

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 22

TOT EL MÓN ÉS IGUAL QUE UN ESCENARI

ESTUDIS D'HISTÒRIA, CRÍTICA I DIDÀCTICA DEL TEATRE
OFERTS A ENRIC GALLÉN EN EL SEU SETANTÈ ANIVERSARI

Edició a cura de
MIQUEL M. GIBERT, MARCEL ORTÍN i DÍDAC PUJOL

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



Institut
d'Estudis
Catalans

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LENGUA I LITERATURA

22

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA, 22

TOT EL MÓN ÉS IGUAL QUE UN ESCENARI

ESTUDIS D'HISTÒRIA, CRÍTICA I DIDÀCTICA DEL TEATRE
OFERTS A ENRIC GALLÉN EN EL SEU SETANTÈ ANIVERSARI

Edició a cura de
MIQUEL M. GIBERT, MARCEL ORTÍN i DÍDAC PUJOL

SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

BARCELONA, 2021

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

**Tot el món és igual que un escenari : estudis d'història, crítica i didàctica del teatre
oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari. — Primera edició. —**

(Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 22)

Bibliografia. — Textos en català i anglès

ISBN 9788499656304

I. Gallén, Enric, entitat homenatjada II. Gibert, Miquel M., 1956- editor literari

III. Ortín, Marcel, 1959- editor literari IV. Pujol, Dídac, editor literari

V. Societat Catalana de Llengua i Literatura, entitat editora

VI. Col·lecció: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura ; 22

1. Teatre català — Història i crítica 2. Teatre català — Influència estrangera

3. Teatre català — Apreciació 4. Teatre — Catalunya — Història

821.134.1-2.09

821.134.1-2:82

821.134.1-2:7.073

792(460.23)(091)

© dels textos, els autors respectius

© 2021, Societat Catalana de Llengua i Literatura,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició

Primera edició: desembre del 2021

Compost per Jorge Campos

Imprès a Open Print, SL

ISBN: 978-84-9965-630-4

Dipòsit Legal: B 19838-2021



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de Creative Commons. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

TAULA

<i>Presentació</i>	7
Guimerà i les propostes del teatre simbolista	
RAMON BACARDIT	9
Perspectives sobre el debat a classe: protocols cartomàntics	
CARLES BATLLE	33
<i>Lloguem-hi cadires, una Ronda per a Pere Quart?</i>	
ANTON CARBONELL FERRANDO	51
Guimerà a Broadway, 1914. Dorothy Donnelly i l'estrena novaiorquesa de <i>Maria Rosa</i>	
SHARON G. FELDMAN	71
Romain Rolland o el compromís intel·lectual (1914-1939)	
FRANCESC FOGUET I BOREU	89
Fabià Puigserver segons els serveis secrets polonesos (1967 i 1970)	
IVAN GARCIA SALA	113
Traducció, posada en escena i recepció: <i>Això ja ho he viscut</i> de J. B. Priestley	
DAVID GEORGE	137
Llúcia Bartre: Amateur Theatre in French Catalonia during World War Two	
JOHN LONDON	157
L'impacte del teatre d'Ignasi Iglésias a París	
JOAN MARTORI	181
Una poètica de la indeterminació: alguns apunts sobre <i>Desig</i> (1991), de Josep Maria Benet i Jornet	
MARIA MORENO DOMÈNECH	223
Desenganxant les etiquetes: comparació i recepció de les dues versions d' <i>Una història catalana</i> , de Jordi Casanovas	
MARTÍ ROMANÍ PICAS	243

<i>Jàson</i> , de Josep A. Baixeras. Un exemple de recreació d'una tragèdia clàssica	
ALBA TOMÀS ALBINA	273
La recepció de <i>Todos eran mis hijos</i> , d'Arthur Miller, a Barcelona	
JORDI VILARÓ BERDUSAN	291

PRESENTACIÓ

Aquest llibre d'homenatge a Enric Gallén en el seu setantè aniversari respon a una iniciativa del TRILCAT, grup de recerca en Traducció, Recepció i Literatura Catalana radicat a la Universitat Pompeu Fabra i format per investigadors de diverses universitats catalanes. Els editors vam demanar de contribuir-hi a persones que sabíem molt pròximes a l'homenatjat, col·legues i deixebles amb qui ha coincidit en algun moment de la seva llarga trajectòria d'investigador. La resposta que en vam obtenir va ser positiva: van acceptar amb il·lusió l'encàrrec i el van encabir en les seves agendes, habitualment ja prou carregades; sense la seva generositat, el llibre no existiria.

La publicació ha trobat acolliment en la col·lecció Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura; donem les gràcies a la junta d'aquesta societat filial de l'Institut d'Estudis Catalans per haver acceptat sense vacil·lacions la nostra proposta.

Tant els membres del TRILCAT com els autors de les contribucions estem contents de poder oferir aquest llibre a qui ha estat l'iniciador i l'impulsor tothora de les activitats del grup al llarg de gairebé vint-i-cinc anys i un capdavanter molt destacat en la recerca sobre el teatre català des de la Renaixença fins a l'actualitat.

I estem contents de tenir-lo encara actiu entre nosaltres. Per molts anys!

M. M. G., M. O., D. P.
Barcelona, juny del 2021

GUIMERÀ I LES PROPOSTES DEL TEATRE SIMBOLISTA

RAMON BACARDIT

Membre de la Societat Verdaguer

Potser el títol que encapçala aquest treball pot resultar una mica pretensió o ambigu. De fet, em proposo resseguir algunes obres de Guimerà musicades per Morera i relacionar-les amb la producció del dramaturg dels primers anys de segle, una etapa en què alterna propostes estètiques diverses amb la voluntat de consolidar el seu prestigi d'autor dramàtic. Hi ha, òbviament, la necessitat d'atendre els gustos canviants del públic i la voluntat d'eixamplar-ne l'espectre social. En termes generals podem dir que se'n sortí. Es convertí, de fet, en el gran referent de la migrada i fins i tot qüestionada tradició local. L'homenatge que se li dedicà la primavera del 1909 uní, aparentment, els reivindicadors d'un teatre poètic (GALLÉN 2020: 240-243) i els noucentistes que com Carner o Ors veieren convenient reivindicar la seva figura com a darrer representant de la tradició romàntica i, en el fons, com a poeta dramàtic, en un moment en què d'altres fórmules teatrals podien presentar-se com a renovadores en d'altres sentits i en què el teatre comercial i el vodevil havien ocupat el Paral·lel (CASACUBERTA *et al.* 2011: 114-115). La necessitat de regenerar l'escena catalana i, sobretot, de portar-la cap al terreny d'un públic burgès, passava necessàriament per reivindicar el dramaturg català de més prestigi i alhora més popular. Ara bé, en la diversitat de propostes assajades per Guimerà hi podem veure d'una banda el desplegament d'uns motius temàtics que venen de la seva producció anterior però, alhora, l'aparició de motius nous o l'evolució de determinades temàtiques fruit de les influències que va rebre l'autor.

La dècada de 1890 suposà per a la producció de Guimerà un període de renovació i de plenitud. No només incorporà l'estètica realista i, fins i tot, naturalista en les seves obres més emblemàtiques, sinó que s'obrí també a una nova línia impulsada per la influència d'autors com

el belga Maurice Maeterlinck o per la concepció de l'obra d'art wagneriana. Si d'una banda el principal impuls li vingué de la relació amb l'actriu María Guerrero, per l'altra l'estímul provenia sobretot de compositors com Morera i dels que propugnaven la necessitat d'un teatre líric català.

Així, Guimerà anà diversificant la seva obra dramàtica en funció de la demanda que un moviment com el Modernisme propiciava. Al costat d'un text molt clarament proper al naturalisme com *Maria Rosa* (1894) hi trobem una proposta com *Les monges de Sant Aimant* (1895), una obra en vers de caràcter llegendari que trencava amb les tragèdies en vers i obria un camí nou en la seva dramaturgia. Aquesta dualitat de propostes és característica de l'evolució de l'escena europea i, sobretot, francesa, del moment. Pensem que justament en aquests anys alternaven a París les produccions de directors com Lugné-Poe amb les d'André Antoine, de manera que Ibsen i Maeterlinck es disputaven l'atenció de les audiències parisenques. L'autor noruec, a més, havia evolucionat des de l'orientació naturalista dels anys 1880 cap a unes formes més simbòliques amb *Solness el constructor* (1893). Per altra banda, la convivència de l'estètica realista i la simbolista era un fet habitual. Antoine no només posava en escena obres d'autors naturalistes: el 10 d'octubre de 1887 havia estrenat *L'Évasion* de Villiers de l'Isle-Adam; i fou en ell en qui pensà Maeterlinck a l'hora d'oferir-li *La princesse Maleine*, després d'haver quedat impressionat amb el muntatge d'*El poder de les tenebres* de Tolstoi (10-2-1888), que influí en la construcció de l'obra de l'autor belga (VAN DE KERCKHOVE 1998: 284).

A la primera meitat de la dècada de 1890 el debat entre simbolisme i naturalisme era viu en la societat francesa. Jean Jullien, a la publicació *Art et critique* (1889-90), posava en evidència les posicions contraposades d'uns i altres tot i que preconitzava una mena d'harmonia entre el partidari d'un «théâtre d'observation» i el d'un «théâtre d'imagination». L'ideal de Jullien passava per la consecució d'un «théâtre vivant» que, com en el teatre de l'antiguitat grega o en Shakespeare, combinés la recreació del món real amb l'exploració del món invisible. Per això apostava per un trànsfuga del Théâtre Libre com Lugné-Poe, creador del Théâtre de *L'Oeuvre*. Des del punt de

vista de Jullien, el realisme no havia de negar necessàriament el món de la fantasia, sinó que un era el complement inevitable de l'altre (SARRAZAC 1989: 203-204). En la famosa *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret de 1891, l'impulsor d'*Art et critique*, agrupat entre els «néo-realistes», es mostra obert a les obres d'autors com Maeterlinck tot i que, des d'una perspectiva més omnicomprendiva del fet estètic, considera que «le symbolisme n'est qu'un oeuvre de réaction qui comme toute réaction sera vague et stérile» (HURET [1891] 1999: 273). Per la seva part, Zola, preguntat per Huret sobre el teatre naturalista, responia: «on arrive à mettre peu à peu sur la scène des oeuvres de verité de plus en plus grande. Attendons. Le théâtre est toujours en retard sur le reste de la littérature».

En aquest context cal recordar la formació de l'anomenat Théâtre d'Art per part del jove poeta Paul Fort (justament el mateix any de l'aparició de les entrevistes d'Huret). Si la proposta d'Antoine tenia el padrinatge dels novellistes, Fort volia crear l'espai destinat als Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Moréas, etc. Les petites publicacions del moment apostaven per les innovacions del teatre dels poetes, des de la *Revue wagnerienne* fins a la *Revue indépendante*. Tanmateix, cal parlar d'un cert fracàs de la iniciativa de Fort per falta d'autors teatrals. El 1894 Jacques Robichez havia de concloure: «Il n'y a pas de dramaturges chez les jeunes. Le Théâtre de Paul Fort est encore plus mort du manque de pièces que d'autre chose». De fet, com ja hem vist, l'autor més important del simbolisme, Maeterlinck, va ser posat en escena per Antoine. I tant ell com el seu deixeble i oponent Lugné-Poe es veieren obligats a muntar autors estrangers, sobretot els escandinaus (Ibsen, Strindberg). Sovint la distinció entre els dos directors calia trobar-la en l'enfocament i la tria que podien fer de les obres d'Ibsen.

Així, si Antoine presentava en els seus muntatges d'*Espectres* (1890) o de *L'ànec salvatge* (1891) la influència de l'herència familiar i social sobre el destí dels personatges, Lugné-Poe triava *Rosmersholm* o *Un enemic del poble* (ambdues posades en escena el 1893) o *Solness el constructor* (1894) per plantejar les lluites dels superhomes nietszcheans convertint-los en veritables drames de consciència en què els símbols jugaven un paper fonamental. Paral·lelament, el direc-

tor de *L'Oeuvre* retornava a l'Ibsen del *Brand* (1895) i de *Peer Gynt* (1896) per recuperar uns «poemes dramàtics» que oferissin una reflexió filosòfica sobre la condició humana d'una manera no gaire diferent de com ho havia fet la tragèdia.

Cal recordar que tant l'autor noruec com Hauptmann i, sobretot, Strindberg, basculaven sovint entre el que podríem anomenar naturalisme i el simbolisme —pensem en el *Camí de Damasc* (1898) d'aquest darrer autor. Certament els poetes simbolistes invocats per Paul Fort, amb l'excepció de Maeterlinck, no trobaren la manera d'assolir els requisits necessaris per a una bona literatura dramàtica, però els autors escandinaus degudament llegits per directors com Antoine o Lugné-Poe esdevingueren els veritables renovadors del teatre de l'època. Sarrazac assenyala de manera força suggerent les relacions entre les dues propostes estètiques:

Les fonds commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujetissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la *nature*; dans l'autre le *cosmos*. *Fatum* dont le tragique serait quelque peu relativisé par l'optimisme scientifique de l'école naturaliste et, au contraire, exalté par le pessimisme et les convictions schopenhauriennes des symbolistes. La fatalité, chez les naturalistes, se manifeste dans un milieu parfaitement circonscrit; chez les symbolistes, elle irradie dans l'univers entier. (SARRAZAC 1989: 206)

Aquest element comú, com apunta l'autor, connecta amb un determinat sentit de la tragicitat que es pot concretar a través de l'allegoria, de l'element llegendari, o partir d'una base de figuració naturalista. Qualsevol de les dues vies oferia possibilitats a Guimerà, que hi podia veure una manera de renovar el model de les tragèdies romàntiques. En aquest sentit, Maeterlinck era un autor especialment rellevant, ja que en algunes de les seves obres com *Interior* (posada en escena per Lugné-Poe a *L'Oeuvre* el 1895) aconseguia fixar la tonalitat moderna del tràgic en el món contemporani («le tragique quotidien»), però en d'altres com *La princesa Maleine* partia d'un llegendari reinventat que de manera al·legòrica recreava un sentit del tràgic més proper a les formes de figuració romàntiques a través de la influència

shakespeariana presentada de manera evident, com una picada d'ullet, des del principi de l'obra:

ACTE I, SCÈNE I

(*Entrent Stéphano et Vanox*)

VANOX. Quelle heure est-il?

STÉPHANO. D'après la lune il doit être minuit.

VANOX. Je crois qu'il va pleuvoir.

STÉPHANO. Oui; il y a de gros nuages vers l'Ouest. On ne viendra pas nous relever avant la fin de la fête.

VANOX. Et elle ne finira pas avant le petit jour.

(MAETERLINCK [1889] 1998: 15)

El ressò de *Hamlet* és massa evident i no podia passar desapercebut. El Flandes i l'Holanda imaginats pel dramaturg, com la Dinamarca de l'autor anglès, es converteixen en espais més imaginats que reals, igual que ho és la mena d'edat mitjana en què sembla situar-se l'autor. Un món irreal que remet també als drames wagnerians. La primera influència que trobem d'aquest model de tragèdia a Catalunya és *Hidro-mel* (Teatre Romea, 3-3-1892), del fill de Frederic Soler, Ernest Soler de les Cases, que havia fet una traducció catalana de *La princesa Maleine* que no es va arribar a publicar.¹ L'obra de Soler està ambientada en una Ausa preromana i entre uns personatges totalment ficticis que s'expressen en vers blanc, i comptava amb acompanyaments musicals de Josep Lapeyra, un compositor que com Morera passava per estar al dia de les novetats musicals. El crític del *Diario de Barcelona*, Miquel i Badia, trobava en el text «ciertos aires de modernismo como se dice ahora».² Tot i que en alguns aspectes més aviat superficials es fa visible l'influx del dramaturg belga, l'obra de Soler no acaba d'assolir el nivell de subtilitat del model i més aviat formula

1. Recordem que Yxart i Sardà ja havien dedicat articles a l'obra de l'autor belga entre 1892 i 1894, com també els crítics modernistes (Raimon Casellas, 1894). Però l'autor sobre qui tingué més influència fou Adrià Gual, des de *Nocturn. Andante morat* (1896) i la teorització escènica que en derivava. Vegeu GUAL 2016.

2. *Diario de Barcelona*, núm. 65, 5-3-1892, ps. 2851-2852.

una proposta de tragèdia que pretén ser innovadora respecte de les obres guimeranianes. El cert, però, és que l'autor de *Terra baixa* veié en el nou plantejament un estímul per continuar la via de les tragèdies en vers i a *Les monges de Sant Aimant* (Teatre Novetats, 1895), també amb acompanyaments musicals, temptejà aquest nou camí.

Ara bé, d'obres basades en elements rondallístics i llegendaris i amb acompanyaments musicals ja se'n feien abans del model simbolista i wagnerià. Pensem, per exemple, en *La filla del rei* de Rossend Arús del 1883 i amb música de Marià Carreras. Era un model que venia de la tradició romàntica de teatre de gran espectacle, derivada en bona part de les comèdies de màgia. Es tractava d'espectacles d'èxit que permetien el lluïment dels escenògrafs, però ni la mena d'acompanyaments musicals ni les peripècies que s'hi mostraven pretenien cap reflexió filosòfica o poètica sobre la condició humana. L'obra de Guimerà, doncs, volia ser una altra cosa, però des del punt de vista d'un empresari com Salvador Mir (a qui l'autor va dedicar el text) era una obra d'espectacle amb música, i si l'*Hidro-mel* de Soler de las Casas havia obtingut un considerable èxit de públic, era esperable que un autor consagrat com Guimerà encara en tingués més.

L'obra es presentà al Teatre Novetats el 24 d'abril de 1895 i comptava amb la col·laboració en la música d'un jove compositor acabat d'arribar de Bèlgica: Enric Morera. El músic conegué el dramaturg al cap de poc d'haver tornat a Barcelona. De fet, molt aviat es relacionà amb Casas, els Llimona o el mateix Verdaguer (IGLÉSIAS 1931: 118). Per tant, en el mateixos anys en què Guimerà conegué Maria Guerrero també entrà en contacte amb Morera. Com ja he apuntat, si l'una fou en bona part responsable de l'orientació naturalista del teatre guimeranià, l'altre contribuí a la temptació pel simbolisme. En un primer moment el dramaturg havia pensat en Amadeu Vives per fer els acompanyaments musicals de l'obra i, més tard, aquest compositor en feu una òpera amb el nom de la protagonista, *Euda d'Uriach* (17-11-1900).

Guimerà subtitulà l'obra com a «Llegenda dramàtica» i l'ambientà en un lloc fictici (tot i que hi ha alguna referència al Pirineu) i en una edat mitjana on no faltaven «mahometans» ni «bruixots». En molts sentits el text segueix la forma de les tragèdies en vers de la dè-

cada anterior i sembla que el dramaturg no acaba d'encertar en el camí nou, si més no, no tant com amb *La boja* (1890), que, curiosament, també va merèixer la música de Morera.³ Guimerà agafa alguns elements del cicle llegendari d'*El Comte Arnau* però els dona una orientació diferent. Sembla com si no volgués lligar-se a la trama del mite. El vincle més clar amb la llegenda el trobem en el títol, en la referència a Sant Aimant (o Sant Amanç en la tradició) i en les maldats del jove Roger desterrat pel seu pare. També els camins subterranis que permetrien accedir al monestir remetent al mite, però res més (ROMEU 2003: 89).

Guimerà utilitza el tema de l'espasa del comte, que ha de recollir el fill retornat, amb una simbologia que recorda el món artúric i wagnerià (*Quadre segon*). Però per altra banda recupera el tema de la follia que havia tractat de maneres diferents a *Rei i monjo* (1889) i *L'ànima morta* (1892) o *La boja* (1890). De fet, Roger recorda també el Germà Albert d'aquesta darrera obra. El comte a qui la malenconia pel desig frustrat ha portat al mal i el tema de la malmonjada remetent, doncs, a l'imaginari d'altres obres guimeranianes, mentre que les escenes corals amb elements humorístics i la presència de les bruixes i els bruixots (escena segona, acte segon) recorden el model de les obres de màgia que tanta popularitat havien adquirit.

A través de la figura d'Urilda i els bruixots, però, apareix el tema fàustic, el retorn a la vida («li salvo el cos per a matar-li l'ànima») i les referències al cavall que sorgeix de terra per endur-se Euda. Aspectes que només molt tangencialment poden relacionar-se amb el Comte Arnau. El tema de les croades s'afegeix a la trama i aporta un clima apocalíptic que recorda el poema «L'any mil». I si l'espai claustrofòbic del claustre ja apareixia a *Rei i monjo*, com a símbol de la renúncia del desig, aquí el tornem a veure a través de la protagonista que, per

3. El compositor ja havia col·laborat amb el dramaturg a *Jesús de Nazaret*. L'interès per musicar *La boja* i la col·laboració a *Les monges de Sant Aimant* s'expliquen per l'èxit aconseguit en aquesta obra. En una carta al pintor Francesc Casanovas (1853-1921), Guimerà li explica que Morera no només havia fet música per a *La boja*, sinó que estava interessat també en *Mar i cel* o en qualsevol obra que li plantegés, obra que devia ser, òbviament, *Les monges de Sant Aimant*. Vegeu BACARDIT 2009: 269.

altra banda, sembla anunciar *Andrònica* o, en un altre sentit, *Rosa de Lima* (1917) o *L'Ànima és meva* (1920). Però també el lloc on *no hi ha homes* (l'espai simbòlic on pot realitzar-se l'amor pur) de *Terra baixa* o *Per dret diví*:

ROGER

No; sols, i eternament! Fugint dels homes!
Fugint de Déu pertot; allà on no arribin
ni el toc de les campanes de l'església,
ni el resplendor de llars en nits fosques!
Terra endins per les coves en mos braços
duent-te avall, enamorats, sense esma,
pit sobre pit i boca sobre boca!

(Acte tercer, escena V; GUIMERÀ II 1978: 946)

A diferència de Manelic i Marta, els protagonistes no s'alcen cap a la terra alta sinó cap al món subterrani perquè el seu paradís és el seu infern. De la mateixa manera, Roger és el diable però és alhora una figura seductora que confon les monges:

SOR ALDENA

Si de pedra l'hem vist cent cops al diable,
i és lleig que fa somiar! I aquest, el comte,
és bonic com Sant Jordi. I no té urpes,
ni banyes! Ni treu foc!

(Acte tercer, quadre segon; GUIMERÀ II 1978: 956)

És el *fatum* del protagonista que l'ha dut a condemnar-se per amor. El seu desig l'acaba destruint i condemna també Euda, en un plantejament que recorda el mite fàustic. Però la voluntat de redempció és canalitzada a través del personatge de l'ermità, portador d'un missatge d'amor que transgredeix les inèrcies de la religió oficial. És un personatge que retrobem en versions diferents en l'obra guimeraniana: el Germà Albert de *La boja*, el mateix Jesús de Natzaret de l'obra homònima, el Nataniel de *Jesús que torna*, etc. Simbolitza la idea de la religió que tenia Guimerà i que coincideix amb la concepció d'autors com Renan, a qui el dramaturg havia llegit; la religió vista com una

forma de representació de l'ideal de fraternitat universal, més enllà de les distincions socials i de la hipocresia clerical. Així s'expressa l'ermità de l'obra:

ERMITÀ

Vosaltres els senyors?... Caiguts, abjectes,
amb la sang dels vassalls mercadejàveu!

Vosaltres els servents? Llogant l'esposa,
i la filla! ...I besant la mà que us pega!

Els sacerdots? Primer que a Déu puríssim
adorant a llorda amistançada!

Els prelats? Prometent la vida eterna
a preu d'or o argent! Pertot la ira!

Pertot el sacrilegi i la deshonra!

Als temples i als castells, només els lladres!

Lladres, sí; i assassins, i luxuriosos!

(Quadre tercer, escena segona; GUIMERÀ II 1978: 963)

El to apocalíptic i de condemna social el trobem a moltes de les obres de Guimerà de principis del segle xx, en la formulació de la «terra baixa» governada per les lleis de la relació de poder entre els humans, un mite fixat de forma alegòrica i en vers a *Per dret diví* però reformulat després en prosa i des dels paràmetres de la figuració realista a l'obra del mateix títol. Enfront d'aquest espai corrupte i corruptor només queda la fugida a la pròpia llibertat, la soledat, allà on no hi ha humans. Però, com ja he apuntat, la culpa que arrossegueu Euda i Roger els impossibilita assolir-ho, i els cal una redempció que passa per sumar-se a la Croada. A l'església del Sant Sepulcre de Jerusalem la seva mort els redimeix. L'únic espai on retrobar-se acaba essent, doncs, el més enllà.

L'obra recull algunes de les constants temàtiques de les primeres tragèdies i s'hi relaciona per la versificació, però s'acosta a dos models diferents. D'una banda, com ja hem vist, a les obres de gran espectacle i de màgia, amb decoracions i efectes sorprenents i amb escenes corals de to humorístic. De l'altra, a la línia del teatre simbolista, que Guimerà demostra conèixer poc. Si comparem *Les monges de Sant Aïmant* amb *La princesa Maleine* hi podem trobar alguna similitud, com

la fugida de la protagonista amb Hjalmar i les referències shakespearianes que també apunten en el text guimeranià; així mateix, la voluntat de partir d'un material llegendari que és deliberadament reinventat i a través del qual es pretén presentar algun tipus de reflexió sobre la condició humana. En aquest cas Guimerà torna a acostar-se al tema de la follia i el mal que ja havia temptejat a *Rei i monjo* però hi afegeix el component fàustic i apunta el tema dels amants que han de fugir d'un món hostil per realitzar el seu amor, que com en altres textos guimeranians té un caient clarament sensual.

En el context de la producció del dramaturg, *Les monges de Sant Aimant* presenta motius temàtics que l'autor havia d'aprofundir en obres posteriors tant en prosa com en vers. Però, podem parlar de simbolisme en referir-nos a aquesta obra? Si tenim en compte el model plantejat per Maeterlinck és evident que no. El que en l'autor belga és subtilitat, reiteracions i paral·lelismes en una llengua que es mou a mig camí entre la prosa i la poesia, en Guimerà és el decasíl·lab blanc, això sí, portat a un nivell de mestria considerables i que ja eren visibles a *La boja*. Una llengua dúctil que tan aviat sona a la prosa com fa gala de formes de figuració poètica originals i de gran plasticitat; i, sobretot, que juga hàbilment amb la relació entre les pauses dramàtiques i les prosòdiques. L'ús del material llegendari amb la combinació de referències fàustiques i shakespearianes (*Romeu i Julieta*, p. ex.), el sentit de la religió i el component sobrenatural podien ser vistos com formes de la nova estètica simbolista, encara que, en el fons, procedien de la tradició romàntica present en el moviment. Si com apuntaven els crítics, la música era «moderna» pel fet de provenir d'un compositor com Morera, podem pensar que el text es postulava com a innovador. La crítica va veure més el component espectacular que el pròpiament textual, i així ho recollia també Francesc Rierola en el seu famós *Dietari*: «Un ne surt amb enlluernament, i com llampecs passen per la memòria esclats de color, ratxades d'harmonies, paraules i imatges que dominen tota altra grandiositat»; però, segons afirmava, «els conceptes es perdien entre la fressa de les mutacions» (RIEROLA 1955: 111).

Ara bé, l'obra que pel seu caràcter més allegòric s'acosta al model maeterlinckià és *Per dret diví* (2-10-1926), que Guimerà va començar

a concebre entre l'estrena de *Jesús de Natzaret* (23-2-1894) i *Les monges de Sant Aimant*, que, recordem, s'estrenà l'abril de 1895. Entremig l'autor presenta *Maria Rosa*, l'obra més clarament naturalista de la seva producció. En el plantejament inicial de l'obra estrenada pòstumament, el dramaturg recorria a un món imaginari i al vers per presentar un Manelic femení, Elda, que representava la Veritat (BACARDIT 2005: 421). Per tant, d'una manera semblant a la d'altres dramaturgs del moment, Guimerà alterna l'estètica naturalista amb la simbolista i, de fet, tendeix a plantejar el mateix tipus de conflictes des de perspectives diferents. L'ús del vers o la prosa li permet, sovint, distingir els enfocaments més simbòlics i al·legòrics dels més específicament realistes.

La col·laboració de Guimerà amb Morera, com sabem, va ser fructífera (Aviñoa 2018: 31), i una de les obres emblemàtiques d'ambdós creadors és *La santa espina* (19-1-1907), estrenada en el marc dels Espectacles-Audicions Graner. A diferència de *Les monges de Sant Aimant*, no hi trobem la dependència amb les formes de la tragèdia que Guimerà havia anat fixant en la seva primera etapa com a creador. Hi ha, a més, un ús deliberat dels símbols i del llegendari fantàstic, encara que, com bé observava FÀBREGAS (1971: 115), el coneixement del simbolisme per part de l'autor fos massa extern, superficial. En canvi, sí que coincideix amb l'obra abans esmentada en les picades d'ullet shakespearianes, força abundants com ha estat observat (SOLER 2012). El referent més clar és *El somni d'una nit d'estiu*, però no és l'únic; en l'escena primera del quadre segon hi trobem reproduïdes una de les més famoses escenes de *Romeu i Julieta*:

ROSA VERA

Mira l'Orient. Que trist és separar-nos:
i ja l'instant arriba!

ARNOLT

No encara, no que la claror no espunta.

ROSA VERA

Sí, que s'acosta el dia.

T'estimo el meu Arnolt; jo et vull per sempre.

(GUIMERÀ II 1978: 1025)

De fet, la història d'Arnolt i Rosa Vera amb tot el que té de comèdia de màgia shakespeariana ens remet de nou al món maeterlinckià. També és visible la voluntat de suggerir a partir dels diversos elements escènics:

(La sirena deixa de cantar, però s'ha d'anar sentint, feta d'harmonia musical, la remor de la mar tot el restant d'aquest quadre, lligant-se dita harmonia sense interrupció amb el començament de l'altre quadre.) (GUIMERÀ II 1978: 1020)

Per altra banda, es mostra més dúctil amb la versificació, que opta per tirades anisosil·làbiques (alternança de decasil·labs i hexasil·labs) i usa la prosa en la trama que protagonitzen Gueridó i Maria. D'aquesta manera distingeix els dos nivells de ficció de l'obra, el costumista i rural que participa de la figuració realista, i el llegendari que ho fa del vers. Sembla com si Guimerà volgués ajuntar en un text les dues línies principals del seu teatre i no renunciés tampoc a l'humorisme, que va associat, sobretot, a la figura de Gueridó. Aquesta voluntat de síntesi entre humor i drama és present també a *La resurrecció de Llätzer* (1907) i, posteriorment, a *Sainet trist* (1910). En el cas de *La santa espina* l'humor, a més de mostrar la influència de Shakespeare, es pot relacionar de nou amb la tradició de les obres de màgia que tant èxit havien tingut a Barcelona en les dècades de 1870 i 1880.

En l'entramat del text, el símbol de la santa espina (MEDINA 1986) hi fa més una funció diegètica que no pas temàtica, tot i que representa l'expressió màxima de l'amor, que és el gran tema de l'obra. Si la relíquia remet a la passió i la mort de Crist, que suposa el major sacrifici per amor, és lògic que tingui el poder d'ajuntar els amants un cop aquests hagin passat pel seu propi purgatori: Arnolt convertit en palmera i Rosa Vera sense poder desencantar-lo i Gueridó passant per tots els tràngols que li provoca el desamor inicial de Maria. Un cop transformats pel dolor, poden realitzar el seu desig, que s'havia vist obstaculitzat per les constriccions socials i els tabús. En la cançó que canta el joglar Ulric a l'escena primera del segon acte, i que és una de les àries de l'obra, ja se'ns diu: «Amor, que l'amor és vida! / Amor, que visca l'amor!» (GUIMERÀ II 1978: 1013). Com que l'obra té el

caràcter de rondalla, el final només pot ser feliç i l'amor acaba venent totes les adversitats. Curiosament, l'element patriòtic que ha fet popular la famosa sardana que porta el nom de l'obra hi sembla introduït una mica amb calçador i per afalagar el gust del públic en uns moments en què el catalanisme començava a plantejar un conflicte polític amb l'estat.⁴ Recordem que l'exaltació patriòtica s'inicia amb el relat que fa el capità corsari de les terres on han capturat les donzelles, que potser és una referència indirecta a les donzelles lliurades als infidels i posteriorment rescatades del llegendari català. El capità fa un elogi de les terres catalanes sense dir-ne el nom per tal que el lector-espectador pugui anar descobrint que es tracta de Catalunya. El text podria ser utilitzat per les entitats destinades a fomentar el turisme:

CAPITÀ CORSARI. Les platges tenen les arenes rosses, i les aigües claríssimes i argentades. I terra endintre tot són vinyes i oliveres, tarongers i camps de maragdes. Els rossinyols enamorats i tota mena d'ocells, estimant-se, refilen per les bosquíries amoroses, i les gavines, aparellades, es bequegen en les aigües de les ones on s'enmirallen. Hi he vist una muntanya molt alta, que es fa cap al cel en tres branques, no lluny del mar, embarretinada de neus, que lluen en mudances d'argenteria. Hi he vist altra muntanya, un xic més terra endintre, la més meravellosa de totes les muntanyes de la terra. És de color de pell d'elefant i sembla un vaixell de moltes antenes que navegues en un mar de bromeres blanquíssimes en ser de bon matí. I cap-al-tard la muntanya semblava, sota la volta del cel, un immens obrador d'estàtues agegantades a mig desbasta, o com si estessin embolicades en draps humits perquè no s'assequessin. D'una mà d'aquestes estàtues, immensament gegantines, hi penjava un fanal encès: era el sol que es ponía [...]. (GUIMERÀ II 1978: 1041)

Mentre el capità va descrivint el paisatge, una acotació ens indica que la música ha d'anar incorporant aires catalans fins a l'apoteosi

4. Eren els anys de la Solidaritat Catalana que aplegava des de la gent de la Lliga fins als republicans d'esquerra com Francesc Layret o Lluís Companys. Aquesta transversalitat catalanista pot explicar que Guimerà a l'obra identifiqui Catalunya amb l'amor i la unitat. Cal tenir en compte que aquell mateix any aparegué la primera edició de *Cants a la pàtria*, que aplegava els discursos guimeranians.

iniciada amb l'aparició de les donzelles catalanes cantant i ballant la cèlebre sardana. No ha de sorprendre'ns l'èxit d'aquest quadre dramàtic tan ben preparat per l'autor i ben acompanyat per la música de Morera. En una carta al compositor de novembre de 1906 Guimerà planteja exactament com vol que sigui l'escena:

Per a fer sentir al públic l'amor a la nostra terra, guiant-lo al que ha de venir, convé, mentre parla el cabdill corsari, que la música sigui lleugeríssima, com venint de llarga distància, fent onades tranquil·les d'aigua o de vent lleuger. No sé si m'explico o dic només tonteries. Si mentre parla de Montserrat, la música recordés vagament les coses de la terra nostra, ara els xiquets de Valls (no d'en Clavé: de Valls), la salve de Montserrat, *ballorada* que toquen de bon matí pels carrers el dia de festa major les gralles del Vendrell a Vilanova, a Sitges, potser també alguna cançó de Montserrat, algun ballet de la terra, com el del Ciri i altres coses de Catalunya que vós coneixeu més que jo, això seria de gran efecte i els nostres paisans sentirien de ple la situació que es prepara. (GUIMERÀ II 1978: 1511)

Fixem-nos que se'ns presenta una terra on regna l'amor, com ho expressen els ocells de tota mena, i que queda representada per les muntanyes i, especialment, per Montserrat. Guimerà utilitza tota la força dels símbols paisatgístics consagrats per la Renaixença, però plantejats d'una manera que podia ser assumida pel catalanisme dels modernistes. Vegem, per exemple, com la lletra de la sardana exalta el cant en tant que expressió profunda de l'essència del paisatge, com a representació de la collectivitat arrelada a la història:

I canta a dintre de la terra
el passat jamai passat,
i jorns i nits, de serra en serra,
com tot canta el Montserrat.

(GUIMERÀ II 1978: 1042)

El passat «que no ha passat» és la mostra de l'actitud irrenunciable dels catalans de mantenir-se fidels a un paisatge i a una manera de ser. Em sembla que aquesta forma de figuració del catalanisme coincideix

en l'essencial amb la que trobem en el Maragall de *Visions & Cants* (1900). Maridès Soler relaciona la peculiar estructura de l'obra amb el component de comèdia shakespeariana i les referències nacionalistes en els termes següents:

Una possible explicació podria ser que mitjançant l'aspecte lúdiccòmic volia minvar en part l'impacte polític i el missatge clar nacionalista. Tanmateix, al meu parer, es tracta d'una de les seves millors obres, en les qual ha reeixit perfectament la barreja del sublim i del catalanisme/nacionalisme trenat amb elements còmicgrotescs, que poden interpretar-se com a indirectes a la realitat política del seu temps. (SOLER 2014: 111)

Soler destaca la barreja de sublim i grotesc i remarca que la sublimitat es relaciona amb el tema de l'amor i amb Catalunya i el grotesc amb el món de les bruixes i els bruixots. L'obra sorprèn, d'antuvi, pel títol, amb la referència religiosa que comporta i que no es correspon amb l'argument del text. Resseguint la història de la relíquia, de la mà de MEDINA (1986), hom pot pensar que el caràcter màgic que se li atorga pot ser el component de tradició popular que es podria acostar al terme de rondalla, que en el cas de l'obra que ens ocupa sembla també equívoc, com fa notar Soler.

A diferència de *Les monges de Sant Aimant*, *La santa espina* no sembla gaire representativa de la producció de Guimerà. L'èxit de públic fou notable (CURET 1967: 413-414), però la mena d'experiment plantejat pel dramaturg no es reproduí en d'altres obres en què Guimerà col·laborà amb Morera com *La reina vella* (1908) o *Titaina* (1910). Encara en el context dels Espectacles-Audicions Graner cal assenyalar l'adaptació de *La resurrecció de Llàtzer* (1907) a partir del *Jesús de Nazaret* (1894). De fet, l'aproximació de Guimerà al teatre líric es caracteritza per una voluntat de tempteig i es concreta en opcions literàries diverses. Si la influència més o menys atenuada de Maeterlinck és visible a *Les monges de Sant Aimant* i, una mica menys, a *La santa espina*, *La reina vella* planteja en termes de rondalla amable el tema de l'impossible retorn a la infantesa.

La reina que intenta retornar a un paradís perdut es troba només el pas devastador del temps sobre el seu antic company de jocs, vell i

cec. El populisme tòpic que apunta el text coincideix amb l'actitud del Guimerà d'aquells anys, però el que crec que destaca és la visió pessimista. La protagonista, com tants personatges guimeranians, ha estat expulsada d'un paradís perdut al qual intenta tornar per redimir-se (BACARDIT 2021: 579). La seva mort i la següent repressió de la gent del poble apunta la impossibilitat de la regeneració i, de nou, una lectura negativa de la condició humana que trobem en algunes de les obres d'aquells anys, des d'*Andrònica* fins a *Al cor de la nit* (1918) o *L'ànima és meua* (1920).

El caràcter al·legòric del text, la simbologia implícita en el motiu de la festa de les arades i de l'arbre, i els elements modernistes de la música, allunyen *La reina vella* de les sarsueles a l'ús. Els components simbolistes i fins i tot preraphaelites del text es fan evidents en la cançó cantada pel cec Serní o en el cant de les dames de la cort:

Perquè ha obert els ulls la Reina
veus aquí que espunta el sol.
Quan ha dit el parenostre
s'esparpella tot el món.
I fonent-se els vols dels astres
a la terra es tornen flors,
assutzenes i englantines
i clavells i lliris-joncs.

(GUIMERÀ II 1978: 1068)

És la mirada de la reina la que transforma i dona vida al seu pas, com una mena de *donna angelicata*, però la seva capacitat de suscitar vida es veurà negada en la realitat. El tema de la mort, del pas del temps i el símbol d'una harmonia social que era només un somni queden expressats pel pobre cec en els termes següents:

SERNÍ. El cementiri és ple. Aquí tot és gent nova. (*La reina gemega.*)
Sols tu i jo. I ...l'arbre que els dos vàrem plantar un dia, obrint la terra
amb nostres mans mateixes que es trobaven, ai Déu! dintre d'aquell
clot. (*Gemegant*) Les mans d'una reina que tot un món les ha besades
i les mans d'un pobre que capten.

(GUIMERÀ II 1978: 1077)

No som tan lluny del món de Maeterlinck, encara que en el cas de Guimerà hi preval el sentimentalisme d'arrel romàntica. A diferència de l'autor belga, conserva el sentit de la narrativitat que caracteritza la tradició romàntica i realista. No hi ha l'ús de l'el·lipsi i de la suggestió tan característica del teatre maeterlinckià; tot i el recurs a la creació d'entorns llegendaris com el del regne de *La mort de Tintagille* (1894), on la reina, també vella, no apareix en escena i és una allegoria de la mort. El dramaturg català tornà a insistir en la reflexió sobre aquest motiu a *Sainet trist* (1910), però recordem que *La resurrecció de Llätzer* ja incloïa el «Cant de la mort».

Per altra banda, la visió de la natura des d'una perspectiva pagana la trobem en la producció guimeraniana ja en obres de figuració realista com *La festa del blat* (1896). Es tracta d'una naturalesa que «és sentida com un batec total, com un cercle fecund que roda sense atur i constantment es renova, com si tornéssim als temps arcàdics d'Hesíode» (FÀBREGAS 1986: 600). Ha estat observat, a més, com Guimerà es mostra més precís en el lèxic referit a les flors, per exemple, en les obres d'aquests primers anys de segle, i el caràcter simbòlic del sol, la lluna, la terra (CIURANS 2016).

El 1910 Guimerà publicà *Titaina*, una altra de les obres musicades per Morera. L'obra es va estrenar al Liceu el dia 18 de gener de 1916, però el 17 de gener de 1912 se n'havia presentat una versió en italià al mateix teatre al costat de la *Cavalleria rusticana* (SAPERAS 1969: 112-3). És significatiu que es representés al costat d'una òpera *verista*, com la de Mascagni, amb la qual comparteix recursos dramàtics i temàtics. Segons Maridès Soler:

Si comparem el final de *Titaina* amb els d'algunes òperes veristes, per exemple *Cavalleria rusticana* (1890), *Pagliacci* (1892), *Tiefland* (1903) i *Liebesketten* (1912), es veu tot seguit que totes segueixen més o menys el mateix esquema: al final es troben cara a cara els dos contrincants més la dona estimada, normalment l'arma homicida és el ganivet, que és l'arma dels pobres, o, com en el cas de *Terra baixa* / *Tiefland*, les meres mans; la lluita serà breu, però donarà encara ocasió de què es produeixi un breu intercanvi de mots, bo i acabant amb una frase curta molt característica. (SOLER 2014: 124)

La veritat és que aquestes característiques són les pròpies de la poètica del teatre de base naturalista que Guimerà havia practicat a partir de la dècada de 1890. De fet, en la dramaturgia de l'època era habitual imaginar maneres diferents de presentar la mort final. En una carta de Guimerà a María Guerrero del 2 de març de 1905, en parlar-li del drama *La Miralta*, que estava escrivint en aquells moments, li diu el següent sobre la mort del personatge de Mery:

[...] ¿Cómo la mata? Pues de una manera nueva para María. No se trata de veneno, cuerda, cuchillo, herramienta de trabajo, puñetazo, gas, cosquillas, anzuelo, bomba, automóvil, garrote... *Rumiin*. (¡Qué palabra!) A ver quien lo acierta. La matará de una manera muy sencilla. (GUIMERÀ II 1978: 1505)

L'empenyen daltabaix d'un penya-segat. La relació irònica de l'autor remarca fins a quin punt hi havia una rutina en la construcció dels drames de l'època i com era d'important el lluïment de l'actor o actriu principal en les apoteosis de final d'obra. Des d'aquest punt de vista, doncs, *Titaina* participa dels plantejaments habituals en els drames d'aquells anys.

Guimerà tracta un tema que ja havia fixat la tradició des del romanticisme, el del món gitano. La gitana seductora i que viu al marge de la societat establerta remet al personatge famós de Mérimée que l'òpera de Bizet havia vulgaritzat. *Carmen* s'havia estrenat a París el 1875 amb llibret de Henri Meilhac i Ludovic Halévy. A Barcelona es presentà al Teatre Líric el 2 d'agost de 1881 (GUARDIET 2007: 187). L'estrena barcelonina tingué una bona recepció malgrat els escàndols que l'obra havia mogut a París, potser perquè havien passat alguns anys entremig. La famosa havanera cantada per la protagonista fixa de manera concisa el tema de la *femme fatale*:

L'amour est enfant de Bohème,
Il n'a jamais jamais connu de loi.
Si tu ne m'aimes pas je t'aime.
Si je t'aime prends garde à toi.

Es tracta d'un motiu d'arrel romàntica que la cultura finisecular va actualitzar i que, de fet, Guimerà havia literaturitzat de maneres diverses, des de Gal·la Placídia fins a la protagonista de *La boja*. La confluència amb el tema de la gitana el trobem també al poema «Gitanesca», que presenta una història molt semblant a la de l'obra teatral i que el poeta inclogué al *Segon llibre de poesies* (1920), on també va recollir poemes musicats de *Les monges de Sant Aimant*, *La santa espina* o *La reina vella*. Morera hi va posar música, com a l'obra dramàtica. Tot i que la protagonista de l'obra no actua seguint el tòpic de la *femme fatale*, l'efecte que la seva bellesa produeix té conseqüències tràgiques.

El tema del món gitano i els baixos fons havia arribat a l'escena catalana de la mà de Juli Vallmitjana en textos com *Entre gitanos*, *Els zin-calós* (ambdues del 1911) o *La gitana verge* (1912). Morera li musicà també una obra, *Tassarba* (estrenada al Liceu el 18 de gener de 1916, en la mateixa sessió en què s'estrenà *Titaina* en la versió original catalana).⁵ Guimerà segueix, doncs, una temàtica que tenia èxit en aquells anys. Hi havia el referent d'Emili Vilanova amb «Gitanesca» (1875) i el sàinet *Colometa la gitana* (1896), que se centrava en la nota costumista, en la presentació del tipus.

No és aquesta la línia que tria l'autor de *Titaina*, que segueix el motiu romàntic de la noia perduda que serà redimida per un amor pur; un esquema que recorda la mateixa *Terra baixa* amb la figura de la Marta. De fet, que la noia sigui gitana és més aviat anecdòtic; el que la caracteritza és la seva condició de marginada i òrfena. Guimerà no intenta reproduir la manera de parlar pròpia dels gitanos. La protagonista representa la bellesa torbadora que sedueix amb el seu ball en la línia de la Salomé literaturitzada pel simbolisme:

COR

Va! (*Ella beu.*)

Guaiteu, mireu quin goig que fa.

5. L'any que s'estrenà la versió italiana Vallmitjana col·laborava en un número especial de *L'Esquella de la Torratxa* (11-4-1913) dedicat a la Barcelona dels baixos fons amb «Barcelona indeferenta».

Brilla el porró perquè ella l'enllumena.
 Quin bé de Deú sa pell roja i morena!
 Va! Va!
 Quin goig que fa!
 La sina se li mou de gràcies plena.
 Fins, desfent-se de goig, balla sa trena.
 No val a reposar.
 —Més! —Va!
 Qui ha fet avui farà demà.

(GUIMERÀ II 1978: 1096)

La barreja de sensualitat i innocència de Titaina és el principal ingredient per al plantejament tràgic. És víctima però esdevindrà botxí, just quan tingui la força que li dona l'amor d'Eudald. Recordem que en el quadre segon, referint-se a Nyerris, diu: «No, no; jo el mataria! (*Trista i poruga.*) Mes no goso» (GUIMERÀ II 1978: 1113). És un personatge que recorda la Joana de *La boja* o, com ja s'ha apuntat, la Marta de *Terra baixa*. La necessitat les porta a ser víctimes de la seva pròpia bellesa, la sensualitat del ball amaga una visió innocent, pura, de la realitat, i aquesta dualitat les sotmet a una relació de poder basada en l'atracció eròtica que exerceixen sobre l'home que les «perd». L'esquema és molt bàsic i força habitual en els drames de l'època, no només guimeranians. El triangle es completa sempre amb l'home pur, bo, que estima en la noia allò que va més enllà de la seva sensualitat. Com diu Eudald al cor de pagesos: «Mireu, companys, sobre sa pell morena / com resplendeix son ànima agraïda» (GUIMERÀ II 1978: 1099).

El final, amb la protagonista fent d'homicida, canvia en part el desenllaç de *Terra baixa* i recorda més aviat el de *Maria Rosa*. També en aquest cas hi ha un alliberament, però respecte de l'home que l'ha maltractada. Així ho verbalitza ella mateixa a Eudald: «Mira'!/ Ara et puc estimar» (GUIMERÀ II 1978: 1117). Però si Roger i Euda fugien a una mena d'infern a la recerca de redempció o Marta i Manelic volien fugir lluny del món dels homes, a la terra alta, Eudald i Titaina es queden on són:

EUDALD

Jo et vull. (*Amb gran passió.*)

T'estima

sobre tot lo creat ànima meva.

Queda't aquí a fer niu.

(GUIMERÀ II 1978: 1117)

El niu és justament allò que mai no ha tingut Titaina, i Eudald, sol a la masia, troba en ella la promesa que cercava i no havia trobat encara entre l'estol de les noies de l'hostal. L'estructura melodramàtica és ben visible, doncs. En el fons el final és més feliç que no pas el de *Maria Rosa* o el de *Sol, solet* (1905), un dels textos més desoladors de Guimerà. A *Titaina* trobem l'esquema de fons d'obres com *Terra baixa* però des d'un enfocament més pla. L'autor es mostra hàbil utilitzant els recursos propis del melodrama verista sense aprofundir en el conflicte tràgic com fa en altres ocasions.

En un moment en què el món dels baixos fons i de la cultura gitana està de moda, el dramaturg aprofita per presentar un model de feminitat que en el fons no és essencialment diferent dels que ja havia tractat; la condició de gitana, com ja s'ha dit, té una funció pròpiament caracteritzadora, basada en el tòpic sobre aquest col·lectiu. *Titaina* destaca en l'obra de Guimerà perquè malgrat el desenllaç tràgic planteja una lectura positiva que, tot i que en part coincideix amb la de *Terra baixa*, no té el caràcter simbòlic de la fugida dels protagonistes a la soledat de la terra alta. Dins del conjunt de les obres musicades per Morera, *La santa espina* i *Titaina* es diferencien de *La reina vella* o *Les monges de Sant Aimant* perquè els motius característics de la producció guimeraniana hi tenen un pes menor. De fet, el final feliç de *La santa espina* converteix l'obra en un dels textos més originals de Guimerà, que en aquests anys més aviat accentua una visió pessimista de la condició humana.

En efecte, cal destacar una considerable unitat en l'obra guimeraniana d'aquests anys en què la influència dels corrents derivats del simbolisme, el prerafaelisme i l'obra de D'Annunzio són visibles a les tragèdies com *Andrònica*, en l'original *Sainet trist* o en aquestes obres musicades per Morera. En les obres de figuració naturalista

com *Sol, solet* (1905) o *L'Eloi* (1906) l'autor tempteja una fórmula propera al teatre d'idees que Ramon Vinyes, no sé si amb gaire fonament, vinculava a la influència d'Ignasi Iglésias (VINYES [1937] 2011: 481). Com assenyala SARRAZAC (1989: 191), el que defineix el teatre de principis de segle XX és la disjuntiva entre la reconstrucció del real i la suggestió d'allò inexpressable. Com altres autors de l'època, Guimerà alterna els dos plantejaments, però la visió tràgica de fons que havia anat perfilant en la seva trajectòria fa de fonament a unes i altres obres.

Així, per exemple, el tema de la necessitat de trobar un espai de redempció on l'amor triomfi per sobre de les misèries derivades de la relació de poder i de la força destructora del desig es reformula de maneres diferents en moltes de les seves produccions. La possibilitat d'una visió de la fraternitat universal que depassi la religió oficial a través d'un Crist laic s'anticipa en el pecador penedit de *La boja* i s'acaba concretant en el protagonista tolstoïa de *Jesús que torna* (1917), una figura que ha estat relacionada amb personatges tan diversos com Rasputin o Gandhi i que va suscitar un considerable debat a la premsa (VALL 2019: 119-125).

