positura del Federico dramaturg davant dels espais dins-fora/escenarierafons és tan apassionada que s'arriba a convertir en una posició personal i inconscient en la instància mateixa de la composició, de la creació, de l'escriptura.

A *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca adopta la doble positura de dramaturg i de director. L'obra —és ben sabut— es divideix en tres actes; tanmateix, cada acte és compost al seu torn —tot i que no formalment— de diverses escenes. El primer acte és dividit en set parts o «escenes» fàcilment classificables —o bé pel tema que tracten, o bé per la presència o l'absència d'uns certs personatges (entrada/sortida) en l'àmbit escènic. El segon acte es divideix en vuit parts i el tercer en sis parts; tots i cadascun segueixen el mateix patró. Les diferents escenes ordenen i reforcen la polaritat del discurs dramàtic que ha de venir,

1. FRANCISCO GARCÍA LORCA: *Federico y su mundo*, Alianza editorial, Madrid, 1980, pàg. 373. Cites successives indicades amb número de pàgina.

dins dels tres actes. La presència, entrada a escena o mutis de certs personatges pivotals introdueix un canvi en el discurs dramàtic que, un altre dramaturg, potser hauria dividit en escenes formals. La presència mateix de l'autor es fa patent dins o fora de l'àmbit escènic —creant dos espais, tot i que només per al lector de l'obra, i no per a l'espectador— segons el personatge que hi hagi dins o fora de l'escena. Lorca, en les acotacions a *La casa...*, barreja els signes entra/surt, de manera que «surt» té un significat doble: el que li correspon convencionalment i també el seu oposat; surt = entra en presència o absència de La Pòncia, Bernarda i Adela. L'autor no deixa anar ni per un moment les regnes dels personatges dipositaris de la tensió tràgica i del contingut dramàtic del seu discurs. En el muntatge d'aquesta obra, s'hauria d'interpretar l'existència de dos espais escènics. S'hauria de traduir el signe «surt» en la seva doble equivalència de sortida de l'escena cap a l'espai extern a ella i d'entrada a escena des de l'exterior, des dels bastidors (*backstage*). Aquesta positura adoptada per l'autor respecte a situacions i personatges determinats reforça la seriosa importància que el poeta dóna a l'apropiada representació de les forces vitals en conflicte amb les antivitals; és a dir, la tensió entre l'instint vital (Eros) i l'instint mortal (Thanatos).² García Lorca duu en tot moment el timó del discurs, que serveix de vehicle per a la representació de les esmentades forces oposades. La confusió del signe «surt» sempre s'esdevé a l'entorn dels tres personatges principals ja citats, o és provocada per ells. En observar la conjuntura dramàtica en què té lloc la confusió de les acotacions, sobresurten nítidament dos temes: el discurs d'allò que és vital i el discurs d'allò que és antivital, ambdós en moments culminants o crítics. Les pàgines 9, 24, 107 i 124 alludeixen la mort o la imminència d'un desastre; les pàgines 42, 56-57, 84-85, 112-113, 114 i 121 transcorren dins d'un discurs obertament vital i fins i tot eròtic. Vegem el text.³

L'obra comença amb una elaborada acotació que descriu una mena de no-presència; l'escenari apareix buit i submer-

2. Aquest assumpte el tracto en un assaig més detallat que apareixerà en un número de «García Lorca Review»: *Vida y Muerte, Eros y Thanatos: Dos Instintos en «La casa de Bernarda Alba»*.

3. Federico GARCÍA LORCA: *La casa de Bernarda Alba*, Losada, Buenos Aires, 1980. Cites indicades amb número de pàgina entre parèntesi.

git en un «gran silenci ombrívol» en pujar el teló; l'espectador s'enfronta amb l'autèntic protagonista del drama: l'espai escènic.

(... *Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.*)

(SALE [mayúsculas mías] la CRIADA.)

CRIADA: Ya tengo el doble de las campanas metido entre las sienas.

LA PONCIA («sale» *comiendo chorizo y pan*): Llevan más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos... Yo he venido a comer.

En aquesta primera pàgina ja s'estableix la confusió. Més endavant, a la mateixa escena i mentre les criades mengen i parlen de les absoltes del marit de Bernarda, se sent una veu des de «dins»; és la veu de l'àvia captiva. Aquesta veu introdueix immediatament l'espectador a l'altre espai, al rerafons.

Voz (*dentro*): ¡Bernarda!

LA PONCIA: La vieja. ¿Está bien encerrada?

CRIADA: Con dos vueltas de llave. (pág. 10)

Al cap d'una mica, a la mateixa escena, Pòncia, seguint la conversa sobre les absoltes que comença l'obra, embasta la situació actual amb el record de la missa de la seva mare i es disposa a «sortir» tot seguit per tal de sentir l'últim respos del seu amo.

CRIADA: Te vas a hacer el gazzate polvo. [PONCIA *acaba de imitar la voz del párroco cantando el Pater Noster.*]

LA PONCIA: ¡Otra cosa hacía polvo yo! (SALE *riendo.*) (pág. 14)

En els primers tres minuts de la lectura/representació el dramaturg ha creat dos espais escènics que sorgeixen de la talaia espacial en què es col·loca el creador. Perquè, ¿com ha d'interpretar el lector meticulós de l'ordit poètic el signe «surt» que serveix per anomenar dues situacions diferents dins de la dinàmica del relat dramàtic? Si l'obra s'inicia amb la presentació d'una «escena» —se suposa escenari— buida,

a la qual «surten» la Criada i la criada/Pòncia, i, més tard, al final de la conversa d'ambdues, i quan Pòncia es disposa a assistir a l'últim responsori del seu amo mort, la Pòncia SURT; aquest cop surt de l'escenari cap a l'església que és fora d'ell; l'espectador no la veu mai i el lector només se la imagina mitjançant les paraules impreses; ¿on es col·loca el dramaturg respecte de la situació geogràfica dels seus titelles?, ¿i on és apte que ens colloquem nosaltres, els lectors/espectadors? Quin espai és més important per a Lorca, el de l'escena, el de bastidors o ambdós? Immediatament després de la «sortida/entrada» de Pòncia —la criada segueix en escena —apareix *al text* una captaire, sense anunciar «entrada» o «sortida»; després de negar-li una almoïna, la criada la treu violentament. L'acotació en aquesta conjuntura és: (se'n va), se'n va la captaire i resten la criada i el dramaturg; i aquest, per boca de la criada, es pronuncia a favor del treballador afligit i explotat: és un discurs llarg, l'únic llarg que diu la criada en tot el drama; a la resta de l'obra el seu paper és de comparsa. Dins del soliloqui de la criada apareixen les acotacions que expliquen l'entrada pel «fons» de les dues-centes dones que acudeixen al duel d'Antonio María Benavides, marit de Bernarda.

(Terminan de entrar [;subrayado mio!] las doscientas mujeres y aparece [idem] BERNARDA y sus hijas.)
(pág. 16)

És a dir, La Pòncia i la Criada *surten* a escena; mentre que Bernarda i les seves filles apareixen a l'escenari darrera l'*entrada* de la multitud. D'altra banda, la darrera vegada que vam veure/vam llegir Pòncia, aquesta havia de sortir de l'escenari cap a «fora», cap a l'església on s'estava celebrant l'últim respons. La pròxima vegada que veiem Pòncia és el començament de la segona escena.

BERNARDA: ¿Está hecha la limonada?

LA PONCIA: Sí, Bernarda. (SALE con unas jarritas blancas que distribuye.) (pág. 18)

A les instàncies dramàtiques del drama, les que desenvolupen el conflicte de les forces oposades, García Lorca col·loca els seus personatges en un espai dramàtic únic en la dramaturgia occidental —sigui mitjançant el diàleg en el temps dramàtic o la ubicació espacial física d'ells. Un espai

en què l'escenari visible a l'espectador i el rerafons/*backstage* flueixen units, sense una línia divisòria o dramàtica que els separi.⁴

A la segona escena, les germanes estan reunides parlant de les ocupacions en què esmerçaran el temps durant els vuit anys de dol i de tancament obligat.

BERNARDA: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras... (*SALE ADELA*) (pág. 24)

Adela era a l'escenari, davant del públic però en sortir ella el dramaturg obre l'escenari cap al rerafons i ajunta dramàticament ambdós espais un cop més. Immediatament després del mutis d'Adela apareix a escena la Criada, però l'acotació que informa d'aquest moviment és confusa.