En definitiva, Guimerà recull influències del simbolisme i les interpreta des del substrat romàntic per adaptar-les a les línies centrals de la seva obra. Certament, no pot estar més allunyat de la subtilitat d'un Maeterlinck, però sap rendibilitzar alguns plantejaments que reforcen l'entramat simbòlic en què expressa la seva cosmovisió, sobretot a través del recurs a l'al·legoria, que li permet aïllar els conflictes dels condicionants d'espai i temps, com havia fet en l'edat mitjana idealitzada d'algunes de les seves primeres tragèdies. En d'altres casos, el determinisme propi de la figuració naturalista li permet reforçar la fatalitat dels conflictes que presenta, encara que de manera subterrània hom detecti un cert pessimisme còsmic que funciona com un baix continu en bona part dels seus textos i que té un clar origen en la visió romàntica del tràgic. La inversió del final de *Terra baixa* que trobem a *Al cor de la nit* (1918), amb l'exemple més clar de *femme fatale* del seu teatre i amb un nou Manelic (Tomasot) que veu fugir la seva enamorada després que s'ha convertit en assassí per ella, defineix clarament l'evolució del teatre guimeranià. El crit desesperat del po-

bre pastor cridant-la mostra la impossibilitat d'assolir cap espai de redempció a través de l'amor.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AVIÑOÀ (2018): Xosé Aviñoà, «Àngel Guimerà i l'escena musical catalana», dins: Roger Alier *et al.*, *Guimerà i la música*, El Vendrell: Ajuntament del Vendrell, ps. 27-43.
- BACARDIT (2005): Ramon Bacardit, «L'elaboració de *Per dret diví* (1894...) i la seva significació en l'obra de Guimerà», *Anuari Verdaguer*, 13, ps. 421-438.
- BACARDIT (2009): Ramon Bacardit, *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BACARDIT (2021): Ramon Bacardit, «Un Guimerà desconegut?», postfaci a Àngel Guimerà, *Deu obres*, Tarragona: Arola Editors, ps. 563-583.
- CASACUBERTA *et al.* (2011): Margarida Casacuberta *et al.*, *El debat teatral a Catalunya. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona: Institut del Teatre.
- CIURANS (2016): Enric Ciurans, *La naturalesa en el teatre de Guimerà. Una proposta de lectura*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CURET (1967): Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- FÀBREGAS (1971): Xavier Fàbregas, *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- FÀBREGAS (1986): Xavier Fàbregas, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona: Ariel, ps. 543-604.
- GALLÉN (2020): Enric Gallén, «El teatre (1892-1918)», dins: Àlex Broch, coord., *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II)*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona, ps. 189-250.
- GUAL (2016): Adrià Gual, *Teoria escènica*, ed. Carles Batlle i Enric Gallén, Barcelona: Punctum - Institut del Teatre.
- GUIMERÀ (1978): Àngel Guimerà, *Obres completes*, II, Barcelona: Selecta.
- HURET ([1891] 1999): Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. Daniel Grojnowski, París: Jose Corti.
- IGLÉSÍAS (1931): Ignasi Iglésias, «N'Enric Morera», dins: *Treballs en prosa. Obres Completes 7*, Barcelona: Mentora, ps. 111-152.

- GUARDIET (2007): Montserrat Guardiet, *El teatre Líric de l'Eixample*, Barcelona: Pòrtic.
- MAETERLINCK ([1889] 1998): Maurice Maeterlinck, *La princesse Maleine*, ed. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles: Labor.
- MEDINA (1986): Jaume Medina, «La santa espina i l'amor de Guimerà», [1 i 2], *Serra d'Or*, vol. XXVIII, núm. 316 i 317 (gener i febrer de 1986), ps. 39-42 i 115-119.
- RIEROLA (1955): Francesc Rierola, *Dietari (1893-1898)*, Barcelona: Selecta.
- ROMEU (2003): Josep Romeu i Figueras, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Sant Vicenç de Castellet: Farell.
- SAPERAS (1969): Miquel Saperas, *El mestre Enric Morera*, Barcelona: Editorial Andorra.
- SARRAZAC (1989): Jean-Pierre Sarrazac, «Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible», dins: Jacquelin De Jomaron, *Le théâtre en France, 2: De la Révolution à nos jours*, París: Armand Colin, ps. 192-214.
- SOLER (2012): Maridès Soler, «La influència de *Somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare en *La santa espina* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies*, 15, ps. 29-51.
- SOLER (2014): Maridès Soler, «El teatre musical d'Àngel Guimerà», *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 19, ps. 109-132.
- VALL (2019): Francesc Xavier Vall i Solaz, «Àngel Guimerà i la primera guerra mundial», dins: Giovanni C. Cattini *et al.*, *Guimerà: ideologia i pensament*, Lleida: Punctum - Ajuntament del Vendrell, ps. 87-133.
- VAN DE KERCKHOVE (1998): Fabrice van de Kerckhove, «L'artifice et la vie», dins: Maeterlinck ([1889] 1998: 249-287).
- VINYES ([1937] 2011): Ramon Vinyes, «Com veig avui l'Ignasi Iglésias», *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*, dins: Casacuberta *et al.* (2011: 476-484).

PERSPECTIVES SOBRE EL DEBAT A CLASSE:
PROTOCOLS CARTOMÀNTICS

CARLES BATLLE

Professor a l'Institut del Teatre de Barcelona
i a la Universitat Autònoma de Barcelona

La peste domina el reino de los animales, y el león convoca a los más importantes a una reunión y les comunica que para apaciguar el cielo es necesario ofrecerle una víctima en sacrificio. [...] [El león], impulsado por el hambre, [había acabado] con más de una oveja, y también con algún perro cuando lo tuvo demasiado cerca; incluso, en algún momento de glotonería, se había comido al pastor. Si no había nadie con unas debilidades mayores, él se mostraba dispuesto a morir. «Señor», dice el zorro, que quiere apartar de sí la tormenta, «sois demasiado generoso». Vuestra nobleza os lleva demasiado lejos. ¿Qué supone devorar una oveja? ¿O un perro, esta bestia sin valor? Y, «quant au berger», continúa, pues aquí reside el punto principal, «on peut dire...», y todavía no sabe cómo continuar, «... qu'il mérite tout mal», exclama a la buena de Dios, y con ello se lía, sigue con «étant...», una frase mala, pero que le da tiempo, «de ces gens là», y solo ahora encuentra el pensamiento que le saca del apuro: «qui sur les animaux se font un chimérique empire.» Y en seguida queda demostrado que es el asno, el ansioso de sangre —él, que se come todas las hierbas—, la víctima más adecuada, con lo que todos caen sobre él y lo despedazan.

Heinrich von Kleist, *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al conversar*¹

1. Heinrich von Kleist va escriure aquest text cap al 1805. L'obra està adreçada al seu amic Rühle von Lilienstein. La falla de referència és de La Fontaine: «Les Animaux malades de la Peste». En aquesta citació, he usat la traducció de Manolo Laguillo, <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/4/2017>> [Consulta: 27 juny 2021]. A la bibliografia del final, però, n'he referenciat una altra, que, tot i ser menys aconseguida, permet llegir el text sencer de Kleist.

El debat és un marc formal que s'usa per posar a prova, per desenvolupar o per qüestionar idees en contextos d'intercanvi dialogal de tota mena. La dinàmica del debat s'activa sovint a l'aula, en diversos nivells educatius. Tothom s'hi anima, des dels infants de primària als alumnes d'un taller de dramatúrgia; ben mirat, no sembla que calgui una preparació (o una formació) prèvia per debatre...

N'estem realment segurs? S'ha d'intervenir d'una manera adequada, al debat? S'hi pot intervenir d'una manera no adequada? Calen unes regles de joc?... I encara més: tenim clar si cal o no cal obtenir alguna cosa del debat? Si no cal, per què hi participem? I si cal, què n'esperem obtenir? Potser es tracta de sortir-ne ben parats i proud. O potser és més important guanyar. Guanyar? Què vol dir *guanyar* en un debat?

En algunes cultures o països, l'ensinistrament de l'oratorària, la retòrica i la dialèctica s'inicia en els nivells més elementals de l'educació. En la nostra cultura, aquesta pràctica és més aviat una excepció. Significa, això, que no debatem en condicions? Que no ho fem bé?... I què fem quan ens toca moderar o dinamitzar un debat? Sabem aconseguir que els interlocutors reflexionin i intervinguin amb propietat?... Però què vol dir intervenir *amb propietat*? Sabem evitar que es trepitgin, es barallin o que apugin el to de veu?, que acabin convertint la conversa en una banal discussió de sobretaula de cafè?

Massa preguntes... Cap d'elles, tanmateix, no és essencial. La qüestió més important és tota una altra: amb quin propòsit, amb quin objectiu, activem el debat?

Hi ha qui pensa que el debat és una font de revelacions i descobertes, d'adquisició o expansió del coneixement. Hegel, sense anar més lluny, entén la dialèctica com la millor *forma* perquè l'esperit s'expliqui i es desenvolupi. En aquesta línia, Hans-Georg GADAMER, el pare de l'hermenèutica filosòfica, ens recorda que, en el context del debat, el llenguatge no només pertany a la persona que controla el torn de paraula: el locutor, confrontat amb l'*altre*, «viene a enlazarse con él en un proceso de comprensión gracias a la nueva representación verbal que en ese momento se constituye» (1996: 112). Entre els locutors

d'un debat, doncs, s'arriba a generar una mena d'interdependència *raonable*. I aquesta dependència els modifica. És a dir, els fa aprendre.

Aprendre, però, no significa cercar (o arribar a) un acord. En la concentració del diàleg, tan sols es produeix «un acceso a la dimensió del otro». I amb això, ja n'hi hauria d'haver prou. «Comprender —apunta Rainer WARNIG (1989: 19), que justament glossa Gadamer— significa primariamente orientarse en un asunto, y solo secundariamente delimitar y comprender la opinión de otro en cuanto tal». Pel fet d'accedir *a la dimensió de l'altre*, les nostres contribucions al debat —i les idees que hi ha al darrere— adquireixen matisos inèdits, s'il·luminen sobtadament (amb revelacions o punts de vista nous) i suporten amidaments inesperats. La simple presència o mirada de l'altre, fins i tot abans que aquest altre activi el seu discurs, modifica la manera com veiem i assumim les proposicions que verbalitzem —o que desitgem— verbalitzar. Un bon debat —ho comento en una altra banda (BATLLE 2020)— ens col·loca en una *posició intempestiva*, incomfortable, fins i tot perillosa. La qual cosa sempre és d'agrair, ja que ens allibera de l'arrogància de l'avaluació preestablerta (la ceguesa de la parcialitat, l'arbitrarietat i la prevenció), és a dir, ens ajuda a trencar les connexions definides per defecte, a violentar els valors adquirits i a esquarterar les seguretats de tota mena. Vet aquí una *posició* immillorable per aconseguir que l'autèntic coneixement sembri llavor, germi ni i vagi madurant.²

Parlem d'una concepció propera al llegat de Plató, que, fet i fet, desenvolupa el de Sòcrates però en una línia no erística³ («cuando se leen los diálogos socráticos —es queixa Ludwig WITGENSTEIN (2013: 51)— se tiene el sentimiento: ¡qué espantosa pérdida de tiempo! ¿Para qué estos argumentos que nada prueban y nada aclaran?»). Plató, doncs, no parla tant de dialèctica com a tècnica argumentati-

2. Accedir a la dimensió de l'altre no implica oblidar-se d'un mateix. L'hermenèutica, i també l'estètica de la recepció, parlen de prendre consciència de la circumstància, l'horitzó i la historicitat on s'ubiquen tots els agents del debat. Llavors, immersos en els processos de comprensió que el debat il·lumina, els locutors accepten els prejudicis en què es fonamenta la seva *situació* tot i mantenir-hi una distància crítica. A propòsit d'això, vegeu GADAMER 1989.

3. Definiré aquest terme uns paràgrafs més endavant.

va, sinó més aviat com a mètode rigorós per a la recerca de la veritat (VOLPI 2011: 79-87). Al seu torn, Aristòtil, als vuit volums dels *Tòpics* i a les *Refutacions sofístiques*, també estableix que la dialèctica —sense menystenir la *discussió pròpiament dita*— persegueix primerament *l'assoliment de la veritat*. A diferència de Plató, però, Aristòtil duu la qüestió a l'àmbit de les *opinions* (que, per anar bé, no haurien de ser subjectives ni arbitràries com «les degeneracions sofístiques i erístiques»). Segons això, la dialèctica constitueix «un mètode que serveix per discutir bé sobre cada argument possible partint d'opinions notables —és a dir, d'opinions que comparteix tothom, o la majoria, o els savis i, entre ells, tots els que són més coneguts o estimats— per tal de destruir una tesi o defensar-la (*Tòpics*, I, 1, 100a 1-20)». En aquest sentit, el bon sil·logisme (raonament dialèctic) consisteix a inferir a partir de premisses que són opinions *notables*. I això, per a l'objecte d'aquest estudi, és important. Perquè ens allibera tant del raonament científic (que, com diu l'estagirita, infereix a partir de premisses certes —evidents *per se*—) com del raonament erístic (que infereix a partir de premisses que, si bé es presenten com a notables, en realitat no ho són).

Interessats en la «discussió pròpiament dita» més que no pas en «l'assoliment de la veritat», alguns pensadors, moderadors i docents han enfocat l'exercici del debat (de la dialèctica) a partir d'una tradició estrictament erística. Potser la referència més coneguda en aquesta direcció siguin els trenta-vuit estratagemes de *L'art de tenir sempre raó* d'Arthur Schopenhauer. Acumulant i matisant l'herència sofística de Zenó, de Protàgores, de Gòrgies,⁴ en menor mesura la de Ciceró i, sobretot, la de Sòcrates, el filòsof alemany descabdella els secrets d'una «dialèctica erística», que —ara sí, defineixo— «és l'art de discutir, i precisament l'art de discutir per tal de tenir sempre la *raó*»

4. Gòrgies aplica «el mètode dialèctic refutador que també practica Zenó, que consisteix a posar en contradicció la tesi oposada a la que es pretén mantenir. [D'aquesta manera] Gòrgies arriba a formular [...] les seves tres tesis: l'ésser no és; i si ho fos, no seria conegible; si fos conegible, no seria comunicable» (VOLPI 2011: 81).

(SCHOPENHAUER 2011: 15). En altres mots, l'art de defensar-se d'atacs de tota mena i, al mateix temps, d'atacar sense entrar en contradiccions o sense permetre que l'altre ens refuti (no importa que els mitjans siguin lícits o il·lícits).

Vist des d'aquest punt de vista, més que no pas constituir un instrument de coneixement, el debat se cenyeix als jocs d'enginy i a l'aplicació d'estratègies de combat. La forma adquireix protagonisme per davant del contingut. El més important és guanyar la *partida*. Pel camí, l'interès per la *vanitat* substitueix l'interès per la *veritat*. Que els locutors tinguin o deixin de tenir raó és del tot irrellevant: ¿que potser quan la tenen no els cal la dialèctica per mantenir-la? ¿Que no han de «conèixer els estratagemes de mala fe per [...] combatre l'adversari amb les seves pròpies armes»? Resumint: la dialèctica «no s'ha d'aventurar en la veritat, de la mateixa manera que el mestre d'esgrima, que no té en compte qui té raó en la controvèrsia que ha causat el duel: colpejar i parar, això és el que compta» (SCHOPENHAUER 2011: 22-23).

La pregunta està servida: entre aquestes dues vies —aprendre o competir—, quina mena de pràctica dialèctica hem d'aplicar en els nostres contextos educatius? Volem tan sols dur a terme una activitat lúdica amb guanyadors i vençuts?, o bé, per contra, volem aprofitar i intentar comprendre (i aprendre) alguna cosa?

Proposo tres perspectives per mirar de treure'n l'entrellat.

PERSPECTIVA KLEIST

L'autor d'*El príncep d'Homburg* (1809-1811) i de *Pentesilea* (1808), uns anys abans de l'escriptura d'aquestes dues peces teatrals, va redactar un inspirador assaig *Sobre l'elaboració gradual del pensament a mesura que es parla*. Kleist hi especula sobre la relació paral·lela entre pensament i llenguatge: sospita —només cal pensar en la guineu de la falla que presideix aquest paper— que hi ha força oradors que quan obren la boca encara no saben què dir. Però això no vol dir que pateixin, o que siguin ignorants. Al contrari, estan convençuts

que «las circunstancias por sí mismas, y la excitación de su entendimiento, resultante de ellas, producirán la necesaria copia de los pensamientos», la qual cosa els proporcionarà «el atrevimiento necesario para arrancar de cualquier modo» (KLEIST 2015). És el que fa la guineu. Més que no pas un inconvenient, doncs, la ignorància inicial pot ser una manera estimulants i creativa de construir el discurs.

No és gens estrany que Gadamer recomani la lectura de Kleist en diversos escrits. Repetim-ho: a l'hora de *comprendre* és molt més important el *raonable*, és a dir, «la apertura que se produce en la elaboración de una respuesta» (GADAMER 1996: 112), que no pas «lo correcto de ella». I, per consegüent, no és tan rellevant la informació precisa com la *intempestivitat* de les noves perspectives adquirides. Cal renunciar a la petulància de voler instruir els altres —diria el mateix Kleist— i mirar, per contra, d'instruir-nos a nosaltres mateixos. Com que «*l'idée vient en parlant*», el nostre enteniment és empès a trobar un desllorigador, a fer intel·ligible un concepte, a regirar verbalment la confusió o la inconcreció (potser la intuïció) del pensament inicial fins aconseguir endreçar-lo i fer-lo nítid.

Som al terreny de les *opinions* revelades. Comprendre és interpretar. La interpretació passa pel filtre del llenguatge i esdevé *presentació*. La comprensió del món, doncs, aspira al llenguatge, que diria Gadamer. A diferència, però, de la tradició que postula que el llenguatge determina (condiciona o limita) aquesta comprensió —«nuestro lenguaje ha permanecido igual a sí mismo y nos desvía siempre hacia las mismas preguntas», exposa, per exemple, WITGENSTEIN (2013: 53)—, l'autor de *Veritat i mètode* (1960) defensa que el llenguatge és precisament el registre de la comprensió. Això implica que la nostra experiència del món es produeix o s'illumina quan comencem a parlar d'alguna cosa amb algú altre. Kleist, en aquesta línia, descriu dues rodes: la del pensament i la del llenguatge. La parla no és un fre per a la roda de l'intel·lecte, més aviat una segona roda que corre paral·lela amb ella en el mateix eix (FELDMAN 2017).

En plena coherència amb aquestes idees, GADAMER (1996: 122) confessa un dels seus recursos —trucs— més importants: abans d'escriure, abans de redactar, entre el moment de la reflexió i el de l'escriptura, cal (li cal) una presentació oral. És a dir, parlar. Adreçar-se a

algú. Perquè és en aquest assaig directe, amb un(s) oient(s) concret(s) i expectant(s), que la reflexió s'expandeix i s'articula (molt més que no ho faria en la solitud del pensament silenciós). Repetim-ho un cop més: la urgència de la situació comunicativa empeny l'enginy amb molta més força que no pas la voluntat de completar un fil de reflexió encara *inaudit*, que ningú —tret de nosaltres mateixos— no reclama.

Tenint en compte tot això, haurem d'admetre que la Perspectiva Kleist tant serveix per *aprendre* com per *guanyar*. De fet, l'exemple de la guineu acaba desembocant en un cas claríssim de dialèctica erística.⁵ Pel que fa a aquesta darrera via, però, l'opció Kleist desfà la possibilitat d'una estratègia gaire definida; pel que respecta a la línia de l'*aprenentatge*, la Perspectiva Kleist sostreu l'oportunitat de confrontar o de posar a prova idees prèvies (o prejudicis) gaire conscients (en teoria, el discurs s'engega sense premeditació).

Quina és, doncs, la virtut fonamental d'aquesta perspectiva a l'hora de plantejar un debat a classe? De fet, ja ho he dit: més enllà de la reveladora confrontació amb *l'altre* (que mai no deixa de ser-hi), es tracta de descobrir les febleses del propi raonament. En la dificultat d'endregar el magma d'unes idees encara no connectades (o que encara els falta un bull, o que ni tan sols han estat convocades a l'escenari de la ment), prenem consciència de la dificultat de construir coherència, reconeixem connexions inesperades, la complexitat d'alguns matisos... Vet aquí el mèrit: que els participants tinguin l'oportunitat d'improvisar i de deixar-se anar en una torrentada de revelacions imprevista.

I tanmateix, què passa si volem estalviar als locutors l'excessiu balbuceig, la constatació de la incapacitat enunciativa, la divagació en la superfície de les idees o el bucle argumentatiu? Què hem de fer? Podem prescriure un treball d'anticipació? Podem lligar tots dos impulsos (les idees que venen *tot parlant* i la preparació prèvia)? O dit d'una altra manera: podem pretendre que les idees dels participants

5. Calen noves perspectives —diu Gadamer—, bé sigui «para lograr un acuerdo acuerdo, bien como instrumento de combate y de polémica» (1996: 113).

arribin *tot parlant* i, al mateix temps, demanar-los que accedeixin al debat amb el cap curull d'informacions (preparades) i reflexions (més o menys païdes)? Fins i tot amb una estratègia embastada per convèncer els companys?⁶

Si volem aprofundir en la Perspectiva Kleist, sembla que haguem d'evitar l'anunci de la tesi a debat amb excessiva antelació... O potser no. Si volem que la riquesa del debat (en funció dels objectius d'un seminari, per exemple) no depengui només de la descoberta del que *ja duem dins i ha de ser revelat*, llavors hem de fer el contrari: prevenir els locutors i demanar-los recerca (preparació) prèvia. Venir *armats* a la batalla no comporta necessàriament venir-hi amb una estratègia excessivament definida (i ja em disculpareu el símil militar).

Ens acostem a la Perspectiva Mousson.

PERSPECTIVA MOUSSON

Ara fa uns quants anys, vaig tenir l'oportunitat d'assistir com a convidat a un seminari amb joves dramaturgs que el professor Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle, París III) dinamitzava en el context de la Mousson d'Été, un festival dedicat a la textualitat teatral contemporània al nord-est de França. Entre altres coses, es debatia sobre la lectura dramatitzada d'un dels meus textos. Cada cop que un dels assistents intervenia, s'havia de posar dempeus perquè tothom el veiés i el sentís. Si la persona en qüestió engegava el seu discurs amb alguna expressió com ara «diuen que els actors no han assajat prou», el professor l'interrompia i gairebé l'amonestava: «en aquesta aula tots parlem per nosaltres mateixos, no ens interessa el que *se suposa* que diuen els altres». Més encara: l'ús d'una categoria o

6. Tot parlant dels debats postfunció i situant-se en la posició d'un «espectador emancipat», Roberto FRATINI —que, en un estimulants capítol del seu llibre sobre *Escrituras del silencio* (2018: 535-562), parla de «Dramatúrgies del debat»— considera «que la sinceridad no es necesariamente productora de verdades» i que sempre és «preferible la astucia de la *interpretación premeditada* al candor de la *vivencia espontánea*». No costa gaire fer ressonar la frase en l'argumentació que ens ocupa.

vocable específic havia de ser aclarit o matisat; qualsevol opinió havia de ser argumentada amb observacions, comparacions o distincions contrastades, i no cal dir que, quan algú interrompia l'explicació d'un company, se li cridava l'atenció. Sense cap violència, però: l'equilibri entre el respecte i l'autoritat era excel·lent. Tothom semblava sentir-s'hi còmode.

Vaig pensar que, malgrat tota aquesta aparent placidesa, calia tenir valor per atrevir-se a demanar la paraula. I que potser, en aquest context, la Perspectiva Kleist era una opció perillosa a practicar: qui era el valent que s'arriscava a quedar-se en blanc?, a ser víctima d'un balbuceig inconclús?, a verbalitzar alguna atzagaiada? Paradoxalment, la solidesa i la fluïdesa del discurs dels *estudiants*, la concatenació lògica (de vegades sorprenent) dels seus arguments —més o menys preparats, més o menys improvisats—, em tenia bocabadat. Vaig pensar que això era el resultat d'un sistema educatiu envejable que alguns havíem començat a intuir, anys enrere, tot visionant el documental *Être et avoir (Ser i tenir)*, Nicolas Philibert, 2002): la història d'un professor rural i els seus alumnes en un poblet d'Alvèrnia.

Reprenguem ara la pregunta amb què he tancat l'apartat precedent: més enllà de confiar que la situació d'enunciació ens ajudi a activar la roda del pensament i a organitzar el discurs (Perspectiva Kleist), ¿no és recomanable proporcionar alguns elements de discussió (preguntes, contradiccions, o informacions) a l'avançada? I no parlo de recursos i hàbits de debat que demanarien la preparació contínua d'un ensenyament organitzat i sistemàtic; em refereixo a consignes específiques exposades dies abans, potser durant la sessió anterior, o mitjançant una plataforma virtual (blog o Moodle). Fet i fet, ¿no és interessant exigir, més enllà del probable embarbussament kleistià, precisió i rigor a l'hora d'aportar proposicions i opinions a la conversa?

D'aquesta mena de debat, diguem-ne *preparat* i amb unes regles de participació precises, en diré, en honor a aquella vella experiència didàctica al cor de l'*Hexagon*, Perspectiva Mousson.

PERSPECTIVA SCHOPENHAUER

A les antípodes de la Perspectiva Kleist, però més a prop de la Perspectiva Mousson (tot i que amb un propòsit ben diferent), SCHOPENHAUER, que s'interessa per l'estratagema i la victòria,⁷ creu que «primer hauríem de pensar i després parlar» (2011: 16). Llàstima que «a la vanitat innata —es lamenta—, l'acompanyen una loquacitat i una deslleialtat connaturals». I acabem parlant «abans de pensar». Vet aquí el problema. Per a l'autor d'*El món com a voluntat i representació* (1819), la precipitació o la manca de previsió, associades a les situacions de parla (i de debat), sovint fan errar el camí. I així, sense saber ben bé com, de sobte, ens adonem que l'afirmació que acabem de fer no només és falsa, sinó que ja no ens serveix. I no podem recular! Perquè un cop compromesos, des d'una posició erística estricta, estem obligats a «semblar el contrari»!

Si, per a Kleist, *parlant parlant* arriben les idees,⁸ per a Schopenhauer, també pot passar que *parlant parlant* —en funció de l'evolució

7. Cal reconèixer, però, que a *Parerga i Paralipòmena*, el filòsof matisa la bondat de l'erística. Fins i tot, la rebutja d'una manera clara: «He recollit els artificis deshonestos més recurrents a les discussions, i he representat clarament cadascun en la seva peculiaritat, il·lustrant-lo amb exemples i atribuint-li un nom; finalment, hi he afegit també els mitjans que es podien utilitzar contra aquests artificis, per dir-ho d'alguna manera, les parades contra les falses; i en va resultar una autèntica *dialèctica erística*... En la revisió que he iniciat ara d'aquell meu antic treball, trobo tanmateix que un tractament tan exhaustiu i minuciós de les vies reconegudes i dels trucs que utilitza la comuna naturalesa humana per vigilar els defectes ja no s'adiu amb el meu temperament, i per això la deixo de banda [...] Posar-me ara a il·lustrar tots aquests amagatalls de la limitació i la incapacitat, germanes de la tossuderia, de la vanitat i de la deshonestat, em provoca nàusees; per això m'aturo en aquest assaig, i subratllo tan enèrgicament com puc les raons [...] perquè s'evitin les discussions amb la gent» (SCHOPENHAUER 2011: 10).

8. Una afirmació que, sovint, he sentit en boca de Joan Castells a l'hora de dirigir. Vegeu VILAR I ARTESERO (2021: 67): «El reflex condicionat és un reflex sense pensament: si et fumen una castanya, tanques les parpelles sense pensar-t'ho. [...] Parlar també és un reflex condicionat. Jo ho deia: "Parlant, parlant, venen les idees". Però parlar és un procés tan complex que si haguéssim de pensar com parlem no podríem parlar. Es tracta d'entrenar el text com un reflex condicionat, de manera que en el moment de representar l'obra tot sigui lliure perquè està molt entrenat».

del *combat*— els pensaments i les paraules ens acabin empresonant; que, tot d'una, caiguem en la perplexitat (i potser en l'angoixa) de defensar alguna cosa que no creiem (o, millor, que no ens interessa en l'estratègia concebuda per guanyar la *partida*).

En una altra aclamada pel·lícula francesa, *Le brio* (*Una raó brillant*, Yvan Attal, 2017),⁹ veiem com Neïla Salah, una estudiant universitària d'origen magribí, és ensinistrada en l'art de la dialèctica per Pierre Mazard, un reconegut catedràtic de dret. Inicialment, el professor assumeix l'encàrrec amb l'objectiu de redimir-se de diverses acusacions de masclisme, racisme i intolerància que fan perillar la seva posició. No és això, però, el que m'interessa d'aquest film. No ens cal entrar en el detall de l'argument ni el sentit profund de la pel·lícula; allò que és rellevant és observar com Mazard, més enllà de qualsevol consideració per la veritat i la justícia («la veritat no importa», vocifera), entrena la seva deixeble per guanyar. Res d'improvisar (o, en tot cas, improvisar de vegades, però amb una extensa bateria de recursos a l'abast). No sobta gens que el llibre de capçalera que utilitzin professor i alumna —citats explícitament al film— sigui el tractat de Schopenhauer.

Si, per exemple, la tesi a debatre és el restabliment de la pena de mort, el professor Mazard recomana agafar un mot de la proposició de l'adversari i donar-li la volta: «Voleu restablir la pena de mort? Llavors esteu del costat de la mort. Joestic del costat de la vida. Fi del debat». És una estratègia simple que el catedràtic defineix —potser de manera poc encertada— com a homonímia.¹⁰ A mesura que avança el metratge, anem veient com l'instructor extreu del vell tractat schopenhauerià diversos estratagemes: el número 7 (una interrogació retòrica, per «fer dubtar l'adversari de les seves habilitats i desestabilitzar-lo»), el 5 (usar premisses falses), el 15 (reduït aquí al fet d'aportar arguments absurds), el 6 (una fallàcia que es produeix quan la propo-

9. <<https://www.filmin.es/pelicula/una-razon-brillante?origin=searcher&origin-type=primary>>

Del mateix any, també és el documental *Speak Up* (*À voix haute*) sobre els concursos d'oratória a França (<<https://www.filmin.es/pelicula/a-viva-voz>>).

10. Aquest altre exemple, a la mateixa pel·lícula, sí que és clarament un cas d'homonímia: «Sempre he adorat les patates. / L'adoració és un tema poc clar i fallaç».

sició que ha de ser provada és inclosa implícitament entre les premisses, és a dir, es postula allò que no ha estat provat) o, fins i tot, el 38 (on, directament, es tracta d'insultar).

Primera reflexió: l'aplicació de la Perspectiva Schopenhauer presuposa, per part dels locutors, un cert coneixement dels recursos de l'erística i també un cert entrenament. Cap de les dues coses no sempre és viable (gairebé mai). Si sumem això al fet que l'aprenentatge no és concebut com un objectiu indispensable, arribarem a la conclusió que no és el mètode més adequat per aplicar a les aules... I tanmateix, val la pena dedicar-li un protocol.

PROTOCOLS. DEBAT CARTOMÀNTIC

Arran de les reflexions precedents, apunto tres propostes de protocol de cara a activar i a conduir un debat en el context de l'aula. Tots tres entren en la dimensió d'allò que, amb els anys, he acabat anomenant «Dramatúrgica cartomàntica» (BATLLE 2013). Dins d'aquesta categoria, parlariem d'una subcategoria específica: el «Debat cartomàntic». Els dos primers protocols tenen més a veure amb les perspectives Kleist i Mousson (tot i que incorporen la dinàmica competitiva del model erístic); el tercer protocol, bàsicament, es refereix a la Perspectiva Schopenhauer.

El valor dels pals¹¹

En primer lloc, cal definir el valor dels pals:

- Bastos: el locutor ha de proporcionar un argument nou; també pot donar suport (raonat) a un argument que algú altre hagi esgrimit prèviament.
- Ors: el locutor ha de proporcionar una informació o dada nova, no una argumentació.
- Copes: el locutor ha de proposar una o més preguntes. Les preguntes poden ser retòriques i generals, però és millor si són dirigides

11. Depenent del nombre de participants i del protocol escollit, caldran dues baralles. Sempre *jugarem* amb cartes espanyoles, que ajuden a *visualitzar* millor.

a algú en concret. Si algú és objecte d'una o més preguntes, ha de respondre independentment de la carta que tingui.

- Espases: el locutor ha de refutar o contradir un argument que algú haurà proposat prèviament.

El valor d'algunes cartes

- Comodí: permet adoptar qualsevol de les quatre opcions precedents (el comodí, a efectes numèrics, és la carta més alta). No cal usar-lo immediatament, es pot guardar (en aquest cas, s'agafarà una altra carta al seu lloc, per continuar jugant); s'usarà després, quan més convingui.

- Rei: serveix per eludir preguntes o per reclamar un torn de paraula encara que no toqui. No cal usar-lo immediatament, es pot guardar —en aquest cas, s'agafarà una altra carta al seu lloc, per continuar jugant— (s'usarà després, quan més convingui).

1. Protocol bàsic

1. El moderador (pot ser el professor, però no és indispensable) introdueix el debat. La seva intervenció ha d'incloure, com a mínim, una pregunta, un dilema, una contradicció o una provocació inicial.

2. Tothom agafa carta. El pal indicarà als participants quin tipus d'acció poden fer. Obre el torn qui té el número més alt (el número es diu en veu alta, però, de moment, no s'ensenyà la carta; en cas d'empat entre dues o més persones, aquestes hauran de treure una segona carta). Si la persona que té el número més alt no desitja parlar encara, l'opció d'encetar el discurs passa al següent participant (és a dir, qui tingui el segon número més alt), i així successivament.

3. Quan és el moment de parlar, s'ensenyà la carta. Quan s'acaba de parlar —si s'ha fet adequadament—, s'agafa una carta nova de la baralla (el jugador guarda la carta usada).

4. Un cop encetada la partida, les intervencions seguiran un determinat ordre. Sempre tindrà preferència la primera persona que vulgui parlar començant per la dreta de la darrera persona que hagi intervingut.

5. Els participants que vulguin intervenir s'han d'autoadjudicar, com més aviat millor, el torn de paraula. El poden perdre, però, si algú que hi té dret abans que ells ho reclama abans que comencin a parlar (aquesta premissa proporciona ritme al debat).

6. Totes les intervencions (refutació, matís, concordança, interrogant...) han de fer referència al fil obert de discussió. Poden connectar just amb la intervenció precedent o bé tenir relació amb la proposició inicial. D'altra banda, en qualsevol moment, el moderador pot obrir nous dilemes, contradiccions, temàtiques, o fins i tot plantejar preguntes. Les rèpliques que vinguin després hi hauran de «donar resposta» obligatòriament (això és important perquè el debat no es converteixi en una suma d'intervencions autònomes).

7. Si ningú no vol intervenir, el moderador designa la persona que haurà de parlar. El moderador pot intervenir sempre que ho consideri convenient sense condicionant de carta (de fet, no n'agafa).

8. Suposem que un participant hagi estat interrogat per algú que juga copes. Després de respondre la o les preguntes proposades, el *jugador* podrà prendre el torn de paraula si ho desitja (en funció de la carta que tingui a la mà). Després de la intervenció d'aquest jugador, el circuit seguirà, com sempre, cap a la dreta a partir d'ell. Aquest detall és important, per exemple, per evitar que un determinat participant sumi excessives intervencions; és a dir, es pot provocar que la roda salti el torn d'intervenció d'un determinat *jugador*.

9. Guanya *la partida* qui hagi intervingut més vegades amb encert (el temps i el tancament del debat els fixa el moderador). És a dir, guanya el *jugador* que té més cartes guardades / obertes. El guanyador té premi. Un llibre, per exemple.

10. L'adequació o no de les diverses intervencions l'avalua el moderador. Si algú no intervé segons allò que determina el pal, o els arguments, preguntes o informacions que esgrimeix no tenen fonament, o no fan referència a res del que s'ha dit, llavors no es pot donar la carta per usada (és a dir, el *jugador* no la pot deixar oberta i l'ha de tornar a fer servir més endavant).

2. Protocol avançat (dinàmic)

1. El moderador (pot ser el professor, però no és indispensable) introdueix el debat. La seva intervenció ha d'incloure, com a mínim, una pregunta, un dilema, una contradicció o una provocació inicial. Tothom agafa cinc cartes. Es tracta d'usar les cinc cartes abans que la resta de participants.

2. Cada *jugador* decideix quina carta juga en cada tirada. A cada tirada, el pal de la carta indica quin tipus d'*acció* es pot fer.

3. Tirada: els *jugadors* (els que volen intervenir) llencen la carta que desitgin jugar damunt la taula. Guanya (intervé) qui té el número més alt (en cas d'empat entre dues o més persones, aquestes hauran de treure una segona carta). La resta de *jugadors* tornen a guardar la carta que no han pogut usar.

4. Després d'intervenir (només després d'intervenir), el *jugador* que ha parlat pot bescanviar una o dues de les seves cartes per unes altres tantes de la baralla, que sempre es mantindrà al centre de la taula. La resta de *jugadors* poden, si ho desitgen, bescanviar una sola carta.

5. Un cop acabada la primera intervenció / tirada, es llencen de nou les cartes, i així indefinidament, fins que algú hagi usat les cinc cartes. Una persona no pot intervenir dues vegades seguides.

6. Totes les intervencions (refutació, matís, concordança, interrogant...) han de fer referència al fil obert per la intervenció precedent (és a dir, difícilment es podrà intervenir amb un discurs preparat algunes tirades enrere). D'altra banda, en qualsevol moment, el moderador pot obrir nous dilemes, contradiccions, temàtiques, o fins i tot plantejar preguntes. Les rèpliques que vinguin després hi hauran de «donar resposta» obligatòriament (això és important perquè el debat no es converteixi en una suma d'intervencions autònomes).

7. Si ningú no vol intervenir, el moderador designa la persona que haurà de parlar. El moderador pot intervenir sempre que ho consideri convenient sense condicionant de carta (de fet, no n'agafa).

8. Suposem que un participant hagi estat interrogat per algú que juga copes. Després de respondre la o les preguntes, el *jugador* po-

drà prendre el torn de paraula si ho desitja sense necessitat de competir en una nova tirada. El *jugador* usarà la carta que més li convingui del seu joc.

9. L'adequació o no de les intervencions dels *jugadors* l'avalua el moderador. Si algú no intervé segons allò que determina el pal, o els arguments, preguntes o informacions que esgrimeix no tenen prou fonament, o no fan referència a allò que els ha precedit, no es podrà donar la carta per usada.

10. Guanya la *partida* qui hagi aconseguit obrir les cinc cartes el primer. El guanyador té premi: un llibre, per exemple.

3. *Protocol erístic*

«Dicen que puedes coger a un grupo de Hombres y sentarlos en una habitación alrededor de una mesa donde haya una baraja de naipes, pero que no puedes inducirlos a coger las cartas si no se apuesta sobre ellas.» (MAMET 1991: 211)

1. El moderador (pot ser el professor, però no és indispensable) introdueix el debat. La seva intervenció ha d'incloure, com a mínim, una pregunta, un dilema, una contradicció o una provocació inicial. Tothom agafa cinc cartes.

2. Tots els jugadors llencen una carta damunt la taula. Guanyen (intervenent) les dues persones que tenen els números més alts (en cas d'empat, les persones afectades treuen una segona carta). La resta torna a guardar la carta que no ha pogut usar (lògicament, si algú no vol intervenir —és a dir, no li interessa el tema proposat inicialment—, pot tirar un número baix).

3. Els dos contrincants han d'usar tres de les seves cinc cartes en un debat dialèctic (*combat*). Abans de començar, tenen dret a canviar dues cartes (a la baralla). La confrontació s'inicia, però, amb la carta que han mostrat en primer lloc.

4. Per dur a terme el *combat*, es poden usar tècniques erístiques (que s'hauran treballat mínimament a classe). Tanmateix, tot i que

efectivament es tracta de guanyar, fora bo que s'obrissin perspectives sobre un determinat coneixement. El *jurat* ho tindrà en compte.

5. Un cop acabat el *combat*, la resta de companys i el moderador s'erigeixen en *jurat* i debaten sobre els mèrits dels contrincants —cal aportar arguments, no només vots—; acorden per majoria qui és el guanyador. Es valorarà l'adequació de les intervencions al pal, l'estratègia activada, els recursos dialèctics, el grau de consens que s'ha assolit entre la resta de participants, etc. Finalment, els dos *jugadors* renovent les tres cartes usades (deixen les que han fet servir a sota la baralla).

6. Reinici: el moderador planteja una nova pregunta / tesi a debatre; s'inicia el següent *combat*. El procediment es repeteix... Cada sessió pot tenir un nombre de *combats* indeterminat, dependent de l'extensió del debat (que fixa el moderador).

7. Els *combats* poden incorporar les intervencions de *combats* precedents en les seves argumentacions o refutacions.

8. La persona que hagi guanyat més *combats* és la triomfadora de la sessió. En cas d'empat, es jugarà a la carta més alta. El guanyador té premi: un llibre, per exemple.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BATLLE (2013): Carles Batlle, «Méthode Tremendo de dramaturgie cartomancienne», *Études théâtrales*, núm. 56-57 (2013/1-2), ps. 234-247. També en català a: *Carles Batlle (1995-2019)*, Tarragona: Arola editors, 2020, ps. 337-351.
- BATLLE (2020): Carles Batlle, *El drama intempestiu. (Per una escriptura dramàtica contemporània)*, Barcelona: Angle Editorial - Institut del Teatre.
- FELDMAN (2017): Karen Feldman, «L'idée vient en parlant»: Kleist and Gadamer on Wheels», *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, Duke University Press, 26: 2, ps. 330-333.
- FRATINI (2018): Roberto Fratini, «Dramaturgias del debate», dins *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, Ciudad de México: Paso de Gato, ps. 535-562.
- GADAMER (1989): Hans-Georg Gadamer, «Historia de efectos y aplicación», dins: Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, ps. 81-88.

- GADAMER (1996): Hans-Georg Gadamer, «Entrevista con Hans-Georg Gadamer», <<https://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/download/15500/15360>> [Consulta: 27 juny 2021].
- KLEIST (2015): Heinrich von Kleist, «Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos en el habla», *Revista Nova et Vetera*, 1: 7, <<https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-1-Ed-7/Cultura/Sobre-la-paulatina-elaboracion-de-los-pensamientos/>> [Consulta: 27 juny 2021].
- MAMET (1991): David Mamet, *Escrito en restaurantes*, Barcelona: Versal.
- SCHOPENHAUER (2011): Arthur Schopenhauer, *L'art de tenir sempre raó*, Barcelona: Empúries.
- VILAR I ARTESERO (2021): Ruth Vilar i Salva Artesero, *Joan Castells. El valor humà del teatre*, Barcelona: Institut del Teatre.
- VOLPI (2011): Franco Volpi, «Schopenhauer i la dialèctica», dins: Arthur Schopenhauer, *L'art de tenir sempre raó*, Barcelona: Empúries, ps. 79-87.
- WARNING (1989): Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- WITTGENSTEIN (2013): Ludwig Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor*, Barcelona: Austral.

LLOGUEM-HI CADIRES, UNA RONDA
PER A PERE QUART?
ANTON CARBONELL FERRANDO
Col·lectiu Pere Quart (CPQ)

Quan l'1 d'octubre de 1965 s'estrenava *Ronda de mort a Sinera* al teatre Romea, Joan Oliver aplaudia l'espectacle de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu: «*Ronda de mort a Sinera* em va impressionar fortament. En Ricard Salvat té el gran mèrit d'haver-la suscitada, d'haver romput la resistència de l'autor» (PORCEL 1972: 207). També és cert que a Oliver, ancorat en una tradició teatral literària i poc oberta a les innovacions dramàtiques, li era difícil d'acceptar el paper que Salvat havia jugat com a director escènic de l'espectacle: «Però temo que, ara com ara, no n'és el director idoni. Coneix poc la llengua; i la llengua, en l'obra de l'Espriu, és essencial; la pantomima i certes troballes plàstiques són coses importants, però de més a més». En definitiva, titllava la crítica de simplista i cofoia pels seus elogis desmesurats; i reblava el clau amb una irònica referència a Salvat i al seu afany de protagonisme: «en certs moments semblava que el "salvat" suplantés el "salvador"».

Mentre que, al llarg dels anys 60, veiem créixer i consolidar-se el Pere Quart poeta (amb la publicació de llibres fonamentals com *Vacances pagades*, 1960, i *Circumstàncies*, 1968), constatem que l'autor de teatre comença a perdre empenta, i com ell mateix afirma: «vaig esquitllar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions» (PORCEL 1972: 204). Tanmateix, la passió pel teatre no l'ha perdut i és en aquest sentit que cal entendre els seus comentaris capciosos sobre l'estrena de *Ronda de mort a Sinera*. Però no és sols en les traduccions quan té l'oportunitat de manifestar interès per l'obra dramàtica. L'any 1960 s'ha publicat el volum *Tres comèdies: Primera representació, Ball robat, Una drecera* (amb un pròleg important de Joaquim Molas) i deu anys més tard apareixerà *4 comèdies en un acte (Allò que tal vegada s'esdevingué. Cambrera nova. Tercet en re. Vivalda i l'Àfrica tenebrosa)*. Sembla ben bé

una invitació o, fins i tot, una crida a representar el seu teatre en temporada comercial, amb la convicció que calia endegar i consolidar una escena professional. De fet, l'any 1970 Ventura Pons va dirigir al teatre CAPSA l'espectacle *25 dies de Joan Oliver*, amb la posada en escena de *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Precisament, Joan Oliver en conversa amb Feliu Formosa es mostrava mesuradament satisfet de les representacions del CAPSA: «Em va agradar bastant. No és que m'agrades del tot... Però va estar ben portat. I era un teatre d'empresa, completament privat!» (FORMOSA 1983: 14). Cal remarcar aquesta voluntat de normalitzar l'escena catalana com a indústria i com a negoci, sense menystenir-ne l'ambició artística.

Ricard Salvat també parla en els seus *Diaris (1969-1972)* de la representació de les obres d'Oliver i es manifesta crític, sobretot, amb la feina de Ventura Pons; però, alhora, no dubta a suggerir que un altre criteri de direcció hauria afavorit l'espectacle, i és inevitable pensar que està vindicant la seva opció dramàtica: «L'espectacle d'en Pons és eficaç, perquè la gent riu, però és potser massa elemental i fàcil. Les obres, vistes dempeus, són ben poca cosa, però tenen certa gràcia. Per tal de muntar-les bé, calia un director de bon gust, o bé un director amb capacitat recreadora, i no hi ha res de tot això. Hi ha un home massa limitat» (SALVAT 2017: 195). Salvat reconeix que *Allò que tal vegada s'esdevingué* té valors («vista avui, l'obra queda encara d'una virulència increïble») i que el plantejament «està ben vist», encara que «només val la pena en la mesura que és una jugada política adequada per indignar certa gent» i que peca de «situacions allargassades». No deixa de ser curiós que el mateix Salvat en carta adreçada a Joan Oliver doni una visió ben diferent de la representació:

Vaig veure l'espectacle que el senyor Pons presentà a CAPSA, amb les vostres dues obres. Jo hi vaig anar la darrera nit. No sé perquè vaig pensar que, donada la prohibició, hi seria una mica tothom. Vaig veure que malauradament no era així. També vaig veure que el públic s'hi divertia molt. Jo particularment m'ho vaig passar molt bé. Potser la visualització dels textos no era la més adequada, però els textos en sí i, sobretot, «Allò que tal vegada s'esdevingué» quedava d'una virulència sarcàstica que hi havia moments que semblava mentida que allò es produís en un teatre

nostre. En cert aspecte quedava una peça política i si us he de ser franc, si hom considera l'estupidesa i brutalitat ambiental vaig pensar i penso que la prohibició, des del punt de vista dels prohibidors, era lògica. La veritat és que us atreviu o bé us atrevíeu a tot. Possiblement per això l'obra queda tan jove, tan fresca, tan de sana mala llet. «Cambrera nova», també em va divertir però potser no es va trobar el to de pastitx adequat que el text requeria. Hi mancava, potser, una visió irònica, recreadora del text. De tota manera era un espectacle molt interessant.¹

LLOGUEM-HI CADIRES: DE MUNTATGE DE POEMES A ESPECTACLE DE REVISTA

Uns anys abans de *25 dies de Joan Oliver*, concretament l'any 1966, el Pere Quart poeta se sentia molt acostat a un jove Feliu Formosa, que començava a destacar com a actor i com a director escènic. Ricard Salvat comenta, en els seus *Diaris (1962-1968)*, la representació d'*Un quart de Pere Quart*, antologia de *Vacances pagades*: «És un bonic i divertidíssim espectacle d'en Feliu» (SALVAT 2015: 358). Fa la impressió, per tant, que ja existia una relació entre el poeta i el jove dramaturg. Efectivament, trobem una carta de Feliu Formosa a Joan Oliver del 1966 en què es detalla l'elaboració d'un espectacle que encara no té un títol definitiu, però que acabarà sent *Lloquem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart*. Formosa té molt clara la intencionalitat de la proposta escènica:

Em sembla que l'element «cronològic» («històric») és important en un muntatge sobre l'obra exclusivament poètica de Joan Oliver, és a dir: sobre l'obra de Pere Quart. No es tracta[,] per entendre'ns, de fer una segona «Ronda de mort a Sinera», sinó una cosa molt més cenyida a una visió materialista, satírica, crítica, d'uns anys recents de la nostra història i de la nostra cultura.²

1. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

2. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, 2 d'abril [1966?], Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

D'entrada, *Lloguem-hi cadires* neix com un espectacle molt centrat en la poesia de Pere Quart. I la tria de poemes esdevé una qüestió essencial. Així, Formosa ha seleccionat de *Les decapitacions* els poemes que li han semblat més «escenificables». Del *Bestiari*, «els que tenien alguna referència a aspectes “humans” i depassaven el simple acudit». Tant a *Saló de tardor* com a *Terra de naufragis* «he anat a buscar els més crítics i els que continguessin referències explícites a la situació històrica». Si hi afegim poemes de *Vacances pagades* i els que acabaran recollits a *Circumstàncies* i a d'altres reculls, s'adona que hi ha «un nombre excessiu de peces que caldrà reduir com a mínim en una tercera part».

Aquesta veritable «antologia poètica» de Pere Quart, feta primer per Feliu Formosa, té un gran interès, sobretot perquè el mateix Joan Oliver la revisarà i en donarà una versió gairebé definitiva. Són 71 poemes dels llibres *Les decapitacions* (8), *Bestiari* (10), *Saló de tardor* (11), *Terra de naufragis* (12), *Vacances pagades* (14), *Bestiari de Josep Granyer* (3), *Circumstàncies* (2) i *Refugi de versos* (9, cinc dels quals són «cançons de carrer entre les publicades i les inèdites»). A més, afegeix *Oda a Barcelona* i *Epístola d'alta mar*. Per tant, tenim una valuosa selecció poètica feta per Pere Quart l'any 1966.

En una carta sense data de Feliu Formosa a Joan Oliver, el dramaturg fa un comentari revelador al poeta: «Ara, he arribat a la conclusió que l'espectacle ha de depassar el clàssic muntatge de poemes i convertir-se en un gran “cabaret”, en una revista».³ En una carta de l'estiu de 1966, Joan Oliver es mostra desanimat i constata que tot el que està escrivint per a l'espectacle no podrà encabir-s'hi. També veu que hi ha tres dificultats considerables a salvar per arribar a l'estrena: la censura, el local de la representació i el finançament. Insisteix en la conveniència d'incorporar el poema «Ja és hora que se sàpiga» de *Vacances pagades*, «donades les seves condicions dramàtiques». I creu molt aprofitable «un curiós poema», «Tirallonga de monosíl·labs», que acaba de publicar en una revista i que li sembla especialment adequat per a un espectacle dramàtic. Resulta interessant la reflexió que

3. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, s. d. [1966?], Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

aporta el poeta per representar un dels textos poètics més coneguts i celebrats de Pere Quart, i que acabarà incorporant al llibre *Circums-tàncies*:

L'execució és difícil, però si se li troba el desllorigador, es pot aconseguir un efecte original, entre còmic i patètic. L'actor ha de ser un home simpàtic, modest, lleugerament impertinent, una mica fatigat. Crec que la peça ha de ser sotmesa a freqüents canvis de to i de velocitat. Cal dir-la com una mena d'oració, com una lletania enfadosa; el to de l'interpret ha de traïr un cert escepticisme, diríem, de bona fe. La veu i l'aire han de llanguir de tant en tant, però ja pròxims al desinflatament, cal que es revifin en successives i alternes repeses d'alè. Potser a partir del vers «I un xic de seny», l'actor es podria agenollar i plegar les mans, però tot sense gaire convenciment, una mica desmenjat, com si ho fes únicament per seguir el costum dels imploradors de la divinitat. En fi, tu mateix.⁴

Hi ha en aquestes paraules de Joan Oliver un interès per la posada en escena de la seva poesia. També, amb l'ajuda de Feliu Formosa, va conformant unes escenes dramàtiques, que anomena «vinyetes», amb la presència de personatges muts (que acabaran sent mims) i amb elements de pantomima, com a fons del recitat en alguns poemes. La proposta que fa per recitar «Tirallonga de monosíl·labs» ens convida a llegir-la com una mena d'autoretrat de l'escriptor, en uns anys en què comença a desistir del projecte teatral que tant l'havia apassionat. Precisament, l'any 1966 expressava a Baltasar Porcel una convicció contundent i amarga: «La meua obra teatral és escassa i mediocre, com saps. La considero només un indici del que podria haver estat. Reconec que no he tingut prou força de voluntat per a continuar la meua carrera dramàtica contra vent i contra corrent» (PORCEL 1972: 204).

Tanmateix, *Lloquem-hi cadires* era el primer pas, tal com ha comentat Miquel M. GIBERT, d'una «assumpció progressiva de l'Oliver dramaturg, en part paral·lela a la consolidació del seu prestigi de poeta» (1998: 334). Va ser l'any 1970 quan «arribaria l'interès pel seu tea-

4. Carta de Joan Oliver a Feliu Formosa, 29 d'agost de 1966, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès

tre crític de preguerra, i així serien estrenades *Cambreda nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*, així com *Vivalda* i *l'Àfrica tenebrosa*, una peça de l'última etapa que [...] en compartia, almenys en aparença, l'inconformisme» (GIBERT 1998: 334). També l'any 1970 li seria concedit el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes i participaria, amb un protagonisme memorable, en el Primer Festival Popular de Poesia Catalana, l'anomenat Price dels Poetes.

LLOGUEM-HI CADIRES. MORALITATS I ESCARNIS DE PERE QUART.
REVISTA EN DUES PARTS

En el Fons Joan Oliver i Sallarès, de l'Arxiu Històric de Sabadell (AHS), una de les carpetes de la documentació de l'obra teatral de l'escriptor porta el títol *Lloquem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart (1966-1987)*. Hi trobem tot de materials relacionats amb l'espectacle elaborat al llarg de l'any 1966 i que s'havia d'estrenar el 1967. També s'hi adjunten diverses còpies de la primera part del muntatge *Bestiari i moralitats de Pere Quart*, que estrenaria Ventura Pons al Teatre Ars l'any 1972. Del que s'aplega en aquesta carpeta cal parar atenció a un document, amb les pàgines numerades, que sembla l'original de *Lloquem-hi cadires*. En la portada del mecanoscrit, amb la lletra de l'escriptor, s'hi indica el nom de Joan Oliver i el títol *LLOGUEM-HI CADIRES. Moralitats i escarnis de Pere Quart. Revista en dues parts*. Es tracta d'un text teatral que incorpora tant diàlegs dramàtics i acotacions com una selecció de la poesia de Pere Quart, amb referències abundants a dos llibres: *Les decapitacions* i *Bestiari*. Moltes de les acotacions són veritables propostes escèniques o pantomimes, escrites amb la lletra de Joan Oliver. La intervenció de l'escriptor en l'elaboració del text és absoluta, encara que fa la impressió que reculli idees i suggeriments que li havia fet Feliu Formosa. Tanmateix, resulta difícil establir que l'espectacle hagi passat de l'estadi «literari» a un treball dramàtic elaborat, amb direcció escènica i actors. Precisament, Miquel M. GIBERT es refereix al «frustrat muntatge», «que Feliu Formosa havia de dirigir el 1966 i que la censura de l'època va impedir de fer realitat» (1998: 300). En tot cas, cal remarcar

que, en una carta de Feliu Formosa a Joan Oliver de 1967, el dramaturg proposa una programació per al grup «Teatre independent» (CICF) i hi incorpora *Lloquem-hi cadires*.⁵

Encara que no s'arriba a representar, és remarcable l'anomenada que aconsegueix l'espectacle de Joan Oliver. Ricard SALVAT s'hi refereix l'any 1967, tot parlant de l'enregistrament en disc de *Ronda de mort a Sinera*: «Voldria que, després de la *Ronda*, hom pogués gravar la *Primera història d'Esther*, *La bona persona de Sezuan*, el *Lloquem-hi cadires* de Joan Oliver, és a dir, totes aquelles obres autòctones o traduïdes que marquessin un moment important en el nostre teatre» (1985: 12). I, arran d'una visita a casa d'Oliver l'any 1968, SALVAT comenta en els seus *Diaris (1962-1968)*: «M'ha deixat la versió de *Lloquem-hi cadires* que en Feliu Formosa havia de fer perquè me la miri i consideri, i m'ha parlat de la possibilitat de muntar *La fam* altre cop» (2015: 493). Sembla, doncs, que el dramaturg valorava l'obra d'Oliver i que tenia interès a portar-la a l'escena. Efectivament, en l'esmentada carta de 1970, Salvat li comenta:

A mi em segueix interessant molt muntar el vostre espectacle «Lloquem-hi cadires». Si no ho he fet ara ha estat perquè encara no és enllestit però, sobretot, perquè no volia entrar en conflicte amb el senyor Ventura Pons. [...] L'important és que el vostre espectacle a mi m'interessa. M'interessa molt. I ara crec que tinc la clau o el desllorigador del mateix. A mi la feina que havia fet l'amic Formosa no em semblava[,] vista avui, oportuna. No us ho havia dit perquè no m'agrada de comentar mai la feina dels meus companys. Un dia però tot parlant amb en Formosa em va dir que avui ja no trobava vàlides a la seva feina i que jo havia de fer avui el que havia fet fa quatre anys.⁶

Sorpren la insistència de Salvat a fer-se valer per muntar l'espectacle i, alhora, la voluntat de presentar-se com el director escènic imprescindible per desencallar l'obra de Joan Oliver. Segurament, Ri-

5. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, 4 de maig de 1967, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

6. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

card Salvat té l'any 1970 una percepció positiva de la figura de Joan Oliver i valora especialment la seva obra com a Pere Quart. Sobretot, després que el poeta ha aconseguit un prestigi indubtable, tant amb el protagonisme i la participació vibrant en el Primer Festival Popular de Poesia Catalana, com amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Alhora, en cap moment ha deixat de ser un poeta implicat en la lluita antifranquista i amb un esperit crític envers la burgesia. Per tant, no és estrany que Salvat volgués intentar una operació dramaturgicà com la que havia emprès amb l'obra de Salvador Espriu a *Ronda de mort a Sinera*. Tanmateix, el director escènic té un interès especial a establir els dos possibles camins a seguir:

o bé que vós tot sol structureu un nou espectacle o bé doneu-me el marge de confiança que em va donar l'Espriu i permeteu-me de fer-ho tot sol. En aquest cas últim, m'hauríeu d'ajudar, proporcionar textos, fer llargues xerrades amb vós, deixar-me veure les coses inèdites que tingueu en aquest moment. Vós, per tant, teniu la paraula. Jo crec que ens hauríem de posar a treballar de seguida. D'altra banda, a mi m'interessa de fer-ho, ja no solament sota l'aspecte teatral sinó també pensant en el curs de literatura que dicto a la universitat. Com més bé conegui la vostra obra, més adequadament podré parlar als meus alumnes de la vostra importància.⁷

No devia ser gens fàcil l'entesa entre Joan Oliver i Ricard Salvat. Quan l'any 1972 s'estrena *Bestiari i moralitats de Pere Quart*, amb direcció de Ventura Pons, amb molts dels materials que formaven part de *Lloquem-hi cadires*, el dramaturg de la *Ronda* es mostra clarament decebut de l'espectacle i ens acaba de donar la seva versió de la fallida col·laboració amb Oliver:

Ahir a la nit vàrem anar a veure l'espectacle *Bestiari* de Joan Oliver, amb dramaturgia de Ventura Pons i música de La Trinca. La veritat és que m'hauria agradat molt que m'agradés, però és molt poqueta cosa. Hi ha un moment en què carreguen contra mi: diu que, a la represen-

7. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

tació de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, no hi tenen entrada ni els oncles, ni les tietes, ni el jove Ricard Salvat. Que em digui jove m'afalaga. En Borràs, que és qui diu el text, em va dir en acabar que es veu que jo havia hagut de fer-li alguna cosa, i que en no fer-li s'hauria molestat. Suposo que es deu referir a aquell espectacle que primer li havia d'estrenar en Feliu Formosa i després jo li vaig demanar. Ara no recordo com es deia. Però va ser més aviat ell qui va posar tota mena de pegues a la meua estrena. [...] L'espectacle queda com un collage sense cap mena de rigor de composició. És un mal retruc de *Ronda de mort a Sinera* i de tots els meus espectacles. A nivell de llenguatge, té moltes invencions, té tremp i, evidentment, una gran eficàcia, però res més. A nivell de dramaturgia, l'única feina d'en Ventura és voler polititzar i cercar una sèrie de fotografies il·lustradores que tot sovint són més posades amb calçador que veritablement adequades. No hi ha cap sentit de la reinterpretació, ni cap mena de veritable recreació. És d'una pobresa d'imaginació absoluta. Aquesta manca d'imaginació es fa encara més palesa a la *mise en scène*, que és absolutament esgrogueïda i repetida. És que, evidentment, d'allà on no n'hi ha, no en pot rajar. (SALVAT 2017: 384-385)

La crítica de Ricard Salvat és dura i, sens dubte, no posa en valor els aspectes positius aportats per Joan Oliver pel que fa, per exemple, a la dramatització de la seva poesia. Sí que remarca l'encert del llenguatge en els diàlegs teatrals i segurament tenia prou elements per afirmar que la direcció escènica de Ventura Pons no va saber «reinterpretar» i «recrear» els materials que li oferia el poeta. Ho fa pensar Miquel M. GIBERT, quan qualifica *Bestiari i moralitats de Pere Quart* com un «espectacle d'època», que posava de manifest «la feblesa dramàtica d'un conjunt més aviat dispers, fet d'aportacions de qualitat literària molt desigual» (1998: 318). També és cert que l'ambició poètica i artística de *Lloquem-hi cadires* és molt superior a l'expressada a *Bestiari i moralitats de Pere Quart*. I un factor essencial, en aquest sentit, és la selecció de poesia que hi ha en l'un i en l'altre espectacle.

LLOGUEM-HI CADIRES: UNA DRAMATITZACIÓ DE LA POESIA
DE PERE QUART

El mecanoscrit original de *Lloguem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart* porta l'empremta de Joan Oliver des de la primera pàgina. La presència continuada de referències manuscrites de l'escriptor (gairebé sempre amb tinta vermella) evidencia la voluntat d'intervenir en la posada en escena. Encara que expressi la intenció de fer una «revista en dues parts», seguint el consell de Feliu Formosa de deixar de banda «el clàssic muntatge de poemes» i apostar per un gran «cabaret», el pes que acabarà tenint la poesia de Pere Quart en l'espectacle serà considerable. Certament, estructura el muntatge a partir d'episodis o escenes (Oliver les anomena «vinyetes» i Formosa les bateja com a «unitats poètico-dramàtiques»), amb una introducció dialogada entre el Compare («una mena de narrador») i l'Autor. D'entrada, el protagonisme del Compare és absolut:

Amb la vènia dels pares de la pàtria, del consell d'ancians i de la casa del poble (*fa una gran reverència*) comença l'espectacle. (*Tomba el cap en direcció de les caixes*) Camarades músics! (*al públic*) Aquests, com que tenen consciència, no es deixen dir mestres... (*cap a les caixes*) Camarades músics: engegueu una marxa dels bons temps del *music-hall*... moguda, ràpida i si pot ser lleugerament desafinada, a preu fet. Som-hi!

El Compare assenyala l'Autor, que es manté quiet a l'esquerra de l'escenari «*tot llegint la llista telefònica*», i diu:

Aquí tenim l'Autor... és un dir... ja m'entenen... suposem, que ja és suposar, que aquest senyor és l'Autor... Feu un esforç i accepteu la figura i la ficció i el convencionalisme. Avui en dia no hem de ser exigents ni primmirats... Ei! Si volen anar a dormir a casa... I consti que no assenyalo ningú. Tallem! (*Acostant-se a l'Autor i allargant la mà*) Com està?

Quan el Compare demana a l'Autor que digui el seu paper, aquest avança uns passos i recita el poema «Ja és hora que sàpiga», que comença amb uns versos rotunds, que no deixen de ser una afirmació de

la personalitat de l'escriptor, com a factòtum de l'espectacle i en resposta a qualsevol que posi en dubte el seu protagonisme creatiu. Com diu Ferrater Mora, Pere Quart «tot ho lliga a la seva visió del món, d'un món seu, del qual és el propietari absolut, l'absolut *metteur en scène*» (FERRATER 1972: 9):

Demano la paraula prèvia.
Vull dir - i que d'un cop se sàpiga! -
que jo sóc Jo,
que sóc el Centre
i l'Àrbitre.

Si entrem a considerar l'estructura de *Lloquem-hi cadires*, de seguida es fa evident que l'espectacle gira al voltant de la poesia de Pere Quart, sobretot pel que fa als llibres *Les decapitacions* i *Bestiari*, que constitueixen l'eix vertebrador de la primera part de la «revista». Efectivament, l'escena inicial porta per títol *El botxí a casa seva* i ens presenta aquest personatge a través de dos poemes: el XVIII de *Les decapitacions* («No li plau el cap que porta») i «Interior» de *Terra de naufragis* («El botxí dina en silenci»). L'acció dramàtica escenifica el contingut dels dos poemes, que recita el Locutor. Es representa el botxí com a «botiguer» dels caps decapitats i com a cap de família, envoltat de la dona i els dos fills, que descansa i «pensa en la feina». Tot seguit, encara amb la presència del botxí, que «*queda adormit a un costat de l'escenari amb una grossa destal a la falda*», es van recitant, en aquest ordre, les *decapitacions* XXII («Jo em decapitaré»), XVI («He dansat com la novícia»), V («Antonio, mestre perruquer»), VIII («Home alt en cambra petita»), VI («Amonestaments de la testa parlant amb les fadrines»), XXV («*L'escapçament tot just passà de moda*») i XVII («Avia per telèfon una rialla trista»). I s'acaba aquest apartat amb «Cançó» del llibre *Terra de naufragis*: «La vida vol tastar el somni, / he naufragat a l'antiga, / les illes no són daurades. / Tot era mentida».

Encara a la primera part, l'espectacle continua amb l'escena basada en el llibre *Bestiari*, que inclou els poemes «Guineu», «Elefant», «Bacil», «Pregadéu», «Porc» i «Vaca suïssa». S'hi afegeix, també, el poema inèdit «L'ovella» («La donzellea, dòcil a l'amor, / no s'emmiralla pas

per a ella sola. / És una ovella de candor / i quan es veu i es mira s'enriola / [...]» i «Idilli» del llibre *Saló de tardor*. L'escena dramàtica en vers «La nena, ai las» i «Oda a Barcelona» tanquen aquesta primera part.

La segona part s'inicia amb «Corrandes d'exili» i continua amb «Noè», «Romanç miserable», «Complanta de la primavera», «Aquella bèstia», «Romanç del fill de vídua», «Els blancs i els negres», «Solita», «La croada», «El gran burgès», «Tirallonga de monosíl·labs», «Vacances pagades» i «Cobles de Joan XXIII». En aquesta part, també s'hi afegeixen els episodis dramàtics «Passa cada cosa» i «La fi dels setze jutges» (amb versos del poema «Setze jutges»); i dues «Escenes de pas» («La dentadura» i «L'experiència»). Amb el monòleg «Conferència a la vall» es clou *Lloguem-hi cadires*.

La dramatització dels poemes es realitza a través de les escenes amb diàlegs dels personatges i de les pantomimes. La cançó i els efectes musicals juguen, també, un paper important en l'espectacle, amb la voluntat d'accentuar la situació poètica o teatral: en l'episodi inicial «El botxí a casa seva», el Client fuig esperitat «acompanyat d'una música còmico-sinistra»; i uns compassos de «Sweet Home» tanquen l'escena domèstica en què «el botxí somia feina».

Els poemes de *Les decapitacions* s'escenifiquen sobre tot l'escenari, «amb un decorat de fons que representa una mena de màquina absurda, entre els engranatges de la qual emergiran set caps (tres de dona i quatre d'home); són els recitadors». El recurs de la pantomima serà ben present al llarg de l'espectacle, però les més elaborades són precisament les que trobem per introduir aquests poemes. Es tracta, en algun cas, de petites peces teatrals que van més enllà de donar peu als versos, i que presenten personatges i mims com a protagonistes de l'acció dramàtica. Un exemple molt revelador és el de la llarga pantomima que hi ha abans de la *decapitació* XVI («Ha dansat com la novícia»), amb ressonàncies d'*Ubú, rei* d'Alfred Jarry (que va traduir al català Joan Oliver). Sona la música del pasdoble *Sombreros y mantillas*, que serveix de fons a la representació següent:

Apareixen rei i reina. Porten lligat un mim amb una corda al coll. Seuen i el lliguen a una pota d'una cadira. Darrera va una noia vestida de cupletista. El rei i la reina, asseguts. El rei és una bèstia lúbrica i golafre.

La reina vol atraure'l, però ell només té ulls per a la cupletista. Se la mira amb la boca plena i els ulls de bou. La noia, des del primer moment, es dedica a ballar, com si no pogués parar. Enceta passos de flamenc, d'una manera provocativa. En un moment donat arranca a ballar; el ball de la noia serà més o menys el cèlebre número de la puça. En diverses ocasions, el rei es vol llançar damunt la noia, però aquesta l'evita destrament. Finalment, el rei s'hi abraona i la immobilitza. La reina els separa indignada, s'emporta la noia a part. El rei es queda panteixant i amb actitud agressiva. Després del conciliàbul de les dues dones, la reina va al rei, li assenyala el mim lligat a la cadira i el rei pica de mans. Apareix un botxí, deslliga el mim i se l'emporta. Torna després amb una plàtera on hi ha el cap del mim voltat de prunes. La noia es desmaia. El cap recita el poema següent, mentre el rei va menjant, molt delicadament, les prunes que volten el cap. Després agafa el cap i el deixa penjat a un lloc de l'escenari.

Tot seguit, la *decapitació* xvi és recitada per un cap de dona i un mim. La visió del mite bíblic de Salomé que ofereix el poema, a través d'una escena de revista del Paral·lel amb una ballarina i la seva mare, es potencia amb la força escènica de la pantomima. És un bon exemple de com aquest recurs dramàtic amplia i enriqueix visualment el sentit suggerit pels versos. I no sols això: el rei, presentat com una «bèstia lúbrica i golafre», i la reina, que actua amb astúcia i crueltat, no són uns personatges innocus, sinó que més aviat expressen l'arbitrarietat i l'abús del poder. La imatge poètica distorsionada de l'escena bíblica, que presenta la *decapitació* xvi, ha esdevingut un veritable escarni de la reialesa.

Una altra de les pantomimes més ben articulades amb el poema és la que acompanya la *decapitació* xvii («Avia per telèfon una rialla trista»). Sona la música de *Cavalleria lleuera* de Franz von Suppé:

Un dels mims té una mena d'accés de bogeria. Salta, discurseja. Els altres formen un grup compacte i se'l miren. Para la música. [Cap de noia recita el poema]

Mentre el cap recitador ha recitat el poema, el mim continua fent bestieses i discursejant. Després el botxí es desperta, es posa la dextral a l'espatlla i es col·loca davant dels mims que surten d'escena formats

mentre sona un *himne alemany* de l'època nazi. Quan l'escena és buida de mims, torna a sonar l'AL·LELUIA de Händel i els caps-recitadors van desapareixent mentre es tanca la cortina de boca.

Si en els poemes de *Les decapitacions* es manifesta una subversió literària, amb la voluntat d'escapçar tot allò que és superficial i aconseguir la màxima selecció expressiva, tampoc no es deixa de banda un sentit paròdic que permet posar en evidència la impostura moral i la visió crítica de la història. La sàtira de Hitler, que expressa la *decapitació* XVI, va més enllà de la caricatura i, en la pantomima, es fa explícita la figura del «brètol total», que fa bestieses i discurseja, però que desperta el botxí perquè actuï contra Sara i el seu poble i doni peu a l'Holocaust.

Si la rendibilitat escènica de la pantomima és ben present en els poemes de *Les decapitacions*, amb l'episodi dramàtic dedicat al *Bestiari* es reforcen els diàlegs de personatges que agafen un protagonisme important en aquest apartat. Així, tot introduint el poema «Guineu», la conversa de les dues «entretingudes» al voltant de les pells que les abriguen dona entrada a una expressivitat lingüística remarcable. L'escena se situa l'any 1926:

[...]

ENTRETINGUDA B: (*tot palpant l'abric*) No està mal.

ENTRETINGUDA A: Mouton frisé... De can Tirretas. No em moco amb mitja, jo!

B: (*Resseguint amb les mans, de dalt abaix, la pell que porta*): Què et sembla el meu renard?

A: Renard, has dit? El trobo poc argenté, francament...

B: Jo no n'estic de retirada, prenda, i tinc que mantenir la nena. Les que vivim de bolos...

A: Que ja no et cotitza el croupier del Palas?

B: Ai, noia! M'avassallava massa i era més garrí que la mare que el va matricular...

A: Doncs, amb l'Alfonso, només plats lleugerets, comprens la cosa? El faig beure a galet i no m'hi canso.

B: Sí, tu mai no has sigut una passional, que diguéssim.

A: Qui parla! Mireu l'andova! Vols dir que ets gaire Messalina, tu?

B: Jo? No m'agrada la paveria, però el diumenge vaig sopar al Suís amb un diputat de la Lliga, sats? — Filla, com guisen, aquells paios! —, i doncs sí, i després em va portar a «La casita blanca»...

A: I què més?

B: Què més? En un descans em va dir que jo era una viciosa de molt postín.

A: No sé pas què hi veus. Teniu unes tragaderas! Ets una toia, nena!

B: Quina vespa t'ha picat, reina? Jo, toia? I tu ets més lila que un sidral amb pa!

A: Repareu la merdosa! Si no fos per la Dictadura encara fregaries les comunes del «Sevilla», amb ta mare... (*Pel renard de l'altra, a tall de pregó de drapaire*) Hi ha cap pell de conill!

B: I tu, no te'n desfacis del teu puton frisé, Nerona! [...]

I després que les entretingudes marxen enfurismades cadascuna per una banda, se sent la música del cuplet «Reina, me decía loco de pasión» i el Compare recita el poema «Guineu».

Encara que no hi ha un poema del *Bestiari* dedicat al grill, la referència al seu «àvol capteniment» i a la seva vanitat, en els versos del pregadeu, donen forma a una escena dialogada amb el Compare:

(*S'aixeca el grill i avança a primer terme*)

SENYOR GRILL: Em dic, i em diuen —no ho puc evitar— excel·lentíssim senyor Napoleó de Grill i Grill.

COMPARE: Honorat de conèixer-vos...

SENYOR GRILL: No m'han faltat els dons ni el talent natural; ho admeto. I només els envejosos de la pitjor mena me n'acusarien. ¿Potser és culpa meva que els déus m'hagin administrat una bona dosi de gràcies? Però, d'altra banda, he tingut prou voluntat i prou nervi per a crear-me, sense ajut de ningú, que consti! una posició econòmica sòlida, en divises, sabeu? i per adquirir una cultura general força per damunt de la mitjana, a nivell universitari. Una cultura, parlem francament! de la qual m'hauria estat ben còmode de prescindir... Són fets, fets patents, amic meu, fets que salten a la vista dels més miops, he, he! I és per això que puc proclamar-los sense jactància, sense ombra de modèstia. Com que sou foraster i no pertanyeu a la nostra generació, m'he permès d'informar-vos *modo grosso* sobre la meva persona. I crec haver-vos fet un bon

servei: sóc un home que pesa al país; puc fer decantar la balança... I un intel·lectual com vós —i us prego que no vegeu ni un bri de reticència en les meves paraules— un intel·lectual com vós, dic, mai no sap de quin mal ha de morir... Potser exagero la nota personal i...

COMPARE: No ignorava el vostre nom, i de la vostra figuració i del vostre pes, me n'havien arribat ecos repetits...

(*Se sent un grill per altaveu, a tot volum: ric, ric, ric!*)

(*El Senyor Grill escolta complagut, amb la mà oberta darrera l'orella.*)

Joan Oliver sempre té en el punt de mira la vanitat dels poderosos, que molt sovint no dubten a actuar amb la maldat moral necessària al servei dels seus interessos materials. Tractat com a intel·lectual, el Compare es val de la ironia per apuntar que la «figuració» i el «pes» del Senyor Grill es basen en la riquesa aconseguida, que li permet in-fluir i actuar sense gaires escrúpols.

És en el diàleg posterior a la recitació, per part d'un Jove, del poema «Vaca suïssa» que el Compare aclareix a la senyora elegant que l'actitud rebel i de protesta té sentit davant de l'explo-tació:

LA SENYORA ELEGANT: Horrible! Quin mal gust! Però ¿qui és aquesta vaca... o aquest individu?

COMPARE: Acabem de veure la imatge deformada i pintoresca d'una situació prou coneguda, senyora. *Un individu que es considera explotat* i posa el crit al cel.

LA SENYORA ELEGANT: D'avui endavant, només beuré llet condensada! A mi ningú no em complica la vida! Nego a qui sigui el dret a pertorbar la meva consciència.

COMPARE: Però la llet condensada és també fins a un cert punt llet. I conté *inevitablement* poca o molta *llet de vaca*. No ho sabia, senyora?

La senyora elegant és un personatge que manifesta la mentalitat d'una certa burgesia que no vol veure alterat el seu món esquifit i ple de prejudicis, que prefereix aïllar-se dels problemes de la societat i considera una expressió de mal gust qualsevol acció reivindicativa de-tonant que qüestionï el seu estatus.

Prèviament a la recitació coral de l'«Oda a Barcelona» de Pere Quart —el cant a la ciutat revolucionària posterior a l'alçament militar del 1936— es representa l'escena *La nena, ai las*, que vol transmetre una imatge «riallera i primaveral» de la ciutat, ambientada en «una síntesi molt simple del parc de la Ciutadella cap a l'any 1910». El diàleg en vers entre el pare, la mare i la nena ens remetent a una mena d'estampa costumista d'època, que formarà part del primer acte de l'obra teatral *El roig i el blau* de Joan Oliver:

Entren el pare i la mare de bracet. Davant d'ells, la nena, que porta una petita ombrella oberta.

PARE: La primavera ja és aquí!

El sol és tebi, l'aire fi...

Jo em sento jove de bursada!

MARE: Quin temps més bo per la bugada!

NENA (*Sospira languidament*): Ai, las!

Acabada aquesta peça dramàtica, l'acotació que introdueix l'«Oda a Barcelona» comporta un contrast absolut amb l'escena idíl·lica anterior:

(S'alça el teló de boca. Al fons, una fotografia de color sèpia, que representa la ciutat en guerra. D'alguns edificis, s'alcen columnes de fum negre. 12 recitadors que pertanyen a diversos estaments socials i van apareixent progressivament i recitant fragments del poema. Aniran movent-se i omplint l'escena fins que, als últims versos, avançaran tots junts a primer terme. Els efectes sonors (sirenes, crits, sardanes, soroll de multituds, etc.) i la llum tindran un paper important en el desenrotllament de l'escena.)

Amb aquest plantejament escènic de la recitació de l'«Oda a Barcelona» s'acaba la primera part de l'espectacle. Sorpren, però, que poemes tan importants de Pere Quart, introduïts en la segona part, com «Corrandes d'exili», «Noè», «Romanç miserable», «Complanta de la primavera», «Tirallonga dels monosíl·labs», «Vacances pagades», etc., rebin tan poca atenció dramaturgica. Sols unes mínimes indicacions sobre qui recita el poema i, en algun cas, una referència musical («fons

d'acordió) acompanyen alguns dels versos fonamentals del poeta. Únicament s'acompanyen de pantomimes els poemes «Aquella bèstia», «Els blancs i els negres», «Solita», «La croada» i «El gran burgès»; i val a dir que gairebé sempre són d'una elaboració mínima. Té un cert interès escènic la pantomima del poema «Els blancs i els negres», perquè aconsegueix d'expressar una crítica del colonialisme i de l'esclavisme:

5 negres i un blanc. Els negres ballen una dansa vagament negra, mentre el blanc es passeja com un gall. Successivament els negres donen al blanc un barret de copa (que el blanc es posa), una tralla (que el blanc fa espetegar), una Bíblia molt gran amb el títol ben visible (que el blanc fa servir de seient), una creu (que el blanc torna al negre) i un gran cigar (que el blanc encén amb ostentació). El blanc dona als negres una ampolla de Coca-Cola «familiar» i fa un gest com dient «és per a tots cinc».

Els episodis dramàtics d'aquesta segona part són «Passa cada cosa», «La fi dels setze jutges» i les «Escenes de pas». «Passa cada cosa» s'interpreta amb «música de romanço» i, entre altres versos que es reciten, n'hi ha de ben reveladors del moment: «La premsa ja és lliure / crida un senyor amb panxa, / que s'aguanta el riure». I el Poeta de «La fi dels setze jutges» afirma: «Sóc poeta dels d'ara. Realisme històric. No visc del passat ni em repenjo en el mite. Desmitifico. Pòu en la deu inesgotable del poble i...».

Poemes com «Romanço de fill de viuda» i «El gran burgès» són interpretats com a cançons i aporten una visió humorística i irònica de la burgesia catalana: «Sóc bastant catalanista / i jo, a casa, amb la mamà, / quan no hi ha gent de visita, / parlo sempre en català»; «És l'ofici del burgès / menjar, jeure i no fer res».

Resulta sorprenent que *Lloguem-hi cadires* es clogui amb el monòleg «Conferència a la vall», una mostra de les preocupacions metafísiques de Joan Oliver, que no s'adiuen gaire amb un espectacle de revista. Però és indubtable que l'escriptor no vol deixar de banda la moralitat i l'escarni, fins i tot a l'hora de tractar les qüestions més transcendents, ni tampoc el sentit de rebellia que anima molts dels seus personatges:

ORADOR: [...] Dempeus bípedes sense plomes de tota la terra i totes les edats! Cloguem els punys i alcem-nos com un sol home! No ens abandonem, no! REBELLEM-NOS! HI HA PRECEDENTS! [...]

La valoració que fa Miquel M. Gibert d'aquest monòleg és molt il·lustradora de les virtuts i les mancances de Joan Oliver com a dramaturg, i diríem que les veiem reflectides també a *Lloquem-hi cadires*:

Conferència a la vall se'ns apareix com un eco de preocupacions morals i existencials que han provocat l'interès profund i continuat de l'autor. Però no passa de ser això: un eco més o menys fidel d'aquest món interior, sens dubte interessant —hi ha moments del monòleg, travessats al mateix temps per la por, la insolència i l'humor, que tenen un atractiu considerable—, tot i que massa fugaç i amb una concreció dramàtica massa feble. (GIBERT 1998: 296-297)

Un balanç semblant es pot fer de *Lloquem-hi cadires*. La poesia de Pere Quart hi ocupa un espai important, central fins i tot, però s'imposa la sensació que no se n'ha arrodonit una dramatització reeixida. Potser, com apunta Miquel M. GIBERT referint-se a «Conferència a la vall», «feia falta un altre dramaturg, amb una disposició personal i amb una trajectòria diferent de les d'Oliver» (1998: 297). Perquè, en definitiva, el poeta acaba guanyant la partida a l'autor teatral. I això no vol dir que algunes de les escenes i de les propostes dramàtiques de l'escriptor no siguin prou suggerents i no esbossin camins que hauria pogut desenvolupar. Però, segurament, per formació i per un concepte elevat de l'autoria li era difícil obrir-se a un diàleg dramàtic i a una intervenció externa que projectés una altra mirada sobre l'espectacle. Ricard Salvat semblava tenir interès i la clau per desencallar aquest projecte escènic. I va proposar a Joan Oliver que li fes confiança absoluta per reorientar *Lloquem-hi cadires* a partir de la seva experiència com a director teatral. No sabem cap a on hauria conduït aquesta col·laboració, però Salvat tenia prou coneixements dramàtics i la destresa escènica demostrada amb èxit a *Ronda de mort a Sinera* perquè Pere Quart acabés tenint la seva *Ronda*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- FERRATER (1972): Josep Ferrater Mora, «El poeta d'aquest llibre», dins: Pere Quart, *Vacances pagades*, Barcelona: Edicions Proa, ps. 7-12.
- FORMOSA (1983): Feliu Formosa, «Joan Oliver o el "realisme"», *Estudis Escènics*, 22, ps. 6-17.
- GIBERT (1998): Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PORCEL (1972): Baltasar Porcel, *Grans catalans d'ara*, Barcelona: Edicions Destino.
- SALVAT (1985): Ricard Salvat, «Per a una història de *Ronda de mort a Sinera* (1965-1985)», dins: Salvador Espriu i Ricard Salvat, *Ronda de mort a Sinera*, Barcelona: Editorial Empúries, ps. 7-32.
- SALVAT (2015): Ricard Salvat, *Diaris (1962-1968)*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- SALVAT (2017): Ricard Salvat, *Diaris (1969-1972)*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

GUIMERÀ A BROADWAY, 1914.
DOROTHY DONNELLY I L'ESTRENA
NOVAIORQUESA DE *MARIA ROSA*
SHARON G. FELDMAN
University of Richmond

UNA HISTÒRIA TRANSCULTURAL

El periple del teatre d'Àngel Guimerà a Amèrica del Nord té com a rerefons una història transcultural que s'inicia just després de la guerra entre Espanya i els Estats Units, l'anomenat *Desastre del 98*, un esdeveniment que bé podria haver atiat la fascinació per Espanya entre el públic nord-americà i la seva curiositat per veure un retrat del paisatge espanyol (o català). Es tractava d'un públic que desitjava projectar els seus somnis romàntics, idealitzats, d'expansionisme americà sobre l'espai del seu (antic) enemic exòtic. Durant el període previ a la Primera Guerra Mundial, les obres d'art de l'Estat espanyol, cobejades per molts col·leccionistes benestants, es van exposar sovint a Nova York en institucions com la Hispanic Society, fundada el 1904 per Archer M. Huntington, gran entusiasta i defensor de l'obra de Joaquín Sorolla. D'altra banda, el fantasma de l'Espanya romàntica, plasmada per Prosper Mérimée i Georges Bizet (1845/1875) en la figura de *Carmen* —l'arquetip femení romàntic, exòtic i encisador—, va continuar envaint la imaginació dels lectors i els espectadors als Estats Units, mentre que artistes nord-americans com John Singer Sargent, William Merritt Chase o Robert Henri van cultivar a través de la pintura les seves visions d'Espanya fins ben entrat el segle xx (BOON 2007). Aquest és el context cultural que va acollir l'estrena nord-americana de *Maria Rosa* (1894) de Guimerà el desembre de 1906 al Grand Opera House de Seattle, quan va ser posada en escena per la companyia de teatre dirigida per Florence Roberts, amb el propi Roberts en el paper principal. La *Maria Rosa* de Roberts va recórrer tota la franja occidental del país fins a St. Louis, tot i que l'obra no es tornaria a representar a la Costa Est fins al 1913, desencadenant una sèrie de

conjuncions que farien possible que el text en la seva versió anglesa s'estrenés a Broadway el 1914 i també que el text arribés a mans del cineasta Cecil B. DeMille. A continuació es descriuran alguns dels moments i personatges destacats que van sorgir a l'entorn de l'estrena de 1914.

UN MAG DELS ESCENARIS NORD-AMERICANS

El febrer de 1913 es va estrenar al Toy Theatre de Boston un nou muntatge de *Maria Rosa* sota la direcció de Livingston Platt, un reconegut director d'escena, escenògraf, dissenyador de llums i de vestuari que la prestigiosa revista il·lustrada *The Theatre* va qualificar com «An American Stage Wizard» (RANCK 1915: 83). Per casualitat, Dorothy Donnelly (1880-1928), una famosa actriu i dramaturga feminista de Nova York, es trobava aquell vespre entre el públic i va quedar molt entusiasmada, ja que *Maria Rosa* era justament el tipus de «drama emocional» que ella volia difondre (ANÒNIM 1913*b*). Així, en un gest que canviaria per sempre la trajectòria nord-americana de les obres de Guimerà, va invertir un esforç considerable, imposant-se al productor Fred C. Whitney, a portar a bon port un muntatge de *Maria Rosa* a Broadway en què ella mateixa interpretaria el paper principal.

El muntatge de *Maria Rosa* al Toy Theater va suposar el redescobriments del teatre de Guimerà per part del públic nord-americà de la dècada de 1910. La darrera vegada que l'obra de l'escriptor català s'havia vist en un muntatge professional a Amèrica del Nord havia estat el 1908, en ocasió de *Marta of the Lowlands* (*Terra baixa*, 1896), protagonitzat per l'actriu Bertha Kalich i dirigit per Harrison Gray Fiske. D'altra banda, William Faversham havia portat a escena a Boston el 1907, i més endavant a Broadway la temporada 1908-1909, *The World and His Wife* (*El Gran Galeoto*, 1881), escrit per l'amic de Guimerà, el dramaturg espanyol guanyador del premi Nobel José Echegaray. El paper d'Echegaray com a traductor de *Maria Rosa* del català al castellà, abans de la seva posterior traducció a l'anglès per part de Wallace Gillpatrick i Guido Marburg, va fer del dramaturg

madrileny una referència freqüent i lògica per a la crítica teatral que escrivia sobre Guimerà, i la connexió amb el guardonat del Nobel va nodrir sens dubte la fama nord-americana de Guimerà (ANÒNIM 1913*a* i GALLÉN 2012).

UN RETRAT D'UNA SENYORETA ESPANYOLA

Dorothy Donnelly va néixer a Brooklyn en el si d'una família teatral d'arrels irlandeses. En principi, va començar a estudiar música amb la intenció de convertir-se en pianista, abans de veure's inevitablement atreta pel món del teatre (PATTERSON 1904: 171-172). Va ser al Murry Hill Theatre, en la companyia de repertori que dirigia el seu germà, on va començar la seva carrera d'actriu. Hi va passar tres anys, interpretant els papers principals a les estrenes nord-americanes de *Countess Cathleen* (*La comtessa Cathleen*, 1902), de William Butler Yeats i *Lady Gregory* (Isabella Augusta), i *Candida* (1894), una comèdia melodramàtica de George Bernard Shaw que qüestiona les convencions socials i morals restrictives sobre l'amor i el desig femení de l'època victoriana.

Sense avergonyir-se de les seves inclinacions feministes, Donnelly defensava aferrissadament la seva independència, i es delia per ocupar un paper destacat sota els llums de l'escenari. Rebutjava les nocions estereotípiques respecte als rols de gènere, mai disposada a renunciar a la seva carrera professional per la institució del matrimoni (MCLEAN 1999: 54, 63-64). El 1911, per exemple, en un article publicat al diari *Boston Traveler*, va declarar obertament: «I am a suffragist or suffragette, which ever [*sic*] you like to call a woman who believes that the members of her sex should be allowed equal privileges with men» (DONNELLY 1911).

La literatura, la música i la pintura —aquests van ser els ingredients que van animar i alimentar la feina de Donnelly com a intèrpret i que la van sustentar a l'hora de preparar els seus papers teatrals. En una entrevista del 1904, va declarar: «I saw recently a collection of Spanish paintings. That of a dancing girl I have stored away in my sub-conscious memory for a possible future use. It is more than merely a pain-

ting of a Spanish girl. It is a picture of youthful poise, of insouciance. Should I ever be cast for a part even remotely resembling that one, the study of the picture would be immensely helpful to me» (PATTERSON 1904: 172). La seva descripció de la pintura de la ballarina espanyola adquireix meravelloses qualitats premonitòries si es té en compte la seva interpretació de Maria Rosa. ¿Podria el retrat haver inspirat la seva caracterització del personatge? És com si d'alguna manera hagués previst des de feia temps que li podia arribar una oportunitat semblant.

MADAME X I EL MELODRAMA

Tanmateix, la interpretació més celebrada i aplaudida de Donnelly en el període anterior a *Maria Rosa* encara no havia tingut lloc. El 2 de febrer de 1910, es va estrenar al New Amsterdam Theatre la versió nord-americana de *Madame X* (1908), amb Donnelly en el paper principal de Jacqueline, una dona de la classe alta la reputació de la qual es veu malmesa quan trenca amb les normes socials dominants. L'obra, un melodrama francès d'Alexandre Bisson titulat originalment *La femme X*, s'havia representat a París i altres ciutats europees. El muntatge nord-americà es va mantenir en cartell durant molts mesos abans d'emprendre una gira pels Estats Units.

Madame X és un exemple paradigmàtic del tipus de melodrama europeu que estava de moda i que arribava als escenaris nord-americans durant la *Belle Époque*, un període en què les elits socials i culturals dels Estats Units seguien sovint les tendències de l'aristocràcia europea. Al teatre estranger, per tant, se li va atorgar un grau de prestigi amb què els dramaturgs nacionals només podien somniar. Els melodrames teatrals populars del període en què es va representar *Madame X* oferien una alternativa al realisme. El seu elevat sentimentalisme, les seves situacions sorprenentment extraordinàries, els seus personatges i el seu patetisme unidimensionals, les seves peripècies inversemblants i les seves polaritzacions morals constituïen alguns dels ingredients que es van combinar per fer que les formes melodramàtiques fossin especialment atractives per als espectadors burgesos, atra-

pats en el seu propi drama del capitalisme i del materialisme econòmic (SINGER 2001: 41, 49-50).

El teatre de Guimerà, emocional i apassionat —fins i tot, de vegades, melodramàtic—, es va veure reforçat per l'esperit de canvi social que caracteritzava la societat catalana de finals de segle, carregat de totes les subtileses del llenguatge popular i col·loquial. *Maria Rosa* comparteix doncs algunes de les característiques d'una tragèdia romàntica consumada. Tanmateix, Guimerà hi afegeix un retrat psicològic sorprenentment modern del desig femení, un ressò del teatre naturalista escandinau d'August Strindberg o de Henrik Ibsen. Com observa Josep M. Benet i Jornet, parlant de la seva pròpia adaptació de *Maria Rosa*, «Guimerà no escriu obres realistes. Darrere seu sempre hi ha l'home romàntic» (BENET 1983: 9). No costa imaginar, per tant, com la representació captivadora i sincera que fa Guimerà de la psique femenina, complexa i multidimensional però alhora molt emotiva, hauria despertat l'interès de Donnelly, que es trobava al capdavant de l'escena teatral novaïorquesa.

DOS ALTRES PERSONATGES: SARAH BERNHARDT I LOU TELLEGEN

Mentre Donnelly interpretava el paper de Madame X, la notícia del muntatge —que els espectadors nord-americans, no gaire informats, consideraven una mena d'obra mestra del teatre francès— va arribar a orelles de la llegendària actriu francesa Sarah Bernhardt, que es trobava als Estats Units mentre feia una de les seves múltiples gires de «comiat» nord-americanes. Segons Lou Tellegen, l'actor principal de la companyia de Bernhardt, el melodrama de Bisson no era el tipus d'obra prestigiosa ni clàssica del teatre francès que estava acostumada a interpretar «la divina Sarah». Tot i així, després de molta insistència per part del seu empresari, ella i la seva companyia en van crear el seu propi muntatge, que es va estrenar al Globe Theatre de Nova York el desembre de 1910. Poc després, va començar una gira nacional. Per tant, els dos muntatges de l'obra de Bisson, una en francès (amb Bernhardt) i l'altra en anglès (amb Donnelly), es van anar creuant en les seves respectives gires pels Estats Units.

Resulta que Tellegen, considerat un home especialment atractiu, té un paper cabdal en la història de *Maria Rosa* a Broadway, ja que, tot i que es deia que era un actor mediocre (GOLD I FIZDALE 1991: 304-305), interpretaria, el 1914, al costat de Donnelly, el personatge de Ramon (Marçal, al text original català), el rival gelós i amic poc de fiar que elabora un pla sinistre per incriminar el marit de Maria Rosa, Andrés (Andreu, a l'original), com a assassí per tal de poder casar-se amb la protagonista. La vida de Tellegen, que ell mateix narra sense reprimir-se en un llibre de memòries titulat *Women Have Been Kind* (1931), és un conte fantàstic tan turbulent que sembla digne d'un melodrama clàssic. No queda gens clar fins a quin punt és veritat o si representa només el seu intent de mitificar-se en nom de la pura vanitat —una qualitat que no li faltava.

Tellegen probablement havia nascut als Països Baixos el 1893 amb el nom d'Isidor Louis Bernard Edmond van Dommelen, de pare holandès i mare grega d'ascendència espanyola (TELLEGEN 1913: x). Entre les proeses de la seva joventut atzarosa (per Europa i més enllà) cal esmentar etapes com a boxejador, taxista, artista de circ, presidiari en una presó russa per la venda de fulletons anticonceptius, model per a Auguste Rodin mentre vivia a la seva finca de Meudon, estudiant d'interpretació al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de París, viatger per la selva brasilera, torero a Espanya i jugador (i perdedor) de grans sumes de diners. Es va casar amb quatre dones diferents i, per descomptat, en va seduir desenes, fins i tot l'amistança del seu propi pare. D'altra banda, les seves memòries suggereixen que va ser responsable de la mort d'almenys un home. La suma d'aquestes experiències vitals, hiperbòlica o no, va alimentar sens dubte les seves capacitats com a actor. Durant vuit anys formaria part de la companyia de Bernhardt, interpretant el paper principal en molts dels seus muntatges. Fins i tot es rumorejava que ell i Bernhardt mantenien una relació romàntica malgrat una diferència d'edat de gairebé quaranta anys.

Entre 1912 i 1913, Tellegen va tornar a fer una gira pels Estats Units amb Bernhardt, i, la nit de la seva última representació, ella li va donar alguns consells assenyats de cara a la nova vida que estava a punt de començar: com a primer pas, que aprengué anglès. Agradava

als espectadors nord-americans, i era allà, als Estats Units, per tant, que podria conrear la seva carrera professional. Tellegen va anar primer a Londres i, després, en tornar a Nova York, va aconseguir el paper de Ramon en el muntatge de *Maria Rosa* que Donnelly impulsava (TELLEGEN 1913: 284-286). Seria el seu debut a Broadway en llengua anglesa.

UNA CONVERSA A LA CATEDRAL

Molts dels articles relacionats amb el muntatge del 1914 contenen detalls fonamentats en el fet i el mite de com es va arribar a representar la versió anglesa de *Maria Rosa* als escenaris nord-americans. Un d'ells explica com, el 1905, mentre visitava la catedral de Ciutat de Mèxic, el traductor nord-americà Wallace Gillpatrick va conèixer un sacerdot local que acabava de tornar de Barcelona, on havia vist una representació de *Maria Rosa* i n'havia quedat captivat. Al cap d'un mes de la conversa a la catedral, Gillpatrick viatjaria de Nova York a Barcelona, on va passar la seva primera nit passejant amunt i avall per la Rambla amb el mateix Guimerà. Segons es diu, Guimerà li va confessar al traductor que el text es basava en una autèntica tragèdia rural que li havia explicat un guia de muntanya: «a tale of love and hate, and revenge of such dramatic intensity that straightaway he wove the fiber of the lives involved into a play with a vividness and faithfulness which leaves the auditor entirely credulous» (M. 1914: 7). En realitat, tal com aclareix Enric Gallén, la història es va inspirar probablement en les converses que havia escoltat Guimerà entre els treballadors implicats en la construcció d'una carretera a prop de Matadepera, on el dramaturg estiuejava a casa del seu company Pere Aldavert (GALLÉN 2008: 33).

UN THRILLER ACTUAL

Els rebuts de taquilla conservats a la Biblioteca de Catalunya, a banda de diverses ressenyes de l'obra, ofereixen pistes que corroboren el fet que el muntatge de *Maria Rosa* produït per Whitney es va

presentar en forma de «prèvia» durant unes tres setmanes abans de la seva estrena a Broadway. Va arribar primer a Boston, seguit de Providence, Norwich (Connecticut) i Washington, DC. El 19 de gener de 1914, el muntatge es va estrenar finalment a Nova York sota la direcció d'Edgar MacGregor, amb música incidental (melodramàtica) de Samuel L. M. Barlow, al 39th Street Theatre. Llavors, el 2 de febrer de 1914, es va traslladar a l'emblemàtic Longacre Theatre, també a Broadway, avui en dia encara en funcionament. Després d'un parell de setmanes al Longacre, va acabar al Royal Theatre, al sud del Bronx, on va finalitzar el seu recorregut el dissabte 7 de març. En total, va tenir 49 funcions, un nombre modest, considerat de fet un «fracàs» per alguns crítics (MCLEAN 1999: 88). MacGregor va explicar a la premsa que l'obra es va haver de retirar aviat perquè Tellegen tenia un compromís urgent a París. No obstant això, segons el director, *Maria Rosa* aviat tindria a la primavera una gira arreu del Canadà i també es veuria a l'oest dels Estats Units (ANÒNIM 1914*k*), gires que mai van tenir lloc.

Una gran quantitat d'articles de premsa van cobrir el recorregut de l'obra, entre ells una breu nota en més d'un diari que informava que, quan Donnelly interpretava el paper de Maria Rosa, portava una pinta de carei espanyola que li havia regalat el senyor Guimerà per Nadal, i que «persones versades en tals assumptes» deien que la pinta tenia quatre-cents anys i que era, sens dubte, de factura àrab (ANÒNIM 1914*e* i ANÒNIM 1914*f*). Es desconeix si aquesta entretinguda història és certa o no, o si, potser, es tracta d'un senzill estratagema publicitari. En tot cas, les imatges de Donnelly portant la pinta i un vestit que evocava la cultura flamenca espanyola van aparèixer al programa de mà, així com a diverses revistes i diaris. En el programa del 39th Street Theatre, per exemple, l'actriu surt de perfil, mirant cap a l'esquerra, amb un *mantón de Manila*, aparentment a punt d'efectuar un gran *desplante*, aquest gest altiu del ball flamenc. Potser, com suggereix la biògrafa de Donnelly, Lorraine Arnal McClean, hi ha una connexió entre aquestes imatges i el retrat de la senyoreta espanyola, que l'actriu semblava haver evocat de memòria (MCLEAN 1999: 87). Es tracta d'una imatge estereotípica que reflecteix la tendència habitual de l'època de combinar tot allò que fos andalús amb qualsevol detall re-

presentatiu d'Espanya (Catalunya i la cultura catalana incloses). La imatge era espanyola i exòtica, i la resta no tenia cap importància.

El notable èxit de Donnelly com a «Madame X original» va esperonar un gran interès per veure *Maria Rosa* entre crítics i espectadors. L'estrena a Nova York es va anunciar a través d'una notícia extremament laudatòria i lluminosa publicada al *Evening Star* de Washington, D.C.: «One of the most seriously interesting events of the season here was the presentation of Dorothy Donnelly's new play *Maria Rosa*. It is gemlike in its brilliancy and its exactitude of proportion. A poem in dramatic form, it throws out no blunt appeal to superficial sentimentality» (ANÒNIM 1914l: 18). Amb tot, la recepció crítica de *Maria Rosa* als Estats Units sembla haver coincidit amb la de la doble estrena, a Barcelona i a Madrid, vint anys abans, ja que als crítics espanyols i catalans, tal com observa Gallén, els va costar acceptar la insòlita barreja de realisme cru i romanticisme que hi proposa Guimerà (GALLÉN 2008: 27-32). La recepció nord-americana va ser, doncs, dispar, tal com resumeix un crític del *New York Dramatic Mirror*:

Some of my critical brethren will say that *Maria Rosa* is a morbid play, a pet phrase to describe a romance with a tragic termination. They will overlook its breadth, sincerity, its beauty of form, its power to stir the emotions, its strong dramatic characteristic, and the opportunity it affords the actors to do something worthy of their mettle. The playgoer who loves the theatre for its own sake will not be swayed by such considerations; but its fate will be swiftly determined. It is one of those dramas that is categorically flesh or fish. Either you like it or you don't. But it is an artistic event, take it or leave it. (ANÒNIM 1914g)

El substantiu *thriller*, junt amb el verb corresponent *to thrill*, són els termes que apareixen més sovint en les descripcions que fa la premsa, tal com es fa palès, per exemple, en titulars com «*Maria Rosa Gives Its Hearers a Big Thrill*» (ANÒNIM 1914b) o «*Maria Rosa is a "Thriller"; Hearers Shiver*» (ANÒNIM 1914i). Aquí, la noció de *thriller* encara no tenia la connotació contemporània d'un gènere amb elements d'intriga, acció, ficció policíaca, *noir* i/o espionatge; s'utilitzava més aviat per referir-se a un gènere que provocava en l'especta-

dor emocions fortes d'excitació, expectativa o suspens. Sens dubte, *Maria Rosa* evoca aquests sentiments, i fins i tot conté un cas d'identitat falsa, com apareix sovint en els *thrillers* més contemporanis. Diverses crítiques subratllen la intensitat dels moments finals de l'obra. El cas més extrem és, potser, la sorprenent advertència del *Herald*, un diari de Nova York, amb el següent subtítol: «Last Act of Spanish Play One from Chamber of Horrors» (ANÒNIM 1914i).

UN FINAL TRÀGIC

Una altra ressenya, apareguda al *Wilkes-Barre Record* de Pennsilvània, descriu amb tot luxe de detalls com van interpretar Donnelly i Tellegen l'escena tràgica final, plena de passió i furor, en què Maria Rosa sedueix un Ramon embriagat (que ha begut el vi barrejat amb la sang del seu primer marit) i ara l'ànima a confessar l'horrible i inquietant veritat:

After he had partially disrobed, she dragged him to the edge of the bed, let down her hair about his face and permitted him to take her in his arms, assuring him again and again that her first husband no longer meant anything to her, she taunted him with not being man enough to admit that he did not really care for his pretended friend. Goaded to fury, Ramon burst out with the confession of his crime, and told her how he contrived to have her first husband convicted for the crime which he himself had committed, in order that he might be free to woo Maria Rosa. The girl rushed to the banquet table, seized an enormous bread knife and stabbed him.

This last scene was vivid enough: too vivid, judging from the expressions of feminine members of the audience. But in the age of realism unadorned, one really should not protest against "thrills." One may or may not approve of the session on the edge of the bed. (ANÒNIM 1914c)

Curiosament, si bé les acotacions del text teatral original en català i també de la traducció anglesa indiquen que durant la vertiginosa escena final la parella es trasllada a «l'arcova» (GUIMERA [1894] 2008:

188) i que «Ramon sways and sinks into chair» (GUIMERÀ 1905: 37), sembla que Donnelly (o bé el director MacGregor) va prendre la decisió de muntar l'escena de tal manera que Ramon s'assegués a la vora del llit, amb Maria Rosa a cavall sobre ell, amb els cabells enredant-se (tal com indica el text), mentre es desfà la cabellera i ajuda el seu nou marit a despullar-se.

Donnelly i Tellegen, segons les ressenyes, van accentuar la ferverosa sensualitat de l'escena final, que també funciona com a clímax, perquè Maria Rosa, després d'escoltar la confessió de Ramon, correrà cap a la taula del menjador i, agafant un gran ganivet del pa, l'apunyarà. El crític de Wilkes-Barre sembla voler advertir el lector que no es tracta d'una obra per a persones massa susceptibles, oferint paraules de precaució als possibles espectadors susceptibles. Els espectadors «well-bred» —sobretot les dones—, vestits amb les seves pells («yards of ermine»), van quedar avisats del notable realisme de l'obra de Guimerà, la volàtil barreja de sexe i violència que, en les seves mans, es converteix en poesia (ANÒNIM 1914a i ANÒNIM 1914c). Tal com apunta Benet i Jornet a les notes per a la seva adaptació de *Maria Rosa*, l'element de la sensualitat, o sexualitat, sempre present a Guimerà, és «un dels seus millors valors», i la ferida, ja sigui per una agulla plantada entre els raïms durant la verema o quan Maria Rosa occeix Ramon/Marçal amb un ganivet, també és un motiu recurrent, ple de connotacions sexuals metafòriques. Com bé diu Benet, «la nit d'amor, mostrada amb luxúria, culmina amb un coit diferent de l'esperat, el del ganivet penetrant Marçal» (BENET 1983: 11).