BERNARDA (*en voz alta*): ¡Dejadla ya! [*a la vieja*] (*SALE la CRIADA*)

4. A *Bodas de sangre*, Lorca també crea dos espais dramàtics d'una manera similar a *La casa*... Al segon quadre del primer acte el signe «entra» també significa «sortir a escena» des del rerafons: la sogra està bressant el nen de la seva filla. La Dona (de Leonardo) també és a l'escena, ambdues li canten una cançó de bressol; en un instant dramàtic únic, «entren» el nen i entra Leonardo. Ambdós senyals s'anomenen amb el mateix signe.

SUEGRA (levantándose, y muy bajito): Duérmete, rosál, que el caballo se pone a llorar. (*ENTRAN al niño. Entra LEONARDO.*) (pàg. 1187, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1971)

A la mateixa escena, més endavant, la confusió acotacional s'intensifica al mateix ritme del discurs dramàtic:

MUJER: ¿Adónde vas, hijo?

LEONARDO (agrijo): ¿Te puedes callar?

SUEGRA (enérgica, a su hija): ¡Cállate! (*Sale LEONARDO.*) ¡El niño! (*ENTRA [la suegra] y vuelve a SALIR con él en brazos.*)

(*La mujer ha permanecido de pie, inmóvil.*) [*Asumimos que durante tanta conmoción y confusión acotacional, ella ha permanecido en el espacio escénico.*] (pág. 1193, O.C.)

Carlos Saura ha aconseguit de representar magistralment l'existència dels dos espais —dins/fora— lorquians en la seva versió fílmica —més aviat en la seva re-escritura de la tragèdia *Bodas de sangre*. Recordem que les càmeres no es limiten a seguir el text dramàtic lorquíà en el seu espai i el seu temps

És a dir, entra en escena des de l'espai exterior, des d'on hi havia Adela. La següent confusió dels signes Entra/Surt s'esdevé quan les germanes acudeixen a contemplar Pepe el Romano per la finestra. La criada els acaba d'anunciar que ve de la part alta del carrer. Amèlia, Magdalena i Martirio surten de l'escena, però Adela es queda ressegada i la criada se n'estranya.

CRIADA (*a ADELA*): ¿Tú no vas?

ADELA: No me importa.

CRIADA: Como dará la vuelta a la esquina, desde tu cuarto se verá mejor. (*Sale la CRIADA*) (*ADELA queda en escena dudando; después de un instante se va también rápida a su habitación*) [*fuera de la escena*] (pág. 42)

El dramaturg se'n va amb ella, fa mutis amb el personatge; des de l'altre espai dramàtic, des del rerafons, l'autor envia Bernarda i La Pòncia perquè omplin l'escenari que acaben d'abandonar Adela i les seves germanes. Però fa servir el mateix signe, per donar-los entrada, que el que ha utilitzat per donar sortida a les filles. «SALEN BERNARDA y LA PONCIA» (pág 42); més endavant també «surt» Angústias; és a dir, surt de l'altre espai, de l'espai extern al que és visible a l'espectador, tan important per al poeta com l'espai escènic convencional.

Al segon acte, l'escena és habitada en alçar-se el teló. Les filles estan brodant i la Pòncia és amb elles. L'única que falta és Adela; la seva absència esdevé tan física com ho fóra la seva presència.

MAGDALENA (*a voces*): Adela, ¿no vienes?

LA PONCIA: Ésa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviera una lagartija entre los pechos. (págs. 49-50)

dramàtics, sinó que registren l'acció, tant temporal com espacial, que precedeix la representació del discurs dramàtic lorquí. Els actors de la pel·lícula i de la pel·lícula-tragèdia són doblement actors: representen el paper en el seu propi «escenari del món» —la càmera els segueix en «backstage» mentre es maquillen i es vesteixen en preparació de l'entrada a l'escenari cinematogràfic, on representaran els papers del text lorquí. La càmera i la direcció de Saura uneixen per fi, de manera fluida i estètica, els dos polèmics espais de Lorca.

Magdalena segueix cridant Adela que, pel que sembla, està ajaguda al llit, fora de la visibilitat del públic. Adela no obeeix la crida de Magdalena; aquesta «entra» a cercar-la perquè participi a la conversa eròtica que ara tindran totes plegades. Aquesta és l'única vegada que el signe «entrar» equival a «sortir» d'escena. Normalment, «sortir» equival a entrar en escena i a l'inrevés. Precisament és en aquesta confusió d'«entrar» al rerafons des de l'escenari on Lorca, potser inconscientment, ens mostra com és d'important l'altre espai per a ell.

MAGDALENA: Adela, niña, no te pierdas esto.

AMELIA: Adela. (*Pausa.*)

MAGDALENA: Voy a ver. (*ENTRA*) [*es decir, sale de la escena para entrar en el otro espacio, el no visible*] (pág. 56)

És en aquesta escena on Lorca dramatitza la importància dels dos espais. Per al lector de l'obra, el rerafons on Magdalena està intentant de convèncer Adela perquè «surti» a l'escenari esdevé tan important com l'escena mateixa. És obvi que la tensió dramàtica està tenint lloc en el segon espai dramàtic lorquíà, en el rerafons/*backstage*.

El mutis de Magdalena dura el temps just de convèncer Adela. Gairebé es respira la simultaneïtat d'acció en ambdós espais.

MARTIRIO: No habléis de locos. Aquí es el único sitio donde no se puede pronunciar esta palabra. (*SALE MAGDALENA con ADELA*) (pág. 57)

És a dir, entren a l'escenari, a la vista del públic. A l'escena sisena del segon acte, Angústias acusa les seves germanes d'haver-li robat el retrat del seu promès; Bernarda s'enfada i mana que Pòncia regiri la casa buscant-lo.

BERNARDA: Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir. (*A LA PONCIA*)
¿No lo encuentras?

LA PONCIA (*SALIENDO*): Aquí está. (pág. 74)

Abans que la Pòncia «surtís» a l'escenari —davant del públic— amb la fotografia de Pepe, havia hagut d'«entrar» al rerafons per cercar-la. «LA PONCIA (*SALIENDO*): Aquí le tenéis» (pág. 74). L'ús del gerundi en comptes del consabut present del signe «surt» suggereix —més aviat provoca—

un nerviosisme, una ansietat en l'acció que serveix per obrir l'escenari al rerafons (potser a la inversa) o, més aviat, per conjugar ambdós espais dins de l'àmbit progressiu de l'aspecte verbal. En tot cas, el focus dramàtic en aquesta conjuntura es localitza a «fora», al dormitori no-visible de Martirio, al llit de la qual Pòncia troba el retrat del baró, tapat amb els mateixos llençols que acotxen la soltera vella. Bernarda treu les seves filles de l'escena, furiosa per l'escabrós assumpte de la fotografia. Criada i mestressa es queden soles davant del públic. La següent confusió dels signes a les acotacions sorgeix després de la descoberta que Pepe passa més temps del que és permès rondant la casa de Bernarda. Fins a quarts de cinc de la matinada Pòncia diu que Pepe es queda a la reixa.

ANGUSTIAS (*SALIENDO*): ¡Mentira!

MARTIRIO (*SALIENDO*): Yo también lo sentí marcharse a las cuatro. (págs. 84-85)

El signe «sortint» significa, en aquest cas, entrant a escena.

Més endavant, les filles se'n van altre cop i deixen soles Bernarda i la Pòncia. La següent aparició d'Adela a escena s'esdevé dins de l'acostumada confusió acotacional:

CRIADA: Debe haber pasado alguien por el portón. (*SALE ADELA*)

LA PONCIA: ¿No te habías acostado?

ADELA: Voy a beber agua.

LA PONCIA: Yo te suponía dormida.

ADELA: Me despertó la sed. ¿Y vosotras, no descansáis?

CRIADA: Ahora. (*SALE ADELA*) [*es decir, vase*] (pág. 112)

A la sisena i darrera escena del tercer acte la confusió del signe «surt» es converteix en un autèntic laberint. En aquesta escena Lorca compon el desenllaç de l'obra. Els dos espais escènics flueixen nerviosament, dramatitzats pel dinamisme de l'acció i l'ambigüitat espacial present a les direccions d'escena. Després de l'última confusió acotacional que hem transcrit n'hi ha set més abans del final de l'obra. L'última i més tràgica passa al voltant del suïcidi d'Adela. Martirio informa falsament Adela de la mort del seu amant Pepe el Romano. Adela decideix suïcidar-se en conèixer la notícia que ella ha cregut autèntica.

MARTIRIO (*entrando*): Se acabó Pepe el Romano.

ADELA: ¡Pepe! ¡Dios mío! (*Sale corriendo*) (pág. 123)

Fins aquí les acotacions són convencionalment clares; Martirio entra a l'escenari i Adela en surt cap a un lloc fora de l'escena, on se suïcidarà.