¿Era massa excessiva la tensió emocional i sexual, combinada amb un paroxisme violent final, per a aquells espectadors encara sota l'encís de la «Gilded Age», un període caracteritzat per una obsessió hipòcrita per la puresa moral? Potser la decisió de Donnelly —que va prendre ella mateixa o d'acord amb MacGregor— de conduir Tellegen a la vora del llit va ser considerada, especialment als ulls d'alguns crítics teatrals, un gest agressiu o desconcertant per a una dona del 1914: una dona a qui, a més a més, encara no se li havia concedit el dret de votar. I potser alguns crítics nord-americans també van veure la gosadia de Maria Rosa de venjar amb un ganivet del pa l'assassinat del seu difunt marit (així com el comportament enganyós i nefast de Ramon) com un tren-

cament inquietant (fins i tot lleugerament escandalós) amb les convencions establertes de l'època sobre el comportament de les dones. La trajectòria professional de Donnelly ja havia estat marcada pel seu èxit interpretant *Candida* i *Madame X*, dos papers que soscaven els conceptes convencionals de la feminitat. ¿Quin millor paper que el de Maria Rosa per continuar aquesta aventura teatral-literària trencadora?

A més a més, el canvi de la cadira pel llit, combinat amb el final explosiu, podria haver estat un element de disputa entre Donnelly i el traductor Gillpatrick, que havia estat declarat *persona non grata* als assajos. De fet, fins i tot havien decidit no convidar-lo a l'estrena (ANÒNIM 1914a). Un índex de com comprenia el text Gillpatrick es troba en dues cartes força sorprenents que havia escrit a Guimerà sis anys abans, amb data de 20 i 21 de gener del 1908, proposant que el dramaturg considerés la possibilitat de revisar l'obra per incloure-hi un final feliç (o menys tràgic) d'acord amb un somni absurd que havia tingut durant una nit que havia passat en blanc. En la carta del 21 de gener, escriu: «Ojalá que no me crea muy presuntuoso, pues solo quiero hacer conocer a la bonita estudia psicológica [*sic*] que da “Maria Rosa”, y no se puede aquí por el final tan trágico, que no les agrada» (GILLPATRICK 1908). Gillpatrick buscava un final alegre i «optimista» que pogués convertir l'obra en un melodrama respectable, reduint la subtil complexitat dels personatges i l'argument de Guimerà a una situació de moralitat bipolar. Per a ell, aquesta era la manera de guanyar-se el cor del públic nord-americà.

Donnelly, com bé ens podem imaginar, mai ho hauria aprovat. Malgrat la intensitat romàntica de *Maria Rosa*, Guimerà no ha creat un món melodramàtic en què el bé triomfa clarament sobre el mal; és més aviat un lloc molt més complex, realista, en què totes les subtils de la naturalesa humana es retraten amb pinzellades sorprenentment modernes. I Donnelly, que s'autoproclamava feminista, molt bé podria haver-se sentit identificada amb el sentiment apassionat d'indignació del personatge de Maria Rosa. De fet, alguns crítics van ser capaços de discernir els matisos presents en la caracterització de Donnelly, en particular un de la *Star Tribune* de Minneapolis que descriu la polifacètica vida interior de Maria Rosa amb una perspicàcia sorprenent: «She is drawn to him against her will; for in spite of his

irresistible magnetic calling her youth [*sic*], something inside her warned her against him. It is not only her dislike of being faithless to her dead husband, but a positive terror of Ramon. After she has succumbed to the inevitable, however, she is wildly happy for he fascinates her» (ANÒNIM 1914*d*). Fascinació, atracció, passió, repulsió, terror, fúria i venjança —aquests van ser alguns dels trets del tipus de personatge «ben dibuixat» que Donnelly buscava interpretar (PATTERSON 1904: 172). Com l'actriu va explicar amb encert a la periodista de Washington D.C. Julia Chandler Mane:

You see... there are very few dramas which are not built around a star, consequently offering but one big role. In *Maria Rosa* this is different. It is a real story of flesh and blood people, remarkable in the vividness of its color: reaching the very sublimity of love and sounding the depths of human hate. The portrayal of the conflicting emotions of this sensitive, high-strong and emotionally intense Spanish girl of the Catalonia Mountains is the most vital thing I have ever had to do. [...] Madame X was a great part, but there were not so many contrasts to be brought out in her. She was a creature of gloom. But Maria Rosa is a wonderful being. There is depth to her soul. She is inherently good. The heart of her is made of the pure gold of faithfulness. She is a creature of almost clairvoyant instinct: feeling the wrong before it is proven; spiritually fighting it before she knows that it actually exists: a vivid passion-flower fed by the primeval instincts of her race and environment. (MANE 1914: 8)

Tot i que diversos crítics semblen apreciar la sinceritat, la subtileza i la capacitat creadora de la dramaturgia de Guimerà, en la recepció de l'obra en general no hi va faltar una mena de mirada distanciada i, de vegades, condescendent envers les cultures catalana i espanyola. La fascinació nord-americana per la «sunny Spain» persisteix com un paisatge oníric i romàntic: un espai exòtic de desig, envoltat d'un misteri màgic i meravellosament diferent dels Estats Units (KAGEN 2019). Tanmateix, a les ressenyes de *Maria Rosa* apareix de manera recurrent una actitud de superioritat envers els «camperols» catalans, que sovint es retraten segons alguns tòpics romàntics antics, com ara un país primitiu, salvatge (però noble), i rústic, de gent poc sofisticada, apassiona-

da i propensa a la ràbia o a la fúria. Tal com explica un crític teatral del *Washington Post*: «Say what you will of the peasants of the mountains of Catalonia, they are a passionate people. They would eat their way through a wall of reinforced concrete, and then crawl on their knees over broken glass and empty beer bottles, fording an occasional stream, if necessary, to get to the girl they loved» (ANÒNIM 1914b).

EL SALT A HOLLYWOOD

Si bé el notable èxit de Donnelly a *Madame X* havia atiat l'interès de crítics i espectadors, un gran sentit de curiositat i d'expectació també va envoltar el debut a Nova York en llengua anglesa de Tellegen, que va ser proclamat repetidament un «actor francès» a causa de la seva destacada associació amb Bernhardt i el seu accent misteriós, exòtic i inclassificable, el qual, de manera força fortuïta, com assenyalen diversos crítics, es va adaptar molt apropiadament al personatge rural català de Ramon (ANÒNIM 1914j). El muntatge de Broadway de *Maria Rosa* serviria de vehicle important per a Tellegen, llançant la seva breu però intensa carrera a Hollywood com a ídol del cinema. De fet, aquell hivern del 1914, el productor de Hollywood Jesse Lasky i el seu cunyat i soci Samuel Goldfish (més tard conegut com «Goldwyn») van assistir a una representació de *Maria Rosa* a Broadway (LASKY 1957: 116-120). Poc després, Tellegen va ser convidat a l'oficina de Goldwyn a Nova York per esbossar els termes d'un contracte de Hollywood amb la Jesse L. Lasky Feature Play Company, la productora de cinema que Lasky havia fundat el 1913 amb Goldfish, Cecil B. DeMille i Arthur S. Friend (GOLDWYN 1923: 81-86). El 1916, la Lasky Company es fusionaria amb la Famous Players Film Company en la que seria Paramount Pictures (HIGASHI 1994: 10).

Tellegen aviat es trobaria de camí cap a Hollywood, on va arribar l'estiu del 1915, just quan DeMille estava a punt de començar a rodar una adaptació cinematogràfica de *Carmen* amb la famosa soprano Geraldine Farrar com a protagonista. Davant la manca d'experiència de Farrar com a actriu de cinema, un gènere artístic molt nou, el director es va adonar ràpidament que necessitava una altra pel·lícula que pogués

servir per aclimatar la diva al seu nou paper d'estrella de la gran pantalla. La presència de Tellegen a Hollywood va servir per refrescar la memòria de Lasky i Goldfish, que van recordar l'obra de Broadway en què havien vist la seva nova estrella masculina. La *Maria Rosa* de Guimerà era certament menys coneguda que la *Carmen* de Mérimée o de Bizet, però la seva localització a Espanya i l'ambient romàntic van ser suficients per convèncer DeMille perquè el seu germà, William C. de Mille [sic], escrigués un guió cinematogràfic basat en el que Farrar havia anomenat «a melodramatic little Spanish play» (FARRAR 1938: 166). A Tellegen, que passaria a interpretar nombrosos amants de tipus «llatí» a la pantalla gran, no li van oferir cap paper en l'adaptació cinematogràfica de *Maria Rosa* de DeMille, estrenada el 1916, amb Farrar en el paper principal. No obstant això, irònicament, es va convertir en el lligam que va potenciar el salt de l'obra de Guimerà al Hollywood de DeMille. Tellegen, a més a més, es casaria amb Farrar el 8 de febrer de 1916.

LES SEQÜELES

Després de l'experiència del muntatge de *Maria Rosa*, Donnelly va continuar pel camí de l'activisme dinàmic i la conscienciació social, treballant per dignificar i elevar la seva professió a nous nivells de respectabilitat, participant en diversos projectes que van deixar una empremta duradora en el món teatral. Després de la guerra, es va centrar en noves facetes de la seva professió, convertint-se en llibretista, lletrista i fins i tot directora, combinant els seus afanys teatrals amb el seu primer amor, la música, en la creació de diverses obres de comèdia musical, un gènere que estava just començant a agafar embranzida als Estats Units. Va morir de pneumònia i nefritis a casa seva a Manhattan el 4 de gener de 1928. Tenia només 48 anys, però el llegat del seu treball al món teatral serà etern. Era admirada per la seva gràcia i la seva generositat, qualitats infreqüents en un món on sovint dominaven l'egoisme i les personalitats volàtils. Gràcies a la seva distingida trajectòria i les seves qualitats personals brillants, el fet que fos ella una figura decisiva en l'arribada de *Maria Rosa* als escenaris de Broadway testimonia el valor de l'obra de Guimerà.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANÒNIM (1913a): «Attractions at the Theatres», *Boston Globe*, 21-12-1913, p. 44.
- ANÒNIM (1913b): «Dorothy Donnelly in Maria Rosa», *New York Dramatic Mirror*, 19-11-1913, Caixa 10-4-7, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- ANÒNIM (1914a): «Among Ourselves», *New York Mirror*, 28-1-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914b): «At the Local Theatres Last Night», *Washington Post*, 13-1-1914, p. 5.
- ANÒNIM (1914c): «At the Theatre», *Wilkes-Barre Record*, 31-1-1914, p. 24.
- ANÒNIM (1914d): «Five Thousand Suffragists Tango for the Cause: Goings-on in Gotham», *Star Tribune* (Minneapolis), 15-2-1914, p. 46.
- ANÒNIM (1914e): «Gift from Angel Guimerà», *New York Telegraph*, 29-2-1914.
- ANÒNIM (1914f): «In the Spotlight», *Evening Star* (District of Columbia), 11-1-1914, p. 21.
- ANÒNIM (1914g): «Maria Rosa», *New York Dramatic Mirror*, 21-1-1914, Caixa 10-4-7, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- ANÒNIM (1914h): «Maria Rosa Gives Hearers a Big Thrill», *Evening Telegram* (New York), 20-1-1914, retall, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914i): «Maria Rosa is a “Thriller”; Hears Shiver», *New York Herald*, 20-1-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, New York.
- ANÒNIM (1914j): «Miss Donnelly Acts Play of High Color», *New York Times*, 20-1-1914, p. 9.
- ANÒNIM (1914k): Retall sense títol, *New Jersey Telegraph*, 9-3-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914l): «The Theatres», *Evening Star*, 18-1-1914, p. 18.
- BENET (1983): Josep M. Benet i Jornet, «Notes d'urgència al marge d'una adaptació», dins: Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, adaptació de Josep Maria Benet i Jornet, Barcelona: Edhasa, 1983), ps. 5-11.
- BOON (2007): Elizabeth Boon, *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, London: Yale University Press.
- DONNELLY (1911): Dorothy Donnelly, «Popular Actress Urges Bostonians to Elect Woman to the School Committee», *Boston Traveler*, 29-12-1911.
- FARRAR (1938): Geraldine Farrar, *Such Sweet Compulsion: The Autobiography of Geraldine Farrar*, Nova York: Greystone Press.

- GALLÉN (2008): Enric Gallén, «Introducció», dins: Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, ed. Enric Gallén, Barcelona: Castellnou, ps. 9-48.
- GALLÉN (2012): Enric Gallén, «Guimerà in Europe and America», *Catalan Historical Review*, 5, ps. 85-100.
- GILLPATRICK (1908): Carta de Wallace Gillpatrick a Àngel Guimerà, 21-1-1908, Box 33, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- GOLD I FIZDALE (1991): Arthur Gold i Robert Fizdale, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*, New York: Knopf.
- GOLDWYN (1923): Samuel Goldwyn, *Behind the Screen*, Nova York: George H. Doran.
- GUIMERÀ (1905): Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, trad. Wallace Gillpatrick i Guido Marburg. Mecanoscrit en llengua anglesa, Caixa 238, Carpeta 8, Papers de Cecile B. DeMille, L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah, 1905.
- GUIMERÀ ([1894] 2008): Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, ed. Enric Gallén, Barcelona: Castellnou.
- HIGASHI (1994): Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, Berkeley: University of California Press.
- KAGEN (2019): Richard L. Kagen, *The Spanish Craze*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- LASKY (1957): Jesse Lasky *I Blow My Own Horn*, Nova York: Doubleday.
- M. (1914): J. C. M. «At the Theatres Last Night», *Washington Herald* (District of Columbia), 13-1-1914, p. 7.
- MANE (1914): Julia Chandler Mane, «Dorothy Donnelly Describes How She Creates New Role». *Washington Herald*, 14-1-1914, p. 8.
- MCLEAN (1999): Lorraine Arnal Mclean, *Dorothy Donnelly: A Life in the Theatre*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.
- PATTERSON (1904): Ada Patterson, «A Morning's Chat with Candida», *The Theatre Magazine*, IV: 41 (juliol), ps. 171-172.
- RANK (1915): Edwin Carty Ranck, «An American Stage Wizard», *The Theatre Magazine*, 22 (agost), p. 83.
- SINGER (2001): Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Nova York: Columbia University Press.
- TELLEGEN (1931): Lou Tellegen, *Women Have Been Kind: The Memoirs of Lou Tellegen*, Nova York: Vanguard Press.

ROMAIN ROLLAND O EL COMPROMÍS
INTELLECTUAL (1914-1939)
FRANCESC FOGUET I BOREU
Universitat Autònoma de Barcelona

L'esclat de la Gran Guerra el 1914 suposà l'entrada de cavall sicilià en el camp polític de l'escriptor francès Romain Rolland (1866-1944), conegut arreu fins aleshores sobretot com a autor del cicle novel·lístic *Jean Christophe*. Durant tot el conflicte, Rolland es comprometé públicament a favor de la pau i la unitat d'Europa amb nombrosos escrits (cartes, articles, manifestos...) que el situaren en l'ull de l'huracà dels encesos debats entre les parts bel·ligerants i li atorgaren de resultes d'això una gran notorietat internacional (BASQUIN-BENSLIMANE 2007: 69). Esdevingué, en paraules de Stefan ZWEIF, el seu primer biògraf, «la voix de l'Europe au temps de sa plus profonde détresse» (1929: 50). Emmarcat en l'arc temporal que va des del temps de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fins a la Guerra d'Espanya (1936-1939), el present treball proposa una aproximació a la trajectòria de Rolland com a intel·lectual compromès en pro dels valors democràtics i pacifistes, i una anàlisi —necessàriament parcial— de l'impacte que tingué la seva figura i la seva obra en la intel·lectualitat catalana coetània.

EL CLAM EN EL DESERT DE ROMAIN ROLLAND DURANT
LA GRAN GUERRA

En el seu recull d'articles *Au-dessus de la mêlée* (1915), Romain ROLLAND se centrava en el paper que havia de jugar la intel·lectualitat en el conflicte bèl·lic obert a Europa, com avancen les primeres línies de la introducció: «Un grand peuple assailli par la guerre n'a pas seulement ses frontières à défendre: il a aussi sa raison. Il lui faut la sauver des hallucinations, des injustices, des sottises, que le fléau déchaîne. A chacun son office: aux armées, de garder le sol de la patrie. Aux hom-

mes de pensée, de défendre sa pensée» (1923: 1). La interpel·lació rollandiana a la intel·lectualitat europea —especialment a la dels països belligerants— apel·lava a la seva consciència per recordar-li que, per damunt de la pàtria, hi havia els drets humans i que, lluny de l'estrèpit de la guerra i de l'odi, la seva missió era defensar la raó, l'ètica i la veritat. La intel·lectualitat francesa o alemanya no podia caure en l'error moral i polític de participar en l'exacerbació ofuscada del bel·licisme, ni en el vilipendi delirant de l'adversari: «Ni d'un côté ni de l'autre, ils n'ont fait grand honneur à l'intelligence, ils n'ont pas su la défendre contre les souffles de violence et de folie. [...] La faiblesse inouïe avec laquelle les chefs de la pensée ont partout abdicqué devant la folie collective, a bien prouvé qu'ils n'étaient pas des *caractères*» (ROLLAND 1923: 92-93). Un cop desfermada la guerra, la intel·lectualitat europea no podia aturar-la ni tan sols combatre-la, però sí que tenia el deure d'atenuar l'odi i de preparar junts una pau futura que fos justa i evités crear el germen —com així fou— d'una nova guerra (ROLLAND 1923: 111).

Quatre anys més tard, Rolland reuní a *Les Précurseurs* (1919) els articles consagrats a les personalitats més rellevants —Maksim Gorki, Bertrand Russell, Henri Barbusse o Stefan Zweig, entre d'altres— que havien sabut mantenir el seu pensament lliure i la seva fe internacional per sobre de la fúria de la guerra i la universal reacció bel·licista. Respecte a *Au-dessus de la mêlée*, el to canvia i s'apaivaga l'apassionament —el *j'accuse* adreçat a la consciència europea— de la primera hora. Els seus articles «ne luttent plus contre des opinions et contre la guerre, ils se contentent de mettre en lumière ceux qui, dans tous les pays, combattent pour l'autre idéal, “les pionniers de l'âme européenne”; c'est ainsi que Nietzsche appelait les annonciateurs de l'unité spirituelle» (ZWEIG 1929: 251). Així i tot, Rolland no hi estalvia les crítiques a la intel·lectualitat europea, perquè no tan sols havia estat incapaç de treballar per la mútua comprensió o per posar límits a l'odi, sinó que també havia contribuït a fer més estrepitosos els timbals de guerra. N'eren una excepció els signants de la «Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit», redactada per Rolland la primavera de 1919, que incloïa intel·lectuals d'arreu del món (Rabindranath Tagore, Benedetto Croce, Bertrand Russell, Henri Barbusse, Herman Hesse,

Upton Sinclair, Albert Einstein, Stefan Zweig o Charles Vildrac), entre els quals els catalans Josep Maria López-Picó, Alfons Maseras i Eugeni d'Ors. En aquest manifest, Rolland deplorava que bona part dels intel·lectuals s'havia posat al servei de la pàtria, en lloc d'assumir la seva missió de «servidors de l'esperit».

Com a intel·lectual compromès, Rolland prengué una posició política i moral que rebatia, amb raons i arguments, «l'idéologie de la guerre, l'ingénieuse déification de l'éternelle bête humaine», a fi que, en acabar-se el conflicte, es pogués «remplacer la politique militaire dévastatrice par une politique morale reconstructrice» (ZWEIG 1929: 227 i 265). La veu dissident de Rolland, en una Europa que entonava exasperades arengues de guerra, provocà reaccions irades tant a França —on l'acusaren de traïr la pàtria— com a Alemanya —on el feren còmplice de la prolongació de les hostilitats—, de manera que se sentí «pris entre deux feux roulants d'absurdités» (ROLLAND 1961: 184). Anys més tard, en una missiva a Rabindranath Tagore, datada el 22 de desembre de 1925, Rolland confessà, afligit, la seva indignació pel tracte rebut durant la Gran Guerra: «Pour avoir défendu, pendant la guerre, l'âme la plus haute de la France, son génie d'humanité, la France me renie [...]. C'est la loi ironique et tragique: qui veut sauver son peuple est un "Ennemi du Peuple", comme dit le beau drame d'Ibsen» (TAGORE I ROLLAND 1961: 66). Malgrat això, també hi hagué alguns escriptors europeus d'esperit lliure i independent que valoraren *Au-dessus de la mêlée*. N'és una bona mostra la carta del 9 de gener de 1916 que l'escriptor alemany Hermann Hesse —mobilitzat durant la guerra i igualment fustigat pels seus compatriotes— envià a Rolland, en la qual li agraià de manera cordial que expressés, en el seu assaig, un estat d'esperit malauradament excepcional aleshores (HESSE I ROLLAND 1972: 37).

Els *Dietaris* de Stefan Zweig —publicats recentment en català— brinden un altre testimoni extraordinari de la lluita que menà Rolland per alçar la veu a favor de la pau en un món enfollit per la guerra. Per més que participés al començament del conflicte de l'entusiasme bel·licista generalitzat (MARTÍ 2021), Zweig mantingué el vincle amical amb Rolland —fins i tot, endegà amb ell iniciatives conjuntes de cooperació— a través sobretot de la correspondència, que li era balsàmica i reconfortant, tot i les intromissions de la censura. En el dietari reite-

rà l'admiració que sentia per l'espiritualitat, l'altruisme i la tenacitat de Rolland, amb qui coincidia que l'objectiu final era la pau, però es planyé de la inutilitat de trencar el silenci, atès que qualsevol cosa que es digués en aquells moments seria tergiversada, mutilada o emmudida (ZWEIG 2021: 136-137, 140-141, 158, 262 i 341). Atacat de manera molt hostil a França, centre de les crítiques de totes dues parts contendents, Rolland decidí, finalment, abandonar l'activitat pública, tal com constata ZWEIG (2021: 230): «Ell també es dona per vençut. Qualsevol mediació és absurda, una mena de suïcidi espiritual. Entre els pobles corre un torrent de sang que les paraules ja no poden franquejar». Quan ZWEIG (2021: 261) rebé un exemplar d'*Au-dessus de la mêlée* el 1915, el valorà com «un veritable consol per a l'ànima. Ell també ha perdut tota esperança davant d'un món tan cruel». En l'esplèndida biografia que consagrà a Rolland, ZWEIG recordava també que l'assaig pacifista del seu amic «fut traité “d'abject” par le procureur général de la République, et son auteur publiquement diffamé; les articles de Rolland furent longtemps interdits, alors qu'une théorie de pamphlets qui s'attaquaient à cette libre parole, poursuivirent leur chemin sans être inquiétés» (1929: 221).

En les entrades dietarístiques del 23-29 de novembre de 1917, l'autor d'*El món d'ahir* deixà constància de la seva trobada amb Rolland, a Villeneuve, al cantó de Vaud (Suïssa). Hi entaulà llargues converses en què tots dos coincidiren a reconèixer que «el pitjor crim d'aquesta guerra és la repressió de la paraula, de la qual són culpables tant el militarisme com els intel·lectuals que l'han permesa» (ZWEIG 2021: 295). Rolland es mostrà disposat, a despit de l'animadversió dels mandarins del seu país, a «contribuir, estar obert al món, reconstruir, unir», i confessà la seva preocupació pel declivi «espiritual» de França (ZWEIG 2021: 298). Entenia la seva rebel·lió contra l'opinió pública —concretada a *Au-dessus de la mêlée*— com una manera individual de qüestionar-se profundament i es dolia del fet que, en aquell temps, no hi hagués ningú a Alemanya que el secundés. Confessava així mateix al seu amic austríac que durant els dos primers anys de guerra «cada victòria, tant se val de quin bàndol, li causava dolor, i cada derrota, tristesa» (ZWEIG 2021: 305). El 21 de setembre de 1918, en el quart any de guerra, tots dos escriptors tornen a retrobar-se i a re-

prendre les llargues converses sobre la situació del present. Entre altres aspectes, ZWEIG (2021: 345-346) registra l'admiració que Rolland sentia per Lenin «(tot i les brutalitats que ha comès), les idees del qual qualifica de *boulet de canon*, mortíferes però encertades». En aquest punt, cal tenir present que Rolland, com tants altres escriptors de l'època, se sentí atret, des del 1917, per la Revolució Russa, que havia congriat l'esperança —aviat il·lusòria— d'obrir les portes d'un món nou (BASQUIN-BENSLIMANE 2007: 72).

LA INTELLECTUALITAT CATALANA I ROMAIN ROLLAND DURANT LA GRAN GUERRA

Un dels escriptors catalans que coneixia l'obra de Romain Rolland, especialment *Jean Christophe*, i fins mantingué amb ell una relació epistolar durant els primers anys de la Gran Guerra, fou Eugeni d'Ors (SANTA 1985 i 2007). A *Lletres a Tina* (1914-1915), Ors es mostrà neutral i, com Rolland, exposà la impossibilitat de prendre partit, tot i l'admiració que sentia per la cultura francesa; definí el conflicte entre França i Alemanya com una «guerra civil» i apostà per una idea mítica d'Europa arrelada en l'Imperi Carolingi de l'època de Carlemany (ORS 1993: 20-22). Amb aquests refistolats *grands mots*, Ors no feia altrament que sublimar —de manera solemne i tot— «els interessos materials de la seva classe» i, com a ideòleg, actuar de portaveu de l'opció majoritària de la burgesia catalana: un calculat neutralisme que confiava en els guanys que se'n podrien derivar i en la victòria d'Alemanya com a model social i polític per a les seves aspiracions d'hegemonia (MURGADES 1993: XVIII-XX).

Sigui com vulgui, en el context d'una campanya d'àmbit internacional a favor o en contra de Rolland, Ors defensà públicament *Au-dessus de la mêlée* i esdevingué l'ànima de l'efímer Comitè d'Amics de la Unitat Moral d'Europa, impulsor del manifest del 27 de novembre de 1914 (SANTA 1985: 425). A *Au-dessus de la mêlée* s'hi inclou un capítol, el X, intitulat «Pour l'Europe. Un manifeste des écrivains et penseurs de Catalogne», que reproduïx la traducció íntegra al francès del manifest que impulsà Ors (ROLLAND 1923: 97-100).

D'aquesta manera, l'audàcia orsiana obtingué el valuós suport de Rolland, que «faisait sienne l'initiative des jeunes intellectuels catalans et la diffusait dans le monde entier» (SANTA 2007: 204). Encara que, com hem vist, Ors signà, juntament amb Rolland i altres intel·lectuals pacifistes i neutralistes, la «Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit», publicada a *L'Humanité* el 1919, les simpaties dretanes d'Ors amb alguns pensadors d'Action Française, partidaris del nacionalisme i del bel·licisme exaltats, l'allunyaven del pensament democràtic, progressista i pacifista de Rolland. Les diferències ideològiques els durien, fet i fet, per camins ben diferents.

Cal tenir en compte que, a Catalunya, l'esclat de la Gran Guerra generà *grosso modo* una presa de partit majoritàriament favorable als aliats, mentre que els germanòfils foren minoritaris. Com ha sintetitzat August RAFANELL (2018: 31): «el catalanisme avançat no va dubtar gens a l'hora de prendre partit per la causa de la Triple Entesa, i particularment de França, que apareixia com a valedora de les llibertats amenaçades pels exèrcits germànics». La defensa del sistema democràtic, l'afinitat etnolingüística i la implicació de la Catalunya Nord eren els principals arguments dels catalanistes d'esquerres aliadòfils; en canvi, els sectors més conservadors —la Lliga Regionalista i els seus dirigents— van fluctuar entre un neutralisme estratègic i una declarada germanofília (RAFANELL 2018: 31). La posició d'Ors, avalada per Rolland, generà paradoxalment dures escomeses: d'una banda, de la intel·lectualitat d'Action Française, amb Charles Maurras al capdavant, que bàsicament li retreien el neutralisme antifrancès i germanòfil, i, de l'altra, del republicanisme catalanista, que criticà amb visceralitat i tot les concepcions orsianes (FUENTES 2009a: 231-240; 2009b: 245-252). Verbigràcia: la revista més representativa de la posició aliadòfila, *Iberia* (1915-1919), que dirigia Claudi Ametlla, arremeté amb duresa contra el neutralisme orsià i els plantejaments de Rolland i, en canvi, elogïà Maurras per la seva simpatia amb la francofília catalana (FUENTES 2009a: 221-222). Altres veus, en contrapartida, ponderaren positivament la integritat de Rolland. N'és un exemple la del poeta Joan Salvat-Papasseit (1917), signant del manifest orsià, però gens suspecte ideològicament, que lloà Rolland per haver avantposat, per sobre de la lluita fratricida i el militarisme, «l'amor a les nacions».

A *El quadern gris*, dietari presumptiu de l'any 1918, Josep Pla definia com «una posició lleugerament equívoca» la de la intel·lectualitat noucentista, liderada per Ors, durant la Gran Guerra: «Ors, l'home més afrancesat que fins ara he conegut, afrancesat fins al moll de l'os, havia defensat públicament Romain Rolland i *Au-dessus de la mêlée*. Riba havia cregut que un triomf d'Alemanya seria favorable als interessos polítics del nostre país (Prat de la Riba havia cregut el mateix)»; en canvi, la intel·lectualitat majoritària del país —amb figures prominents com Santiago Rusiñol— «s'havia mantingut en una francofilia de pedra picada, absolutament indiscutible» (PLA 1969: 794). Val a dir que l'autor d'*El quadern gris* no deixà de bescantar Rolland en alguns dels seus articles a *La Publicitat* de la dècada dels vint: en un, qualificava *Au-dessus de la mêlée* de «llibre insípid i il·legible», responsable d'exasperar «les passions patriòtiques més adotzenades» (PLA 1971: 48); en un altre, dedicat a Charles Péguy, ironitzava sobre el fracàs de les dues grans empreses endegades per Rolland, la universitat popular i el teatre per a obrers («Els obrers no anaven ni a la universitat ni al teatre»), que potser li haurien amargat la vida, i sobre «el regust germànic afrancesat» de l'escriptor, que compartia amb «tots els partidaris de la unitat moral d'Europa» (PLA 1983: 103-104). En recordar la història interna de la Penya de l'Ateneu del temps de la Gran Guerra, on la francofilia era aclaparadora, al·ludí també a l'opció d'Ors i els simpatitzants de la Unitat Moral d'Europa, i de passada no s'estigué de menysprear de nou l'obra de Rolland:

Era una posició [la d'Ors] elevada, plena de raó, però totalment irrisòria i endarrerida. Era una posició que s'hauria hagut de defensar abans de la guerra. Defensar-la a guerra declarada, en els moments de Verdun —on els morts i ferits que es produïen feia basarda—, era d'una inanitat purament acadèmica. [...] També en aquell moment es parlà del llibre de Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, moviment més descarcat que el de la Unitat Moral. Alguns esnobs de Barcelona havien llegit el llibre de Romain Rolland *Jean Christophe*, llibre llarg, pesadíssim i plujós. [...] L'obra de Rolland, que vivia exiliat a Suïssa, ací no tingué arrel. (PLA 1977: 425)

En les seves *Memòries polítiques, 1890-1917*, Claudi Ametlla, francòfil declarat, també evocà que, a Catalunya, un dels —pocs— germanòfils més discutits fou Eugeni d'Ors. «Amb uns quants articles i un manifest “per la unitat moral d'Europa”, signat per ell i alguns amics seus», Ors s'hauria fet ressò de «la posició que de Suïssa estant defensava l'escriptor francès Romain Rolland, desitjós de restar “au-dessus de la mêlée”» (AMETLLA 2013: 417). En un context de profunda polarització, tant Rolland com Ors foren incompresos, segons AMETLLA (2013: 417), per l'opinió pública: el primer hagué d'expatriar-se i fou perseguit; el segon fou «molt censurat per la gran majoria dels catalans, molts dels quals no sabien veure en la seva actitud altra cosa que una germanofília dissimulada». A les pàgines aliadòfiles d'*Iberia*, que Ametlla dirigia, el poeta Josep CARNER (1915) hi publicà un article intítulat amb fina ironia «Aurea pax», en el qual retreia a Rolland que volgués «continuar parlant en nom de la humanitat i les idees transcendents, encara que sonin els canons i la terra es traspalsi».

UN REFERENT INTELLECTUAL IMPRESCINDIBLE D'ENTREGUERRES

La revifalla del pacifisme en la immediata primera postguerra mundial situà novament Romain Rolland, Premi Nobel de Literatura de 1915, com un referent intel·lectual imprescindible —no tan sols pels participants del moviment per la pau. Des de les pàgines rutilants de *D'Ací i d'Allà*, posem per cas, Carles SOLDEVILA (1926) reprenia els lectors que haguessin oblidat el nom de l'escriptor francès i recordava que, «en lloc de combatre contra un país o contra una coalició de països, [Rolland] va decidir de combatre contra l'egoisme i la hipocresia de tots. En començar l'horrible carnatge de 1914, la primera veu que va elevar-se a maleir la guerra i a proclamar la seva fe en la unitat moral d'Europa va ésser la seva». Segons Soldevila, el clam rollandià havia tingut, a Catalunya, un eco «fals» en Eugeni d'Ors que, en els seus articles, havia tractat endebades de «combinar paradoxalment l'esperit humanitari de Romain Rolland amb l'esperit autorista d'un bon deixeble d'Acció Francesa».

Un altre setmanari com *Mirador* (1929-1936), sempre amatent també a la modernitat europea, recollí en les seves planes la defensa

abrandada de l'URSS que Rolland havia exposat a la *Nouvelle Revue Mondiale* de febrer de 1931 (ANÒNIM 1931). Publicà igualment, el 1935 i el 1936, sengles respostes a l'enquesta de Georges Soria a Julien Benda i el mateix Rolland. En la primera, l'autor de *La trahison des clercs* (1927) lamentava la impossibilitat d'una transformació moral en pro de l'«esperit europeu» per la manca d'incidència dels intel·lectuals —com el mateix Rolland— en la seva societat: «l'acció dels *clercs* sobre els laics ha esdevingut enterament nul·la», adverava Benda (SORIA 1935: 8). En la segona, l'autor d'*Au-dessus de la mêlée* advertia dels perills tant de l'europeisme com de la idolatria de l'esperit d'independència, atès que el primer podia revestir la màscara d'un nou nacionalisme contra la resta del món i la segona dispensava la intel·lectualitat d'actuar (ROLLAND 1936). En una de les seves declaracions més compromeses amb el comunisme, confiat com estava llavors que «l'home nou» no es gestaria a Europa sinó a l'URSS, Rolland hi apostava per una acció coordinada de la intel·lectualitat i el proletariat:

Els servidors de l'esperit no tenen el dret d'abstreure's superbament dels moviments socials i polítics. Formen un equip en la confederació del treball humà, una arma especial; allò que Stalin, després, ha dit amb una fórmula lapidària: “els enginyers de les ànimes”. No han pas d'atribuir a llur *arma* una superioritat, que no té, sobre les armes de llurs companys proletaris, sense els quals no serien res. L'objecte d'acció dels uns i dels altres ha d'ésser el mateix: instaurar una humanitat més justa, més lliure i més ordenada.

En les mateixes pàgines de *Mirador*, Ferenc Olivér BRACHFELD (1936), bon coneixedor de l'obra de l'autor de *Jean-Christophe*, considerava que Rolland era —malgrat que Benda ho refutés— un dels pocs «clercs» que no havien traït la seva missió com a tals. N'hi havia prou, al seu entendre, amb comparar «la russofília comunitzant d'un André Gide amb la seva: Gide és incapaç de cap vivència de comunitat, i només fa una anàlisi infinitesimal del seu jo, mentre que Rolland serveix la idea per la idea mateixa». Després de traçar-ne l'evolució, Brachfeld conclouïa que, a setanta anys, Rolland tornava a trobar-se «enmig de la lluita de fet, i moralment — com sempre — molt *au-dessus de la mêlée*».

Més enllà de la recepció dels llibres o de la proposta teatral de Rolland, que es pot resseguir en les publicacions d'entreguerres, la seva posició intel·lectual a favor de la pau continuà sent un motiu de debat, no únicament en els cercles literaris. En aquest aspecte, el reputat jurista alacantí Rafael Altamira Crevea, membre de la Reial Acadèmia de Ciències Morals i Polítiques i professor de la Universitat de Madrid, distingia dues tendències del pacifisme en la seva perspicaç conferència *La nueva literatura pacifista. El «Clerambault» de Romain Rolland* (1921): l'oficial, representada per la Societat de Nacions i el Tribunal de Justícia Internacional —del qual Altamira era membre des de la seva fundació—, que treballaven per aconseguir acords entre els estats; i la radical, pròpia dels qui desconfiaven dels governs i apostaven per camins diferents. Altamira opinava que la novel·la *Clerambault* de Rolland era una mostra del pacifisme radical. Després d'elogiar *Colas Breugnon*, es dolia que a *Clerambault* l'embolcall novel·lístic no encaixés amb el joc dialèctic de fons: «trazar, de un lado, el cuadro psicológico de la situación espiritual en que se halló durante la guerra una parte de la sociedad francesa, y de otro lado, un proceso de argumentación y de discusión sobre el tema de la paz y de la guerra, sobre sus causas y sobre los remedios para salir de la grave situación moral presente, siendo esta segunda parte la que absorbe dialécticamente a la primera» (ALTAMIRA 1921: 9).

Tot i així, aquest prestigiós jurista doblat de crític literari destacava l'encert de la novel·la a l'hora de plantejar les contradiccions en què es trobaren els pacifistes francesos —com el mateix protagonista, Clerambault— en esclatar la guerra o a l'hora de reflectir l'ambient bel·licista, l'«idealisme guerrer», la perversitat humana i la immoralitat generada per la conflagració en la societat francesa (ALTAMIRA 1921: 14-15). Excessivament radical li semblava, en escanvi, la visió negativa que Rolland ofería del patriotisme, atès que ho confonia amb «patrioterisme» i, des d'una posició internacionalista, feia incompatibles els conceptes d'*humanitat* i *pàtria* (ALTAMIRA 1921: 20-25 i 35). Més reeixida era, a criteri seu, la fluctuació que Clerambault manifestava al voltant de l'eficàcia dels instruments de renovació social i de l'aprenentatge real de la lliçó proporcionada per la guerra (ALTAMIRA 1921: 43). En les paraules finals de la seva conferència, reconeixia la coinci-

dència de «doctrina» amb Clerambault (i Rolland): la confiança en la millora de la societat per mitjà de l'educació de l'esperit individual i col·lectiu (ALTAMIRA 1921: 44).

No sempre Rolland esdevingué un referent en positiu o, si més no, ideal per tal d'establir-hi un debat enriquidor com el que proposava Altamira, sinó que també fou objecte d'atacs furibunds que pretenien desacreditar-lo sense mirar prim. El 1930, el periodista Javier Bueno García —corresponsal del diari *ABC* a França durant la Gran Guerra; el 6 d'abril de 1923 entrevistà Adolf Hitler per a aquest diari— publicà a Barcelona l'opuscle *Una crítica al libro de Romain Rolland «Au-dessus de la mêlée»*, en què plantejava una sorprenent tesi de lectura, segons la qual aquest assaig era, en realitat, una acusació subliminal contra Alemanya (BUENO 1930: 3). Tot tergiversant les intencions i l'argumentari de Rolland, li retreia que, com tot francès, judiqués de manera maniquea que «los argumentos franceses son todo luz, en tanto que los argumentos alemanes son todo tinieblas» (BUENO 1930: 34). Des d'una flagrant germanofília, estava convençut que el poble alemany no feia res més que autodefensar-se dels enemics; era víctima del menyspreu i l'odi dels francesos, i dels interessos dels anglesos; s'erigia en dic de contenció dels russos i en un exemple de modernitat, cultura i progrés, etcètera.

Sobre el manifest de la intel·lectualitat catalana, recollit en el capítol X d'*Au-dessus de la mêlée*, BUENO (1930: 44) replicava que França era l'única que havia proclamat, per tots els mitjans, que l'adversari havia de ser aniquilat i que la victòria seria incompleta sense el seu esclafament: «Sólo en Francia se sueña con la destrucción de la raza alemana, de la ciencia alemana, de todo lo que sea alemán, y no hemos de repetir lo que a este propósito escribieron en libros, folletos, revistas y periódicos todas las plumas de Francia, desde el poetastro Paul Fort hasta Anatole France». Segons el seu punt de vista, el manifest orsià estaria adreçat, al cap i a la fi, a «los vesánicos propagandistas franceses que predicán la guerra sin cuartel al “boche”» (BUENO 1930: 44). Tot i l'adscripció manifesta al neutralisme i a la imparcialitat de què feia gala sovint, l'opuscle-libel de Bueno, clarament germanòfil, desvirtuava de cap a cap les intencions de Rolland i destil·lava tics antidemocràtics i palmàries advocacions per les tiranies de signe patriòtic.

En els primers anys de la dècada dels trenta, malgrat l'accentuació progressiva de la polaritat i de les tensions ideològiques, la figura de Rolland com a intel·lectual compromès tingué també predicament en el món cultural català. El 1930, l'editorial Políglota de Barcelona publicà la seva biografia *Mahatma Gandhi*, que es convertí en un dels llibres més venuts en la Diada del Llibre d'aquell any. El nom de Francesc Macià, que en signava el pòrtic, datat a Brusselles l'11 de setembre de 1930, hi degué influir considerablement. MACIÀ (2010: 30) hi recordava que Rolland fou un dels signants del manifest a favor dels encausats pels Fets de Prats de Molló de 1926, i el batejava com un «apòstol dels drets de l'Home i dels pobles» i un «fervent precursor pràctic i exemplar del vertader internacionalisme». En la ressenya del llibre, Domènec GUANSÉ (1930), que com a crític estava al corrent de l'obra literària de l'escriptor francès, esbossà un retrat de la seva significació intel·lectual: «Gran i sovint llampeguejant escriptor; escriptor de raça, és com a artista admirable. Però més admirable, encara, com a home i com a consciència liberal. Romain Rolland, en quin conflicte humà, en quina crisi de la llibertat, davant de quin crim dels poders constituïts no ha fet sentir la seva veu alterosa i vibrant? L'amor a la humanitat, l'amor als caiguts, als humils, és el que inspira essencialment la seva obra. Ell és l'apologista del cristianisme humanitari de Tolstoi; ell fou una de les primeres consciències europees a revoltar-se contra el gran crim de la Gran Guerra; ell ha estat un dels primers a comprendre tot el valor humanitari del moviment hindú i l'alta valor moral de Gandhi».

«COMPANY DE RUTA» DELS COMUNISTES DURANT LA GUERRA D'ESPANYA

En plena guerra i revolució de 1936-1939, la figura de Romain Rolland fou reivindicada, a més de per la seva faceta de dramaturg (FOGUET 2005), com un dels intel·lectuals que donaven suport explícit a l'URSS i, amb més o menys discrepàncies, es captien com a «companys de ruta» dels comunistes. El setmanari *Mirador*, ara sota l'ègida del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), publicà la carta que, datada a Villeneuve el 5 de gener de 1936, ROLLAND (1937b)

adreçà als obrers estrangers de les foneries de Magnitogorsk per solidaritzar-se amb la indignació que els havia causat *Retour de l'URSS* (1936) d'André Gide, un llibre que titllava de «mediocre», «superficial» i «contradictori». Segons el seu parer, el ressò que havia tingut *Retour de l'URSS* era degut «al rebombori fet a l'entorn del nom de Gide i a l'explotació de la seva celebritat pels enemics de l'URSS, sempre alerta i disposats a servir-se en contra d'ella de totes les armes que s'ofereixen a llur maldat». En les pàgines de *Treball*, òrgan del PSUC, atentes també als posicionaments públics de Rolland, s'arribà a publicar, traduïts al català, un parell d'articles seus: «Les Termòpiles d'Occident» (28 de novembre de 1936) i «En el primer aniversari de la mort de Gorki (1868-1936)» (19 de juny de 1937).

Les relacions problemàtiques que Rolland establí amb els sectors comunistes que maldaven per atreure'l a les seves files és un dels leit-motivs del seu dietari personal corresponent als darrers anys de la Guerra d'Espanya, publicat amb el títol de *Journal de Vézelay, 1938-1944* (2012). Des de 1917, Rolland esdevé un «compagnon de route de l'URSS» i adopta un rol cada vegada més actiu en aquest aspecte fins al 1937, any en què comença a adonar-se de l'error, per bé que persisteix en el suport a l'URSS com a bastió de l'antifeixisme (BASQUIN-BENSLIMANE 2007: 74). En el dietari de 1938, reitera la voluntat de mantenir-se com a intel·lectual independent de qualsevol *engagement* polític: «si, dans l'action sociale et politique de l'heure présente, je suis entièrement avec l'Internationale Communiste, dans la pensée, je revendique la liberté entière de l'esprit, je ne l'enrôle pas au service d'un credo» (ROLLAND 2012: 66). En una lletra a Jean-Richard Bloch, datada el 2 d'octubre i reproduïda parcialment al dietari, lamenta que els seus amics dirigents del Partit Comunista Francès (PCF) desconeguessin el rerefons del poble, amant de la pau, i n'estiguessin tan desvinculats en moments crítics en què havien d'encapçalar-lo (ROLLAND 2012: 118). Això no obstant, manifesta la seva fidelitat al sindicat i al partit comunistes —el PCF i la Confederació General del Treball—, per tal com entenia que sempre havien lluitat enèrgicament contra la guerra (ROLLAND 2012: 127). A la Conferència Nacional del PCF a Gennevilliers (gener de 1939), a què fou convidat, hi adreçà una salutació en la qual distingia els socialistes i els comunistes com els autèn-

tics hereus de la Revolució Francesa, i, per enèsima vegada, feia una nova crida a establir i mantenir la pau (ROLLAND 2012: 154).

Ara bé, en un context en què França estava en perill sota l'amenaça del feixisme, Rolland fou crític amb la política del PCF contra el govern Daladier i defensà la necessitat d'una unió de totes les forces a l'interior de França i, si era possible, amb les d'altres països democràtics per lluitar contra la pugnacitat cada vegada més visible dels estats totalitaris (ROLLAND 2012: 167-168). Gelós de la seva independència, tot i que era conscient que l'opinió pública el vinculava sense ambages al comunisme, les seves desavinences amb el PCF s'accentuen a partir de les acaballes de 1938. En el dietari deixa escrites crítiques a Stalin, que arriba a qualificar de «semi-barbare», i assegura que mai no havia consentit els Processos de Moscou, ni havia fet apologia personal del dirigent soviètic (ROLLAND 2012: 203 i 238). El pacte entre Hitler i Stalin l'agost de 1939 fou la gota que feu vessar el got: ho interpreta com una cínica traïció, «à toute bonne foi, à toute moralité politique» (ROLLAND 2012: 248). L'oposició al pacte el condueix, fins i tot, a dimitir com a mostra de protesta de l'Associació Francesa d'Amics de l'URSS i a suggerir-ne la immediata dissolució (ROLLAND 2012: 250).

La lectura del seu dietari posa més matisos a una de les ombres que podrien entelar la trajectòria de Rolland com a lluitador demòcrata i pacifista: la condició de «company de ruta» del comunisme soviètic. Stephen KOCH (1995: 36) sosté que Rolland fou manipulat per l'*apparat* estalinista que hi destinà una de les seves agents secretes, Marie Koudacheva, futura muller de l'escriptor, que hauria reeixit en la seva comesa. Als Arxius centrals del partit comunista a Moscou, s'hi atresorarien, sempre segons KOCH (1995: 37), nombrosos dossiers que provarien les avinenteses en què «la célébrité et les principes essentiels de Romain Rolland furent exploités, utilisés et réutilisés, pendant qu'il dansait la valse de l'“innocence”». A partir del moment en què es casà amb Rolland, el 1934, i fins a la mort del marit, el 1944, Koudacheva s'hauria consagrat, en col·laboració amb altres agents dels serveis secrets soviètics, a «orienter chaque intervention publique de l'écrivain» (KOCH 1995: 37). Tot i que altres estudis avalen aquesta tesi, KOCH (1995: 37) jutja amb severitat excessiva la posició de Rolland com a potencial «apòstol de l'estalinisme»: «La vanité de Ro-

main Rolland lui commandait de se croire en possession d'un esprit presque unique en son genre par son courage et son indépendance. En vérité, c'était un être très infatué, plein de soi, facile à mener par le bout du nez et aisément effrayé. [...] Tout au long de ces années au cours desquelles il fut manipulé, Rolland se complut dans une semi-ignorance résultant de ce que nous avons appelé la "dénégation intérieure"».

Com a contrapunt, altres aproximacions defensen que Marie Koudacheva no fou una «agent soviètica», sinó una «"agent" d'influence», que seria utilitzada «en place» pel règim soviètic «pour servir d'intermédiaire et mieux encadrer l'action de Rolland dans son engagement plus ferme» (DUCHATELET 2015: 21). Dit així, ben mirat, sembla més aviat una manera d'atenuar la tesi de Koch, la qual, tanmateix, és feble des del moment que no aporta cap prova documental dels dossiers dipositats als arxius russos que demostrarien la condició de Rolland com a «company de ruta» incondicional dels soviètics. Comptat i debatut, més enllà de la instrumentalització de què d'una manera o altra —com tants altres intel·lectuals del seu temps— fou objecte (CAUTE 1968), el fet és que la signatura del pacte germanosoviètic el 1939 li llevà les darreres il·lusions i el ratificà en la convicció que els intel·lectuals —i encara menys els idealistes— no havien de prestar-se a l'acció política: la seva missió era, ras i curt, la creació intel·lectual (BASQUIN-BENSLIMANE 2007: 74). En assabentar-se de les annexions territorials de l'URSS durant la Segona Guerra Mundial no dubtà a considerar-les un error polític i moral d'extrema gravetat i, posteriorment, pocs dies abans de la seva mort, rebutjà de nou adherir-se al partit comunista, a despit de mantenir-hi lligams personals i simpaties polítiques (ALBERTINI 2007: 108 i 112-113).

MODEL DEL COMPROMÍS ANTIFEIXISTA PER ALS ESCRITORS CATALANS EN TEMPS DE GUERRA I REVOLUCIÓ

Entre els elogis que rebé Rolland dels escriptors catalans antifeixistes durant els anys de la guerra i la revolució, Lluís Capdevila fou un dels seus més fermes i insistents reivindicadors. Li dedicà a *La Hu-*

manitat (ERC) unes paraules d'agraïment — «un dels més grans artistes del món», «un Home amb majúscula» — per haver-se posat al costat del govern legítim i per haver llançat una crida pública que reclamava ajudar la República i defensar la democràcia i la pau a Espanya (CAPDEVILA 1936). Després de valorar com a exemplar la seva trajectòria des del 1914 i de reivindicar-ne l'obra, poc difosa a Catalunya, el definí com «un gran amic de la nostra causa» i «un patriota d'Europa» (CAPDEVILA 1938a). Talment bona part dels «esperits més alts, els més selectes» d'arreu del món — d'Albert Einstein a Charles Chaplin, tot passant per Aldous Huxley, Thomas i Heinrich Mann, Jean Cassou, Charles Vildrac, Henri-René Lenormand, André Gide, Julien Benda, Waldo Frank, i molts altres —, Rolland havia pres partit a favor de la lluita per la llibertat i la dignitat d'Europa que es lliurava en la Guerra d'Espanya (CAPDEVILA 1938b). Com a amic de la pau, CAPDEVILA (1938c) rebutjava les armes i exalçava els llibres: la civilització — assevera de manera gràfica — no era «la fàbrica d'armament», sinó «la cambra de treball de Romain Rolland». Estèticament, Rolland també fou considerat, per CAPDEVILA (1938d), un dels autors que calia recuperar, de bracet de Nikolai Gógol, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Txèkhov, Gerhart Hauptmann o Maksim Gorki, entre d'altres, per a la renovació de l'escena catalana coetània.

En el debat obert sobre el compromís i la funció de l'escriptor en plena guerra i revolució, altres veus s'afegiren a vindicar Rolland com a model a seguir. Josep Maria FRANCÉS (1936) ho expressà amb tots els ets i uts: «Si com a homes tenim el deure ineludible de pronunciar-nos, com a escriptors, servidors del Poble, hem d'imitar l'actitud de Romain Rolland l'any 1914, i penjar la nostra ploma “au-dessus de la mêlée”». Alfons MASERAS (1936), un dels signants de la «Déclaration de l'Indépendance de l'Esprit», subratllà que, amb motiu de la guerra, «la noble veu de Romain Rolland s'aixeca una altra vegada com la veu assenyada d'Europa, de l'Europa veritable que servei i afaiçona la consciència de la humanitat», en aquest cas donant suport a la democràcia espanyola. Ferran CANYAMERES (1938), des del setmanari *Meridià* (PSUC), enaltí Rolland — juntament amb Barbusse — en un article que duia per títol «Dos apòstols»; destacà l'admiració que els dirigents soviètics sentien per ell, i valorà que, en la Guerra d'Espa-

nya, es posés «obertament al costat dels proletaris que amb tanta valentia han sabut repellar l'assalt dels militars i feixistes a les fins ara porugues llibertats de la nostra terra». Fins i tot, des del publicisme anarquista es reputà la figura de Rolland com un escriptor revolucionari. En la conferència que pronuncià al cinema Coliseum de Barcelona el 21 de març de 1937 sobre «l'art de la Revolució», Higinio NOJA Ruíz (1937) qualificava Rolland com «el escritor más grande de Francia y conocido y admirado por todo el mundo» i, després de destacar *L'Âme enchantée*, el tingué —malgrat les seves simpaties comunistes— per un dels seus: «es un escritor revolucionario, aunque no milite en las filas de los partidos de extrema izquierda, y describiendo los vicios sociales hace más labor revolucionaria que todos los demagogos juntos con sus catilinarias encendidas y detonantes».

No cal dir que la Guerra d'Espanya i el context prebèl·lic d'Europa tornaren a remoure la consciència d'un esperit tan sensible com el de Romain Rolland: «Toutes nos forces sont, en Europe, absorbées par les tragiques événements d'Espagne et par la menace de guerre qui pèse sur tout l'Occident —sur toute l'Europe», escriu en una missiva a Devdas Gandhi, datada el 2 de desembre de 1936 (ROLLAND 1960: 489). Per mitjà de cartes, manifestos, articles o declaracions, Rolland es posicionà de manera pública i notòria a favor del govern legítim de la República i interpellà reiteradament la comunitat internacional perquè s'unís per lluitar contra el feixisme. Com afirmava l'editorial de la renovada *La Veu de Catalunya* (PSUC) del 14 d'agost de 1936, Rolland esdevenia l'exemple de la intel·lectualitat agermanada amb «el més profund sentit de democràcia»; als antípodes s'hi trobava Miguel de Unamuno: «Unamuno és el centre de l'Univers. Romain Rolland és l'home d'esperit prou vast per a comprendre i estimar la partícula més insignificant de l'Univers» (ANÒNIM 1936). Certament, Rolland no estalvià esforços per proclamar de manera enèrgica la seva solidaritat amb la República espanyola, agredida pel feixisme, com a avantguarda en la lluita per la democràcia, les llibertats i la pau.

L'opuscle *Les veus de la intel·ligència i la lluita del poble espanyol*, editat pel Comissariat de Propaganda el 1937 amb pròleg de Carles Pi i Sunyer, presenta Rolland com «un dels més actius fustigadors de l'aixecament militar espanyol» i aplega tres documents de la seva au-

toria, que insistien en la necessitat que les democràcies europees donessin suport a la lluita contra el feixisme a Espanya: la lletra que adreçà al president de la República espanyola, la crida en ajut de l'Espanya republicana i la protesta pels bombardeigs de Madrid (COMISSARIAT 1937: 14-19). El seu nom es pot trobar també entre els primers sotasignats de la «Declaració dels intel·lectuals francesos a propòsit dels esdeveniments d'Espanya» i la «Resolució presa pel secretariat internacional de l'Associació d'Escriptors per a la Defensa de la Cultura» (COMISSARIAT 1937: 22-26). Entre altres preses de partit de l'autor d'*Au-dessus de la mêlée*, destaquem-ne pel cap baix dues més: d'una banda, la carta que, datada el 12 d'octubre de 1936, envià als redactors de *Nova Ibèria*, editada pel Comissariat de Propaganda, en què afirmava que «le sort de notre Occident se joue sur vos champs de bataille. A votre victoire est attaché le destin de la liberté d'Europe» i es planyia del fet que França no combatés al costat de la República (ROLLAND 1937a); de l'altra, l'emotiva entrevista que, a Ville-neuve, li feu Margarita NELKEN (1938), una de les dirigents del Partit Comunista d'Espanya, en la qual Rolland es mostrà resoludament partidari de prendre partit, a diferència del que havia fet el 1914, i es desfeu en elogis per al poble espanyol i els combatents republicans com a esperança i salvació de l'Europa democràtica.

La posició intel·lectual de Rolland enfront de la Guerra d'Espanya i la pau mundial és un altre dels fils conductors del dietari íntim que escriví durant el 1938-1939 —el suara esmentat *Journal de Vézelay, 1938-1944*. Són diverses les entrades d'aquests anys en què Rolland expressa directament o indirecta la seva inquietud per l'evolució de la Guerra d'Espanya, que coneix per les informacions o els testimonis personals. Per exemple, per mitjà de l'escriptor americà Waldo Frank, que el visita a Vézelay el 26 d'agost de 1938, s'assabenta que la República viu una de les seves hores més fosques, «quand l'armée de Franco avait forcé les lignes de Catalogne» (ROLLAND 2012: 82). A més de donar suport explícit i notori a la República espanyola, greument envestida pel feixisme, Rolland no deixà de lluitar per la pau mundial. L'11 de setembre de 1938 anota, en el dietari, que ha signat un telegrama que el Comitè Mundial contra la Guerra i el Feixisme adreçà als governs francès i anglès per reclamar-los «obtenir immédiatement

accord puissances démocratiques pour empêcher par union étroite et mesures énergiques attentat perpétré par Hitler contre indépendance et intégrité Tchécoslovaquie et par conséquent contre paix européenne» (ROLLAND 2012: 86).

Contrari a les concessions fetes a Hitler, Rolland creia que calia mantenir una actitud digna i ferma enfront de les seves exigències i judicà que l'Acord de Munic era una capitulació degradant que afeblia les democràcies europees. La nit del 12 de setembre de 1938 escolta a la ràdio la intervenció de Hitler al Congrés de Nuremberg, aclamada frenèticament pels seus seguidors, i escriu, indignat, al dietari: «Le monde entier est, comme moi, aux écoutes, angoissé. La paix du monde, le meurtre du monde, sont dans les mains de cet insensé, qui se croit l'homme du Destin!» (ROLLAND 2012: 98). Al cap d'uns quants dies, a propòsit d'un discurs també radiat del president nord-americà Roosevelt, reitera la seva confiança en la «victòria moral» de les democràcies, que havien sabut «marquer leur suprématie de raison et d'humanité sur le condottiere fanatique, ivre de ses haines, de son orgueil et de sa force» (ROLLAND 2012: 115). Més endavant, consigna també en el dietari aquesta frase lapidària, ben reveladora: «Le spectre bolchevik pâlit, s'efface à l'arrière-plan. L'ennemi n° 1 est Hitler» (ROLLAND 2012: 139).

Talment durant la Gran Guerra, la vigília de l'esclat de la Segona Guerra Mundial la seva figura fou de nou el centre de la diana dels insults de l'extrema dreta francesa (ROLLAND 2012: 110). La defensa de la pau, la democràcia i la llibertat el dugué a signar nombrosos manifestos i a expressar la seva solidaritat envers els polítics o els intel·lectuals reprimits pel feixisme. N'és un exemple la presidència del Comitè Thaelmann, creat en suport al cap del partit comunista alemany, confinat des de 1933 al camp de Bautzen pels nazis (ROLLAND 2012: 101), o la lletra que adreçà al president Eduard Beneš, el 7 d'octubre de 1938, per expressar-li la seva admiració i solidaritat com a vencedor moral de «cette affreuse capitulation [l'Acord de Munic], consentie aux chantages de la violence par les chefs sans courage et sans foi des démocraties d'Occident» (ROLLAND 2012: 123). Junta-ment amb un grup d'escriptors francesos, reclamà a Estocolm el premi Nobel de Literatura per a Karel Čapek i a Oslo el premi Nobel de

la Pau per al president Beneš, dues de les personalitats txeques més insignes del moment (ROLLAND 2012: 128).

Com a president d'honor del moviment pacifista Amsterdam-Pleyel de lluita contra el feixisme i la guerra, creat per ell mateix i Barbusse el 1933, envià una crida per al Congrés Nacional que tindria lloc a París entre l'11 i el 13 de novembre de 1938, en què defensava la pau, la llibertat, la igualtat de classes i la justícia social per fer front als dictadors i les seves oligarquies còmplices que intimidaven greument l'Europa democràtica (ROLLAND 2012: 134). A la profunda preocupació per les persecucions dels nazis que patien els jueus a Alemanya, s'hi afegia també la situació de la República espanyola, que perdia cada vegada més terreny amb l'avenç de les tropes franquistes (ROLLAND 2012: 150). El 26 de gener de 1939 es fa ressò en el dietari de la «chute de Barcelone» i, uns quants dies més tard, de l'esfondrament de Catalunya:

En dix jours, la Catalogne s'effondre. La population terrifiée fuit par troupeaux vers la France. Les dernières armées républicaines, sous la direction des intrépides Líster et Modesto, s'arcbutent désespérément aux monts, pour protéger la fuite. Gouvernement, armées, peuple des villes et des campagnes, femmes, enfants, tout le matériel, tout déborde en torrent sur la France. Des centaines de milliers, sans ressources, affamés. On les achemine, par paquets, sur toutes les régions. [...] Les armées franquistes les suivent à la trace, jusqu'à la frontière. Et les avions (italiens?), ignoblement, pour rien, pour le plaisir! continuent, jusqu'au dernier jour, à bombarder les misérables peuples vaincus. (ROLLAND 2012: 159)

UN APUNT FINAL

Tant en l'àmbit públic com en el privat, Romain Rolland no deixà mai d'exercir, en plena Guerra d'Espanya, la seva funció d'intel·lectual compromès amb la lluita antifeixista a favor de la democràcia i dels drets humans, que tenia en terres peninsulars el primer front obert a Europa. En poc més de dues dècades, al compàs de cada conjuntura històrica, Rolland passà de ser un far de la unitat moral d'Europa, un

esperit independent que clamava al desert enfront de la follia bel·licista durant la Gran Guerra, a esdevenir un símbol del compromís intel·lectual antifeixista a la dècada dels trenta. Pel seu esperit lliure, per la seva lucidesa indefallent, per la seva lluita en pro de la veritat, per la seva inequívoca dimensió europeista, Rolland era percebut per la intel·lectualitat progressista com la veu de la consciència d'una Europa cada vegada més polaritzada. Com tants altres escriptors i pensadors d'esquerres, Rolland fou «compagnon de route» del comunisme que, en la confrontació oberta entre democràcia i feixisme, s'albirava com una via — més tard, contradictòria i quimèrica, tanmateix — per edificar un món nou de les cendres i els desenganys de la primera postguerra mundial. Convé no oblidar tampoc l'ascendència de Rolland en el moviment pacifista d'entreguerres com a capdavanter de múltiples iniciatives contra la guerra i a favor de la pau. Totes aquestes facetes de la figura i l'obra de l'autor d'*Au-dessus de la mêlée* tingueren, com hem comprovat, una repercussió notable en les lletres catalanes que, des d'òptiques ideològiques i valoracions diverses, l'erigiren en un referent intel·lectual de primer ordre.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERTINI (2007): Jean Albertini, «Les dernières années (1939-1944)», *Europe*, 942, ps. 105-116.
- ALTAMIRA (1921): Rafael Altamira, *La nueva literatura pacifista. El «Clerambault» de Romain Rolland*, Madrid: Editorial Reus.
- AMETLLA (2013): Claudi Ametlla, *Memòries polítiques, 1890-1917*, Barcelona: RBA.
- ANÒNIM (1931): «Mirant a fora», *Mirador*, 107 (19-2-1931), p. 3.
- ANÒNIM (1936): «Editorial. Intel·lectuals i homes», *La Veu de Catalunya*, 14-8-1936, p. 1.
- BASQUIN-BENSLIMANE (2007): Claire Basquin-Benslimane, «Romain Rolland, intellectuel engagé?», *Europe*, 942, ps. 65-76.
- BRACHFELD (1936): Férénc Olivér Brachfeld, «Romain Rolland. Un «clerc» que no ha traït», *Mirador*, 364 (6-2-1936), p. 6.
- BUENO (1930): Javier Bueno García, *Una crítica al libro de Romain Rolland «Au-dessus de la mêlée»*, Barcelona: Impremta Moderna.

- CANYAMERES (1938): Ferran Canyameres, «Dos apòstols», *Meridià*, 35 (9-9-1938), p. 3.
- CAPDEVILA (1936): Lluís Capdevila, «Paraules d'elogi a Romain Rolland», *La Humanitat*, 3-9-1936, ps. 8 i 5.
- CAPDEVILA (1938a): Lluís Capdevila, «Romain Rolland: la vida exemplar d'un gran amic de la nostra causa», *Catalans!*, 7 (20-4-1938), ps. 3-4.
- CAPDEVILA (1938b): Lluís Capdevila, «Les veus amigues: Jean Cassou», *Catalans!*, 10 (20-5-1938), p. 5.
- CAPDEVILA (1938c): Lluís Capdevila, «La sang», *La Humanitat*, 29-10-1938, p. 4.
- CAPDEVILA (1938d): Lluís Capdevila, «Ressurrecció d'Enric Ibsen», *Meridià*, 46 (26-11-1938), p. 7.
- CARNER (1915): Josep Carner, «Aurea pax», *Iberia*, 1 (10-4-1915), p. 8.
- CAUTE (1968): David Caute, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona: Oikos-tau.
- COMISSARIAT (1937): Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, *Les veus de la intel·ligència i la lluita del poble espanyol*, París: Comissariat de Propaganda.
- DUCHATELET (2015): Bernard Duchatelet, «Marie Koudacheva, une des “dames du Kremlin”?», *Cahiers de Brèves. Études Romain Rolland*, 35, ps. 18-22.
- FOGUET (2005): Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FRANCÉS (1936): Josep Maria Francés, «L'escriptor i el poble. Una conferència», *La Humanitat*, 14-10-1936, p. 4.
- FUENTES (2009a): Maximiliano Fuentes Codera, «La particular dimensió europea de Eugeni d'Ors durant la Primera Guerra Mundial», *Ayer*, 76, ps. 209-243.
- FUENTES (2009b): Maximiliano Fuentes Codera, «Charles Maurras i el republicanisme català contra Romain Rolland i Eugeni d'Ors. L'experiència de la Gran Guerra i els intel·lectuals catalans», *Afers*, 62-63, ps. 235-253.
- GUANSÉ (1930): Domènec Guansé, «L'esperit dels dies. Gandhi, Romain Rolland i Macià», *La Rambla de Catalunya*, 18-10-1930, p. 6.
- HESSE I ROLLAND (1972): Hermann Hesse i Romain Rolland, *D'une rive à l'autre. Correspondance et fragments du Journal*, París: Albin Michel.
- KOCH (1995): Stephen Koch, *La fin de l'innocence. Les intellectuels d'Occident et la tentation stalinienne: trente ans de guerre secrète*, trad. Marc Saporta i Michèle Truchan-Saporta, París: Bernard Grasset.
- MACIÀ (2010): Francesc Macià, «Pòrtic», dins: Romain Rolland, *Mahatma*

- Gandhi*, trad. Octavi Renart, Barcelona: Institut Català Internacional per la Pau - Angle, ps. 29-30.
- MARTÍ (2021): Antoni Martí Monterde, «Zwei... Zweig», dins: Stefan Zweig, *El món de 1914*, trad. Marc Jiménez Buzzi, Girona: Edicions de la Ela Geminada, ps. 9-27.
- MASERAS (1936): Zenon [Alfons Maseras], «Romain Rolland», *Diari de Barcelona*, 28-11-1936, p. 5.
- MURGADES (1993): Josep Murgades, «Estudi introductori», dins: Eugeni d'Ors, *Lletres a Tina*, ed. Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema, ps. IX-CXII.
- NELKEN (1938): Margarita Nelken, «Mi entrevista con Romain Rolland», *El Noticiero Universal*, 18-5-1938, ps. 1-2.
- NOJA (1937): Higinio Noja Ruiz, *El arte de la Revolución*, Barcelona: Oficinas de Propaganda CNT-FAI.
- ORS (1993): Eugeni d'Ors, *Lletres a Tina*, ed. Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema.
- PLA (1969): Josep Pla, *El quadern gris. Un dietari*, Barcelona: Destino.
- PLA (1971): Josep Pla, *Sobre París i França*, Barcelona: Destino.
- PLA (1977): Josep Pla, *Prosperitat i rauxa de Catalunya*, Barcelona: Destino.
- PLA (1983): Josep Pla, *Caps-i-puntes*, Barcelona: Destino.
- RAFANELL (2018): August Rafanell, «La guerra dels intel·lectuals catalans», dins: Rafael Castellà, coord., *Flames a la frontera. Catalunya i la Gran Guerra*, Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, ps. 30-33.
- ROLLAND (1923): Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, 99a edició, París: Librairie Ollendorff.
- ROLLAND (1936): Romain Rolland, «Els intel·lectuals i Europa. Una enquesta», *Mirador*, 359 (2-1-1936), p. 1.
- ROLLAND (1937a): Romain Rolland, «Une lettre de Romain Rolland», *Nova Ibèria*, núm. 1 (gener), p. 19.
- ROLLAND (1937b): [Romain Rolland], «Romain Rolland sobre André Gide», *Mirador*, núm. 406 (5 febrer), p. 5.
- ROLLAND (1960): Romain Rolland, *Inde. Journal (1915-1943)*, París: Albin Michel.
- ROLLAND (1961): Romain Rolland, *Compagnons de route*, París: Albin Michel.
- ROLLAND (2012): Romain Rolland, *Journal de Vézelay, 1938-1944*, edició de Jean Lacoste, París: Bartillat.
- SALVAT-PAPASSEIT (1917): Joan Salvat-Papasseit, «Romain Rolland», *Un Enemic del Poble*, 5, p. 1.
- SANTA (1985): M. Àngels Santa i Bañeres, «Eugeni d'Ors i Romain Rolland»,

- dins: *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, ps. 415-434.
- SANTA (2007): M. Àngels Santa i Bañeres, «Eugeni d'Ors et Roger Martin du Guard à travers Romain Rolland: des amitiés franco-allemandes», *L'Ull Crític*, 11, ps. 193-205.
- SOLDEVILA (1926): Carles Soldevila, «Panorama: Romain Rolland», *D'Ací i d'Allà*, 100, p. 495.
- SORIA (1935): Georges Soria, «Els intel·lectuals i Europa», *Mirador*, 356 (12-12-1935), ps. 1 i 8.
- TAGORE I ROLLAND (1961): Rabindranath Tagore i Romain Rolland, *Lettres et autres écrits*, París: Albin Michel.
- ZWEIG (1929): Stefan Zweig, *Romain Rolland. Sa vie. Son oeuvre*, trad. Odette Richez, París: Les Éditions Pittoresques.
- ZWEIG (2021): Stefan Zweig, *Dietaris*, ed. Knut Beck, trad. Tiana Puig i Soler, Barcelona: Quaderns Crema.

FABIÀ PUIGSERVER SEGONS ELS SERVEIS SECRETS POLONESOS (1967 I 1970)¹

IVAN GARCIA SALA
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

L'any 2009, quan se celebrava el desè aniversari de la mort de Jerzy Grotowski, Enric Gallén em suggerí estudiar la possible influència del director polonès en Fabià Puigserver. D'aquella proposta va néixer la recerca sobre la relació de Puigserver amb Polònia que he anat realitzant, amb més o menys dedicació, al llarg dels darrers anys. Malgrat que és indiscutible la influència del teatre polonès en l'escenògraf i director català, queden molts aspectes per estudiar (SAWICKA 2007: 157-158, 163; GARCIA 2019: 2-3).

La meua recerca en concret s'ha centrat en qüestions biogràfiques. Així, inicialment em vaig dedicar a l'estudi del període comprès entre 1951 i 1966, això és, els anys d'estada i formació de Puigserver a Polònia, el retorn a Catalunya i els seus primers anys d'activitat professional com a escenògraf (GARCIA 2019). Ara, en aquest text, també em centro en aspectes biogràfics, específicament en algunes de les visites que feu Puigserver a Polònia a partir de 1966, any que suposa l'inici d'un nou període en les relacions de l'escenògraf amb el seu país d'adopció. Concretament, hi tracto dues visites, una feta entre 1966 i 1967 i l'altra el 1970, a partir de la documentació dels informes dels serveis secrets de la policia polonesa localitzats a l'Institut de la Memòria Nacional (Instytut Pamięci Narodowej, d'ara endavant, IPN) de Varsòvia.

Recordem que els Puigserver s'exiliaren a Polònia l'any 1951 juntament amb altres famílies espanyoles republicanes. Gràcies a aquest

1. Aquesta publicació és part del projecte d'I+D+i «La censura franquista y la literatura rusa (1936-1966)» (PID2020-116868GB-I00), finançat pel MCIN/ AEI/ 10.13039/501100011033/.

fet, Fabià rebé una formació artística, intel·lectual i teatral molt diferent de la que hauria tingut a Barcelona. A Varsòvia pogué estudiar dibuix, pintura, escultura i altres disciplines en el Liceu d'Arts Plàstiques, on, a més, entrà en contacte amb la intel·lectualitat varsoviana gràcies a l'amistat que feu amb la família de la pintora Leokadia Bielska-Tworkowska. Els darrers anys començà a fer les primeres pràctiques com a escenògraf i accedí a l'Acadèmia de Belles Arts (GARCIA 2019: 4-10). Gràcies a una amnistia retornà a Barcelona l'any 1959 segons els biògrafs, tot i que els documents de l'IPN, com veurem, semblen indicar l'any 1958. Els primers temps a Catalunya treballà en tallers escenogràfics barcelonins fins que s'incorporà al servei militar. Quan el finalitzà, l'any 1961, començà la seva carrera com a escenògraf, realitzant els primers treballs per a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i, més tard, per al Cicle de Teatre Llatí, el Teatre Poliorama, Els Joglars, el Liceu, etc. En aquella època mantenia una certa relació amb Polònia, sobretot gràcies a la feina que feia d'intèrpret del polonès a la Fira de Mostres que se celebrava cada juny a Montjuïc. En una de les edicions, la de 1966, conegué l'escenògrafa Xymena Zaniewska, responsable del disseny del pavelló polonès (GARCIA 2019: 12-17). D'aquella trobada nasqué una profunda amistat que duraria tota la vida i, alhora, sorgí la possibilitat de tornar a Polònia, ja que Zaniewska el convidà per treballar com a escenògraf a la televisió polonesa. A partir d'aleshores Puigserver viatjà i treballà a Polònia ocasionalment, de manera que pogué submergir-se en el teatre polonès de l'època, relacionar-se amb els seus artífexs i deixar-hi també la seva pròpia empremta.

De totes aquestes visites els seus biògrafs n'esmenten dues: la de 1966-1967 i la de 1977, que feu juntament amb Lluís Pasqual. També recullen els títols de les obres televisives en què treballà: durant l'estada de 1966-1967 feu l'escenografia d'*Antygona*, de Sòfocles, *Naucyciela tanca (El maestro de danzar)*, de Lope de Vega, i *Żołnierz królowej Madagaskaru (El soldat de la reina de Madagascar)*, de Julian Tuwim; durant la visita de 1977, feu el decorat d'*Amb vidres a la sang*, basat en els versos de Miquel Martí i Pol, i *Paisatge en figures* (GRAELLS I BUESO 1996: 80-81, 84, 132-133, 135). Aquests dos darrers espectacles televisius, pensats per explicar als polonesos què era Cata-

lunya, foren dirigits per Lluís Pasqual i hi participaren Lluís Llach, Rafael Subirachs i Maria del Mar Bonet (YTAK 1993: 59). Malauradament, de tots aquests espectacles només n'han pervingut algunes imatges, conservades en el MAE i reproduïdes en el llibre de Graells i Bueso, i les cintes d'*El soldat de la reina de Madagascar* i *Amb vidres a la sang* (ZANIEWSKA 1997). A part d'aquests dues estades, també se sap que l'any 1972 planejava una altra visita. En una entrevista anunciava que pel juny d'aquell any tornaria a Polònia per fer l'escenografia d'un espectacle a l'Òpera de Breslau que reunia fragments dels ballets d'*El amor brujo* i *Noches en los jardines de España* de Falla i de *La hora espanyola* de Ravel (HERNÁNDEZ 1972). Tot sembla indicar, però, que el viatge finalment no es dugué a terme o que ell no realitzà el projecte, ja que l'espectacle s'estrenà, com estava previst, aquell desembre amb un altre escenògraf, Władysław Wigura, segons consta en el programa.

2. ELS EXPEDIENTS SOBRE PUIGSERVER CONSERVATS A L'IPN

En el fons de l'IPN s'han localitzat dos expedients dedicats a Fabià Puigserver i quatre a altres membres de la seva família:² el de la mare, Manola Plana, del germà Enric, la cunyada Irena i el nebot Henryk. L'expedient del pare, Enric Puigserver, que potser inclou més dades sobre l'exili a Polònia, l'amnistia i el retorn de la família, no s'havia trobat quan es tancà aquest article. Els sis expedients localitzats, elaborats pel Ministeri d'Assumptes Interiors a Varsòvia, contenen informació administrativa sobre tràmits de visat, d'entrades i sortides al país i de perllongament de permisos de residència. Concretament, pel que fa a Fabià i el seu retorn a Barcelona, els expedients permeten constatar que l'agost de 1958 els tràmits per marxar definitivament de Polònia ja estaven avançats i que rebia un permís per quedar-s'hi fins a principis de setembre. S'afirma en diversos moments que retornà, doncs, aquell mateix any 58, i els seus pares, en canvi, un any més

2. Przemysław Gasztold, de l'IPN, especialista en espionatge a Polònia durant la Guerra freda, és qui va localitzar els expedients i molt amablement me'ls va fer arribar.

tard; però algun altre fragment dels documents sembla indicar que retornà l'any 59. D'altra banda, en aquests expedients no hi ha cap evidència que Puigserver fes una visita a Polònia entre 1963 i 1964, com m'havien comentat alguns dels seus amics i coneguts (GARCIA 2019: 10).

Ara bé, més enllà d'aquest tipus de dades, els expedients de Fabià aporten una informació molt més rellevant per a l'estudi biogràfic: els informes dels serveis secrets polonesos sobre l'escenògraf. Cal tenir present, però, que aquests informes no són una raresa ni una excepció. En el context de la Guerra Freda, tant l'Espanya franquista com la Polònia socialista elaboraven aquest tipus de documentació sobre persones que tenien algun vincle o contacte proper amb un país del bloc contrari. Així, els exiliats republicans que retornaren de l'URSS a finals dels anys cinquanta foren abastament interrogats i investigats per les autoritats policials franquistes; alguns d'ells, fins i tot, foren objecte de vigilància fins ben bé a les acaballes del règim. Es pretenia, en primer lloc, assegurar-se que no eren agents soviètics; en segon lloc, extreure informació, que es trametia a la CIA, sobre institucions i indústries amb les quals havien col·laborat; i, en tercer lloc, captar-los com a agents o col·laboradors per a la propaganda antisoviètica (per exemple, treballant a Radio Liberty). En el cas de la Polònia socialista qualsevol persona que tingués un bon domini d'una llengua forana, que fes sortides a l'estranger o que hi tingués contacte, se l'interrogava, investigava i, si es considerava oportú, se li proposava col·laborar amb els serveis secrets. Pel que es desprèn dels documents que comento en aquest article, Puigserver, que vivia i treballava a Barcelona però que intentava fer també la seva activitat professional a Polònia, es trobà entre els dos focs; tant fou observat pels serveis d'intel·ligència franquistes com pels socialistes i hagué de capejar uns i altres en diverses ocasions.

El primer grup d'informes, conservat en els expedients IPN BU 1218/8398 i 1218/12043, és de l'any 1967; el segon grup, de l'any 1970, es troba en l'expedient IPN BU 1218/8398. Tant en un grup d'informes com en l'altre es posa de manifest que la intenció primera dels agents polonesos era estudiar les simpaties polítiques de Puigserver respecte als règims socialista i franquista, verificar si treballava per als serveis secrets occidentals i si podia esdevenir un agent per als serveis

polonesos, al mateix temps que pretenien extreure informació sobre aspectes determinats de l'Espanya franquista (l'exèrcit, els serveis secrets), la comunitat espanyola que vivia a Varsòvia, la família i els contactes personals de Puigserver. El teatre i l'activitat professional a Polònia de l'escenògraf els interessava de manera tangencial; és per això que no registraren moltes de les qüestions que ell comentà sobre el tema durant les converses, però recolliren referències suficients per enriquir el que sabem de la relació de Puigserver amb l'escena polonesa de l'època.

3. LA VISITA DE 1966-1967

Recordem que l'any 1966 Xymena Zaniewska convidà Puigserver a treballar a la televisió i, malgrat les dificultats que suposava fer la gestió (SAGARRA 1993: 27; ZANIEWSKA1997), aconseguí el visat que autoritzava el seu amic a entrar a Polònia el 22 de novembre. Expedít pel Consolat General de Polònia a París, era un visat per a tres mesos, que finalitzava el 19 de febrer de 1967. Un mes abans que expirés el termini, Puigserver sol·licità a les autoritats d'estrangeria poloneses que li perllonguessin el visat. Fou aleshores quan, a partir de l'entrevista que li feren, s'elaborà un informe per al Departament II del Servei de Seguretat del Ministeri d'Interior (Służba Bezpieczeństwa, SB), departament dedicat al contraespionatge.

El document recull algunes dades personals i altres sobre la seva família, la feina a Barcelona («es dedica a l'ofici d'escenògraf per lliure, però té un contracte temporal amb el teatre Liceu de Barcelona»),³ la primera estada a Polònia i la feina a la televisió. L'agent que feu l'informe, B. Morska, subratllà que «el seu coneixement de polonès és perfecte i sorprenent», i recollí les paraules de Puigserver, segons el qual, a més de ser intèrpret de la Fira de Mostres, a Espanya feia la feina «d'ambaixador» per a totes les persones que tenien afers relacionats amb Polònia, tant polonesos com espanyols. Per aquests motius

3. Informe. Confidencial (26 de gener de 1967). IPN BU 1218/12043 i 1218/8398. La traducció del polonès dels documents és meua.

Morska considerà que podria ser utilitzat com a agent i decidí informar els seus superiors:

Fa temps que [Puigserver] tenia la intenció de venir a Polònia, però malauradament no obtenia el permís. I per això ara se sorprengué quan rebé l'autorització del Ministeri d'Assumptes Interiors d'Espanya per anar, com diu el passaport, «només a Polònia i tornar».

Diu que va escriure la sol·licitud a la Comandància de la Policia a Barcelona i que esperà la resposta tres mesos, sense creure en un resultat positiu. Puigserver fa la impressió de ser una persona molt educada, molt culta i amb un físic que crida l'atenció. Es pot suposar que actualment és membre del Partit Comunista Espanyol, tot i que quan va arribar a Polònia tenia 13 anys i que va obtenir el dret d'asil pel seu pare i la seva mare. Es fa difícil dir si durant la seva estada a Polònia fins al 1958 i després del retorn a Espanya ingressà en el Partit. Segons les comprovacions preliminars, sembla que no ha interessat a ningú per a cap operació. Això demostraria la hipòtesi que pot ser membre del partit. Però, si no ho és, opino que la persona de Puigserver mereix l'interès de la unitat d'operacions. Ell mateix va dir que se sentia estretament vinculat a Polònia i s'anomenava ambaixador; potser paga la pena provar d'usar-lo com a «ambaixador» seguint les directrius del Departament I del Ministeri d'Assumptes Interiors.⁴

I Morska encara afegeix que anteriorment Puigserver havia estat investigat amb relació a un altre cas sobre els vincles dels comerciants polonesos amb països occidentals, especialment amb França. No s'ha localitzat l'expedient que parla sobre aquest assumpte, però es pot suposar que estava relacionat amb polonesos que havien estat a la Fira de Mostres.

Aquest informe donà els seus fruits: el capità R. Wiczorek, cap del Grup IV del Departament II, emprengué diverses accions per investigar i vigilar Puigserver fins al final de l'estada. En primer lloc, quan Puigserver anà a buscar el permís sol·licitat, Wiczorek li feu una entrevista de tres hores, la primera de les que mantindrien entre febrer

4. *Ibidem*. El Departament I es dedicava principalment a espionar a l'estranger qualsevol tipus d'activitat política, econòmica o militar dirigida contra la República Popular de Polònia.

i abril de 1967. En aquell primer encontre Wiczorek, que adoptà el nom en clau de Roman Rylski, s'interessà pels detalls de la seva vida personal i professional i de la seva família. L'objectiu era, com ja s'ha dit, comprendre el perfil polític de Puigserver, esbrinar si havia col·laborat o havia tingut contactes amb el servei d'intelligència franquista, i si podien comptar amb ell per a alguna missió.

Pel que fa a la seva activitat laboral a Polònia, Wiczorek constatà que s'allotjava a casa de Zaniewska, que dedicà part del seu temps a recórrer els teatres de Varsòvia,⁵ i que dissenyà les escenografies d'*Antígona* i *El mestre de dansar* per a la televisió de Łódź. Per a la televisió de Varsòvia havia de participar en la creació de *La Celestina* i d'una altra obra que en aquells moments encara no s'havia acordat (probablement acabà sent *El soldat de la reina de Madagascar*).

Quan se li va preguntar sobre la família, Puigserver parlà del pare i la seva professió (mecànic automobilístic) i de les gestions que feu

5. En el Fons Puigserver del MAE, en el topogràfic B 513, es conserven programes de mà que es poden entendre com a evidències d'alguns dels espectacles que va veure a Polònia durant l'estada de 1966-67: *Żywoť Józefa (La vida de Josep)*, de Mikołaj Rej, direcció de Kazimierz Dejmeke i escenografia d'Andrzej Stopka (Teatr Narodowy, Varsòvia, 1965); *Tango*, de Sławomir Mrożek, direcció de Roman Sykała i escenografia de Marian Stańczak (Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź, 1965); *Pies ogrodnika (El perro del hortelano)*, de Lope de Vega, dirigida per Tadeusz Żuchniewski i amb escenografia de Henri Poulain (Teatr Powszechny w Łodzi, Łódź, 1966); *Jeziro łabędzie (El llac dels cignes)*, de Txaikovski, amb direcció de Mieczysław Mierzejewski i escenografia d'Andrzej Majewski (Teatr Wielki, Varsòvia, 1966); *Wesele Figara (Les noces de Figaro)*, de Beaumarchais, dirigida per Adam Hanuszkiewicz i amb escenografia de Krzysztof Pankiewicz (Teatr Powszechny, Varsòvia, 1966); anys més tard utilitzà aquest programa de mà per fer la distribució d'actors del Teatre Lliure que participarien en la seva versió de *Les noces de Figaro*. *Pruski mur (El mur prussià)*, de Witold Zalewski, amb direcció d'Ireneusz Kanicki i escenografia de Krzysztof Pankiewicz (Teatr Klasyczny, Varsòvia, 1966); *Sen srebrny Salomei (El somni platejat de Salomea)*, de Juliusz Słowacki, amb direcció de Tadeusz Minc i escenografia de Henri Poulain (Teatr Nowy, Łódź, 1966); *Książ Igor (El príncep Ígor)*, d'*Aleksandr Borodín*, amb direcció artística de Roman Sikala i escenografia de Marian Stańczak (Teatr Wielki w Łodzi, Łódź, 1967); *Don Kichot (Don Quixot)*, de Ludwik Minkus, amb direcció de Mieczysław Nowakowski i escenografia d'Izabella Konarzewska; també hi consta el programa de l'actuació especial al Teatr Wielki de Varsòvia del Ballet Reial de Copenhagen, l'any 1967.

per aconseguir els visats a l'ambaixada espanyola d'Àustria. També comentà que, quan arribà a Barcelona, el pare «feu una declaració de lleialtat que implicava no dedicar-se a activitats polítiques dirigides contra els interessos d'Espanya»;⁶ però, després d'entrar a treballar a la fàbrica barcelonina de Mercedes, no es mantingué fidel a la seva promesa i ingressà en el Partit Comunista Espanyol. També parlà del seu germà Enric, que retornà de l'exili uns anys després i que, quan més tard intentà demanar permís a les autoritats franquistes per visitar Polònia, fou llargament interrogat; finalment, li denegaren l'autorització perquè refusà participar en una operació d'espionatge a la comunitat espanyola de Varsòvia.

Pel que fa a Fabià, Wiczorek s'interessà especialment per totes les seves vivències vinculades amb el servei militar, la Fira de Mostres i l'activisme polític. Respecte al servei militar, realitzat als Pirineus en el batalló de sapadors núm. 41, a més de precisar quines eren les activitats i fortificacions bèl·liques que construïa aquest contingent (búnquers i armadures de formigó), l'agent prenia nota de l'experiència a l'exèrcit franquista d'una persona procedent del bloc socialista:

Com assegura Puigserver, a l'exèrcit deu haver-hi un gran desgavell, perquè ningú no sabia que tot just dos mesos abans ell acabava d'arribar de Polònia.

La cosa es va saber quan va rebre una carta d'un amic dels estudis, tramesa des de Polònia.

El van enviar al cap de la unitat, a qui gairebé li agafà un atac de cor quan va rebre la informació que un dels seus soldats havia vingut d'un país comunista. El van eximir de totes les ocupacions, li van ordenar quedar-se al quarter, no sortir enlloc i esperar la resolució. Al mateix temps es convertí en objecte d'un enorme interès. Uns dies després fou cridat davant del cap, que li va comunicar que continués amb les seves obligacions. També li van posar dos soldats per vigilar-lo, però immediatament li ho van confessar, informant-lo que havien de fixar-se en el seu comportament i, sobretot, en si feia agitació a favor del comunisme. Els soldats sempre que podien li feien preguntes sobre Polònia, sobre la manera que viu la gent en el nostre país. S'imaginem que en el

6. Informe. Confidencial (14 de febrer de 1967). IPN BU 1218/8398.

nostre país es viu extraordinàriament bé, ja que és la manera com les persones de les regions pobres perceben els països comunistes. Les seves explicacions, assegura, feren una bona feina, tot i que, com que tenia prohibit fer agitació, contínuament es veia sotmès a respondre a un miler de preguntes.

Després d'unes quantes setmanes el cridà un major de la seva unitat, ajudant del comandant, que estudiava rus i que li demanà que l'ajudés a aprendre aquesta llengua.⁷ Amb aquest major Puigserver passà moltes hores parlant de Polònia i el sistema socialista ja que, com assevera, l'interessaven aquests problemes perquè sentia una simpatia pel sistema que no ocultava. Suposa que és un membre del partit o un simpatitzant fervorós. D'altra banda, segons diu Puigserver, avui dia és molt difícil a Espanya trobar una persona que en una conversa privada declari el seu suport al general Franco.⁸

A continuació el document fa referència al permís temporal que obtingué Puigserver per treballar com a intèrpret a la Fira de Barcelona (GARCIA 2019: 14-15). Segons Wiczorek, quan era a Varsòvia Puigserver ja havia traduït documents per a la Cambra Polonesa de Comerç Exterior; per això, l'any 1961 la Cambra va sol·licitar-lo com a intèrpret per a la delegació polonesa de la Fira.⁹ Segons li assegurà Puigserver, les autoritats espanyoles no li van demanar que espies els representants de la delegació; però al cap d'uns dies, el general Berga-

7. Curiosament, el professor i traductor de rus Ricard San Vicente, nascut a Moscou i retornat de l'exili l'any 1956, em contà que durant el seu servei militar a Osca (1969-1970) també va fer classes de llengua russa a un dels seus superiors. Segons li comentaren, el coneixement de llengües donava punts als militars per a la seva carrera.

8. Informe. Confidencial (14 de febrer de 1967). IPN BU 1218/8398.

9. Tanmateix, això es contradïu amb una de les cartes conservades als arxius de la Fira, del 10 d'abril de 1961, que diu que ja havia participat com a intèrpret en les dues edicions anteriors. Escrivia José Tiffon, director general de la Fira, al Capità General de Catalunya: «Desde hace dos años, con motivo de la participación de la Cámara Polaca de Comercio Exterior en nuestro Certamen, gracias a las facilidades dadas por V.E., prestó sus Servicios como intérprete español en el Pabellón de dicha Cámara, el Sr. Fabián Puigserver Plana, el cual está cumpliendo el servicio militar en el Regimiento de Zapadores nº 4, de guarnición en esta Ciudad. Dados los excelentes resultados del Sr. Puigserver, en su misión de intérprete, también para este año la Cámara Polaca desearía poder utilizar sus servicios».

reche, que havia visitat la Fira, el va fer cridar per proposar-li treballar per a ell.¹⁰ A canvi, podria vestir de civil i viure a casa els seus pares. La feina que havia de fer era escoltar les emissions de ràdio que emetia Varsòvia i fer-ne anotacions. Puigserver declinà l'oferta adduint que les condicions que tenia a l'exèrcit el satisfien i que hi podia practicar l'alpinisme als Pirineus, activitat que li agradava.

Després de llicenciar-se del servei militar, diu que va entrar al tercer curs d'arquitectura com a alumne extern de la Universitat de Barcelona i començà a interessar-se per l'escenografia teatral, «de la qual va poder veure els millors exemples a Polònia», i quan acabà els estudis es convertí en la seva professió.¹¹ Afirmava que després de sis anys de dedicar-s'hi, havia «aconseguit posicionar-se com el millor escenògraf d'Espanya».¹² Mantingué el vincle amb Polònia, d'una banda, gràcies a les visites que feia als vaixells que atracaven al port de Barcelona.¹³ Allí tenia accés al cinema i la premsa polonesos de l'època; Wiczorek confirma que «efectivament, coneix a la perfecció els temes que es tracten a les revistes *Kultura*, *Życie Literackie*, *Współczesność*, les nostres pel·lícules».¹⁴ D'altra banda, la seva feina d'interpret a la Fira de Barcelona li permeté fer moltes coneixences entre els participants de la delegació polonesa, de manera que «qualsevol polonès que va a Barcelona té la seva adreça i telèfon, i així sempre té algú de Polònia a qui ha de fer de guia o traductor».¹⁵

A la universitat entrà en contacte amb el Partit Comunista espanyol i se'n feu membre. Wiczorek, indagant sobre la seva activitat política a Barcelona, registra que Puigserver fou present a la Caputxi-

10. Francisco Bergareche Maritoner (Irún, 1896 - Barcelona, 1964) serví a la Capitania de la IV Regió de Barcelona. Se'l pot veure al costat de Puigserver en una fotografia a la Fira de Barcelona (GRAELLS I BUESO 1996: 80; GARCIA 2019: 13).

11. No s'ha localitzat cap informació de Puigserver com a estudiant ni en els arxius de la UB ni tampoc de la UPC, tot i que en aquesta darrera no hi ha tot el fons inventariat.

12. Informe. Confidencial (14 de febrer de 1967). IPN BU 1218/8398.

13. Al peu d'un d'aquests vaixells conegué Manolo Nuñez Yanowsky, amb qui establí una llarga amistat (FEBRÉS 1991: 7-8; 35-36).

14. Informe. Confidencial (14 de febrer de 1967). IPN BU 1218/8398.

15. *Ibidem*.

nada, però que quan es produí l'assalt policial al convent ja n'havia sortit perquè havia d'assistir a una estrena teatral. A continuació, l'oficial polonès s'interessa especialment pels tràmits que feu Puigserver per aconseguir el visat, l'interrogatori a què el sotmeté el cap de la policia Antonio Juan Creix i, fins i tot, recull les preguntes que li formularen: si aprovava la política de Franco, si era patriota, si parlaria d'Espanya durant el seu viatge, quins llocs visitaria. Puigserver va afirmar que era patriota, però que no hi entenia gens en la política espanyola i que no en pensava parlar perquè només l'interessava l'escenografia. Finalment, Puigserver, que tenia present que al seu germà li havien denegat el passaport per no haver volgut col·laborar amb els serveis franquistes, diu que quedà molt sorprès per haver-lo rebut tan fàcilment. Atribueix la seva sort al fet que ja «és una personalitat tan popular en els cercles intel·lectuals espanyols que qualsevol ofensa feta en contra seva seria problemàtica per al règim de Franco, que actualment té molt en compte l'opinió del sector liberal».¹⁶

L'altre tema de caire polític que interessa especialment a Wiczorek és la relació de Puigserver amb la comunitat d'espanyols exiliats a Varsòvia, i insisteix a saber si hi tindrà algun contacte durant la seva estada. Puigserver evita parlar-ne, adduint diferències ideològiques i personals (p. ex., diu que no entén que continuïn vivint a Varsòvia quan haurien pogut retornar sense problemes), i afirma que no té cap intenció de visitar-los.

Pel que fa a l'activitat teatral, Puigserver comenta que passarà uns dies a Breslau i Cracòvia per conèixer el Teatre de les 13 files, de Grotowski, el Teatre Pantomima, de Henryk Tomaszewski, i els cabarets estudiantils cracovians. És probablement, doncs, en aquest viatge quan entrà en contacte directe amb el teatre grotowskià, sobre el qual havia escrit un article l'any 1962 (GARCIA 2019: 10-12), i amb el Teatre Pantomima, amb el qual establiria una fructífera relació que culminaria amb la invitació d'actors d'aquesta companyia a principis dels anys setanta (Paweł Rouba, Irene Rouba, Andrzej Leparski i Leszek Czarnota) per fer de professors de mim i expressió corporal a l'Institut del Teatre (VILA 2009-2010). També és interessant la menció del

16. *Ibidem*.

cabaret, un gènere de llarga tradició a Polònia, molt popular i significatiu per a la intel·lectualitat durant l'època socialista, amb un caràcter polític marcadament subversiu, que combinava monòlegs, poesia i cançó, sense, però, l'element eròtic amb què a casa nostra se sol associar el cabaret. Quan parla de «cabarets estudiantils», Puigserver probablement es refereix a un dels més cèlebres cabarets polonesos de tots els temps: Piwnica pod Baranami («La Bodega dels Moltons»). Fundat l'any 1958 a Cracòvia per un grup d'estudiants, als anys seixanta i setanta fou el cresol d'alguns dels cantants i poetes més coneguts de l'època. Puigserver segurament s'hi inspirà poc temps després, l'octubre de 1968, quan amb altres companys inaugurà a Barcelona una sala polivalent, La Cucafera, per fer-hi «espectacles de petit format, recitals de cançó, cabaret, etc.» (GRAELLS I BUESO 1996: 162). Pel disseny de l'espai Puigserver va ser finalista dels premis ADI-FAD. Curiosament, el local tenia un bar a nivell de carrer i, com a la Piwnica pod Baranami, l'escena es trobava en el soterrani. I encara una altra coincidència formal amb el cabaret de Cracòvia: tot i que la façana del local de Puigserver era molt més moderna i funcional que la de la Piwnica, al capdamunt hi havia dibuixats els rostres de la Cucafera talment com a les pilastres de l'entrada del cabaret polonès hi ha esculpits uns caps de moltó.

Tornant a l'entrevista, doncs, cal dir que Wieczorek no acabà de creure's que la policia franquista no hagués intentat utilitzar Puigserver per extreure informació sobre els polonesos que visitaven la Fira i li estranyà especialment la sort que tingué Puigserver durant la Caputxinada. És per això que decidí citar-lo novament mentre reunia «més dades concretes sobre ell a partir dels seus coneguts polonesos, entre els treballadors de la Cambra de Comerç i de la televisió de Varsòvia».¹⁷

La segona entrevista, molt més breu, es feu el 24 de febrer al cafè Stolica, després del viatge de Puigserver a Cracòvia i Breslau. L'objectiu de Wieczorek era precisar algunes qüestions de l'entrevista anterior: els noms del general i del cap de policia que l'havien entrevistat a Barcelona, certs detalls sobre la vida professional i familiar del germà

17. *Ibidem*.

Enric, i informació sobre el consolat polonès a l'exili dirigit per Wanda Tozer.¹⁸ Wiczorek apunta:

[...] vaig observar que Puigserver parlava amb força compte sobre les coses que l'afectaven quan jo intentava entrar en detall en alguns dels moments de la conversa. És evident que ell preferia dirigir-la cap a les seves impressions de Polònia, molt generals, referint-se al benefici que li representa el contacte amb els nostres escenògrafs, etc.¹⁹

Sigui per això o per algun altre motiu, l'agent disposà diverses mesures abans de la partença de Puigserver a Barcelona: 1) observar les entrades i sortides que fes del domicili de Zaniewska; 2) punxar el telèfon de l'escenògrafa per fer escoltes telefòniques; 3) utilitzar els serveis d'un agent, anomenat «Muzyk», que coneixia la cunyada de Puigserver, per poder-s'hi aproximar; 4) contactar amb els agents que vigilaven la Cambra de Comerç; 5) contactar amb el Departament I, que es dedicava al control dels passaports i l'espionatge a l'estranger, per indagar si coneixien la seva activitat amb la Cambra de Comerç a Espanya; 6) implicar el grup VII, que es dedicava a la vigilància dels treballadors de la televisió; i 7) concertar una nova entrevista.

Del 15 al 30 de març es van realitzar escoltes telefòniques a l'apartament de Zaniewska, operació que va ser batejada amb el nom de «Matador». Els agents donen constància i expliquen el contingut de vuit converses telefòniques en què intervé Puigserver o es parla d'ell. Els primers dies de l'operació «Matador» es registren trucades de persones que demanen per Puigserver, però que no hi poden parlar perquè en aquells moments es troba a Szczyrk, una ciutat de lleure de la província de Silèsia, al sud del país, als Tatres, passant-hi uns dies de descans juntament amb Zaniewska. Sembla que durant aquells dies Puigserver tingué un problema d'artritis al genoll i això retardà el seu retorn a Varsòvia. A partir del dia 22 en els registres ja apareix conversant amb gent diversa, bàsicament sobre temes relacionats amb la fei-

18. Sobre Wanda Tozer, que Puigserver freqüentava sovint, i el Consolat Honorari de Polònia a Barcelona, vegeu FEBRÉS (1990: 21), CALVET (2009), MORBITZER (2009) i PODOLSKA (s. a.).

19. Informe. Confidencial (27 de febrer de 1967). IPN BU 1218/8398.

na. Els agents no registren cap d'aquestes converses, només aquells diàlegs que els semblen sospitosos pel seu suposat to conspiratiu o perquè fan referència a persones que es troben a l'estranger. Per exemple, de la conversa entre Zdzisław Geppert, membre de la Cambra de Comerç, i Zaniewska, constaten que ell li va demanar que transmetés a Puigserver que l'anés a veure a l'oficina i apunten que digué: «perquè vull informar-lo una mica de què i com i saber si puc comptar amb ell».²⁰ Un altre exemple és el diàleg següent entre Puigserver i la hispanista Zofia Szlejen:²¹

S. - T'haig de dir que Szer [?] m'escrivi cartes desesperades des de Mèxic. Hi fa de director de l'editorial de la Universitat.

F. - I encara es queixa.

S. - Es queixa moltíssim i no ho pot suportar, s'enyora de Varsòvia i segurament vindrà a la tardor. Em diu que el juny vagi a Mèxic, i després tornarem plegats.

F. - Doncs hauràs d'anar a Mèxic.²²

La informació que extreuen, doncs, és mínima i sense cap interès des del punt de vista dels serveis d'intel·ligència. Tot i això, per a nosaltres aquestes anotacions són interessants perquè registren noms de persones amb les quals es relacionava Puigserver, vinculades amb l'activitat escenogràfica, el món dels empresaris de la Cambra de Comerç i la cultura polonesa.²³

20. «Matador» núm. 7 (29 de març de 1967). IPN BU 1218/8398.

21. Zofia Szlejen (Łódź, 1904 - Varsòvia, 1994), traductora de l'espanyol, que havia participat en la guerra civil. Tenia un vincle proper amb els Puigserver i la colònia de republicans de Varsòvia; fou, de fet, una de les fundadores del Club de los Amigos de la Cultura Ibérica, el casal de la colònia. A la biblioteca personal de l'escenògraf, conservada al Teatre Lliure, hi ha unes quantes traduccions de Szlejen i el seu llibre de memòries sobre la guerra, *Molins i messerschmitts* (1963), tots dedicats a Fabià i/o als seus pares.

22. «Matador» núm. 5 (22 de març de 1967). IPN BU 1218/8398.

23. Wanda Laskowska (Varsòvia, 1920-2016), directora teatral i de televisió, que adaptà d'*El soldat de la reina de Madagascar*; Zdzisław Geppert (Lwów, 1928-1995), de la Cambra de Comerç; Grażyna Boczewska, dissenyadora, que passaria per Barcelona i volia quedar amb Puigserver, així com Kamila Wojciechowska, traductora de literatura

Després de l'operació «Matador», Wieczorek cità de nou Puigserver al cafè Stolica, el dia 3 d'abril. Altra volta les preguntes giraren a l'entorn de l'amnistia i els procediments que va seguir la família a l'ambaixada espanyola de Viena per tornar a Barcelona. Després el capità s'interessà per conèixer noms concrets de les persones que Puigserver havia visitat o conegut durant aquella estada. Així, del món artístic, feu una certa amistat amb el director de cinema Grzegorz Lasota (Varsòvia, 1929-2014), que el convidà al seu domicili per la festa del seu sant, plena de gent de la faràndula, especialment d'actors i actrius. De la Cambra de Comerç, comentà que tenia bona relació amb Alicja Lichocka, que havia estat directora del pavelló polonès de la Fira l'any 1964, i amb Zdzisław Geppert (Lwów, 1928-1995), director de l'edició de 1966, segons els Arxius de Fira de Barcelona. També mencionà que havien contactat amb ell periodistes per fer-li entrevistes: Leszek Goliński, de *Trybuna Ludu*, Andrzej Ośka, de *Kultura*, i una periodista del setmanari *Radio i Telewizja* de qui no recordava el nom.²⁴ Wieczorek remarca que Puigserver

continua nerviós durant aquestes trobades, tot i que ho dissimula amb una gran habilitat. Entra en les converses concretes amb molta desgana fent contínuament digressions que dirigeix cap a temes culturals. Sospesa amb molt de compte les paraules quan parla de les seves persones més properes a Varsòvia i amb les quals ha tingut contacte.²⁵

Finalment, quan acabà la conversa, el capità li demanà que eliminés el telèfon i que no comentés amb ningú aquestes trobades, alhora que el convidava a trobar-se de nou amb ell en el proper viatge, que Puigserver planejava fer la tardor de l'any següent. Li demanà

espanyola, que també es disposava a viatjar a Barcelona i volia que l'escenògraf la introduís en el món dels intel·lectuals. Altres noms que no hem pogut identificar són el de Wopalinska, que deia trucar de l'òpera on s'esperava Puigserver per fer uns assaigs, i el de la senyora Łuskiewicz, amb qui Puigserver va parlar de vestits teatrals.