BERNARDA (*entrando*): Atrévete a buscarlo ahora. [A ADELA, *acaba de disparar a Pepe*]

.....

BERNARDA: Aunque es mejor así. (*Suena un golpe*) [ADELA *se acaba de ahorcar*] ¡Adela, Adela!

LA PONCIA (*en la puerta*): ¡Abre!

BERNARDA (*en voz baja como un rugido*): ¡Abre porque echaré abajo la puerta. (*Pausa. Todo queda en silencio.*) ¡Adela! (*se retira de la puerta*) ¡Trae un martillo! (LA PONCIA *da un empellón* y ENTRA. [*Sale del escenario y entra en el espacio dramático de ADELA*] *Al entrar da un grito y SALE.*) [*Sale al escenario, frente al público*] ¿Qué?

LA PONCIA (*se lleva las manos al cuello*): ¡Nunca tengamos ese fin! (*Las hermanas se echan hacia atrás. La CRIADA se santigua. BERNARDA da un grito y avanza.*)

LA PONCIA: ¡NO ENTRES! [*mayúsculas mías*] (pág. 124).

Quan Adela surt de l'escenari per suïcidar-se, Lorca no especifica el lloc on es realitzarà aquest acte. Sabem que no és a la seva habitació perquè Bernarda mana que la despenjin i que la duguin a la seva cambra per amortallar-la amb el vestit de donzella. L'últim acta d'Adela, el més important de l'obra, al voltant del qual gira el relat, té lloc fora de l'escenari. Aquest espai és tan important per a Lorca que el desenllaç —i el punt culminant— gairebé es produeix fora de l'òrbita visual de l'espectador. La confusió del signe sortir-entrar a les acotacions fa permeable l'obra des del començament. Però al final d'ella la confusió s'eleva al nivell dramàtic en posar l'autor el signe ambivalent en boca d'un dels personatges principals. La Pòncia podia haver cridat a Bernarda: No hi vagis/no vinguis!, no avancis, no facis una passa més, no et moguis, no la miris, etc. Però no s'esdevé així: Pòncia crida No entris!, dramatitzant per

fi l'existència dels dos espais escènics lorquians;⁵ perquè, com ho ha apuntat bé Francisco García Lorca, l'escena, per a Federico, és l'espai intermedi entre el públic i els rerafons.

ISABEL CAMARA
Boston University
10-III-83

5. El meu estudi dels drames lorquians continua perquè l'obsessió dels espais escènics és present en altres drames —els que he tingut temps d'estudiar: *Yerma* i *Doña Rosita la soltera* participen així mateix d'aquesta positura espacial. Allò que en la meua opinió fa de *La casa...* una tragèdia única entre les altres i davant dels diversos drames lorquians, és que l'escriptor ha bescanviat els signes acotacionals deliberadament, amb el propòsit de posar en crisi per al lector/espectador la concepció convencional dels espais psíquics i físics escènics.

RESUMEN

Francisco García Lorca afirma en su libro *Federico y su mundo*, que el escenario en las obras de su hermano «... queda como abierto no sólo hacia el espectador sino hacia un trasmundo que rodea la escena». Ateniéndose al texto de *La casa de Bernarda Alba*, la articulista se propone demostrar que tal hipótesis es cierta y fácilmente comprobable. En este drama, Federico mezcla los signos acotacionales Entra/Sale, de manera que «salir», adquiere un significado doble: el que le corresponde convencionalmente, y también su opuesto. En torno a Poncia, Bernarda y Adela, «salir» no sólo significa desaparecer de la órbita visual del público, sino que anuncia la «salida» desde el trasfondo (backstage) al escenario. La confusión de los signos acotacionales está en relación directa con la tensión trágica del drama; de suerte que, tal confusión suscita dos fenómenos: la fusión de los dos espacios dramáticos —escenario/trasfondo— y la intensa presencia del dramaturgo/«director» en los instantes culminantes de la tragedia. El auténtico protagonista acaba siendo el escenario y el espacio dramático que se inscribe en el «afuera». Al final de la tragedia, el autor dramatiza el principio de ésta articulando mediante dos personajes importantes, el paisaje escénico que abre la obra. Acordémosnos que al subir el telón la escena está vacía y silenciosa. Tras el suicidio de Adela que ocurre en el trasfondo, Poncia ordena a Bernarda, «no Entres», y, la palabra que concluye el drama, en boca de Bernarda es «Silencio!», remitiéndonos así al espacio y al silencio que abren la tragedia.