24. A l'Hemeroteca digital del MAE es conserva un retall d'aquesta entrevista, titulada «Gość z Barcelony» («Un convidat de Barcelona»), signada per Maria Tygielska, sense data ni número de pàgina.

25. Informe. Confidencial (3 d'abril de 1967). IPN BU 1218/8398.

també que, si algú li donava una carta o paquet per portar a Espanya o França, li ho fes saber.

Al final de l'informe Wieczorek tornà a constatar que s'havia d'aconseguir que la delegació polonesa de la Fira vigilés Puigserver i sollicità a la Directiva de Control de Moviment Fronterer que se'ls informés immediatament si feia una nova visita. A més, tenia l'esperança que la vigilància del domicili de Zaniewska, que s'havia organitzat els dies abans de la partença de l'escenògraf, aportés alguna dada més. Tanmateix, els informes d'aquesta operació, en la qual Puigserver rebia el nom en clau de «Makary», no afegiren cap informació d'interès, més que les descripcions de les entrades i sortides anodines que el català feu de casa de Zaniewska entre el 12 i 15 d'abril.

4. LA VISITA DE 1970

Com s'ha dit, Puigserver tenia intenció de tornar a Polònia al cap d'un any, però el viatge no es pogué realitzar fins al 29 de març de 1970. Aconseguí un visat de deu dies a l'ambaixada polonesa de París. El Servei de Control Fronterer, que havia rebut les instruccions d'avisar el servei de contraespionatge si Puigserver tornava al país, no s'assabentà de la seva presència fins al dia 6 d'abril, quan rebé una sollicitud de la Televisió de Varsòvia que demanava perllongar-li el visat fins al 23 del mateix mes. Aleshores el Departament ho comunicà als agents de contraespionatge, que altra volta es posaren en contacte amb l'escenògraf per entrevistar-lo. En aquesta ocasió les úniques mesures que es prengueren foren dues entrevistes, fetes pel subintend Zb. Oleśnicki, que també adoptà el nom de Rylski. La primera es feu a les dependències del Servei de Control Fronterer el dia 8 d'abril i la segona un altre cop al cafè Stolica el mateix dia que Puigserver deixava el país, el 21 d'abril.

Segons les entrevistes, Puigserver havia estat invitat per Zaniewska per fer les escenografies de *La Celestina* per a la televisió varsoviana, projecte de què ja es parlava en els informes del viatge anterior. Oleśnicki comenta que per aquesta feina preveia cobrar 3000 zlotys; tanmateix el nom de Puigserver no apareix en la fitxa definitiva de l'es-

pectacle, que s'estrenà a la televisió l'1 de juny de 1970. L'escenògraf que hi consta és Marcin Stajewski. Potser hagué d'abandonar el projecte abans del que estava previst, ja que en la segona entrevista Puigserver assegurà a l'agent que havia de marxar urgentment a causa d'un contracte que havia signat amb una productora de cinema hispanoamericana.²⁶

Com el seu predecessor, Oleśnicki s'interessa principalment pels coneguts polonesos de Puigserver a Barcelona i pels contactes antics i nous que té a Varsòvia. Pel que fa als primers, en aquesta ocasió l'escenògraf afirma que des de fa dos anys ha deixat de tenir relació amb polonesos a Barcelona: ja no té contacte ni amb gent de la Cambra de Comerç ni amb mariners. Si està assabentat de la vida cultural de Polònia és gràcies a la lectura de les revistes *Dialog* i *Teatr* que rep periòdicament gràcies a un abonament que li gestionà Zaniewska. Pel que fa als coneguts de Varsòvia, Puigserver insisteix que ha tingut poc temps per relacionar-se amb altres persones perquè s'ha dedicat bàsicament a treballar en el projecte escenogràfic i assistir als espectacles del Teatr Narodowy i del Teatr Wielki.²⁷ Tot i així, explica la trobada que tingué amb el secretari del cònsol al Consolat espanyol per assegurar-se que Zaniewska rebria un visat; i també la reunió que feu amb els coneguts de la colònia d'espanyols exiliats a Varsòvia per encàrrec del seu pare.

Des d'un punt de vista polític, però, la situació més delicada que tingué fou amb Grzegorz Lasota. Segons diu Puigserver, en un moment donat el cineasta, que l'havia convidat a casa seva, parlà de l'antisemitisme dels polonesos i del seu govern. Es referia als esdeveniments dels darrers anys, que s'havien iniciat l'any 1968, quan es van

26. Es refereix a la pel·lícula *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha, estrenada l'any 1970 i coproduïda per Barcelona Profilmes S.A., Barcelona Films i la brasilera Mapa Filmes (GRAELLS I BUESO 1996: 161).

27. Els programes de mà d'aquesta època conservats en el MAE són: *Hamlet*, de Shakespeare, amb direcció d'Adam Hanuszkiewicz i escenografia de Marian Kołodziej (Teatr Narodowy, Varsòvia, 1970); *Kordian*, de Juliusz Słowacki, amb direcció de Hanuszkiewicz i escenografia de Xymena Zaniewska (Teatr Powszechny, Varsòvia, 1970); *Wesele Figara (Les noces de Figaro)*, de Mozart, amb direcció de Lia Rotbaumówna i escenografia d'Aniela Wojciechowska (Teatr Wielki, Varsòvia, 1970).

començar a produir les primeres manifestacions públiques d'estudiants i d'intel·lectuals contra el govern polonès arran de la cancel·lació de l'obra *Els avantpassats*, d'Adam Mickiewicz. El Secretari general del partit, Władysław Gomułka, va responsabilitzar de les protestes a un suposat complot sionista, acusació que va donar peu a un període de repressió antisemita que culminà amb l'expulsió d'intel·lectuals i professors universitaris d'origen jueu (KEMP-WELCH 2008: 148-163). Segons l'informe d'Oleśnicki, Lasota parlà de l'assumpte d'una manera força imprecisa, amb ràbia i irritació, i Puigserver no acabà d'entendre a què s'estava referint perquè, segons deia, les notícies sobre l'afer no havien arribat a Espanya i ell no havia seguit les vicissituds de la política polonesa durant aquells tres anys.

Pel que fa als nous contactes i amistats, Puigserver deia que gràcies a Zaniewska havia fet moltes coneixences passatgeres amb gent del món de l'espectacle. Destacava, però, els noms d'Adam Hanuszkiewicz²⁸ i del ballarí Gerard Wilk²⁹, amb qui havia fet diverses sortides al club Kamieniołomy i el cabaret Dudek³⁰ i que, segons la segona entrevista, l'acompanyaria juntament amb Zaniewska a l'aeroport per acomiadar-lo. Oleśnicki decidí també indagar una mica sobre la

28. Adam Hanuszkiewicz (Lwów, 1924 - Varsòvia, 2011), director del Teatr Powszechny, Teatr Narodowy i del Teatr Nowy de Varsòvia, fou una de les personalitats més significatives del teatre polonès de la segona meitat del segle XX. Anys més tard Hanuszkiewicz recordava Puigserver com un escenògraf genial, pel seu minimalisme i l'ús d'elements orgànics, així com per la seva gran imaginació teatral (FARRE-ESCOFET I GARCIA 2006).

29. Gerard Wilk (Gliwice, 1944 - París, 1995) era la primera figura del ballet del Teatr Wielki i un ídol a la televisió i els mitjans de comunicació polonesos durant la segona meitat dels anys seixanta. Segons la seva biògrafa, la coreògrafa i ballarina Zofia Rudnicka, es conegueren amb Puigserver en el domicili de Zaniewska i iniciaren una relació sentimental que amb els anys es convertí en amistat (2019: 65). L'estiu de 1970 Wilk emigrà clandestinament de Polònia. Puigserver feu tota mena de gestions per facilitar-li la fugida; entre altres, li aconseguí una audició amb Maurice Béjart a Brussel·les i una altra amb Rosella Hightower a Marsella (2019: 141). Finalment entrà a formar part de la companyia de Béjart; des d'aleshores foren freqüents les seves visites a Puigserver a Barcelona.

30. Kamieniołomy era un dels clubs varsòvians de moda als anys seixanta, un dels pocs on es podia escoltar música rock i jazz. El cabaret Dudek funcionà entre 1965 i 1975 a Varsòvia.

vida privada de Puigserver i li preguntà si havia tingut contacte amb «dones joves», a la qual cosa el català respongué que a Varsòvia «havia fet massa fred i que no li interessaven aquests afers».³¹

Finalment, preguntat pel futur professional, Puigserver comentà que planejava treballar per a la productora cinematogràfica per la qual estava contractat, fer col·laboracions com a freelance per al teatre del Liceu i crear amb uns quants companys un «cabaret polític». S'estava referint a La Cucafera, que ja feia dos anys que existia, tot i que encara no havia rebut els permisos per fer-hi actuacions. Afegia que per a aquesta empresa havia comprat uns quants discos de música polonesa que contenien, entre altres, cançons de partisans. S'entén, doncs, gràcies a aquestes declaracions, que La Cucafera en aquells moments era un projecte important per a Puigserver i que s'emmirallava clarament en el cabaret polonès.

Quant a l'actitud del català respecte a aquelles converses amb el servei d'intel·ligència, Oleśnicki deia en la primera entrevista:

[...] hem tractat un conjunt de problemes de naturalesa política, social i cultural amb l'objectiu de veure fins a quin punt Puigserver és sincer i està disposat a tenir una conversa amb mi. Cal dir que és un interlocutor molt agradable i simpàtic. Parla amb ganes de temes socials i culturals de manera general, però quan se l'interroga amb més detall evita les preguntes sense dir res en concret. Aleshores parla molt de la seva implicació professional en el teatre i la productora cinematogràfica. Com en el període anterior (1967), nega categòricament qualsevol contacte amb la policia. Ho explica dient que és una personalitat coneguda entre els intel·lectuals de Barcelona i que la policia ha de tenir-ho en compte, que no pot fer cap provocació.³²

A la segona entrevista Oleśnicki conclouïa que ni les mesures preses en la primera visita ni aquelles converses havien revelat cap informació interessant; a més, afegia que, sent membre del Partit Comunista espanyol, el servei d'espionatge exterior no considerava necessari investigar-lo. Però, tot i així, ell sol·licitava al Servei de Con-

31. Informe. Confidencial (21 d'abril de 1970). IPN BU 1218/8398.

32. Informe. Confidencial (8 d'abril de 1970). IPN BU 1218/8398.

trol Fronterer que continués informant-los de les properes visites de l'escenògraf perquè feia la següent valoració:

A partir del contingut de les converses i de la manera com hi ha participat Puigserver, fa la impressió que té una opinió positiva de Polònia; a més, no sembla incòmode quan hi contacten els serveis de seguretat. És cert que durant la nostra conversa no n'hem parlat, però havent viscut set anys a Polònia Puigserver coneix tan bé els nostres costums que pot entendre amb qui està parlant. En cas que faci una nova visita paga la pena continuar-hi les converses perquè hi ha la possibilitat d'utilitzar-lo per a alguna operació.³³

5. CONCLUSIONS

Com ja s'ha comentat, els informes de Puigserver foren elaborats pel Servei de Control Fronterer i pel Departament II del Servei de Seguretat del Ministeri d'Interior. El Servei de Seguretat es fundà l'any 1956, i incloïa diversos departaments, dedicats al contraespionatge, la lluita contra l'oposició, l'espionatge intern, el control de la correspondència, etc. Amb els anys, l'organització es feu més complexa i es transformaren els departaments i unitats. L'any 1972 desapareixia el Servei de Control Fronterer, que és qui havia conservat els informes de Puigserver. Potser per això no se n'han localitzat més; si en visites posteriors se'n continuaren generant, caldria trobar-los, probablement, en els fons d'altres departaments. Ara bé, em comentà Przemysław Gasztold, de l'IPN, que molta d'aquesta informació és de difícil localització perquè, simplement, s'ha perdut o encara no està inventariada.

Al meu entendre, l'interès d'aquest tipus de documents rau, més enllà del seu valor testimonial de les pràctiques d'espionatge pròpies de la Guerra Freda, en el desplegament de petites dades que, en conjunt, confirmen la proximitat de Puigserver amb Polònia. És cert que en aquestes entrevistes l'escenògraf, com molt bé apunten els seus in-

33. Informe. Confidencial (21 d'abril de 1970). IPN BU 1218/8398.

terlocutors, era molt conscient que estava parlant amb els serveis secrets i que, per tant, la informació que transmetia evidentment havia de ser parcial, incompleta i, potser a vegades, no del tot certa; i també queda clar que, tot i que era una persona amb un fort compromís amb la política d'esquerres, en aquestes entrevistes subratlla sempre la seva simpatia per la ideologia comunista. Tot i així, a pesar de la possible i comprensible distorsió de la informació, les dades que aporten aquests documents són suficients per afirmar que Puigserver era probablement en aquells moments la persona que tenia més coneixement de la cultura polonesa contemporània a Catalunya i Espanya.

Pel que fa a la petja del teatre polonès en la seva obra, tot i que els estudiosos reconeixen que és indubtable, es fa difícil trobar-ne mostres directes evidents. Ell mateix deia que li costava molt dir si havia tingut influències (BRAVO 1993: 41). Només en una ocasió reconegué la presència de l'estètica polonesa en un dels seus espectacles, *Semper nunc*, estrenat poc després del viatge de 1967, l'últim exponent, segons ell, de l'expressionisme polonès en la seva obra, que amb el temps s'acabaria transformant en quelcom més clar i racional (ABELLÁN 1993: 223).³⁴ Ara bé, gràcies als informes dels serveis secrets es pot afirmar ara també que Puigserver no només coneixia i s'interessava per quelcom tan particular i significatiu de l'escena polonesa com era el cabaret polític, sinó que intentà traslladar la seva pròpia versió del gènere a Barcelona amb el projecte de La Cucafera. Malgrat que quedà estroncat al cap de tres anys per no haver rebut el permís governa-

34. Una de les possibles influències directes, per exemple, podrien ser les escenografies de Stanisław Bąkowski projectades per a *Tomasz Becket, czyli Honor Boga* (Tomàs Becket o L'honor de Déu, 1961), d'Anouilh, i per a *Wesołe kumoszki z Windsoru* (Les alegres comares de Windsor, 1957), de Shakespeare, en el decorat esquemàtic que Puigserver dissenyà per a *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor (1970). Podria haver-les vist en els volums de *Polska plastyka teatralna* (La plàstica teatral polonesa, 1963), de Zenobiusz Strzelecki, escenògraf reivindicat per Puigserver com un dels seus mestres (STRZELECKI 1963: 808, 810). L'obra, en tres volums, que conté un estudi ampli i detallat de la història de l'escenografia polonesa i gran quantitat d'informació visual, de fotografies i il·lustracions, especialment de la primera meitat del segle xx fins a principis dels anys seixanta, es troba en la biblioteca personal de Puigserver, que actualment es conserva en el Teatre Lliure.

tiu, fou el primer intent de crear una seu pròpia en la qual convergissin activisme teatral i polític.³⁵

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLÁN (1993): Joan Abellán, «Fabià Puigserver. Escenógrafo. 1961-1983. Los años decisivos», dins: Guillem-Jordi Graells i Juan Antonio Hormigón, ed., *Fabià Puigserver. Hombre de teatro*, Madrid: ADE, ps. 195-225.
- BRAVO (1993): Isidre Bravo, «Fabià Puigserver, escenògraf: alumne, agitador, artista i mestre», dins: Guillem Graells i Antoni Bueso, *Fabià Puigserver*, Barcelona: Diputació de Barcelona, ps. 25-49.
- CALVET (2009): Josep Calvet, «Història del Consolat Honorari de Polònia a Barcelona (1939-1944). La tasca en favor dels refugiats de la Segona Guerra Mundial», dins: Marek Pernal, ed., *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pels nazis (1946-1956)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, ps. 48-64.
- FARRÉ-ESCOFET I GARCIA (2006): Gerard Farré-Escofet i Uri Garcia, «Fabià Puigserver, ànima de teatre», *Noms*, TV3. Disponible en línia a: <<https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/noms/fabia-puigserver/video/5613485/>> [Consulta: 10 octubre 2020].
- FEBRÉS (1990): Xavier Febrés (transcripció de la conversa), *Fabià Puigserver — Manolo Nuñez i Yanowsky*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- GARCIA (2019): Ivan Garcia Sala, «Algunes qüestions sobre la relació de Fabià Puigserver amb Polònia», *Estudis escènics*, 44, ps. 1-21. També disponible en línia a: <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/438>> [Consulta: 9 març 2021].
- GRAELLS I BUESO (1996): Guillem Graells i Antoni Bueso, *Fabià Puigserver*,

35. En la recerca i elaboració d'aquest article m'han ajudat una sèrie de persones a qui vull expressar el meu agraïment: Przemysław Gasztold, de l'IPN, a qui dec la localització i tramesa d'aquests expedients; Ernest Kowalczyk, de l'Institut de Cultura de Polònia de Madrid; Natalia Jarska, de l'IPN; Claudio Mestre, de l'Arxiu de Fira de Barcelona; Anabel de la Paz, responsable de l'Arxiu del Teatre Lliure; Carme Sáez, del MAE; Neus Jaumot, de l'Arxiu Històric de la UB; Laia Lorenzo, Cap de l'Oficina de Documentació i Arxiu de la UPC; Ricard San Vicente; Dariusz Kuźniak; Katerina Spathi; Ernest Marcos; i Bożena Zaboklicka.

- Barcelona: Diputació de Barcelona.
- HERNÁNDEZ (1972): María-Cruz Hernández, «Puigserver prepara un montaje para la ópera de Wrocław», *Tele/eXpres* (17 de juny), p. 30.
- KEMP-WELCH (2008): A. Kemp-Welch, *Poland under Communism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MORBITZER (2009): Wanda Morbitzer, «La meva primera i última missió consular a Barcelona», dins: Marek Pernal, ed., *Polonesos a Barcelona. Un munt d'històries. L'acolliment de la ciutat als nens robats pels nazis (1946-1956)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Consolat General de la República de Polònia a Barcelona, ps. 74-85.
- PODOLSKA (s. a.): Hanna Podolska, *Polònia i Catalunya. Les relacions diplomàtiques durant els anys 1918-1969*. <<https://bit.ly/2kIVJFL>> [Consulta: 2 gener 2015].
- SAGARRA (1993): Josep M. de Sagarra, «L'herència polonesa de Fabià Puigserver», *Butlletí. Associació d'espectadors del Teatre Lliure*, 13, ps. 26-28.
- RUDNICKA (2019): Zofia Rudnicka, *Gerard Wilk. Tancerz*, Varsòvia: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- SAWICKA (2007): Anna Sawicka, «Fabià Puigserver: de Varsovia a Barcelona», dins Justyna Ziarkowska i José Luis Losada Palenzuela, ed.: *Estudios Hispánicos. Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*, Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ps. 157-163.
- STRZELECKI (1963): Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Varsòvia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- VILA (2009-2010): Jordi Vila, coord., *Pawel Romba. El gest que perdura*, Catàleg DVD, Reus: CO S-CAER - Institut del Teatre - JUANDESAFINADO Produccions.
- YTAK (1993): Ytak (Cathy Morendeau), *Lluís Pasqual. Camí de teatre. Interviu*, traducció d'Albert de la Torre, Barcelona: Alter Pirene.
- ZANIEWSKA (1997): Xymena Zaniewska, «Carta des de Polònia», traducció de Montserrat Tubau, *Butlletí. Associació d'Espectadors del Teatre Lliure*, 21, p. 30.

TRADUCCIÓ, POSADA EN ESCENA I RECEPCIÓ:
AIXÒ JA HO HE VISCUT DE J. B. PRIESTLEY

DAVID GEORGE

Catedràtic Emèrit de la Universitat de Swansea

1. INTRODUCCIÓ

El dramaturg anglès J. B. Priestley (1894-1984) és conegut a Catalunya principalment per dues obres, *El temps i els Conway* (*Time and the Conways*, 1937) i *Truca un inspector* (*An Inspector Calls*, 1945). Una cèlebre posada en escena de la primera a Catalunya fou la de Mario Gas al Teatre Condal el 1992 (versió cinematogràfica del 1993), mentre que Josep Maria Pou va dirigir la segona al Teatre Goya el 2011. El 12 de juny del 2019 s'estrenà a la Biblioteca de Catalunya, a Barcelona, una altra obra de Priestley, *Això ja ho he viscut*, dirigida per Sergi Belbel, a partir d'una traducció al català per Martí Gallén d'*I Have Been Here Before* (1937). La notificació del muntatge a *Teatre Barcelona* del 7 de juny ofereix un resum breu de l'argument de l'obra:

A l'obra de J.B. Priestley, sis personatges en un entorn rural, un petit hotel idíl·lic lluny del brogit de la ciutat, es troben de cop immersos en un trasbals inesperat quan un hoste, un home estranger amb un aspecte excèntric, els adverteix que aquell serà l'escenari d'una horrible desgràcia en un futur immediat perquè ell *ja ho ha viscut*. A partir d'aquí, s'encadenaran els fets en una espiral que es balanceja constantment entre la realitat i el somni, el present i el futur anunciat, la ciència i la malastrugança, i finalment, entre l'acceptació de la desgràcia i les ànsies desesperades dels personatges per canviar el seu futur. (AAVV 2019)

Els amos de l'hotel en qüestió són Sam Shipley i la seva filla Sally Pratt, l'estranger és l'alemany doctor Görtler, i els tres personatges que ell tem que poguessin ser víctimes d'una desgràcia són un home de negocis de la zona, Walter Ormund, la seva esposa, molt més jove

que ell, Janet, i Oliver Farrant, director de l'escola a la qual assisteix el fill de Sally.

Això ja ho he viscut és l'última obra d'una trilogia sobre el temps (*Time Plays*) que Priestley escriví durant els 1930. Les altres són *Dangerous Corner* (1932) i l'esmentada *Time and the Conways*. Com és ben sabut, el temps era un tema favorit d'escriptors i filòsofs a finals del segle XIX i principis del XX. Simplificant la situació, es va establir un debat entre el temps lineal i el temps emotiu o subjectiu, entre la ciència i la filosofia. Un escriptor clau en aquests debats fou Henri Bergson, per a qui el flux del temps desmenteix el concepte del temps lineal. L'obra d'aquest filòsof francès, però, ens serveix d'avís que cal evitar una simplificació excessiva, ja que ell va buscar la manera de reconciliar la ciència i la filosofia. I el mateix Einstein va desenvolupar la idea de la relativitat del temps a la *Teoria especial de la relativitat* (1905) i la *Teoria general de la relativitat* (1916).

Al pròleg d'*Això ja ho he viscut*, Jordi Vilaró analitza dues influències sobre Priestley —reconegudes pel mateix escriptor— pel que fa a la qüestió de la linealitat del temps i les alternatives, John William Dunne i Piotr Demitànovitx Ouspensky:

Segons Ouspensky, aquesta «successivitat» lineal és una il·lusió, ja que, quan algú mor, immediatament la seva vida comença de nou en l'altre extrem del cercle: torna a néixer i tot torna a girar de la mateixa manera. L'única diferència, però, és que hi pot haver un desenvolupament intern diferent que variï segons el tipus de persona: la gent ordinària tindrà la mateixa vida, amb poques alteracions, com és el cas de Sam Shipley. Només aquells que tinguin consciència d'aquest fenomen i prou voluntat per canviar-ne algun element aconseguiran obtenir una nova forma d'existència (l'esmentada actualització de l'«ara»), com és el cas de Walter Ormund al final de l'obra. (PRIESTLEY 2019: 13)¹

La gran preocupació de Priestley pel tema del temps així com el seu coneixement històric del tema són evidents en *L'Homme et le temps* (en anglès, *Man and Time*). A la Introducció, Priestley confes-

1. Agraeixo a la Biblioteca del Museu de les Arts Escèniques haver-me facilitat un exemplar digital del text.

sa que la seva aproximació no és la d'un científic o la d'un filòsof, sinó un estudi subjectiu per part d'un home obsessionat pel temps i dirigit a lectors igualment obsessionats (PRIESTLEY 1958: 12).

Un altre escriptor fascinat pel temps és Sergi Belbel, dramaturg i director del muntatge català d'*Això ja ho he viscut*, objecte d'aquest article. Donada la importància del temps a l'obra de Belbel com a dramaturg en obres com *Morir (un moment abans de morir)* (1993), *El temps de Planck* (2000) o *Forasters* (2004), no és sorprenent que, com a director, els *Time Plays* l'atreguin.² A la seva ressenya de la posada en escena, Anna Cornudella remarca com el temps és per a Belbel «una fixació personal», citant el dramaturg i director:

«M'interessa perquè crec que visc amb la seva paradoxa. Quan escric amb clau teatral, em costa molt utilitzar referents de l'actualitat», ha assegurat el director. «Jo crec que és perquè faig teatre, que m'interessen molt la ciència-ficció i tots els aspectes relacionats amb el temps», ha sentenciat. (CORNUDELLA 2019)

Potser la connexió més clara entre *Això ja ho he viscut* i l'obra de Belbel es trobi en una peça que s'estrenà a Madrid el 2018, *Si no te hubiese conocido*, que forma la base d'una sèrie de TV3 del mateix any titulada *Si no t'hagués conegut*.³ L'acció d'aquestes obres és un flux constant, avançant o retrocedint en el temps, fins al punt que a l'espectador li costa de saber si es tracta del present, el passat o el futur, i si el que està passant és realitat o somni.⁴ Tot i que l'acció de l'obra de Priestley té lloc només en el present, i encara que les dues obres de Belbel, sobretot la sèrie televisiva, juguen amb la física quàntica, explorant universos alternatius —element que falta en l'obra de Priestley—, evocuen la mateixa sensació d'estranyesa i, més particularment, de la presència d'un altre món, inquietant i mal comprès per la major part de la humanitat.

2. En una altra publicació he estudiat la connexió entre les obres escrites, dirigides i traduïdes per Belbel (GEORGE 2013).

3. Més d'un crític ha assenyalat els paral·lels entre *Això ja ho he viscut* i l'obra belbeliana, però, pel que jo he pogut esbrinar, només Bernat Puigtobella ha mencionat *Si no t'hagués conegut* (PUIGTOBELLA 2019).

4. El mateix passa a *A la Toscana* (2007).

2. LA TRADUCCIÓ

El diàleg d'*I Have Been Here Before* és una barreja de parla quotidiana i filosòfica, d'un diàleg naturalista i un altre de molt diferent, sobretot al tercer acte, com afirma el mateix Priestley, sorprès que aquesta sigui una característica que va passar desapercibuda: «many of the speeches in the third act are far removed from conventional realistic dialogue, and yet nobody commented on this fact» (PRIESTLEY 1962: ix).⁵ El diàleg realista és més difícil de traduir, sobretot quan conté localismes dialectals o costumistes, com és el cas de l'obra de Priestley. El traductor ha produït una versió precisa, fidel a l'original i fins i tot subtil, una «very good Catalan version», segons una crítica (MARTÍN 2019). Tot i que hem detectat alguns errors de comprensió, són ben pocs, i són insignificants en comparació amb els nombrosos exemples de com el traductor aclareix elegantment el sentit de l'original. Tot seguit citaré exemples positius de la seva tècnica, abans de considerar breument alguns dels errors, i acabaré analitzant diversos reptes que presenten els col·loquialismes i el dialecte del comtat de Yorkshire, on transcorre l'acció, a més d'algunes qüestions culturals aclaridores.

La traducció del títol em sembla encertada. Una versió purament literal seria *Jo he estat aquí abans*. Més convincent, en la meua opinió, és *Això ja ho he viscut*, perquè comunica millor que el títol de l'original el sentit de l'experiència de la vida i no sols la repetició d'haver estat en un lloc. El que pretén el traductor és *interpretar* el sentit de l'original, la qual cosa aconsegueix.⁶ El mateix passa al començament del segon acte quan Sam porta al senyor Ormond una ampolla de whisky, un sífó i una copa. Ormond reacciona dient: «Sam, you have the noble instincts of a good landlord» (PRIESTLEY 1962: 227). Un cop més el traductor fa una interpretació encertada del fet que Sam ja co-

5. Aquesta barreja serveix per reforçar els conceptes del temps esmentats per Vilaró.

6. Una crítica en discrepa: «I am a tad less happy with the title *Això ja ho he viscut* ("I have lived this before") because, if I am not mistaken, Priestley alludes to a poem by Dante Gabriel Rossetti in his own original title» (MARTÍN 2019).

neix l'afició del senyor Ormond al whisky i tradueix la frase així: «Sam, vostè és un d'aquells amfitrions que saben llegir el pensament» (PRIESTLEY 2019: 69).⁷ La paraula «dark» (263) és traduïda com «la foscor absoluta» (130), una expressió perfecta per entendre el discurs d'Ormond sobre el suïcidi que està contemplant. L'elecció del verb a la frase «look at all those ruins of byres and barns and sheep pounds» (207) és encertada. La traducció literal del verb seria «miri», però es tracta d'una observació mental i no pas física i, doncs, el verb escollit pel traductor —«pensi»— em sembla més intel·ligent.

Un altre exemple de la intel·ligència demostrada pel traductor es dona al tercer acte, quan Janet exclama al doctor Görtler que el seu marit guarda una pistola «in one of the pockets of his car» (261). La traducció literal de «pockets» seria «butxaques», però no té sentit aquí. La paraula que fa servir el traductor és «guantera», al mateix temps que no tradueix «one of», pel fet que probablement només n'hi haurà una, de guantera! Hi ha moments en què el traductor demostra una economia lèxica, com quan omet de la primera acotació de l'obra el fet que Sam porta una camisa de màniga curta. Es una didascàlia redundant, perquè de seguida la seva filla Sally el renya per anar vestit així, tot afirmant que aquella manera de vestir no li correspon a l'amo d'un hostel com el seu. Per altra part, quan el traductor considera que s'hauria d'expandir el text per tal de comunicar tot el seu significat, també ho fa.

Passem ara a reflexionar sobre dues qüestions connectades: la parla col·loquial i la cultura local/nacional. Quant a la primera, tant el lloc de naixement com les classes socials dels personatges són primordials. Sally i Sam són nadius del Yorkshire profund. És un comtat d'Anglaterra amb una manera particular de parlar (en l'actualitat també) i el nord del comtat —on passa tota l'acció de l'obra— és essencialment rural. El sud i l'oest de Yorkshire, en canvi, es van convertir en un dels motors més importants de la Gran Bretanya a partir de la Revolució Industrial. Aquest món industrial no figura en *Això ja ho he viscut*. L'hostal està situat al camp, rodejat d'ermots, el tipus de paisatge on

7. En les referències posteriors a l'original i la traducció només s'hi inclourà el número de la pàgina corresponent.

transcorre l'acció de la famosa novella d'Emily Brontë *Wuthering Heights* (*Cims borrascosos*) (1847). La parla de l'amo de l'hostal, Sam, i de la seva filla, Sally, tipifica la de la zona. És especialment el cas del primer, de qui el parlar consisteix en el dialecte tant del seu comtat com de la seva classe social. El traductor opta per no emprar un dels dialectes dels Països Catalans sinó un estil que es podria classificar de col·loquial estàndard. Demostra un coneixement molt bo de l'anglès col·loquial, per exemple a la traducció d'una frase en què Sam declara la seva admiració per un Ormund bevedor:

I'd back you, Mr Ormund, against best of 'em. You'd have 'em under table i' no time. (227)

Diantre, m'hi jugaria un ronyó que vostè és capaç de tombar el més gran dels bevedors. Els tindria a tots petonejant el terra en un tres i no res. (70)

Si la parla del pare i la filla és bàsicament la d'una classe no professional, que reflecteix la seva actitud tradicional, «tocant de peus a terra», la parella Ormund —home de negocis i la seva dona— i Ferrant —professional de l'educació— no fan servir els col·loquialismes associats amb Sam. Per tant, potser no ofereix els mateixos reptes per a un traductor que la parella pare/filla, sobretot en el cas del primer. I el sisè personatge, el doctor Görtler, tot i essent d'un altre país, parla un anglès perfecte, fluid, sense col·loquialismes, però amb alguna paraula alemanya quan vol expressar una emoció (sorpresa o satisfacció, per exemple). Els seus discursos no ofereixen dificultats i el traductor decideix, correctament al meu parer, mantenir les (poques) paraules en alemany.

Sobre el tema cultural, hi ha diversos exemples que presenten dificultats per a un traductor. N'esmentaré tres, el primer dels quals té a veure amb la geografia. L'acció de l'obra passa en una zona bastant septentrional, on els dies de finals de primavera i principis d'estiu són molt llargs i no comença a fosquejar fins bastant tard. Aquest fet ha causat un malentès per part del traductor. El senyor Ormond està preocupat perquè la seva dona triga a tornar d'una excursió als ermits, però Sam li diu que no es preocupi perquè no té pèrdua «on these light

nights» (228). Aquesta és una expressió que indica que la senyora Ormond no tindrà problemes perquè fosqueja molt tard, i no el que expressa el traductor: «amb aquesta llum de lluna» (70). Al seu muntatge Belbel corregeix aquest error, fent servir només «en aquesta època de l'any». Un segon exemple cultural alludeix al vocabulari emprat per al dinar i el sopar. A l'anglès de Gran Bretanya estàndard, l'àpat del migdia és «lunch» i el sopar és «dinner», però en certes zones l'àpat del migdia es denomina «dinner», mentre que el sopar és «supper» (és el cas, per exemple, de la zona minera del sud de Galles on vaig néixer jo). Aquestes variacions presenten dificultats especials per al traductor d'*I Have Been Here Before*, que no sempre es resolten correctament.

Potser l'aspecte cultural més complicat per a un traductor té a veure amb l'esport arquetípicament anglès, el criquet. Per a les poblacions de fora del Regne Unit o dels països de l'antiga Commonwealth britànica, aquest esport és un misteri. Hi ha dues referències al criquet a *I Have Been Here Before*. A la primera Sam explica a Ormond que el dia del seu casament va portar la seva dona a veure un partit a Leeds, entre els comtats de Yorkshire i Surrey. Molt més difícil de traduir o interpretar per a un públic catalanoparlant és la segona. El fill de Sally —nét de Sam— és fora de casa jugant al criquet amb l'equip de la seva escola i no ha trucat a casa. Sally està preocupada però llavors el fill li truca i li explica com li ha anat el partit. La decisió de fer una transferència cultural em sembla oportuna: el nano juga a futbol en comptes de criquet. Però hi ha un problema. Només va marcar tres *runs*, la qual cosa representa un fracàs. A la traducció, en canvi, marca tres gols: tot un èxit!

Aquest és un dels molt pocs exemples en què no s'ha comunicat el significat de l'original, però en conjunt la traducció és molt fidel, no només en la captació del sentit literal de l'obra de Priestley sinó també de l'ambient i del seu significat més profund. Quan ha estat necessari, s'ha expandit el text per tal que s'entengui millor, o, en canvi, s'ha escurçat quan hi sobren paraules innecessàries. Les traduccions d'obres literàries han de valer per si soles, i aquest definitivament és el cas d'*Això ja ho he viscut*. Una producció escènica exitosa d'una obra traduïda s'ha de fonamentar en una traducció ben feta, i a continuació passaré a estudiar la realitzada per Sergi Belbel el 2019.

3. EL MUNTATGE

Vaig poder veure la posada en escena de Belbel a la Biblioteca de Catalunya el juny del 2019, i vaig tornar-la a veure per YouTube el març del 2021. Les següents observacions estan basades en aquestes experiències i es consideren en tres apartats: els relativament pocs canvis al text traduït introduïts pel director; la presència d'una banda sonora i altres efectes sonors; i els gestos, tons de veu, mirades, moviment i posicionament dels actors.

Els canvis textuals compleixen una doble funció: la majoria simplifiquen el diàleg, fent servir un lèxic quotidià i senzill quan cal; i d'altres pretenen clarificar-ne el sentit, sobretot quan és possible que una frase o expressió anglesa no quedi clara per al públic. Així, en comptes d'«exceptuant» (37), Belbel fa servir «tret de», o quan Sam diu «jo no hi puc intervenir» (99), el director ho substitueix per «no hi puc fer res». Quan Görtler exclama durant el tercer acte: «m'havien tractat amb molta desconsideració» (119), en lloc de fer servir una paraula amb sis síl·labes («desconsideració»), Belbel opta per una de més breu: «menyspreu».

Dos exemples bastaran per demostrar com Belbel prova de clarificar el significat de l'anglès. El primer es dona durant una conversa entre Sally, Sam i Farrant al primer acte. Sam està parlant de les caminades que es poden fer pels ermots, i menciona el punt més alt que es troba prop de l'hostal, anomenat Grindle Top. Belbel col·loca la paraula «Cim» abans de Grindle Top, la qual cosa aclareix que es tracta d'un punt alt. El segon exemple remet a la dificultat de transmetre el sentit cultural del criquet. Ja hem assenyalat el problema de traducció que representa, i em sembla que el director el resol adequadament fent que Sam exclami «només» quan Sally li explica que el seu fill ha marcat tres gols. És un canvi que podria semblar insignificant, però que ajuda a comprendre la referència cultural.

Igual que en moltes peces escrites o dirigides per Belbel, la música hi té un paper important, i en aquest cas és resolta a través d'una banda sonora. El director explica la seva presència i funció: «En la posada en escena hi ha “una banda sonora, una il·luminació i un vestuari molt cuidat” que remet a “Hitchcock i Lynch, els mestres de la

tensió”» (ANÒNIM 2019). Com indica aquesta citació, una de les funcions de la banda sonora és augmentar la tensió en uns moments molt específics, creant així un ambient de *thriller*. També suggereix el pas d’un ambient «normal», quotidià, naturalista si es vol, a un altre món, el que està associat amb les teories proposades pel doctor Görtler. No és sorprenent, doncs, que normalment —però no exclusivament— la banda sonora estigui associada amb la intervenció d’aquest personatge, sobretot quan entra en escena o la travessa. Heus aquí uns quants exemples.

El primer que destaquem és quan Görtler entra al cap de pocs moments del començament de l’obra, interrompent una conversa relativament banal entre Sally i Sam.⁸ La música evoca una estranyesa i alerta el públic que l’alemany serà diferent dels altres personatges, un efecte reforçat quan declara que potser s’ha equivocat d’any en descobrir que les habitacions han estat reservades per tres dones grans i no per una parella, com ell s’havia imaginat.

Un cop més se sent la banda sonora quan Görtler torna a l’hostal, aquesta vegada per quedar-s’hi, i en un moment en què Sally roman sola a l’escenari. Ella palpa la paret com si estigués buscant quelcom (un detall que Belbel ha afegit), i aquest gest i la música creen un ambient de tensió, suggerint d’aquesta manera que ella també té les seves preocupacions i que Görtler no farà més que destapar el que hi ha just a sota de la superfície d’uns éssers humans més complexos del que semblen a primera vista. I el mateix passa amb l’arribada de Janet, que mira amb estranyesa l’habitació de la sala d’estar, la qual cosa ens prepara per a la seva explicació del *déjà vu* de més endavant. D’aquesta manera, la banda sonora indica un espai temporal diferent, tot i que no ho sabrem fins després. I quan Janet veu Farrant, també es torna a sentir la música, que transmet l’ambient evocat per Priestley en l’aco-

8. Es podria argumentar que la conversa entre Sally i Sam és una mena de parèntesi, perquè l’obra comença amb una citació d’un poema de Dante Gabriel Rossetti sobre el misteri del *déjà vu*, acompanyada de la banda sonora misteriosa. De fet, tot i que Priestley admirava el poema, i el títol és una citació directa del primer vers del seu *Sudden Light* (1863), l’edició d’*I Have Been Here Before* que jo he consultat no conté l’esmentada citació.

tació «una tensió estranya per uns moments» (53). Uns minuts més tard, se sent una música lleugera quan, durant una conversa amb el doctor Görtler en què ell explica a Janet la importància d'una «realitat més profunda» (57), ella té la sensació estranya d'haver tingut ja la mateixa conversa amb ell abans.

A més de suggerir una realitat diferent de la quotidiana, sobretot en relació amb el temps, Belbel fa servir la banda sonora per comunicar la tensió interior que pateixen alguns personatges, especialment Janet. Aquesta tensió és el senyal exterior dels dubtes interiors dels quals Görtler és conscient i que desitja revelar per tal d'evitar la catàstrofe que preveu. Instintivament Janet reconeix la veritat de les intuïcions de Görtler, la qual cosa explica la seva estranya sensació de *déjà vu* que ja hem comentat, i ella se sent culpable de l'atracció que experimenta envers Farrant (el personatge més reticent a acceptar les teories de l'alemany). Görtler posa el dit a la llaga quan pregunta a Janet si li ha agradat que Farrant caminés darrere seu durant l'excursió als ermots. Després de la seva resposta («sí», 85), la cara demostra la seva preocupació i sentim una música tensa, com si ens alertés dels seus sentiments interiors, que ella intueix, però que no vol reconèixer, malgrat saber que Görtler té raó.

La banda musical no és l'únic exemple de l'ús del so en aquesta escenificació. Com indiquen clarament les acotacions del mateix Priestley, el tic-tac del rellotge és audible en diversos moments al llarg de l'obra. El rellotge assenyala el temps lineal, i possiblement Belbel suggereix a través de sons el contrast entre aquest temps (el tic-tac) i l'altre, més profund, de Görtler (banda sonora). Una funció similar la compleixen els gestos, les mirades, el moviment i el posicionament dels personatges. En algunes escenes Belbel indica una emoció mitjançant una d'aquestes eines, però en d'altres n'empra més d'una simultàniament. Veiem-ne uns exemples tot seguit.

Quan Janet i Farrant es troben per primera vegada, es miren d'una manera que comunica el sentit de l'acotació «una tensió estranya per uns moments» (53), i la mirada ve acompanyada de la irrupció de la banda sonora. Ja hem observat com aquesta comunica la sensació estranya en Janet d'haver tingut abans la mateixa conversa amb Görtler. L'acotació que precedeix la seva explicació és «ella se'l queda mirant,

gairebé aterrida» (57). Aquestes mirades són una interpretació fidel de les acotacions de Priestley.

Les mirades del mateix Görtler són particularment expressives. Freqüentment examina les cares dels altres personatges per intentar penetrar en el seu interior. Durant la interrogació a Janet sobre el seu marit al primer acte, Görtler la mira intensament, intentant endin-sar-se en la seva ment. Ella li contesta «per què em mira d'aquesta manera?» (59), i uns moments més tard, Sally observa que Görtler «ha arribat aquí [...] amb la mirada extraviada» (65). La interrogació del foraster inquieta sobtadament tant Sally com el matrimoni Ormund, tal com denota l'acotació «aquesta primera connexió entre tots tres té un efecte immediat, com si coincidissin en un mateix sentiment de foscor profunda que cadascun d'ells sap» (65). Les mirades intenses de Görtler reforcen les seves paraules. Aquestes mateixes mirades, sobretot al tercer acte, són una mostra de la passió i la urgència que sent envers les teories que exposa. Són teories visceral, fruit d'una vida molt dura. El que podria ésser només una obra filosòfica freda i estèril es converteix en una peça altament humana i apassionada.

Destaquem també com, durant la interrogació de Janet que acabem d'esmentar, ell la segueix per la sala d'estar, mentre que ella, inquieta per les preguntes de l'alemany, se n'allunya, fins que s'asseu en una de les butaques, on ell continua la interrogació tot mirant-la fixament. Al segon acte, acusa Ormund de beure molt per voler evadir-se d'un problema, apuntant-lo amb dits i mans. Aquest gest emfasitza el fet que l'està intentant alligonar. D'acord amb el seu somni / la seva visió, Görtler intueix que la infelicitat d'Ormund acabarà en el suïcidi si no aconsegueix desviar-lo de la trajectòria actual. Mentre explica a Sam, en presència d'Ormund, que «n'hi ha d'altres —els criminals, els bojós, els suïcides— que viuen la seva vida tancats en cercles del seu temps que cada vegada es fan més foscos» (94), s'acosta a la cadira en què Ormund està assegut.⁹

L'últim aspecte que cal considerar pel que fa a moviment i posicionament dels personatges té a veure amb l'estructura de l'escenari. La

9. A *L'Homme et le temps* Priestley inclou diversos exemples històrics que demostren, segons ell, somnis que després han passat a la realitat.

sala d'estar és una mena de bastiment de tres costats oberts al públic amb una paret al fons —fent servir una de les parets gòtiques de la mateixa sala de la Biblioteca—, amb un espai buit que assenyala la porta entre la sala i la resta de l'establiment. Al costat central dels tres que queden oberts al públic hi ha un altre espai buit, que representa la porta cap a l'exterior. La sala està lleugerament aixecada sobre l'espai que ocupa el públic. Gran part de l'acció transcorre dins la sala d'estar, connectada amb l'espai que ocupen els espectadors per dos esglavons pels quals diversos personatges entren i surten. Görtler, i després el matrimoni Ormund, per exemple, arriben des de fora, igual que Janet i Farrant quan tornen (per separat) de l'excursió. Al final de l'obra, primer Farrant i després Janet marxen definitivament i deixen Ormund i Sam a la sala.

Aquests moviments es poden entendre en un nivell purament literal. Però no em sembla totalment inversemblant especular que poden representar un moviment entre el món aparentment còmode, «normal», de Sally i especialment Sam, envers un altre, que pertany a una realitat més profunda del nostre subconscient. La banda sonora evoca la intrusió d'aquest món en l'altre, una intrusió que pertorba sobretot Sally. Per exemple, la banda sonora que assenyala l'arribada del doctor Görtler alerta el públic de l'existència d'alguna cosa estranya o amenaçadora amagada per l'aparent normalitat de la primera breu escena entre Sam i Sally. Quan Janet arriba un moment abans que el seu marit, un cop més acompanyat per la banda sonora, la seva preocupació no és el que s'esperaria d'un matrimoni benestant com aquest. Les entrades i sortides, doncs, igual que altres moviments i canvis de posició dels personatges, van en consonància amb la banda sonora.

Un altre aspecte de la vida més amagat, aquesta vegada perillós, remet al suïcidi que contempla Ormund. Dues vegades surt a fora per mirar el cotxe i al mateix temps buscar la pistola que té guardada a la guanterera. La segona vegada Görtler li provoca la crisi i la seva resolució, la qual cosa permet la marxa de Janet i Farrant al final de l'obra. El més probable és que es tracti d'un final feliç, però la incertesa que hem anat associant amb el món exterior fa que dubtem de la possibilitat d'una felicitat completa i certa.

Una altra funció que exerceixen aquestes arribades i sortides des de fora és la de fer participar el públic. On se situen els espectadors dins d'aquestes preguntes filosòfiques? Se senten implicats en les decisions difícils que han de prendre Janet i el seu marit? Alguns crítics comenten aspectes de la reacció del públic, com veurem en el següent apartat.

4. LA RECEPCIÓ

Les ressenyes del muntatge són, en general, positives: per exemple, les recollides a la pàgina web *Teatre Barcelona* li atorguen una mitjana de gairebé 4 sobre 5, i la qualifiquen de «Molt recomanable» (AAVV 2019). Tanmateix, hi ha alguns aspectes que provoquen reaccions més negatives per part dels crítics. Examinaré el contingut de les seves anàlisis, en tres apartats: el fons filosòfic, literari i teatral de l'obra; la qualitat de la direcció, l'actuació, l'escenografia i el vestuari; i la reacció del públic.

Com és d'esperar, tots els crítics esmenten el tema del temps, però n'hi ha cinc que dediquen més atenció a aquest tema que a d'altres de filosòfics, literaris i teatrals. Sara Martín Alegre es demostra bona coneixedora d'aquests temes (MARTÍN 2019) i Marcos Ordóñez situa l'obra dins el context dels *Time Plays* de Priestley, comentant la qualitat relativa de totes tres (*Els temps i els Conway* és la seva favorita), a més d'oferir una breu història de les representacions, tant a Anglaterra com a Catalunya i Espanya; Ordóñez també demostra el seu coneixement ample i profund del teatre, la literatura i el cinema anglesos, i troba semblances amb, o una possible influència sobre, figures tan variades com Terence Rattigan, Graham Greene o David Lean (ORDÓÑEZ 2019).

Ramon Oliver reflexiona sobre el deute de Priestley amb John William Dunne (*Serial Time*) i Ouspensky. Com Ordóñez, Oliver revela una preferència per *El temps i els Conway*, caracteritzant-la de «magnífica i molt cèlebre». La seva ressenya és una anàlisi interessant i informativa sobre els contextos de l'obra, sigui el filosòfic, sigui l'*opus* de Priestley o del teatre anglès en general (OLIVER 2019). Anna Cornudella, igualment, dedica bona part de la seva ressenya al fons

filosòfic i teatral d'aquesta escenificació. A més, comenta la importància del temps a l'obra de Belbel i la seva col·laboració anterior amb els actors (CORNUDELLA 2019). Finalment, Bernat Puigtobella esmenta *El temps i els Conway* (diu que el mateix Belbel li va recomanar que anés a veure el muntatge de Mario Gas als anys 90), i, com Cornudella, alludeix a obres del Belbel dramaturg que tracten del tema del temps (PUIGTOBELLA 2019).

Malgrat que alguns crítics jutgen que la primera part del muntatge d'*Això ja ho he viscut* és menys eficaç que la segona (Ramon Oliver o José Carlos Sorribes, per exemple), la valoració de la tasca de Belbel com a director és, en general, positiva. Per a Ordóñez, «la puesta [en escena] me recordó a *El criptograma* de Mamet, uno de los mejores montajes de Belbel, en 1999» (ORDÓÑEZ 2019). Més d'un crític comenta el respecte pel text habitual en Belbel (OLIVER 2019, SOTORRA 2019), i Oliver elogia el respecte que demostra el director per l'època en què *Això ja ho he viscut* fou escrita. David Bueno aprecia que Belbel «dirigeix[i] aquesta peça amb astúcia, dominant els temps i deixant lluir cada escena i personatge amb tota la seva amplitud, amb precisió i un ritme pausat que mostra els esdeveniments cuinats a foc lent» (BUENO 2019).

Més positiva encara és l'apreciació de la feina dels actors. La revista *Time Out* atorga quatre estrelles a la funció, remarcant «la magnífica, per creïble i sentida, feina» dels actors (FONDEVILA 2019). Per a Sorribes, «donde juega seguro *Això ja ho he viscut* es en su reparto» (SORRIBES 2019). Referint-se a Priestley, un crític escriu que «per sort seva, a casa nostra s'encarreguen de posar al seu text grans patums del teatre com són Lluís Soler, Sílvia Bel, Jordi Banacolocha, Míriam Alamy, Roc Esquius i el sempre gran, immens i pletòric Carles Martínez» (TORO 2019). Tots els actors són valorats amb entusiasme, amb la possible excepció de Roc Esquius en el paper de Farrant. Ordóñez, per exemple, opina que fa un «buen trabajo, con fuerza, pero creo que le faltan matices» (ORDÓÑEZ 2019).

Una excepció a la valoració positiva dels actors és la de Sílvia Moreno Palomar. Alaba l'actuació de Míriam Alamy i Jordi Banacolocha, però la dels altres intèrprets li sembla massa forçada:

Pel que fa a la resta de personatges, va per moments. En algunes situacions l'acció evoluciona amb exquisidesa, però en d'altres —la majoria— la interpretació es troba forçada, sobreactuada, fent que l'espectador desconnecti en molts moments de l'obra. Personatges com el de Bel queden massa forçats i no semblen creïbles a ulls del públic, que espera en certes converses un desenvolupament més assossegat i natural. Una intensitat forçada que va en augment mentre avança la producció i deixa a *[sic]* l'espectador descol·locat. I en conjunt la peça promet molt, però peca de forçar els personatges, creant una intensitat desmesurada i inversemblant. (MORENO 2019)

En general, però, l'actuació rep elogis entusiàstics per part dels crítics, i el mateix ocorre amb l'escenografia i el vestuari, com mostra clarament Ordóñez: «Impecable el interior del Black Bull Inn, minuciosamente levantado por Max Glaenzel. Todo encaja, hasta las paredes góticas de la biblioteca. Y precioso vestuario de Nina Pawlowsky: puro aire de los años treinta» (ORDÓÑEZ 2019). També a Teresa Bruna li encanten «el preciós decorat de l'espectacle [...], la mítica veu de Lluís Soler [...], el vestit de la Sílvia Bel, preciós [...]. El que si *[sic]* que m'ha quedat clar és que en Sergi Belbel i tot l'equip ho han treballat a fons i cal felicitar-los a tots» (BRUNA 2019).