Lo que en opinión de la articulista hace de *La casa...* una tragedia única entre las otras, y ante los dramas varios lorquianos, es que el autor ha intercambiado los signos acotacionales deliberadamente, con el propósito de poner en crisis la concepción convencional de los espacios psíquicos y físicos escénicos.

RÉSUMÉ

Dans son livre *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca affirme que la scène, dans les oeuvres de son frère, «... reste comme ouverte vers le spectateur et, aussi, vers un arrière-monde qui entoure la scène». En se bornant au texte

de *La casa de Bernarda Alba*, la journaliste essaie de montrer comme cette hypothèse est bien certaine ainsi que facilement compréhensible. Dans ce drame, Federico mêle les signes d'émergence Entre/Sort de telle façon que «sortir» prend une double signification: celle que lui correspond conventionnellement et, en même temps, celle que lui est opposée. Autour de Poncia, Bernarda et Adela, «sortir» signifie disparaître de l'orbite visuelle du public et, à la fois, constitue l'annonce de la «sortie» en scène dès l'arrière-fond (backstage). Il y a une relation directe entre la confusion des signes d'émergence et la tension tragique du drame; ainsi, cette confusion suscite deux phénomènes: la fusion des deux espaces —scène/arrière-fond— et l'intense présence du dramaturge/«directeur» aux instants culminants de la tragédie. La scène et l'espace dramatique qui s'inscrit dans le «dehors» deviennent les vrais protagonistes. A la fin de la tragédie, l'auteur dramatise le principe en articulant, au moyen de deux personnages importants, le paysage scénique qui ouvre la pièce: au moment du lever du rideau la scène est vide et en silence; après le suicide d'Adela, qui survient dans l'arrière-fond, Poncia ordonne à Bernarda «n'Entre pas!» et le mot qui conclut le drame, prononcé par Bernarda, est «Silence!»; tout cela nous remet à l'espace et au silence qui ouvrent la tragédie.

Ce qui pour la journaliste fait de *La casa de Bernarda Alba* une tragédie unique parmi les autres et en face des autres drames lorquiens, c'est le fait que l'auteur ait contre-échangé les signes d'émergence à propos pour mettre en crise la conception conventionnelle des espaces psychique et physique scéniques.

SUMMARY

In his book *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca contends that the stage in his brother's plays «... opens up not only towards the spectator but towards an afterlife surrounding the stage». Relying on her close study of *La casa de Bernarda Alba*, Isabel Cámara seeks to show that this hypothesis is accurate and easily proven. In this particular tragedy, Lorca exchanges the stage direction Enter/Exit in such a way that «Exit» acquires a double meaning: the one that conventionally corresponds to it and also its

opposite. Concerning Poncia, Bernarda and Adela, «Exit» not only signifies to disappear from the public's sight, but it also announces the «Exit» from backstage to the public stage. The confusion of the stage directions is in direct relation to the tragic tension of the drama, so that the confusion raises two phenomena; the union of the two dramatic spaces, stage and backstage, and the intense presence of the playwright/«director» in the climactic moment of the tragedy. The true protagonist turns out to be the stage and the dramatic space off-stage or «outside». At the end of the tragedy. The true protagonist turns out to be the stage and the decor of the initial scene through two of the main characters. It should be recalled that when the curtain rises, the stage is empty and silent. After Adela commits suicide, an event which takes place backstage, Poncia commands to Bernarda, «Don't Enter!», and the final word of the drama, uttered by Bernarda, is «Silence!» This inevitably recalls the space and silence which initiate the play.

Càmara maintains that *La casa de Bernarda Alba* is unique among the plays of Lorca because the author has deliberately exchanged the signs of the stage directions, with the intention of offering the public a «mise en crise» of the conventional psychic and physical spaces on stage.

SUMARI

Nota preliminar	3
Oswaldo OBREGÓN	
Teatre de masses i futbol a Xile: 1939-1979	5
Josep Lluís SIRERA	
El Principal de València i les representacions teatrals en valencià durant el segle XIX	77
Norbert SERVOS	
Dansa i emancipació. (El Teatre de Dansa de Wuppertal)	95
Joan ABELLAN	
L'escenografia de Fabià Puigserver	115
Isabel CÀMARA	
Federico García Lorca, dramaturg o director?	161