En canvi, els efectes sonors són objecte d'una crítica molt més negativa. Com explica Belbel, la finalitat de dos sons específics —la banda sonora i el tret de la pistola d'Ormund— és d'evocar un ambient cinematogràfic, de *thriller*, i per a Bruna és un «thriller metafísic que t'enganxa des del primer moment» (BRUNA 2019). L'opinió general, però, és que els sons afegits hi sobren, precisament perquè *Això ja ho he viscut* no és pas un *thriller* (el títol de la ressenya de Sotorra és «Un fals thriller per parlar del temps»). Ordóñez troba que «Belbel recurre a algún efecto innecesario, como el zambombazo de pólvora, o los toques musicales que anticipan inquietud, subrayándola» (ORDÓÑEZ 2019). La crítica més demolidora, i detallada, de l'intent de recrear un ambient cinematogràfic de *thriller* és la d'Oliver:

El problema és que Belbel —fent ús un cop més d'un tret característic del seu estil que sovint maneja de forma admirable, però que de vegades es torna en contra seva— sembla alhora massa preocupat per fer

que l'espectador no quedi perdut davant l'aparença del seu espectacle. I busca llavors de forma massa evident guanyar-se'l fent servir per al seu objectiu instruments que, en aquest cas, desvirtuen allò que ens proposa Priestey [*sic*]. Belbel sembla llavors confondre els misteris existencials i temporals als que s'enfronten els personatges amb una intriga al millor estil d'Agatha Christie, per parlar d'una autora a la qual seria també fàcil ubicar dins d'aquest mateix decorat. L'espectacle cau així en efectismes no solament innecessaris, sinó clarament contra-productius. L'excessiva banda sonora convida a pensar que en qualsevol moment veurem aparèixer per aquesta humil pensió amb un toc de castell escocès un assassí empunyant la seva arma blanca. I tant les pauses amb un punt emfàtic com els crits extemporanis com els trets de pistola que sonen com a veritables canonades et descolloquen, i —encara pitjor— provoquen entre el públic no ja somriures, sinó fins i tot alguna que altra rialla; rialles que estan fora de lloc, però de les quals l'espectador no n'és en absolut culpable: és la posada en escena la que l'ha portat fins aquí. (OLIVER 2019)

L'únic crític que elogia aquest recurs tan criticat per Oliver és Bueno, que aprova, per exemple, «el so estrident de la pistola» (BUENO 2019).

El tercer aspecte de la recepció crítica que caldria abordar concerneix la reacció del públic. Més d'un d'ells considera que una lectura anterior (o fins i tot posterior) ajudaria a l'apreciació d'un text que no es presta fàcilment a una comprensió immediata i que potser hagi contribuït a un cert desconcert per part del públic.¹⁰ Bruna conta com llegir el text després de veure la representació la va ajudar a entendre-la millor quan la va veure per segona vegada. Sotorra va detectar un cert cansament per part del públic, i Toro sembla compartir els comentaris dels espectadors sobre l'estranyesa de l'obra:

Sortint del teatre, els comentaris anaven en dues línies: «Fa pensar», o bé «És un pèl rara, no?» [...] Belbel [...] ha volgut generar moments de tensió escènica que funcionarien magníficament davant d'una càmera, però es fan estranys damunt d'un escenari. Silencis incòmodes, mira-

10. Aquest punt de vista és molt diferent del d'Oliver.

des intenses o pensaments no expressats fan que l'espectador es miri encuriosit preguntant-se... I ara per què ho fan, això? (TORO 2019)

No deixa de ser curiós el contrast entre els crítics que creuen que Belbel s'ha forçat massa perquè el públic no quedi confós i els que emfasitzen precisament que l'obra en si hagi deixat perplex aquest mateix públic.¹¹ Com hem observat, Oliver va detectar rialles que per ell eren fora de lloc. No obstant, no totes les rialles (rialletes, més ben dit) ho eren. Jo en vaig percebre algunes que eren apropiades i estaven en consonància amb les intencions de Priestley. Tot i no ser una comèdia, de tant en tant l'autor hi fa entrar l'humor, sobretot en els diàlegs de Sam, el personatge més simpàtic i que «toca més de peus a terra» de l'obra.

CONCLUSIÓ

El nostre estudi ha considerat qüestions de la traducció teatral, siguin específiques a *Això ja ho he viscut* o de naturalesa més general. Hem analitzat possible estratègies de com aconseguir que un públic catalanoparlant compregui el llenguatge i la cultura d'una zona rural del nord d'Anglaterra. Hem conclòs que el traductor resol aquestes i altres dificultats amb intel·ligència i imaginació, tot i que, inevitablement, algunes li han causat problemes menors. La traducció escrita és un dels possibles camins que permeten que un públic lingüísticament i culturalment diferent de l'original tingui accés a l'obra. L'altre via principal seria un muntatge de l'obra o una adaptació. Com és habitual en el seu cas, la versió del director, Sergi Belbel, és fidel al text original, malgrat introduir certs canvis que en general contribueixen a enriquir la naturalitat del diàleg. La fidelitat al text original és un dels aspectes destacats pels crítics del muntatge, al costat de la feina dels actors i dels diversos *atrezzi* i escenografia. La primera és elogiada gairebé unànimement pels ressenyadors, però la segona té una recep-

11. Els (relativament pocs) canvis introduïts per Belbel per fer que el text sigui més col·loquial o natural també juguen en aquest sentit.

ció amb més contrastos; mentre que l'escenografia i els vestits són valorats positivament, l'ús de sons —la banda sonora i el tret de la pistola— és considerat superflu i fins i tot contraproduent. Finalment, hem pogut esbrinar en algunes ressenyes petits detalls de la recepció per part del públic, interessants, però insuficients per a poder arribar a unes conclusions més extenses.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (2019): AAVV, «Cartellera / Teatre: *Això ja ho he viscut*», *Teatre Barcelona*, 7-6-2019: <<https://www.teatrebarcelona.com/espectacle/aixo-ja-ho-he-viscut>> [Consulta: 26-3-2021].
- ANÒNIM (2019): «Sergi Belbel remet a Hitchcock i Lynch a “Això ja ho he viscut”», *Teatre Barcelona*, 7-6-2019: <https://www.teatrebarcelona.com/revista/sergi-belbel-remet-a-hitchcock-i-lynch-a-aixo-ja-ho-he-viscut?_ga=2.129699468.1621222760.1625045403-124229381.1624958464> [Consulta: 30-6-2021].
- BRUNA (2019): Teresa Bruna, «L'explicació més esperançadora del “Déjà vu”», *Recomana.Cat*, 25-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/lexplicacio-mes-esperancadora-del-deja-vu>> [Consulta: 26-3-2021].
- BUENO (2019): David Bueno, «L'art de tornar a viure», *Núvol: Ara.cat*, 20-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/lart-de-tornar-a-viure-61296>> [Consulta: 26-3-2021].
- CORNUDELLA (2019): Anna Cornudella, «El temps, Belbel i Priestley a “Això ja ho he viscut”», *Núvol: Ara.cat*, 7-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/el-temps-belbel-i-priestley-a-%e2%80%98aixo-ja-ho-he-viscut-61025>> [Consulta: 26-3-2021].
- FONDEVILA (2019): Santi Fondevila, «*Això ja ho he viscut*», *Time Out*, 13-6-2019. Text disponible en línia a: <<https://www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/aixo-ja-ho-he-viscut>> [Consulta: 26-3-2021].
- GEORGE (2013): David George, «Sergi Belbel as Author, Translator, and Director», *Modern Language Review*, 108: 2, ps. 504-518.
- MARTÍN (2019): Sara Martín Alegre, «J. B. Priestley, “I Have Been Here Before”», dins el blog titulat *The Joys of Teaching Literature*, 24-9-2019: <<https://blogs.uab.cat/saramartinalegre/2019/09/24/time-and-j-b-priestley-i-have-been-here-before>> [Consulta: 9-4-2021].

- MORENO (2019): Sílvia Moreno Palomar, «Aprenem a base d'errors», ressenya de la representació d'*Això ja ho he viscut*, dins AAVV 2019.
- OLIVER (2019): Ramon Oliver, «Belbel s'endinsa per les dimensions del temps que ens proposa Priestley, i de tant en tant es perd pel camí», *Recomana.cat*, 18-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/belbel-sendinsa-per-les-dimensions-del-temps-que-ens-proposa-priestley-i-de-tant-en-tant-es-perd-pel-cami>> [Consulta: 26-3-2021].
- ORDÓÑEZ (2019): Marcos Ordóñez, «“Déjà vu”», *El País*, 28-6-2019. També disponible en línia a: <https://elpais.com/cultura/2019/06/28/babelia/1561719831_257190.html> [Consulta: 15-2-2021].
- PRIESTLEY (1958): J. B. Priestley, *L'Homme et le temps*, París: Pont Royal.
- PRIESTLEY (1962): J. B. Priestley, *I Have Been Here Before*, dins: *The Plays of J. B. Priestley*, vol. 1, London - Melbourne - Toronto: Heinemann, ps. 203-268.
- PRIESTLEY (2019): J. B. Priestley, *Això ja ho he viscut*, trad. Martí Gallén, Barcelona: Comanegra - Institut del Teatre.
- PUIGTOBELLA (2019): Bernat Puigtobella, «La teràpia quàntica del doctor Görtler», *Núvol: Ara.cat*, 13-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/la-terapia-quantica-del-doctor-gortler-61138>> [Consulta: 26-3-2021].
- SORRIBES (2019): José Carlos Sorribes, «“Thriller” filosòfic en la Biblioteca», *El Periódico*, 15-6-2019. També disponible en línia a: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190614/cronica-teatral-aixo-ja-ho-he-viscut-thriller-biblioteca-sergi-belbel-7505708>> [Consulta: 26-3-2021].
- SOTORRA (2019): Andreu Sotorra, «Un fals thriller per parlar del temps», *Recomana.cat*, 15-6-2019: <<https://recomana.cat/obres/aixo-ja-ho-he-viscut/critica/un-fals-thriller-per-parlar-del-temps>> [Consulta: 26-3-2021].
- TORO (2019): Oriol Toro, «Això ja ho he viscut: i ara què?», *Núvol: Ara.cat*, 24-6-2019: <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/teatre/aixo-ja-ho-he-viscut-i-ara-que-63000>> [Consulta: 26-3-2021].

LLÚCIA BARTRE: AMATEUR THEATRE IN
FRENCH CATALONIA DURING WORLD WAR TWO

JOHN LONDON

Queen Mary University of London

INTRODUCTION: AMATEUR THEATRE AND THEATRE HISTORY

Non-professional theatre and theatre performed outside major urban areas constitute two relatively neglected elements of what can be called, adapting an existing term (KERSHAW 2007: 15-16), social theatre ecology. When considered with due attention, they represent significant challenges for the writing of theatre history and the development of theatrical analysis. Before concentrating on the consequences of such attention from a Catalan perspective, it is worth comparing how British theatre, with an ostensibly more extended and easily defined tradition, can be reconceived in the light of amateur groups and (often connected) local theatrical productions.

At least four main points emerge from a focus on non-professional theatre. The first is the sheer variety of the subject. In the 1930s J. B. Priestley viewed Civic Theatres and People's Theatres as an imaginative escape from industrial depression and, by 1945, he thought they provided social cohesion because of the «combined effort» and «common purpose» involved (PRIESTLEY 1945: 29). Sybil Thorndike said, in 1953, there was «no longer any true distinction between professional and amateur, only between commercial and non-commercial» (COVENEY 2020: xvi). That may seem clear and defines the fact that the people involved are not being paid for their work, but it does not now encapsulate the nuances of different categories: *i*) amateur groups with a permanent venue or those without; *ii*) student theatre, from schools to universities; *iii*) community theatre, usually with some sort of social agenda; *iv*) companies recognized for their impact in working with specific sectors, such as prisoners (CROSSICK AND KASZYNSKA 2016: 47-49). Priestley's praise was for what would now be

classified as *i*) or *iii*), and a recent estimate of a total of 2,500 amateur groups in the UK (COVENEY 2020: 189) would probably not include *ii*) and *iv*). Yet boundaries are increasingly porous, with trained professionals working in the amateur sector, the use of unpaid extras (in, for example, well-known productions of *Julius Caesar* in 1992 and 2005), and collaborations between amateur groups and high-profile companies (such as the Royal Shakespeare Company) (NICHOLSON *et al.* 2019: 195–203, 290–293; COVENEY 2020: 185).

The second point, which derives from these definitions, is the way in which the detailed acknowledgement of amateur theatre can change our view of national theatrical history, whether it be the development of dramatic composition in the eighteenth and nineteenth centuries (ROSENFELD 1978) or the vibrant presence of theatre in Wales, Scotland, and Northern Ireland in the twentieth century (COCHRANE 2001). And the emphasis on activity away from a handful of familiar cities helps to maintain the local within the global and intercultural (ROBINSON 2007).

Once the non-professional field has been opened up for investigation, the discoveries reveal the backbone of British theatre. It is striking (and this is the third point) how many well-known performers and playwrights worked in amateur theatre. Kenneth Branagh, Anthony Hopkins, Ian McKellen, Ben Kingsley, Glenda Jackson, and Michael Gambon all started in local theatre groups (COVENEY 2020: x, 8, 106). Support from—and productions within—the amateur sector were integral to the writing careers of Harold Pinter, James Saunders, Caryl Churchill, and Tom Stoppard (NICHOLSON *et al.* 2019: 71–72, 98–99).

The fourth point is, in a sense, the opposite of underlining these sorts of links to the professional world. Although arguments have been made for the inclusion of popular forms, such as melodrama, in theatre history (BRATTON 2003: 5–14), just as much energy needs to be devoted to the participants in amateur theatre: the actors, directors, set designers, and—most obviously—the dramatists who write exclusively for the non-professional stage and whose plays are continually revived, but rarely granted critical attention. From a more historical angle, if we consider the closet drama of the Renaissance as

a kind of amateur drama, then a rich panoply of playwrights, many of them women, comes to light (STRAZNICKY 1998; and for Italy, BARISH 1994). The debate about whether or not these texts were intended for performance (in private) becomes less important in situations when all public performance was prohibited.

Needless to say, this discussion on British theatre cannot be applied wholesale to the case of Catalan. However, there may be parallels which could stimulate new areas of study. Certainly, the research on amateur theatre in the Second Republic and the Spanish Civil War re-adjusts our notion of Catalan theatre history.¹ When it comes to the period immediately after the Civil War, the collation of details on amateur, above all Catholic, productions in Catalan outside Barcelona gives a different impression from that of the total absence of performances in Catalan until 1946 (GALLÉN 2010: 114-122). By 1945—the same year as Priestley’s comments—the critic Julio Coll thought there were more than two hundred amateur companies in Catalonia, and, although he was disdainful of their achievements (COLL 1945), there is no overall, detailed idea of what they were performing. On the other hand, there is more information on the Catholic umbrella organization FESTA (1949-1972) and the numerous experimental—often quasi-professional—groups which were instrumental in bringing translations of non-Spanish theatre to Barcelona (GALLÉN 1985: 154-158, 188-245). Nevertheless, tracing the history of amateur groups across all Catalan-speaking areas is still a challenge.

Apart from the search for factual information, an analysis of non-professional theatre pushes the researcher into a realm where the usual methodologies are inadequate. Limited runs (of one to three nights) tend to single out the production as a unique event rather than a developing entity. But it is an event which often has no traceable reception in the press (especially before the start of new social media). This means it is difficult to find out how plays were performed, received, and the role they may have had within a given socio-political context.

1. On this period and Catalan amateur theatre in general, see DOVELLA 1998; FOGUET 1998; MEMÒRIA 1987.

Recent empirical research has provided insights into how audiences change according to the day of the week, how ushers can gauge an atmosphere and how people in the auditorium may feel part of a group they do not in fact know (e.g. HEIM 2016: 24, 121-123). Such studies are based on large-scale shows (with high ticket prices) and, in most productions, a physical and social distance between those attending and those performing (even when participation is encouraged). But the criteria for assessing a performance will be different if tickets are cheaper or free, audiences are smaller and well acquainted with the actors, just as the actors from a local community will know those who attend. This familiarity can encourage considerable audience loyalty to a local amateur group (CROSSICK AND KASZYNSKA 2016: 28), and so create a symbiosis whereby meanings arise because of the intimacy of the conditions for performance. Again, though, the lack of evidence for the reception of those meanings is a major epistemological hindrance.

REDISCOVERING LLÚCIA BARTRE (1881-1977)

These considerations are especially relevant when an entire geographically defined theatre in Catalan is mostly amateur, as is the case of Catalunya Nord (French Catalonia) (BADOSA 2011). Indeed, this is one of the reasons why these performances are largely ignored in histories of Catalan literature and theatre. Joan Fuster went as far as to deny that Catalan theatre existed in Roussillon in material terms (FUSTER 1972: 402-404).

Such dismissals make it all the more necessary to study the very real existence of the theatre produced in Catalunya Nord. By exploiting the potential avenues outlined above, we can extend the geography of Catalan theatre beyond the Spanish state and reveal an alternative, non-professional corpus of plays. Following a phenomenon in small-scale amateur production, it is no coincidence that we can recuperate a woman among the most active dramatists. The project becomes more interesting if we concentrate on an oeuvre produced legally during the Second World War, after the Nazis had

entered Paris, at a time when Francoist hostility to Catalan was at its zenith and secular Catalan theatre was extremely rare in Spain.

It should be said at the outset that we are discussing a reduced system of production. Figures indicate that the Catalan speakers in Catalunya Nord numbered about 200,000 in the 1930s (BADIA [1951] 1981: 44, 46). Moreover, despite some touring shows, productions tended to remain local. The population of Illa (or Ille-sur-Têt in French), where Llúcia Bartre lived, had a population of just over 4,200 in 1947 (DELONCA 1947: 395), yet the town should not be considered a backwater. It is, for example, where the Catalan poet Josep-Sebastià Pons (1886-1962) was born and to where he returned. It is also the birthplace of the rugby player Jean Galia (1905-1949) and the song-writer Louis Amade (1915-1992). And Llúcia Bartre (or Lucie Bartre in her Gallicized, published name), penned at least forty-two plays, many of which were performed outside Illa. She thus became part of the repertoire of Roussillon, so that a dramatist such as Pere Guisset (1920-2000) from Ceret, who came to prominence in the 1970s, had acted in and read her plays, along with those of Un Tal (the pseudonym of Albert Saisset, 1842-1894) (VERDAGUER 2006: 12, 14, 16). Her dialogue may have contained grammatical errors and Gallicisms (VERDAGUER 1980), but her comedies remained popular.²

RIALLES (1942): THE NATURE AND STRUCTURE OF COMEDY

What features made Bartre's plays so appealing? Given the absence of performance details and a lack of recorded reception for the ten plays in *Rialles*, the main evidence comes from the texts.

The subtitle to the collection is *COMEDIES* (presumably *comédies*), but they have the reduced length of *sainets*, even when they comprise two acts: they could not have lasted more than half an hour

2. For outlines of Bartre's work, see VALLS 1997, and VERDAGUER 1997. In 1947 there was a cryptic reference to an unnamed female author from Illa who enriched the repertoire «d'un grand nombre de pièces prises sur le vif et écrites avec un sens profond des ressources de la langue populaire» (DELONCA 1947: 402).

each and some of them would be much shorter. Unlike the reduced cast in Bartre's play (of 1934), the two-hander *Lluna rossa* (BARTRE [1934] 2002), these comedies increased participation by having between five and seven characters, with a predominance of women. Noteworthy are roles for girls of between six and ten years old as well as school boys, given simple lines and doubtless encouraging family attendance (BARTRE 1942: 97, 109, 119, 151, 191). The social frame tends to be middle-class, although there is one aristocratic caricature and maids and servants have their parts to play. Sets are simple—a living room, a dining room, a kitchen, a street—and the delivery of lines is overwhelmingly dependent on a notional fourth wall, with little opportunity for rhetorical or gestural flourishes. In the rare instances when the characters address the audience directly, they do so alone on stage, *se girant cap el public*:³ for sentimental sympathy or for a joke (BARTRE 1942: 162, 175, 177). The most performative elements are the songs which are sung in four plays (BARTRE 1942: 95, 101, 107, 113, 117, 158-160). Occasional proverbs or aphorisms lend a familiar, jokey tone at the resolution of the stories: «Canviareu de moliner, canviareu pas de lladre»; «Qui té mossos y no els veu es mes pobre que no s'ho creu»; «No te riguis dels meus dols, perquè quan els meus seràn vells, els teus seràn nous» (BARTRE 1942: 35, 54, 149).

Bartre's plots are not complicated and their brevity does not allow for developed subplots. Besides some quite cheeky verbal exchanges, the main humour tends to derive from one central trick or misunderstanding. In *La neboda de la Cristina*, the niece in question is Odeta who is eighteen years old and awaiting the arrival of a fiancé chosen for her, but whom she has never seen. However, she is staying in a house the servants of which—Víctor and Anna—have mischievously rented out in their master's absence. So when Esteva, the master, comes back unexpectedly, Odeta takes him for the fiancé. Meanwhile, in comic play-acting, the servants invent a ruse to avoid telling the truth: Víctor pretends to have lost his memory (having fallen off a tree) and Anna pretends to have gone deaf. When Esteva

3. Throughout, I quote from Bartre's published texts as they stand, with their inconsistencies in spelling and accentuation and without normalization or correction.

calls a doctor who threatens to drill a hole in Anna's ear and open up Víctor's brain, the couple confess their trick. Yet Esteva's anger is mollified by the fact he has fallen in love with Odeta and wants to marry her.

A similarly whimsical view of love emerges in the course of *Peix d'abril* in which the thoroughly disagreeable Leonia is going to marry Albert. In what she considers a form of revenge for the way she perceives she has been treated, Leonia forges a love letter in the name of Josefina (aged thirty-five) addressed to the fifty-year-old doctor Sobraquès. This is to be the April Fool joke of the title. But when the trick is discovered it backfires: Sobraquès proposes marriage to Josefina who is delighted to accept. Moreover, Albert is disgusted by Leonia's behaviour and breaks off the engagement, saying: «Ara si veig que m'haví ben enganyat en te creguent dolça y bona» (BARTRE 1942: 148).

While these stories convey changing attitudes, others depend on something overheard and misinterpreted. In *Les dones y el secret*, a group of sixty-year-old women overhear the widower Delriu tell his friend how he accidentally killed his wife by giving her arsenic. Although the women think it may be a joke, they promise not to tell anybody about it. Nevertheless, soon everybody in the town seems to be avoiding Delriu and it turns out that the promise has not been kept. Eventually, Delriu clears up the mystery by revealing that he was talking about the local lawyer's dog, not his wife.

A parallel technique of hiding information and subsequently disclosing it occurs in the shorter *Xipots? Cap!* Madalena establishes a tone of comic hypocrisy from the outset as she comments on what she can see and hear from the kitchen window. She agrees that throwing rubbish into the gutter can block the drainage, but then adds: «Si tothom feya com jó. Jiti tot dins la clavaguera; es també prohibit, mes se veu pas» (BARTRE 1942: 196). So this mischievous attitude easily turns a conversation—again heard from the window—into a scandal: François Marty's husband returned home at two o'clock in the morning and was greeted by a battering. He is obviously having an affair and Madalena spreads the gossip. The trouble is that there was no subject for the verb to indicate who had been out late at night and François herself has to come on stage to explain it was her

dog. This time the canine evidence is palpable because the pet actually appears on stage. Bartre's skill in *Les dones y el secret* and *Xipots? Cap!* lies in keeping the audience in the dark along with the majority of the characters on stage.

Other devices for plot resolution appear more artificial, even within the artifice of comedy. In *Sogra y nora*, for instance, the predictable tension between Mme de Pelegrý and her daughter-in-law Marta is exacerbated by the former's snobbery, based on her aristocratic credentials. Fina (Marta's maid) does a good job of taking Mme de Pelegrý down a peg:

M^{me} DE PELEGRY: [...] Sabereu qu'un dels meus avis era a les croades.
FINA: Millor per ell si l'hi agradava d'hi anar. (BARTRE 1942: 178)

However, when Marta announces that she is pregnant, her mother-in-law suddenly says—in an apparently unstrained volte-face—that she is now too happy to be quarrelling with anybody.

For such cases, it could be argued that repartee and the accompanying minor intrigue (Mme de Pelegrý almost succeeds in losing her son a client) are the main content, that the journey is more important than the destination. In this context, it should be noted that some of Bartre's plays have no real plot. *Les xipoteres* and *Les bogaderes* could best be described as vignettes of local life. In the first, set in a street, Guideta emerges as the most honest of the gossips, while in the second, washerwomen complain about the wealthier ladies for whom they work. Here is where the less well-off find their voice.

ESCAPING, CONFRONTING, EXPLOITING OR PROMOTING SOCIOPOLITICAL REALITY?

A summary of some of the plays in *Rialles* thus gives no impression that they are located in the sociopolitical reality of France in 1942. No Nazis, or even Germans, are mentioned. There is no threat of military violence. Soldiers do not appear in these light-hearted dialogues. There is no discussion of Fascism or Communism.

No wonder, then, that critics favourable to Bartre should underline her accessibility, without any allusion to politics (GUITER 1973*b*: 23), and describe the plays in *Rialles*—following the title—as merely comic (VALLS 1997: 34).

The plays appear even more escapist given the circumstances in Roussillon in general and in Bartre's home town in particular. Twenty families in Illa lost sons at the beginning of the Second World War, 156 prisoners were taken, and 54 men were deported to Germany. Food shortages, rationing, and a subsequent black market were all part of daily life (DELONCA 1947: 426-427). *Rialles* was published in February 1942, and, by November of the same year, the region had changed from being in the *zone libre* (under Marshal Pétain) to being occupied by German troops; two hundred of them stayed in Illa till the end of the month and the town played its part in the resistance, suffering harsh reprisals until the liberation on 20 August 1944 (DELONCA 1947: 428-431).

That Bartre should be continuing the tone of her pre-war comedies—and doing so in Catalan—implies, as well, a refusal to acknowledge another form of Catalan identity which had recently overwhelmed Roussillon. During January and February 1939 between 500,000 and 520,000 refugees crossed the Pyrenees, thereby causing enormous humanitarian problems for a region unprepared to cope with such an influx. About 150,000 of them were detained in the Argelès camp in which many remained until 1942 (CAMIADE 2010: 55-58). Cold and hunger meant that stealing wood and food were often the only options. The local conservative press spread the word that the exiles were dangerous revolutionaries (MONTROYA 2016: 392) and there is evidence of considerable xenophobia (GONZALBO 2013: 27). For the most unfortunate Catalans who were fleeing the new Spanish regime, the final destination would be Mauthausen concentration camp. And yet, the Centro Español in Perpignan was a point of welcome and there are also reports of French Catalan assistance for Spanish Catalans (MONTROYA 2016: 393-394; CAMIADE 2010: 54). Illa is under fifty kilometres from Argelès and half as distant from Perpignan. Although it was forbidden to house refugees, several of them found protection in Illa (CAMPILLO 2019: 179, 285, 319-320).

Bartre and her audiences could not have been oblivious to this Catalan presence or ignorant of its causes. But whereas the Catalans fleeing Spain were victims of a centralized nationalism, *Rialles* should be seen in the light of a different attitude pursued by the Pétain regime. In a conscious attempt to reverse the tenets and effects of the French Revolution, the rhetoric of the Vichy government overtly promoted decentralization. Although the administrative consequences in fact strengthened state control (BARRAL 1974; CHATRIOT 2004-2005), there were exceptions in the realm of culture and, for a brief period, there was a favourable atmosphere towards so-called «langues dialectales» (CORCY 2004-2005: 59-61). Even if the teaching of these languages amounted to after-school classes of just thirty minutes a week at primary level (AMIT 2014: 65), it went hand in hand with the promotion of regionalist culture and folklore. Occitan, for example, was endorsed by Pétain's personal glorification of the poet Frédéric Mistral and reinvigorated by the publication of grammars and other texts.⁴

In Perpignan, Catalan classes started up (FAURE 1989: 206) and, in 1942, the University of Montpellier introduced a certificate in Catalan (GUITER 1973a: 302). A French version of Pompeu Fabra's grammar was published in Paris (FABRA 1941). It should be added that there is anecdotal evidence for the popularity of Pétain in Catalunya Nord (BEZSONOFF 2010: 22); hence, the expansion of provincial theatre under the Vichy regime (FAURE 1989: 135-142) could be seen as a natural, generous opportunity for cultural self-expression granted by a sympathetic leader. According to the published text, 512 copies of *Rialles* were printed (BARTRE 1942: 6), so we are not dealing with a large readership.⁵ However, it is worth remembering that Roussillon was one of the regions of France where book buying was lowest during this period (CANTIER 2019: 155-158), so performance would

4. On the promotion of Occitan during the Vichy regime, see CORCY 2004-2005; FAURE 1989: 68, 204-205, 242, 324 notes 18 and 20.

5. It is uncertain what happened to the majority of copies. One researcher, writing fifty years later, avoids discussion of *Rialles* because, she says, it has «not been located in major libraries» (ENRÍQUEZ 1994).

constitute the main means of transmission. Owing to their form, strictly limited by colloquial language (particular to the geographical area) and stylistic idiom (far from Parisian fashions), the plays in *Rialles* might correspond to what was developed much later for Catalan in Spain during Francoism, namely «regime-based folkloric regionalism» (DOWLING 2018: 385).

Bartre's texts can thus be viewed from a perspective of, on the one hand, the tense conditions (from the recent military conflict and the Spanish exiles); and, on the other hand, the conscious, if modest, promotion of Catalan (from the authorities who had just emerged from the war). Could a more detailed analysis beyond my previous summaries indicate an ostensible relationship with this context? Put in terms of the audience-actor intimacy of much amateur theatre, are there signs within the plays which would reinforce the «fun», «companionship», and «strength» seen by Priestley as the results of communal theatrical work (PRIESTLEY 1945: 29)?

Bartre's central themes do not shout out their relevance, but her dialogues do—in contrast to what her commentators claim—nonetheless allude to the harsher elements of their milieu. The notion of coping with financial challenges is a good example. Within the jokiness, there are recurrent allusions to money. The women in *Les xipoterres* mention rumours of how a companion did not have enough money to pay for clothes and how a daughter of one of their acquaintances is marrying a rich farmer (BARTRE 1942: 105-106). In *Les bogaderes* the women complain about the cost of things and regret not marrying wealthier men (BARTRE 1942: 115), while in *Xipots? Cap!*, Madalena mentions a marriage which seems to have been called off because the dowry was too little (BARTRE 1942: 195). Higher up the social scale, in *La Belota se casa*, the outcome hinges on whether or not a bride-to-be will have the inheritance of her aunt and uncle. In *Sogra y nora*, it is revealed that Marta has more money than her mother-in-law, Mme de Pelegry, and Marta has to deny that the wealth was acquired illegally (BARTRE 1942: 184-185).⁶ But money is

6. There could be a reference here to the fact that Glorianes, Marta's village, was known for its gold mining.

not a direct route to daily sustenance at a time of food shortages and rationing. A character in *Les dones y el secret* comments: «Amb les restriccions d'ara, la gent t'enen els pahidors alleugerits» (BARTRE 1942: 70). Moments later, another returns, worn out from having to queue for food:

LISA (*s'assentant*): Mira, encara que no me convidis, m'assenti, perquè èri cama recta. A quin temps venim!

ROSA: J'ó m'en malfiavi d'aixó. Ah! la gent s'en reyen quan deyi que mancarien de tot. (BARTRE 1942: 72)

In *Peix d'abril*, Josefina has to go off to the butcher's because, if she is late, no meat will be left (BARTRE 1942: 138).

It is easy to imagine how these precise references could act as an emotional safety valve for performers and audiences to acknowledge their contemporary circumstances. More general situations in the plays allude to the events which preceded the armistice of June 1940. The preponderance of female characters—in comedies such as *Les xipoteres* and *Les bogaderes*—reminds us of the fact that so many men had gone off to the war. And there are orphans and widows whose status becomes the basis for plots (even if the cause of the death of the men is accidental or unspecified). We find out that Lluisa's fiancé—in *Peix d'abril*—has actually died in the war (BARTRE 1942: 139).

Other accounts are more detailed. The ten pages of *Nit de Nadal* culminate in a surprise: having been banished because of his adultery, Henri returns home unexpectedly on Christmas eve, as if in answer to the letter his seven-year-old daughter Alice has placed for him in the Nativity scene. The sentimentality, melancholy, and anticipation mean that the play is not really a comedy at all. There must have been a sense of recognition and perhaps pride in a local audience, as they listened to Henri's narrative, after his wife asks him what he has been doing all this time:

Desseguida me vaig engatjar dins l'armada, vaig fer el meu devert, som estat ferit, decorat. Tant aviat curat, torni a me trucar y som fet

presoner. L'altre dia vaig trobar l'ocasió de m'escapar, ho vaig fer. Ara me posaré al treball, y me prendré la nina. (BARTRE 1942: 163)

While Henri succeeded in escaping, the whole gist of the dialogue is hardly escapist. Given the numbers of prisoners-of-war from Illa (DELONCA 1947: 426-427), one is left wondering if it could derive from a real-life story.

The phenomenon of a missing father and the contemporary situation of France come together most explicitly in *Un bon principi d'any*. The play recounts how the young and unstudious Marcel is forced to do better at school by his stern grandfather (Senyor Pujol). After Marcel's mother Regina has pleaded with Pujol, he allows his grandson to work on the land (rather than being an intellectual), with the compromise that Marcel will spend a year at agricultural college. The pressure exerted by Pujol is so great because Marcel's father is dead. As Regina says: «Quan el cap de casa manca, tot es desbarrotat!» (BARTRE 1942: 47). And Marcel phrases his argument (to his grandfather) for wanting to be a farmer as part of a wider policy:

Avi, vosté me perdonarà quan l'hi diré que dès d'ahir me som fet escriure «Compagnon de France» y aquet matí, amb alguns companys sem anats a sembrar al camp d'una pobra dona.

[...]

Es per respondre al desitj qu'el nostre Mariscal ha manifestat a la joventut de França. Y éri segur de la seua aprobació, padri.

[...]

Padrí, per una França nova, cal homes nous.

Haveu sentit com jó els vots d'el Mariscal: cal fer produir al nostre sol tot ço que pot donar. (BARTRE 1942: 49, 51)

Marcel is not just becoming a member of a Vichy association, the *Compagnons de France*, founded in August 1940 (NORD 2012). He is echoing the rhetoric of Mariscal (Maréchal, or Marshal) Philippe Pétain himself. The idea of a «new France» was a recurrent part of official discourse. When Pétain praised Mistral, he did so by seeing in the Occitan poet «l'évocatour de la France nouvelle que nous voulons instaurer, en même temps que de la France traditionnelle que nous

voulons redresser» (FAURE 1989: 68). A central part of this identity was a «return-to-the-earth» policy to increase agricultural production and thereby help French families in need. A *service civique* could require all unqualified Frenchmen to do farm work, from Marcel's age, seventeen (FAURE 1989: 108-114). Marcel obliges by rushing to the job.

The references are extended in the next few minutes. When Pujol asks his daughter Regina «t'estimes mès qu'en Marcel sigui un pagès qu'un *intellectual*?», she gives a strong reaction: «Massa n'hi ha a França d'aqueixos mitg-sabis qui, dès que poden pas arribar a una alta situació com ho havien somniat, tornen agrits i son incapaços de fer un treball util» (BARTRE 1942: 53). Here there is an echo of the Vichy rhetoric condemning intellectual activity entailing analysis, rationalism, and narcissism (FAURE 1989: 98-99). The triumphant belief system of *Un bon principi d'any* is therefore not distant from the amateur propaganda plays of the time in French singing the praises of farmers and Marshal Pétain (ADDED 1992: 279-282). The title and the temporal setting of *Un bon principi d'any* indicate a new beginning for reconstruction, also common in the French plays. As in *Nit de Nadal*, the new beginning implies that national reconstruction is possible.

Besides a teenager involved in agriculture and a husband returning to work and family, are there characteristics of this reconstruction and its official values implied in other plays? Bartre coincides with Pétainist tactics by excluding any mention of the German Occupation (FAURE 1989: 17), but —with the exception of *Un bon principi d'any*— she does not make explicit the links with the Vichy ideology of *Travail—Famille—Patrie*. Bartre does, however, privilege the village in social terms (FAURE 1989: 118), simply because her plots tend to rely on a close-knit community where people bump into each other in the street or come into each other's homes, and where news travels fast. The visual illustrations included in *Rialles* tend to emphasize a homely atmosphere or recognizable external views in which the characters wear traditional clothes.⁷

7. The artists of the illustrations are acknowledged and referred to as M^{ma} G. Vigué, M. Ledieu, and M. Penne (BARTRE 1942: 210).



Louis Penne's illustration to Llúcia Bartre's *Les xipoteres* (BARTRE 1942: 99)

This community portrayed on stage is, though, curiously limited in its scope. It would, admittedly, be difficult to represent the full range of local professions, but a notable absence is the priesthood. Regina, in *Un bon principi d'any*, goes to mass every day (BARTRE 1942: 46), but we never find out more about this. In *Les dones y el secret* Lisa complains about a priest who has made her turn off the lights in the church and break two vases (BARTRE 1942: 61). Delriu tells an ironic fable about the priests in small towns and villages who had such a good

life that God had to create purgatory on earth by sending pious women to annoy them (BARTRE 1942: 63). Of course, the atmosphere is more religious in *Nit de Nadal*, especially in Alice's blind faith (asking Jesus to take the letter to her father), the carol she sings, and her message of Christmas peace for the family (BARTRE 1942: 165). But no priests appear in this play either and the impact remains sentimental.

Indeed, there appears to be a contradiction between what may be seen as an essential, traditional constituent of rural life in this region — Catholic practice — and what we see on stage. On the other hand, Bartre is using Catalan to portray a phenomenon which had become all too real by the time she was born. In Roussillon, Catalan was not promoted in schools and priests were, on the whole, not concerned with Catalan culture. This meant that religious practice was already low in the nineteenth century compared to other areas and French Catalans did not like the clergy to interfere in local affairs (BYRNES 1999). The attitude is summed up by Tineta's advice to Lisa in *Les dones y el secret*: «Fes com jó, estimi el bon Deu, faig els meus devers de bona cristiana, mes deixi el capella tranquil» (BARTRE 1942: 62). Yet the paradoxes remain: Bartre's financial aim in putting on her plays was to raise funds to restore the local chapel of Saint Maurice (VALLS 1997: 34).

If Bartre did not sympathize with clerical Catholicism in *Rialles*, she still must have been regarded favourably within the Vichy regionalist project, as demonstrated by the publication of two volumes of French translations of her plays (BARTRE 1943a; BARTRE 1943b). But what is the status of the Catalan language in *Rialles*? Accounts from Catalunya Nord consider Bartre's linguistic choice a natural extension of making audiences feel alluded to, just as actors were familiar to them as neighbours and local situations could be recognized (VERDAGUER 1997; VALLS 1997: 34). What these accounts omit is the tension between Catalan and French from which Catalan tends to emerge in a more positive light.

In *La Belota se casa*, the aunt narrates how a railway employee did not understand Catalan and then quotes the bad French in which she spoke to him (BARTRE 1942: 91). The other characters laugh, as we might expect an audience to. However, the value of Catalan as a vehicle for authentic emotions is conspicuous in a comparison of two letters. In *Peix d'abril*, Leonia's forged love letter in the name of

Josefina is in French (BARTRE 1942: 143), the formally learnt language of written communication. Alice's letter to her absent father in *Nit de Nadal*, in contrast, is in tear-jerking Catalan: «Vina aviat, papà estimat, així la mamà riurà com quan erets aquí» (BARTRE 1942: 162).

There is also a linguistic element of class snobbery, cleverly subverted. One of the washerwomen in *Les bogaderes* makes fun of her mistress by mimicking her: «(amb la veu punxaguda): Rose, je vous prie, faites bien attention à ma lingerie fine, n'asquitez pas les garnitures» (BARTRE 1942: 116). Predictably, the reaction is laughter. This is also the reaction to an anecdote related by Mme de Pelegry in *Sogra y nora*, but it is significant that her snobbish interlocutor, M. de Sequera, is the only one laughing. The anecdote consists of a priest who has just come to Glorianes (the tiny village from where Marta hails). He tells his congregation: «Je suis venu ici pour combattre la routine et, Dieu aidant, j'aurai raison d'elle.» Later on, a local greets the priest in a hostile manner, saying: «Que té a l'hi dir? Saberà que la Routina es la meua dona y jó som el Routi» (BARTRE 1942: 183). Although the story is not without contrived humour, its impact serves to reinforce Mme de Pelegry's air of superiority, later proved to be insubstantial in relation to Marta. The comedy is therefore diminished by the unpleasant character of the narrator and her immediate audience, as well as regional antipathy to the clergy.

On 31 August 1941 the «Gala de l'Unité française» in Vichy involved a parade of different provincial folkloric groups coming together in support of a united nation (BARRAL 1974: 928). In comparison, *Rialles* demonstrates how an important element of folkloric identity, in this case the Catalan language, is not totally subordinate to French in the way that the region is subordinate to the nation. In that small sense, several of the plays exploit cultural politics in order to privilege an aura of parochial authenticity above national community.

CONCLUSION: IMAGINING LAUGHTER

Although we may laugh at some of the French cited, we cannot really laugh at French speakers because they do not appear on stage.

This contrasts with the fun poked at characters speaking French in much earlier comedies from Catalunya Nord, such as *Amos y domestichs* (GRANDÓ 1912), as well as the more precisely satirical barbs against Parisians which would come in plays of the 1970s (LONDON forthcoming). Since there are no outsiders, Bartre does not highlight the notion of a peasant race which was part of Vichy ideology (FAURE 1989: 272). In fact, when the term «raça» does occur, it is the repulsive Mme de Pelegry who uses it to say that how awful it was for her son to marry «una minyona qu'és pas de raça» (BARTRE 1942: 182). All this means that *Rialles* presents no genuine outsiders. (At the end of *Peix d'abril*, there is even hope for Leonia to marry Albert, if she improves her behaviour.) So the plays do not meet the criteria of classic comedy in which the consensus of the group is ratified by successful opposition to a dehumanized external individual (MALACHY 2005: 14-21). And that implies that the «socially conservative face» of *Rialles* does not rely on «the hooting down of accepted targets» (WEITZ 2009: 192).

To a certain extent, an exception would be the targeting of women, or at least mothers-in-law and gossips. «Lluny de ta sogra cerca casa», sings Rosa in *La Belota se casa* (BARTRE 1942: 95), a statement confirmed by the action of *Sogra y nora*. We have seen how entire plots depend on rumours spread through the community by women, embodied by titles such as *Les xipoteres* and *Xipots? Cap!* Sententious phrases reinforce this trait. «Pensi que aquell que poderia impedir una dona de parlar, encara té de neixer», says Víctor in *La neboda de la Cristina* (BARTRE 1942: 16). At the end of *Les dones y el secret* the lawyer tells Delriu ironically: «saberàs que si vols un secret ben guardat, el cal confiar a les dones» (BARTRE 1942: 81). A similar tone pervades Guideta's song in *Les xipoteres*: «Nos dihuen que sem xipoteres, / Sabeu qu'a Ille n'hi ha pas» (BARTRE 1942: 107).

These portraits of women are at variance with the image promoted by Vichy of woman as a model of traditional values (FAURE 1989: 117). Yet the fun in these cases is relatively harmless and short-lived. This is not the world of Sheridan's *School for Scandal*. What triumphs in the end is a combination of the family home and the local community, as underlined by the harmonious plot resolutions and

the occasional mention of Illa itself (BARTRE 1942: 92, 107), a feature which also occurs in Bartre's more didactic post-war work (BARTRE 1948: 8). To return to the ecological metaphor I cited at the beginning of this study, Bartre's situations and her staid sets (her kitchens, living rooms and streets) convey a world intact, in contrast to the collapse of architectural structures in modernist plays (KERSHAW 2007: 64-67). So, if amateur theatre is an «élément fondamental de culture humaine» (DUSSANE 1951: 254), in the phrase of a French critic of the time (echoing Priestley's enthusiasm), it is one of order and security. These words —order and security— were used by Huizinga in the 1930s to describe the influence of sacred ritual play (HUIZINGA [1938/1944] 1970: 33), in an atmosphere, much like that of amateur theatre, where participants knew what to expect.

Is there space, then, in these orderly rooms for a different interpretation of humour? Writing during the war, Claude Saulnier argued that laughter was amoral and based on disharmony. When it came to comedy, his conclusion was striking:

L'indiscipline du jeu s'est associé ainsi à la discipline du luxe: sous cette forme quelque peu paradoxale et pleinement esthétique, le rire est le triomphe de la liberté consciente et joyeuse. (SAULNIER 1940: 168)

Maybe the joyous freedom provided by *Rialles* consists above all in the shared opportunity for self-expression, with references only locals would be able to appreciate fully, in a language unspoken by those who had encouraged its presence. It is a modest, but potent kind of performance.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ADDED (1992): Serge Added, *Le Théâtre dans les années-Vichy: 1940-1944*, Paris: Ramsay.
- AMIT (2014): Aviv Amit, *Regional Language Policies in France during World War II*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- BADIA ([1951] 1981): Antoni M. Badia i Margarit, *Gramàtica històrica catalana*, València: Tres i Quatre.
- BADOSA (2011): Cristina Badosa Mont, «El teatre català a la Catalunya del Nord», *Revista de Girona*, 268, ps. 88-91.
- BARISH (1994): Jonas Barish, «The Problem of Closet Drama in the Italian Renaissance», *Italica*, 71: 1, ps. 4-30.
- BARRAL (1974): Pierre Barral, «Idéal et Pratique du régionalisme dans le régime de Vichy», *Revue Française de Science Politique*, 24: 5, ps. 911-939.
- BARTRE ([1934] 2002): Lucie Bartra [sic], *Lluna rossa*, in: Enric Prat and Pep Vila, ed., *Mil anys de llengua i literatura catalanes al Rosselló*, Canet: Trabucaire, ps. 597-602.
- BARTRE (1942): Lucie Bartre, *Rialles: comèdies*, Perpignan: Imprinta de L'Indépendant.
- BARTRE (1943a): Lucie Bartre, *Fleurs du Roussillon*, Paris: Billaudot.
- BARTRE (1943b): Lucie Bartre, *Gerbe de comédies*, Paris: Billaudot.
- BARTRE (1948): Lucie Bartre, *Els set pecats capitals*, Perpignan: Imprimerie du Midi.
- BEZSONOFF (2010): Joan Daniel Bezsonoff, *Un país de butxaca*, Barcelona: Empúries.
- BRATTON (2003): Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BYRNES (1999): Joseph F. Byrnes, «The Relationship of Religious Practice to Linguistic Culture: Language, Religion, and Education in Alsace and the Roussillon, 1860-1890», *Church History*, 68: 3, ps. 598-626.
- CAMIADÉ (2010): Martine Camiade, «Le Temps de l'exil républicain dans l'Albera: regards croisés», in: Michel Cadé, ed., *La Retirada en images mouvantes*, Canet: Trabucaire, ps. 51-60.
- CAMPILLO (2019): Maria Campillo, ed., *Allez! Allez! Escrits del pas de frontera, 1939*, 2nd ed., Barcelona: L'Avenç.
- CANTIER (2019): Jacques Cantier, *Lire sous l'Occupation: livres, lecteurs, lectures*, Paris: CNRS Éditions.
- CHATRIOT (2004-2005): Alain Chatriot, «Vichy s'est-il voulu régionaliste?», *Archeia*, 14-15-16, ps. 47-55.
- COCHRANE (2001): Claire Cochrane, «The Pervasiveness of the Commonplace: The Historian and Amateur Theatre», *Theatre Research International*, 26, ps. 233-242.
- COLL (1945): Julio Coll, «El teatro: los aficionados», *Destino*, 414 (23-6-1945), p. 34.

- CORCY (2004-2005): Stéphanie Corcy, «Vichy a-t-il favorisé l'enseignement de l'occitan?», *Arkheia*, 14-15-16, ps. 57-61.
- COVENEY (2020): Michael Coveney, *Questors, Jesters and Renegades: The Story of Britain's Amateur Theatre*, London: Methuen Drama.
- CROSSICK AND KASZYNSKA (2016): Geoffrey Crossick and Patrycja Kaszynska, *Understanding the Value of Arts & Culture: The AHRC Cultural Value Project*, Swindon: Arts and Humanities Research Council.
- DELONCA (1947): Émile and Léon Delonca, *Un village en Roussillon: Illa, terra de Rosselló*, Perpignan: Imprimerie du Midi.
- DOVELLA (1998): *Dovella*, 63 [entire issue on Catalan amateur theatre].
- DOWLING (2018): Andrew Dowling, «Prohibition, Tolerance, Co-option: Cultural Appropriation and Francoism in Catalonia, 1939-75», *Contemporary European History*, 27: 3, ps. 370-386.
- DUSSANE (1951): Dussane, *Notes de Théâtre: 1940-1950*, Paris: Lardanchet.
- ENRÍQUEZ (1994): Cristina Enríquez de Salamanca, «Bartre, Llúcia», in: Cristina Enríquez de Salamanca and Kathleen McNerney, ed., *Double Minorities of Spain: A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*, New York: Modern Language Association of America, p. 67.
- FABRA (1941): Pompeu Fabra, *Grammaire catalane*, Paris: Les Belles Lettres.
- FAURE (1989): Christian Faure, *Le Projet culturel de Vichy: folklore et révolution nationale: 1940-1944*, Lyons - Paris: Presses Universitaires de Lyon - Éditions du CNRS.
- FOGUET (1998): Francesc Foguet i Boreu, «El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)», *Els Marges*, 62, ps. 7-40.
- FUSTER (1972): Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.
- GALLÉN (1985): Enric Gallén, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona: Institut del Teatre - Edicions 62.
- GALLÉN (2010): Enric Gallén, «Sobre el teatre professional, amateur i independent a Catalunya durant el règim franquista», in: *Miscel·lània Joaquim Molas*, 6, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 109-146.
- GONZALBO (2013): Jordi Gonzalbo, *Itinéraires Barcelone-Perpignan: chroniques non misérabilistes d'un jeune libertaire en exil*, Lyons: Atelier de création libertaire.
- GRANDÓ (1912): Charles Grandó, *Amos y domesticchs: comèdia catalana en un acte*, Perpignan: Imprimerie d'en Piqué.

- GUITER (1973a): Henri Guiter, «Catalan et français en Roussillon», *Ethnologie française*, 3: 3-4, ps. 291-304.
- GUITER (1973b): Enric Guiter, *Literatura rossellonesa moderna*, Perpignan: Institut Rossellonès d'Estudis Catalans.
- HEIM (2016): Carole Heim, *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, London: Routledge.
- HUIZINGA ([1938/1944] 1970): Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, London: Paladin.
- KERSHAW (2007): Baz Kershaw, *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LONDON (forthcoming): John London, «Comedy in French Catalonia: Adventures in Mockery and Self-Mockery», in: John London and Gabriel Sansano, ed., *Acting Funny on the Catalan Stage: el teatre còmic en català (1900-2016)*, Oxford: Peter Lang.
- MALACHY (2005): Thérèse Malachy, *La Comédie classique: l'altérité en procès*, Paris: L'Harmattan.
- MEMÒRIA (1987): *Memòria del Primer congrès de teatre amateur de Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- MONTOYA (2016): Bernat Montoya Rubio, «La memòria intergeneracional dels exiliats a França: relats orals a Rosselló», in: Gabriel Sansano, Isabel Marcillas Piquer, and Juan-Boris Ruiz-Núñez, ed., *Història i poètiques de la memòria: la violència política en la representació del franquisme: V Trobada de la Comissió de la Veritat*, Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant, ps. 387-403.
- NICHOLSON *et al.* (2019): Helen Nicholson, Nadine Holdsworth, and Jane Milling, *The Ecologies of Amateur Theatre*, corr. ed., London: Palgrave Macmillan.
- NORD (2012): Philip Nord, «Vichy et ses survivances: les Compagnons de France», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 59: 4, ps. 125-163.
- PRIESTLEY (1945): J. B. Priestley, *Letter to a Returning Serviceman*, London: Home & Van Thal.
- ROBINSON (2007): Jo Robinson, «Becoming More Provincial?: The Global and the Local in Theatre History», *New Theatre Quarterly*, 91, ps. 229-240.
- ROSENFELD (1978): Sybil Rosenfeld, *Temples of Thespis: Some Private Theatres and Theatricals in England and Wales, 1700-1820*, London: The Society of Theatre Research.
- SAULNIER (1940): Claude Saulnier, *Le Sens du comique: essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris: J. Vrin.

- STRAZNICKY (1998): Marta Straznicky, «Recent Studies in Closet Drama», *English Literary Renaissance*, 28: 1, ps. 142-160.
- VALLS (1997): Miquela Valls, «Lucie Bartre (1881-1977)», *Cahiers des Amis du vieil Ille et des villages voisins*, 137, ps. 34-39.
- VERDAGUER (1980): Pere Verdaguer, «Llúcia Bartre: tres peces i tres comentaris lingüístics: l'enveja i els set pecats capitals», *Sant Joan i Barres*, 79, ps. 12-15.
- VERDAGUER (1997): Pere Verdaguer, «De la Catalunya del Nord: Llúcia Bartre», *Serra d'Or*, 456, p. 50.
- VERDAGUER (2006): Pere Verdaguer, *Pere Guisset*, Perpignan: Les Publications de l'Olivier.
- WEITZ (2009): Eric Weitz, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

L'IMPACTE DEL TEATRE D'IGNASI IGLÉSIAS A PARÍS

JOAN MARTORI
Societat Verdaguer

Aquest article forma part del reconeixement que els deixebles i amics del professor Enric Gallén hem volgut expressar amb motiu de la seva jubilació acadèmica. Però també vol ser una aportació al cent cinquantenari del naixement d'Ignasi Iglésias, que enguany s'hauria hagut de celebrar amb més transcendència. Pel que vaig veient i sé, la commemoració d'aquesta efemèride transcorre sense pena ni glòria, malgrat les meritòries aportacions que s'estan produint en l'àmbit estrictament local del districte de Sant Andreu de Palomar de Barcelona. S'ha perdut una bona oportunitat per aprofundir en el coneixement de la figura i l'obra d'Ignasi Iglésias en el món acadèmic i escolar, que hauria d'haver-se acompanyat d'una necessària revitalització de la seva obra en els espais escènics. Seguim alimentant, així, un injust silenci, al qual m'he referit en un altre paper (MARTORI 2020: 11-12), que s'arrossega des de la primera dècada del segle passat quant a la significació de l'obra d'un dramaturg com Ignasi Iglésias, que gaudí de tanta popularitat com la que tingueren Àngel Guimerà i Santiago Rusiñol. No hauríem d'oblidar que amb motiu del traspàs d'Ignasi Iglésias, esdevingut el 9 d'octubre de 1928, el «poeta dels humils», com l'havia anomenat Joan Maragall, «rebé un dels més sentits testimonis de consideració i identificació popular de la història contemporània» (GALLÉN 1986: 405).

Fruit d'un tarannà modest, Ignasi Iglésias en més d'una entrevista s'havia presentat com una persona desordenada. Res més lluny de la realitat. Només cal veure alguna fotografia del despatx del seu domicili al passeig de Sant Joan de Barcelona, impecablement endreçat, o tenir en compte les seves feines com a funcionari municipal a la Casa de l'Ardiaca. Per tal de dur a terme aquest treball, ha estat fonamental la consulta de les dues llibretes Miquelrius, amb les pul-

cres anotacions de l'autor, de mida quartilla, amb tapes dures de cartoné, llom de roba i fulls amb pauta ampla (en el cas dels retalls sobre *Els vells*) i de llibre de caixa (en els de *Les garses*) en les quals Ignasi Iglésias enganxà els retalls de premsa i els telegrams relacionats amb l'estrena d'*Els vells* i *Les garses* a París, llibretes que la seva vídua, Emilian Vinyes, cedí a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona el novembre de 1930.¹

Els vells s'estrenà a París (Théâtre Marigny, 8-12-1908), bo i participant del programa de divulgació d'obres de dramaturgs estrangers coetanis que impulsava la companyia del Théâtre de L'Œuvre, capitanejada per l'actor i director d'escena Lugné-Poe.

La posada en escena de *Les Vieux*, que va partir de la traducció al francès d'*Els vells*, duta a terme pels perpinyanencs Pere Rameil i Frederic Saisset, advocat i polític, l'un, i poeta l'altre,² suposà un punt d'inflexió en la trajectòria teatral d'Ignasi Iglésias, ja que obrí les portes a la via d'internacionalització del seu teatre. Una trajectòria quantitativament modesta, sí, però qualitativament significativa. El muntatge d'*Els vells* a París venia precedit pels èxits obtinguts amb l'estrena de l'obra a Barcelona (Teatre Romea, 6-2-1903), per la seva posada en escena a Madrid a càrrec d'Enric Borràs en una mostra de teatre català en versió original, que obtingué molt bona acceptació de públic i crítica (Teatro de la Comedia, 28-5-1904) (MARTORI 1995: 149-160), i pel muntatge de la traducció a l'espanyol que hi interpretà la mateixa companyia uns mesos després (Teatro de la Comedia, 30-3-1905).³

G. Davin de Champclos, estudiós del teatre del Rosselló, entrevistà els traductors d'*Els vells* al francès. En la entrevista afirmava que el treball de Rameil i Saisset havia estat una adaptació més que una traducció, la qual cosa el mateix Rameil reafirmà amb contundència:

1. Custodiades a l'Arxiu Històric, a la Casa de l'Ardiaca, amb les referències 5042-10/03 i 5042-10/04 del Fons Ignasi Iglésias.

2. Frederic Saisset publicà també amb els pseudònims de Jean d'Orgemont i Pierre Tabal.

3. La traducció a l'espanyol d'*Els vells* és de José Jurado de la Parra.

[...] J'ai dit tout à l'heure que *Les Vieux* étaient adaptés et non point traduits d'Iglésias:

— Adaptés, monsieur! Adaptés, rugit M. Pierre Rameil que le croisai derrière un châssis. Le scénario d'Iglésias nous a simplement servi de guide, de canevas, si vous préférez: nous y avons ajouté des scènes et des effet nouveaux.⁴

Segons Rameil, la idea d'adaptar l'obra d'Iglésias havia sorgit d'un muntatge d'*Els vells* que els dos adaptadors havien presenciat en una localitat de la frontera catalana. El seu treball d'adaptació s'havia limitat a fusionar-hi escenes i a aclarir els punts que consideraven susceptibles de confusió, a més d'afegir-hi efectes teatrals de nou encuny.

Seria convenient fer un estudi comparatiu entre l'original d'Iglésias i la versió adaptada de Rameil i Saisset,⁵ per tal d'analitzar com la fusió d'escenes, els «aclariments» i els efectes teatrals a què es referia el traductor haurien influït en el ritme de la posada en escena de *Les Vieux*, que la crítica en més d'una ocasió elogià. O si l'adaptació va saber traduir aquells elements de «beauté exceptionnelle» que Léon Blum, com veurem seguidament, intuïa en el text d'Iglésias i que la traducció potser no hauria sabut transparentar.⁶ Lamento que els límits d'extensió d'aquest treball no em possibilitin exposar, com m'agradaria, una anàlisi detinguda d'aquesta qüestió. En la mateixa entrevista, Pere Rameil justificava l'estrena de la versió francesa d'*Els vells*, bo i diferenciant amb humor el públic català del de la capital cultural europea del moment; i encara més del que assistia a presenciar les diferents propostes escèniques de Lugné-Poe: «En Catalogne, voyez-vous, on écoute les pièces en fumant, en causant, en pipant les dés ou en battant les cartes, et dame! Il faut bien que l'auteur se répète à satiété s'il veut être compris. En France, à Paris, c'est inutile».

La posada en escena d'*Els vells* a París fou preparada a través d'una campanya de promoció d'Ignasi Iglésias i la seva obra, en la

4. G. Davin de Champelos, «Le Théâtre. A L'Œuvre.- *Les Vieux...*», *Gil Blas*.

5. *Les Vieux, drame en 3 actes, adapté du catalan à la scène française par MM. Pierre Rameil et Frédéric Saisset...*, París: Librairie Molière, 1909.

6. Léon Blum, «La Soirée», *Comœdia* [s. d.].

qual molt probablement hauria participat Joan Pérez-Jorba, tal com uns anys després faria explícitament amb l'estrena de *Les garses* al Théâtre du Palais Royal, a càrrec de la companyia Le Nouveau Théâtre d'Art. La crítica abans de l'estrena d'*Els vells* disposà d'un dossier de premsa curosament elaborat que, entre altres qüestions, exposava la trajectòria teatral d'Iglésias amb referències a l'evolució del teatre català coetani. L'autor d'*Els vells* hi era presentat com un dramaturg català, la qual cosa, ves per on!, indignà la crítica hispana. Enrique Gómez Carrillo, cònsul de Guatemala i representant de l'Argentina a París, publicà en les pàgines d'*El Liberal* de Madrid una crònica sobre l'estrena de *Les Vieux* que tenia el ferm propòsit d'intoxicar l'opinió madrilenya. Aureolat entre la bohèmia de París pels seus matrimonis de curta durada amb dames del món literari, l'illustre seductor guatemalenc —que al cap d'uns anys contrauria un nou matrimoni, que durà tot just un any, amb la mateixa Raquel Meller, i que temps a venir, segons una de tantes brames que s'estengueren entre els cenacles de la capital francesa al voltant de Mata Hari, hauria entregat l'exòtica ballarina i espia a mans dels francesos— escrivia a propòsit de l'estrena d'*Els vells* un article mordaç que carregava les tintes no només contra el nostre autor i la, segons ell, minsa recepció de la seva obra, sinó també contra «los catalanistas literarios» en ple. En cap moment, però, entrava a valorar ni l'obra d'Ignasi Iglésias ni el muntatge que dirigí Lugné-Poe. Com si no hagués assistit a l'estrena ni hagués estat atent a les moltes crítiques que en publicà la premsa.

La crònica de Gómez Carrillo participava de l'estil que conreaven els cronistes llatinoamericans instal·lats a París, amb Rubén Darío al capdavant, que en els seus escrits centraven l'atenció en qüestions frívols i intranscendents que ben sovint els portaven a fugir d'estudi. Tanmateix l'article de Gómez Carrillo em servirà, paradoxalment, per introduir la valoració en premsa de *Les Vieux* a París a partir del gavadal de falsedats de l'alçada d'un campanar que conté. El «Príncipe de los Cronistas», com se'l coneixia per la gran quantitat d'articles que escriví des d'Europa i també des de països de l'Extrem Orient, en valorar l'estrena de l'obra d'Iglésias tocava la fibra del ranci i florit patriotisme espanyol fent referència a un suposat supremacisme de la

dramatúrgia catalana que el periodista es treia de la màniga, bo i apel·lant a una ofensa a la «integridad moral de la nació» espanyola. El corresponsal d'*El Liberal*, com anirem veient, s'inventà el contingut del dossier de premsa quant a la traducció d'*Els vells* al francès. S'empecà un silenci inexistent per part de la crítica francesa i un suposat fracàs de la posada en escena de l'obra d'Ignasi Iglésias a càrrec de la companyia del Théâtre de L'Œuvre de París. Maquinada amb molta mala bava, la crònica de Gómez Carrillo havia construït un discurs d'odi que menyspreava els parisencs, a qui subtilment titllà de grollers, i indirectament humiliava els representants del catalanisme literari d'esquerres, que, com es podrà deduir de les amplificacions que aniré introduint, no eren sant de la seva devoció, si més no ideològica. Llegim-lo:

Los catalanes del Centre Català están indignados. Ellos que tanto admiraban a París, ellos que tan parisienses se sentían, comienzan ya a dudar del buen gusto de esta gente.

—¡Y si no fuera más que cuestión de gusto! —me dice uno de los dirigentes del grupo—. Pero es que se trata de buena educación... Esta gente es grosera...

La grosería consiste en no haber dado a la traducción de «Los viejos» del Sr. Iglesias, ninguna importancia.

Y, sin embargo, hay que confesar con franqueza que la manifestación filocatalanista estaba bien organizada. Todos los críticos, los más humildes como los más eminentes, habían sido invitados. A todos los periódicos se les ha mandado comunicados sobre la gloriosa personalidad del autor. Luego, para despertar la curiosidad y halagar el nacionalismo francés, se había dicho que el Sr. Iglesias «no es un español, sino un catalán, es decir, un hermano de los provenzales, pero no de los castellanos».

—¿No le parece a usted que esos señores exageran? —me preguntó un madrileño días ha.

—Eso no tiene importancia —le contesté.

Pero él, creyéndose siempre en la Puerta del Sol, púsose a vociferar:

—En el extranjero, por lo menos, sería natural parecer unidos... Esas querellas regionalistas se quedan para dentro de casa... Hasta hoy nadie, catalán o andaluz, hubiera sido capaz de gritar fuera de la Península contra la integridad moral de la nación...

Mi amigo madrileño se equivoca. Hace años Laurant Tailhade pronunció un discurso sobre «Los pueblos oprimidos: Polonia, Cataluña y Armenia».⁷ Todos los catalanes de París habían sido invitados a la «fiesta»; pero los únicos que asistieron a ella para aplaudir, fueron los intelectuales, es decir, los que, renegando de España, viven, sin embargo, de traducir mal al español libros para Garnier...⁸ En cuanto a los obreros catalanes, que son aquí numerosos, mostráronse indignados contra Tailhade, y según este mismo escritor lo confiesa, le escribieron cartas furiosas.

Esta vez, los intelectuales esos son los que hubieran querido convertir el estreno de «Los viejos» en una manifestación de «superioridad» catalana.

—¡Eh! —andaban ya diciendo por ahí los pobres—. ¡Eh! Esto no será como la «premiere» de «Electra», que no pasó de ser una curiosidad exótica... Esto será el triunfo de la literatura catalana, que es superior y, sobre todo, diferente a la española... Esto nos pondrá a nosotros entre los europeos de la vanguardia, mientras el resto de España sigue siendo una prolongación de Marruecos...

Hoy, sin embargo, habrán visto los ingenuos catalanizantes que todas sus esperanzas eran quiméricas. El estreno de «Los viejos» no sólo no ha tenido el éxito del de «Electra»,⁹ sino que ninguna clase de éxito. Los críticos principales, ni siquiera han dicho una palabra de la obra. Aquí están los periódicos. En el «Figaro», nada. En «Le Journal», nada... En el «Eco de París», nada... Sólo en «Comœdia», periódico especialmente consagrado a asuntos teatrales, encuentro un artículo de crítica, firmado por un escritor eminente, M. León

7. Laurent Thailhade fou un poeta satíric i autor d'assajos anticlericals i de tall anarquista que generà moltes controvèrsies en els sectors conservadors del París de tombant de segle; amb ell simpatitzaven el grup d'anarcocatalanistes residents a París, voluntàriament o forçats per un exili derivat de les circumstàncies, com ara Jaume Brossa (que marxà de París cap a Londres abans que no comencés el nou segle), Joan Pérez-Jorba i Fernando Cortiella, germà de Felip Cortiella.

8. Gómez Carrillo s'estava referint a Joan Pérez-Jorba i Fernando Cortiella, que havien treballat com a traductors per a la casa Garnier fins a l'octubre de 1902, moment en què plegaren a causa d'unes desavinences amb el responsable de l'editorial (MARFANY 1986: 73, n. 22).

9. Es refereix a l'estrena d'*Electra* de Benito Pèrez Galdós a París (Teatre de la Porte Saint Martin, 20-5-1904), que arribà a les 150 representacions (LÓPEZ 2013: 405-415).

Blum. Dicho artículo, después de repetir, según lo consigna, que «le catalan est una langue que si reproche plus du provençal que de l'espagnol», termina diciendo: «El asunto es commovedor; pero está tratado de una manera muy imperfecta. El drama es a la vez seco y prolijo».

A otros autores, o a otros empresarios, o a otros grupos, este fracaso los habría descorazonado. A los intelectuales catalanistas, no. Y así, veo que hoy los periódicos publican un comunicado invitando a los críticos que no asistieron al estreno de anteanoche, a una nueva representación que se dará el día 11. ¿Acudirán los Catulle Mendés, los Chevasu, los Nion, los Faguet, los Regnier, a este supremo llamamiento? Yo lo deseo con toda mi alma, pues cualquiera manifestación de energía española me interesa. Pero casi creo que valdría más para el Sr. Iglesias que no fuera así, porque entre el artículo de León Blum y el silencio de los demás, el silencio es preferible.¹⁰

Efectivament, tal com indicava Gómez Carrillo, León Blum, acreditat crític literari de la *Revue Blanche* i col·laborador de *L'Humanité*, criticà la posada en escena de *Les Vieux* des de les pàgines de *Comœdia*¹¹ amb afirmacions com aquesta: «Le drame de M. Iglesias est à la fois sec et prolix [...] généreux, éloquent, mais sommaire». Amb la declaració conclouent que «*Les Vieux* ne peuvent guère inspirer que de la curiosité et de la sympathie». En tot cas els defectes formals que es podrien trobar en l'obra podrien ser atribuïbles, segons el crític, a una adaptació que no hauria sabut traslladar determinats aspectes del text original: «Peut-être l'original offret-il quelque beauté exceptionnelle de forme que la traduction n'aura pas fait transparaître».

Figures de la crítica, de la literatura i de la política respongueren a la crida a què s'havia referit Gómez Carrillo: Catulle Mendès, Paul Reboux (pseudònim d'André Amillet), Regis Gignoux, Francis Chevassu, Fernand Nozière, o Albert Blavinac, entre molts altres, valoraren la posada en escena de *Les Vieux*. La redacció de l'article del corresponçal d'*El Liberal* de Madrid que es publicà el 13 de desem-

10. E[nrique] Gómez Carrillo, «París. Los catalanistas literarios», *El Liberal* (Madrid), 13-12-1908.

11. León Blum, «La Soirée», *Comœdia* [s. d.].

bre podria haver-se esperat a la resposta a la crida que el mateix cronista havia fet amb falses expectatives per part seva. Però a Gómez Carrillo el movia donar-se pressa a fer sang de l'estrena i oferir un verinós discurs a l'opinió de Madrid.

G. Davin de Champclos, des de les pàgines de *Gil Blas*, en les quals havia inserit l'entrevista als adaptadors al francès d'*Els vells*, devia haver traslladat fidelment part dels continguts del dossier de premsa que s'havia fet arribar a les diferents rotatives de París. Entre altres qüestions, com ara una detallada exposició de la biografia i la trajectòria teatral d'Ignasi Iglésias, comentava:

Cette pièce [referint-se a *Els vells*] traite la question si intéressante des retraites ouvrières. Elle nous fait assister aux luttes de l'ouvrier devenu vieux contre le sort qui l'accable.

L'écrivain catalan Iglésias a été le premier à porter sur la scène cette émouvante question.

La Catalogne est, comme on sait, l'une des provinces les plus vivantes et les plus artistiques de l'Espagne. Après une longue période de transition romantique dont Frédéric Soler fut les plus glorieux représentant, le théâtre catalan évolua vers le réalisme, avec Angel Guimera, Iglésias, Santiago Russinol [*sic*], Adria Gual.

Parmi eux, Ignasi Iglésias se fit surtout remarquer par la sincérité de son éloquence, par la simplicité des moyens qu'il emploie. Nul mieux que lui n'a su faire évoluer, dans un cadre rustique, des personnages vrais, des êtres humbles qui souffrent, qui peinent.¹²

I acabava afirmant: «Son drame *Les Vieux* est une de ses œuvres les plus réputées et les plus applaudies».

L'endemà de l'estrena d'*Els vells*, *Le Radical* destacava molt breument que la nit anterior la companyia de Lugné-Poe havia ofert al Théâtre Marigny «un nouveau spectacle très habilement composé des *Vieux*».¹³

[Fernand] Nozière, pseudònim de Fernand Aaron Weyl, entenia que les paraules del personatge d'Augustinet (Agustí) vehiculaven el

12. G. Davin de Champclos, «Le Théâtre. A L'Œuvre.- *Les Vieux...*», *Gil Blas*.

13. «Hier. L'Œuvre au théâtre Marigny», *Le Radical*.

missatge central de l'obra. Per al cronista de *Le Temps*, aquest personatge era el símbol d'una actitud que no podia permetre que les persones grans es veiessin obligades a treballar donada la seva avançada edat. El dramaturg i crític teatral ho expressava de la següent manera:

Dans ce drame de vieillesse se déroule une très fraîche histoire d'amour entre Grâciette, la fille de Jean, qui est insouciant, et Augustinet, son fiancé, qui sent l'injustice de sa vie, qui est pris de scrupules à l'idée de la transmettre à ses enfants. Il est le symbole de ceux qui iront jusqu'au bout de la route que leur ant tracée les vieux trahis par leur faiblesse. C'est également lui qui exprime l'idée capitale de la pièce: ce problème des retraites ouvrières: «Ce que les jeunes ne devraient pas admettre, c'est qu'à votre âge, on soit encoire obligé de travailler».¹⁴

El muntatge de *Les Vieux* es considerà interessant per la temàtica de l'obra, ja que portava a escena una problemàtica social alarmant que les societats avançades no haurien de permetre. Albert Blavinac, des de les pàgines de *La République Française*, opinava que l'obra d'Iglésias constata la duresa dels temps moderns: «Ce drame, adapté du catalan, est saisissant de vérisme et navrant de réalité, et nous nous apitoyons en les écoutant sur la dureté des temps modernes».¹⁵

L'Action Française comentà:

Ce drame intéresse par son sujet, qui est un des plus poignants et des plus douloureux qui existe, et par la façon sobre, simple et rapide dont il est traité. Tout compte fait, je crois qu'un Français y eût mis plus de mauvaise éloquence et de tirades et ne l'eût même choisi qu'à cause des fâcheuses facilités qu'il offrait à la déclamation antisociale. Il faudrait donc féliciter M. Ignace Iglesias de s'être refusé ces grossiers moyens de succès. La troupe du théâtre de l'Œuvre, M. Johan Adès surtout dans le rôle de Jean, a très bien joué cette pièce émouvante.¹⁶

14. [Fernand] Nozière, «Théâtres. L'Œuvre. Les Vieux, *Le Temps*.

15. Albert Blavinac, «Les Théâtres.- *Les Vieux...*», *La République Française*.

16. «Les théâtres. Théâtre de L'Œuvre (Salle Marigny).- *Les Vieux... L'Action Française*.

El cronista del *Journal de Rouen* considerava l'assumpte d'*Els vells* propi de la crueltat i la barbàrie de la societat coetània, que requeria d'una solució:

La question ouvrière est à l'ordre du jour dans tous les pays du monde. C'est ainsi que l'écrivain catalan, Ignasi Iglesias, jette un cri de pitié en faveur des vieux ouvrières, remerciés par le patron et se trouvant réduits à la misère, sans pouvoir utiliser leur bonne volonté et leur reste de forces dans une autre fabrique qui ne vent pas les prendre.

C'est de cette œuvre intéressante, rapide, sans grandes déclamations.

[...] Très dramatique et poignant est ce drame de la misère, malheureusement trop réel. Il a produit d'autant plus d'effet que les victimes mises en scène ne se livrent pas à des diatribes terribles contre la société. Elles se plaignent avec raison, et tous les gens de cœur souffrent avec elles d'un état de choses vraiment cruel et barbare qui mérite toute l'attention quant aux voies et moyens à employer y remédier.¹⁷

Catule Mendès, el poeta parnasià, dramaturg i assagista que, de resultes d'una forta polèmica teatral que havia transcendit a la premsa parisenca, l'estiu del 1897 havia reptat a duel amb espasa Lugné-Poe a la Forêt de Saint Germain, considerava que *Les Vieux* havia estat una «pièce [...] fort bien jouée» per un elenc d'intèrprets, entre els quals es trobava el mateix Lugné-Poe, als quals considerava «artistes intelligents et soigneux». Per altra banda, el crític de *Le Journal* era de l'opinió que l'obra d'Iglésias havia de tenir certes conseqüències immediates en l'àmbit de la política:

[*Les Vieux* és] un drame sinistre, désolant, morne. Certes, elle est pitoyable, la misère des vieux travailleurs, l'inertie infirme. Désormais sans salaire, des bras jadis vigoureux et laborieux. C'est une épouvantable et imméritée détresse. Si l'ouvrage représenté ce soir a pour but d'émouvoir l'opinion publique, de solliciter les gouvernements, de

17. «Théâtres de Paris. L'Œuvre (salle Marigny). Premières représentations: *Les Vieux...*», *Journal de Rouen*.

hâter les décisions parlementaires en faveur des invalides de l'atelier et de l'usine, qui donc n'approuverait d'une telle entreprise MM. Pierre Rameil et Frédéric Saisset, et l'écrivain catalan Ignasi Iglésias?¹⁸

El muntatge de *Les Vieux* a París havia estat del tot oportú en el context polític francès del moment. Regis Gignoux contextualitzava la temàtica de l'obra d'Iglésias dins el moviment obrer català, bo i fent referència a l'adequació de l'estrena al debat sobre la llei de les pensions dels treballadors que s'estava dilatant en el temps en el senat francès. Referint-se a *Els vells* afirmava:

[...] participe du mouvement d'idées qui fait de la Catalogne le milieu révolutionnaire de l'Espagne. Au moment où le Sénat retarde la discussion de la loi sur les retraites ouvrières, l'effort de MM. Rameil et Saisset, adaptateurs, est d'une parfaite opportunité. Cela à un point de vue social.¹⁹

Després de destacar favorablement la interpretació de Lugné-Poe, remarcava que l'obra havia estat un vertader èxit de públic, i que la seva posada en escena havia comptat amb l'assistència dels secretaris de la CGT, que aplaudiren amb simpatia.

Le Rappel o Le XIXe Siecle al seu torn insistia en l'oportunitat de *Les Vieux* en el context polític d'aleshores:

M. Lugné-Poe a très bien fait de jouer *Les Vieux*, au moment où la loi sur les retraites ouvrières va être discutée au Sénat. Il a donné ainsi un argument sérieux à ceux qui estiment que les citoyens qui ont travaillé pendant toute leur vie ne doivent pas, à l'heure de la vieillesse, être jetés à la rue comme de pauvres bêtes inutiles et gênantes, ou relégués dédaigneusement dans un hôpital pour achever leur triste vie.²⁰

18. Catule Mendès [escrit a mà], «Premières Representations. Théâtre de L'Œuvre (salle Marigny).- *Les Vieux*, drame en trois actes de MM. Pierre Rameil et Frédéric Saisset, d'après l'écrivain catalan Ignasi Iglésias [...]», *Le Journal*.

19. Regis Gignoux, «Les Premières. Théâtre de L'Œuvre (à Marigny): *Les Vieux...*», *Paris Journal*.

20. «Chronique Dramatique. Théâtre de L'Œuvre.- Premières representations: *Les Vieux...*, *Le Rappel o Le XIXe Siecle*.

Maurice Gilis, com Regis Gignoux, destacava també la conveniència política del drama d'Iglésias per tal de regular les pensions dels treballadors. El muntatge d'*Els vells*, segons el crític, havia estat «un spectacle sain et susceptible de faire progresser les retraites ouvrières».²¹

Francis Chevassu a *Le Figaro* entenia *Les Vieux* com un «drame violent et sommaire dont, parait-il, on apprécie le qualités d'observation quand on connaît la Catalogne».²²

Charles Martel afirmava que la dolorosa història d'*Els vells* no hauria tingut tanta força si hagués transcorregut al País Basc, al País Basc de principis del segle xx, és clar: «Le drame ouvrier que nous a donné l'Œuvre ne prend pas grand chaleur a se passer au pays basque. C'est la douloureuse histoire des travailleurs que l'âge casse aux gage».²³

Paul Reboux deia de *Les Vieux* que «Cette pièce est, moins qu'un épisode dramatique, la démonstration d'une cruelle vérité sociale». I afegia que els «vieux ouvriers» es comportaven

Comme des chevaux accoutumés aux œillères, et qu'éblouirait le grand jour, ils sont mal clairvoyants; ils ne savent user de leur liberté, ils bavardent, s'embrouillent, et finalement abandonnent le protestataire que la déception bouleverse et tue.

Per aquest motiu demanava a l'obra d'Iglésias una conclusió ideològicament més contundent que decantés els components sentimentals de l'obra: «Avec cette thèse en faveur des retraites ouvrières, l'auteur a combiné une historiette sentimentale».²⁴

Per altra banda el cronista de *La Politique Coloniale* trobava que *Els vells* podrien tenir una certa influència d'*Els teixidors de Silèsia* de Hauptmann²⁵ i que la temàtica d'aquesta tragèdia social era molt potent:

21. Maurice Gilis, «Les Premières. Théâtre de L'Œuvre.- *Les Vieux...*».

22. Francis Chevassu, *Le Figaro*.

23. Charles Martel, «L'Œuvre (Théâtre Marigny),- *Les Vieux...* », *L'Aurore*.

24. Paul Reboux, «Le Théâtre. A L'Œuvre: *Les Vieux* et *La Madone*», *L'Intransigeant* et *Le Journal de Paris*.

25. Aquesta comparació també l'havia posat de manifest la crítica de Barcelona amb motiu de l'estrena d'*Els vells* (Teatre Romea, 2-2-1903). Però Iglésias, contràriament al que havia fet Hauptmann en *Els teixidors de Silèsia*, no havia aportat cap so-

Les Vieux, c'est un peu *les Tisserands*, sans imitation littéraire. C'est le cri de la pitié pour ceux qui peinent et que la vie supprime, après qu'ils ont toujours peiné, en oubliant de mourir dès qu'ils deviennent infructueux.

En un mot, c'est la question des retraites ouvrières posée par les vieux ourdisseurs qu'un patron veut congédier pour les remplacer par des jeunes, sans se soucier de ce qu'ils deviendront. Ils veulent s'unir pour lutter, mais leur syndicat n'est pas viable, et leur chef meurt à la peine, ce qui est une solution — pour lui tout seul bien entendu. Cela est l'essentiel du drame dont l'intrigue importe peu. L'œuvre est d'ailleurs assez puissante.²⁶

Però també hi hagué qui considerà que l'obra d'Iglésias no representava cap novetat en el context teatral francès, sobretot si tenim en compte que la companyia del Théâtre de L'Œuvre tenia com un dels seus objectius donar a conèixer dramaturgies innovadores; Gignoux a *Paris Journal* i Chevassu a *Le Figaro* trobaven en *Els vells* uns certs aires de l'obra d'Eugène Brieux.

El crític de *La libre parole* es queixava de l'absència d'una solució per a la problemàtica social que presentava *Els vells*, obra en la qual dominaven els components melodramàtics: «notre théâtre possède un répertoire assez fourni de ces mélos pseudo-sociologiques. Dans *Les Vieux*, il est question des retraites ouvrières, ou plutôt de l'absence de cette réforme».²⁷ De manera que si l'obra havia estat vivament aplaudida, el seu mèrit, segons el crític, era únicament atribuïble a una excel·lent interpretació i al fet que els moviments de masses, especialment en el tercer acte, havien estat ben dirigits.

Fins i tot el *Daily Mail* de Londres publicà una petita crònica sobre l'estrena de *Les Vieux* amb un títol ben suggerent («Fate of The Old. New Problem Play at Théâtre de L'Œuvre»), que resumia la trama de l'obra i n'elogiava la interpretació.²⁸

lució al conflicte dramàtic que havia presentat en l'obra ni tampoc cap altra de caràcter més polític (GALLÉN 1986: 402).

26. «Les Premières. L'Œuvres [sic].- *Les Vieux...* », *La Politique Coloniale*.

27. «Chronique dramatique. Théâtre de L'Œuvre (Théâtre Marigny). Premières représentations: *Les Vieux...* », *La libre parole*.

28. «Fate of the Old. New Problem Play at Théâtre de L'Œuvre», *Daily Mail*.

La posada en escena d'*Els vells* a París fou un èxit. Part de la crítica, com hem vist, demanà a l'obra d'Iglésias que fos més agosarada, que aportés en escena una solució a la situació dramàtica que s'hi plantejava o una proposta política escenificada. Però *Els vells* havia estat fruit d'un canvi que Iglésias havia operat en la seva obra respecte de la producció anterior, amb una orientació ideològica i moral més amable. L'autor, amb noves creacions de contingut menys radical, evitava qualsevol tesi que pogués suposar una nova topada amb la crítica conservadora. Se sentia recelós a causa de les diferents rebentades de les estrenes de part de la seva producció precedent, que l'havien apartat dels circuits comercials per raons morals i ideològiques. Però això la crítica francesa no ho coneixia.

Com hem pogut observar, en l'escenari legal francès tampoc no acabava de concretar-se una legislació que contemplés les pensions dels treballadors. Amb l'afegit de l'oportunitat de l'estrena de *Les Vieux* s'havia obert un debat que ara es desplegava en dos fronts, el teatral i el polític, fet que comportà que la crítica exigís solucions a la preocupant qüestió de les pensions, ni que fos en clau literària.

Pocs anys després de l'estrena de *Les Vieux*, *Les garses* es posà en escena a París (Théâtre du Palais Royal, 20-3-1911). L'obra havia estat traduïda per Georges Billotte, un notari bretó que residia en el barri llatí de la capital francesa i que, malgrat haver-se retirat, seguia treballant en el seu camp d'interessos relacionats amb la literatura dramàtica hispànica i catalana, de les quals era un bon coneixedor.²⁹

29. Georges Billotte, a més d'estudis del teatre espanyol i llatinoamericà, havia traduït obres d'autors clàssics i contemporanis del teatre espanyol, com ara Echegaray, de qui traduí *Mariana*, Benavente i Linares Rivas. Com a catalanòfil traduí *La lletja* de Santiago Rusiñol, de qui també hauria traduït el quadre poemàtic intitulat *El jardí abandonat*, un projecte que no es culminà (CASACUBERTA 1999: 85). Per altra banda, havia manifestat la intenció de traduir *La festa del blat* de Guimerà, traducció que no arribà a realitzar perquè el mateix Guimerà respectà els compromisos que prèviament havia contret amb Artur Vinardell, que en tenia l'exclusiva (GUIMERÀ 1930: 245, n. 1; GUIMERÀ 1978: 1519). Vegeu també «Per a enriquir els futurs epistolaris d'Ignasi Iglesias, Santiago Rossinyol i Àngel Guimerà. L'ur correspondència amb el traductor francès M. Georges Billotte» (ANÒNIM 1934: 79-83).

Bo i corresponent a la demanda del director de *Le Figaro* sobre les raons per les quals Georges Billotte s'havia interessat per traduir *Les garses*, el traductor va escriure una llarga resposta que es reproduí en aquell mateix diari. Billotte hi feia una documentada presentació de la trajectòria més recent del teatre català i de l'obra d'Ignasi Iglésias, que denotaven els amplis coneixements que tenia sobre la matèria. Entre altres aspectes destacava de l'obra d'Iglésias el seu decantament del teatre d'idees, el realisme en el tractament dels col·lectius, el trasllat de la psicologia de les classes populars a escena, la simplicitat de recursos, etc.; elements tots ells que denotaven una nova «manière» d'un autor que havia incidit en la renovació del panorama teatral català. Billotte, com veurem més endavant, contribuï a la tasca de promoció de *Les garses* i del seu autor, de la mateixa manera que Pérez-Jorba ho va fer per un altre cantó. Però no només això: el traductor de *Les garses* remarquè aspectes de l'obra que la crítica posteriorment posà en relleu. Reprodueixo aquells fragments de la resposta de Billotte que al meu entendre són més interessants:

Ayant eu la curiosité de faire un voyage d'exploration à travers les littératures de la péninsule espagnole, la terre catalane, de tout temps si fertile en artistes, a particulièrement retenu mon attention.

Les auteurs dramatiques sont nombreux en Catalogne, et ils n'écrivent que dans leur langue d'origine, très voisine, comme on le sait, du provençal. On connaît à Paris le nom de M. Angel Guimera, dont un des chefs-d'œuvre, *Terre basse* (d'où l'on a tiré le livret de *La Catalane*), a été joué en français à la Bodinière au mois de décembre 1897.³⁰ Guimera avait fait revivre dans ses premières pièces l'Espagne du moyen âge et du dix-septième siècle. Plus tard, il évolua, sans doute sous l'influence des idées apportées au théâtre par M. Ignasi Iglesias et par les dramaturgues de la *génération nouvelle*. Comme ces dernières, il se consacra dès lors de préférence à l'étude des mœurs populaires contemporaines.

Aujourd'hui, le théâtre catalan s'est complètement renouvelé dans le fond et dans la forme et il n'emprunte plus rien au passé. M. Iglesias,

30. El 10 de gener de 1908 la companyia del Théâtre de L'Œuvre havia posat en escena la versió siciliana de *Terra baixa*, de la qual José de Becon s'havia fet ressò a *La Epoca* de Madrid, 11-1-1908.

qui a un sens aigu de la réalité, note avec la même impartialité le beau et le laid, le bien et le mal. Il écrit des pièces sociales, mais jamais de pièces à thèses. La probité de son réalisme est entière.

C'est une âme généreuse pitoyable à toutes les souffrances des déshérités de la vie et qui met de préférence en scène des gens du peuple. Et non content de porter sur le théâtre la vie telle qu'elle est chez les individus, M. Iglesias nous montre la vie des collectivités, dans laquelle tous les hommes sont étroitement solidaires les uns des autres, et il arrive à ce résultat par la sincérité de l'observation et en usant d'une simplicité de moyens rappelant ceux de la tragédie classique.

La pièce intitulée *les Pies* (le titre a surpris quelques-uns: n'avons-nous pas, nous, un chef d'œuvre appelé *les Corbeaux*?³¹ m'as semblé devoir donner une idée à peu près exacte de la manière de M. Iglesias, et c'est pour cela que je l'ai choisie.

[...]

On a mis souvent les avarés à l'scène. Mais M. Iglesias nous fait voir, non pas seulement des avarés, mais l'avarice elle-même. Il ne s'attaque pas à un défaut individuel, mais à un vice inhérent à la nature humaine. Le problème acquiert ainsi une ampleur inusitée. M. Iglesias fait minutieusement la psychologie de toute une population, qui se trouve subitement en proie à la fièvre de l'argent.

[...]

M. Ignasi Iglesias a un ferveur d'apôtre: il croit fermement à la mission éducatrice de ses œuvres. Et c'est pour rendre hommage à son caractère autant qu'à son génie que les plus nobles esprits de la colonie hispano-américaine de Paris,³² les très grands poètes MM. Ruben Dario et Leopoldo Lugones, l'auteur dramatique très remarquable, M. Federico Gamboa viendront [d'] assister à la répétition générale du Palais-Royal.³³

31. Es refereix a *Les Corbeaux* (1882) de Henry Becque.

32. Billotte, per la seva condició d'estudiós del teatre hispanoamericà, mantenia bones relacions amb la colònia d'escriptors llatinoamericans de París. No debades recentment havia publicat «Le Théâtre en Argentine», una col·laboració en la *Revue du temps présent*, 2-12-1910, ps. 448-457.

33. Georges Billotte, *Le Figaro*, 20-3-1911. Aquest article es reproduí en versió original en el sisè volum de l'edició de les *Obres completes* d'Ignasi Iglésias (1931), ps. 176-178.

Les prèviès a l'estrena de *Les Pies*, com també passà amb les crítiques, remarcaven el realisme de l'obra d'Iglésias i el seu allunyament de la fórmula del teatre d'idees, de la qual la crítica i el públic de París del moment començaven a estar saturats, a més d'aquells altres elements que poguessin aproximar l'obra al teatre de boulevard que, per altra banda, dominava la cartellera més comercial de París. Tres dies abans de l'estrena *Le Figaro* havia publicat:

Les Pies sont un drame populaire d'une conception très originale, d'une forme entièrement nouvelle, et nettement réaliste. Les pièces catalanes relèvent du théâtre d'idées. Elles sont pour la conception beaucoup plus près de nous que les pièces madrilènes; d'ailleurs le catalan est très proche parent de notre provençal; les deux langues ont les mêmes racines.

Les pièces catalanes modernes sont des petits drames philosophiques ou sociologiques qui mettent ordinairement en scène des personnages appartenant aux classes ouvrières. L'amour n'intervient dans ces pièces que comme un incident; il n'en est presque jamais le sujet. Pour les idées, les auteurs s'inspirent de préférence d'Ibsen ou de Maeterlinck.

Ignasi Iglésias s'est placé, de l'aveu unanime, à la tête des auteurs les plus réputés du théâtre catalan nouveau.

Il prend ses scénarios dans la vie réelle et les met tels quels sur le théâtre, sans ornement, sans complication d'aucune sorte, ne cherchant l'intérêt que dans le développement des caractères, ordinairement très simples, de ses personnages. Mais dans le moindre groupe de paysans ou d'artisans, synthétise toujours avec une rare puissance une portion importante de l'humanité, et parfois, comme dans *les Pies*, l'humanité tout entière.³⁴

Joan Pérez-Jorba, a propòsit de l'estrena de *Les garses* a París, actuà explícitament com un agitador cultural. En el programa de mà de la posada en escena de *Les Pies* s'inclouïa un text seu sobre Ignasi Iglésias i la seva obra, en el qual es destacava el canvi de rumb que el dramaturg havia operat en la seva recent producció. El promotor d'Iglésias a París desmarcava l'autor de l'actitud de «partisan du théâ-

34. *Le Figaro*, 17-3-1911.

tre d'Idées» que havia adoptat en el seu primer teatre, una fórmula de la qual, com he comentat, la crítica i el públic del moment començaven a estar una mica tips. Pérez-Jorba presentava *Les Pies* com el resultat d'una nova recerca de «la puissance tragique» per part d'Iglesias, a partir de tot un seguit d'elements realistes que havia introduït en la seva obra per a reflectir la vida de les classes populars amb una «belle lumière d'idéalité poétique», dues idees que coincidien amb el seu propi programa literari:

Ignasi Iglesias est un des auteurs dramatiques les plus féconds et les plus personnels de la Catalogne: il a cette belle jeunesse d'esprit et d'enthousiasme qui porte aux nobles ambitions de l'art. Sans avoir encore atteint la maturité de l'âge, il a déjà produit avec succès plus d'une quarantaine d'œuvres théâtrales, toutes des plus originales. Iglesias a saisi mieux que quiconque les sentiments les plus simples et les plus profonds du peuple catalan; il a su même parfois les élever à une catégorie d'humanité *transcendante*. Au commencement de sa carrière, il était, en effet, un *transcendant*, c'est-à-dire un partisan du théâtre d'Idées. Quelques-unes de ses œuvres vaillantes et ardentes, telles que *l'Alouette* et *les Conscients*, monstrent, sous le guide de la conscience, comment la lutte des volontés conduit au développement, puis au dénouement des conflits dramatiques. Aujourd'hui, Iglesias a changé de méthode et c'est dans la force de l'instinct qu'il cherche la puissance tragique. Il connaît si bien l'instinct populaire, il s'y identifie d'une manière si vivace, si complète, que son dialogue atteint les plus haut degré de naturel et de fraîcheur. La vérité émouvante de la vie réelle, de par cet art aussi sincère que spontané, s'enveloppe souvent, chez Iglesias, d'une belle lumière d'idéalité poétique. Ainsi son art acquiert plus de relief et d'ampleur.³⁵

La posada en escena de *Les Pies*, títol de la versió francesa de *Les garses*, fou dirigida per Louis Bourny, que liderava Le Nouveau Théâtre d'Art,³⁶ i que amb els anys es convertiria en Director

35. Joan Pérez-Jorba, text del programa de mà de l'estrena de *Les Pies*, Théâtre du Palais Royal, 20-3-1911.

36. La companyia Théâtre d'Art s'havia format a París el 1890 després de la fusió del Théâtre Mixte de Paul Fort, compromès amb els joves escriptors, i el Théâtre

General de la Comédie Française. Amb els mateixos objectius de donar a conèixer nous autors estrangers i sense comptar amb cap teatre estable, com la iniciativa del Théâtre de L'Œuvre que havia portat a escena *Les Vieux*, la companyia que estrenava *Les Pies* es movia amb uns propòsits renovadors. Paul Abram, en la crítica que feu de l'obra d'Iglésias, situava el lector quant a la companyia que la posava en escena i els referents més immediats d'Iglésias en el teatre de París:

Le Nouveau Théâtre d'Art est une société, fondé il y a trois ans par quelques jeunes écrivains, dont je m'honorais de faire partie.³⁷ Il ya vait Alphonse Séche, Jules Bertaut, Robert Catteau, Armery, Gaubert, Boissy et bien d'autres. Ces jeunes s'étaient réunis pour jouer des œuvres inédites, et leurs successifs spectacles tinrent largement les promesses qu'ils s'étaient faites. [...] ils nous offrent une traduction d'une comédie de Ignasi Iglesias, dont M. Lugné-Poe, à L'Œuvre, nous révéla il y a deux ans *Les Vieux*.³⁸

L'assaig general de *Les Pies* fou tot un èxit. L'endemà el traductor, entusiasmat, escrivia un telegrama a l'autor que deia:

Gran victoria, queridísimo maestro. Ensayo general triunfal. Se han levantado dos veces después el primer acto. Tres veces, segundo. Cinco veces, tercero. Su ilustre nombre de usted aclamado. Señor Pérez Caballero [Juan Pérez Caballero, ambaixador d'Espanya a París] presente. Estoy muy satisfecho sin reserva. Billote.³⁹

Idéaliste de Louis Germain. Le Nouveau Théâtre d'Art era el resultat d'una refundació esdevinguda feia tres anys.

37. Paul Abram formava part dels membres d'honor que actuaven en el patronatge de l'associació Le Nouveau Théâtre d'Art, de la mateixa manera que George Billotte, el traductor al francès de *Les Pies*, n'era membre adherit.

38. Paul Abram, «Palais Royal. Spectacle du Nouveau Théâtre d'Art. *Les pies*, d'Ignasi Iglesias, traduction de M. G. Billotte. *Perlot*, un acte en vers de M. Gabriel Nigoud», *Le Petite République*, 23-3-1911.

39. Telegrama del 21-3-1911 de Georges Billotte adreçat a Ignasi Iglésias (Sant Andreu de Palomar).

Un dia després de l'estrena Georges Billotte enviava un nou telegrama a Ignasi Iglésias amb un breu però exultant missatge: «Hoy función admirable. Público vibrante, alegre, entusiasta. Llamamiento innumerables. Gran éxito. Indescribable [sic]. Billotte».⁴⁰

Le Figaro del 23 de març reproduïa el contingut del telegrama que Ignasi Iglésias havia tramès a Louis Bourny, director de la companyia Le Nouveau Théâtre d'Art que havia posat en escena *Les Pies*. S'hi llegia:

M. L. Bourny, directeur de la scène du Nouveau Théâtre d'Art, a reçu, de l'auteur catalan V. [sic] Iglesias, le télégramme suivant, à l'issue de la première représentation des *Pies*, au Palais-Royal.

Je vous salue et vous félicite, vous, artiste insigne, et tous vos dignes camarades dans l'interprétation de mon ouvrage.

Je salue aussi cordialement cette noble France. Iglesias.

Un telegrama que responia al que el director d'escena, en nom seu i de la companyia, havia enviat a Ignasi Iglésias en els termes següents: «Directeur et artistes Nouveau Theatre d'Art remercient le grand maître de son telegramme et de la confrairies on il leur a temoignée sont hereux et fiers d'avoir servir et fait triompher une belle œuvre».⁴¹

Pérez-Jorba, fent honor a la seva implicació en la promoció de *Les garses* a París, va escriure una detallada crítica que es publicà a *El Poble Català* i que era encapçalada pel següent telegrama que havia enviat a Ignasi Iglésias la mateixa tarda del dia 20, tot reutilitzant les paraules del personatge de Pelegrí en l'última escena de l'obra: «Heu obtingut un èxit boix, delirant. Us felicito i us abrasso. Pérezjorba. No creguem en la sort! Confiem en nosaltres mateixos. Pelegrí». La crítica de Pérez-Jorba deia així:

[...] París, ont la depuració del gust constitueix gaire bé un estat de consciència colectiva, ont les manifestacions artístiques són sotmeses generalment a un ample criteri, ont l'hospitalitat pera tot lo bell, lo

40. Telegrama del 22-3-1911 de Georges Billotte adreçat a Ignasi Iglésias (Sant Andreu de Palomar).

41. Telegrama de Louis Bourny (París) a Ignasi Iglésias (Barcelona), 21-3-1911.

gran, lo noble, se manifesta amb una expressió de simpatia. París fa de veritable acrópolis pera tot esperit que despunta lluminosament sobre l'indigència intel·lectual de la mitjanja, encara més per l'home que vol superar-se. Calíali, a l'Iglésias, aquesta consagració definitiva de la valua del seu fort talent creador, pel més escullit dels públics. Es verament una obra de justícia! Es motiu de satisfacció pera tots els que desitgen, com nosaltres, l'enaltiment de Catalunya!

L'Iglésias, amb «Les Garses», s'ha presentat soptadament a París com un dels representants més genuins de la nova escola literaria, l'«unanimitisme». Aquesta paraula, a la veritat, no té res de bonica, però la seva significació ja es més interessant. L'«unanimitisme» persegueix la realització d'un art que sintetisi l'estat de esperit de les masses socials, en les que l'individu perd el propi caràcter, la possessió de sí mateix, pera informar-se en el sentiment solidari que predomina en una hora determinada, ja de joia, de revolta o de por. Es un art essencialment sintètic. Es un art, no obstant, que abandona l'harmonia, en la psicologia a què arribà el gran Flaubert, amb el seu procediment d'anàlisi y alhora de síntesi, un dels més grans y efectius progressos que obtingué la literatura del segle XIX. L'art de la ciència va estar a punt d'abrassar-se.

L'Iglésias, además, ha produït aquí la impressió d'un adepte, molt original, per cert, d'una altra tendència d'avui: la de la simplicitat portada a la seva nota extrema. [...] L'autor s'hi impersonalisa d'una manera quasi absoluta. És la més forta oposició que s'hagi fet a la prosa poètica amb què en d'Annunzio ha infestat la literatura del jovent imitador d'ell. En canvi, la nova tendència a la simplicitat logra el seu fi amb la integració, quasi simultània d'idees, sentiments reals en la frase que amb més naturalitat se puga escriure. No és que aqueixa simplicitat sacrifiqui del tot la imaginació en ares de l'observació. Sols reacciona contra l'abús de la boniquesa buida en la frase, contra la descripció sistemàtica per medi d'imatges, descripció que tant condemnà en Goethe, sobre tot en aqueix model d'«unanimitisme» que es el «Wilhem Meister».⁴²

42. De l'interès de Pérez-Jorba per l'obra de Goethe en parlà Plàcid Vidal a la sèrie d'*Els singulars anecdòtics*. Pérez-Jorba, segons que consigna Vidal, influí en el credo estètic dels joves modernistes de la Colla de Reus a partir de les seves efusives recomanacions de l'obra de Goethe. Vidal, referint-se a una segona entrevista amb Pérez-Jorba del 1900, abans que aquest marxés cap a París, deixà escrit:

«[...] me vau parlar de Goethe, assenyalant-me'l com el poeta més genial.

Abans de seguir amb la crítica de Pérez-Jorba caldria fer un petit incís: una setmana abans de l'estrena de *Les Pies* Georges Billotte havia concedit una petita entrevista en la qual feia referència a la posada en escena de *L'Armée dans la ville* (*Théâtre Odeon*, 4-3-1911), un drama de cinc actes en vers de Jules Romains, que havia suscitat molta polèmica.⁴³ Una de les estratègies que seguí el traductor consistí a buscar un referent proper que es pogués aplicar a l'obra d'Iglésias, la qual havia presentat com un fenomen d'ordre unanimita.⁴⁴ La idea de Billotte incidí en part de la crítica a l'hora de valorar el muntatge de *Les Pies*, feta excepció de Robert Oudot, que des de les pàgines de *Comœdia* ironitzà sobre aquesta qüestió, i de Rubén Darío, que, molt més tard, seguí les traces que havia marcat el prestigiós Robert Oudot. Billote, en fer referència a l'unanimita i Jules Romains, l'encertà de ple per dues raons: 1) pel costum de la crítica de valorar el teatre estranger a partir de referents francesos; i 2) per insinuar que en *Les garses* es trobarien elements

Vau treure-us de la butxaca un full de la revista *Catalònia*, i amb tota la vostra vehemència, tant llegint com de memòria, vau posar-vos a recitar la "Dedicatòria", del predilecte autor, traduïda per Maragall.

Que magníficament vaig sentir brollar aquells versos! Oh, quina emoció! Per a mi fou com el descobriment d'un nou món, l'ascensió al paradís. [...] El vostre esment, seguit de la relació que em féu al geni de Goethe, transcendent l'eternitat del verb per intervenció de la gràcia maragallena, llavors portada a la vida per vós, amic Pérez-Jorba, va encertar de ple en la meva juvenesa. Aviat les esparses de la "Dedicatòria" posada en català van restar fixes en la meva memòria, paraula per paraula, fent-me batre el cor a l'ànim de les aspiracions, i en vaig anar parlant amb l'entusiasme propi de la meua edat a tots els meus companys de vocació, que també sempre hi pensaren, i recitàvem aquells versos per nostre camí, resolent amb Joan Puig i Ferrer que la tant significativa composició fóra el nostre credo. Totes les botigues de llibreria i totes les parades de llibres venturers anàrem recorrent en cerca d'obres de Goethe, que era el nostre déu entre tots els idols; i de tant com l'esmentàvem, escampant el nom, per tot arreu on hi havia gent més o menys il·lustrada, fèiem ressò de l'autor de *Faust* i de *Wilhelm Meister*» (VIDAL 1922: 113-115).

43. Pot consultar-se una crítica contrària a l'estrena de *L'Armée dans la ville* de Jules Romains apareguda a *La Nouvelle Revue Française* a:

<https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Arm%C3%A9e_dans_la_Ville,_par_J._Romains>.

44. Sobre l'unanimita de Jules Romains, vegeu VOEGELE (2015).

d'una modernitat candent com ho era l'unanimitat de Jules Romains.⁴⁵ L'entrevista que publicà *Excelsior* deia així:

Nous avons demandé quelques renseignements sur cet ouvrage au traducteur d'Iglesias, M. Georges Billotte.

—Iglesias, nous a-t-il répondu, a surtout étudié les humbles. Ce sont des humbles qui paraissent dans *Les Pies*, mais sous une forme originale, puisque il n'y a pas, à vrai dire, un personnage principal, mais bien un personnage collectif: un village. Ce village vit heureux. Soudain, les habitants, qui se sont cotisés pour prendre un billet de loterie, gagnent le gros lot, un lot de cinq millions. La puissance dissolvante et corruptrice de l'argent s'abat sur le bourg paisible: les discordes le désorganisent, et nous assistons ainsi à un phénomène d'ordre «unanimiste», qui ne laisse pas de s'apparenter aux théories mises en vedette par *l'Armée dans la ville*, de J Romains.⁴⁶

Pérez-Jorba, en la crítica que publicà a *El Poble Català*, continuava afirmant:

L'Iglésias té, pera el públic de París, un realisme incisiu y alhora intens com el den [Henry] Becque.⁴⁷La graduació dramàtica de la seva obra s'efectua naturalment, senzillament, sense cops d'efecte, sols cedint a la marxa segura del drama que'ls personatges porten a dintre seu, d'ensà que surten y se posen en contacte els uns amb els altres. Es un realisme fort, sanítós y que per la seva mateixa forsa de veritat compleix una missió d'ètica transcendental, bo y estant lluny del procediment carrincló de l'obra de tesi. Cap personatge de l'Iglésias perora sobre filosofia, sobre moral, sobre costums. Al contrari, tots sense excepció parlen lo menys que poden, llur diàleg es d'una concisió extremada, més concís que'l dels millors drames de l'Ibsen. Mai es grandiloqüent, mai llampant, mai s'aparta de la línia de senzillesa

45. En un altre lloc m'agradaria parlar del rol actiu que prengué George Billotte quant a la promoció de *Les garses*. Penso que podria resultar interessant per a posar en relleu un exemple d'implicació mediàtica per part d'un traductor que se situà lluny de la freqüent *invisibilitat* de la professió.

46. *Excelsior*, 13-3-1911.

47. Georges Billotte ho havia concretat abans a *Le Figaro* a propòsit de *Les Corbeaux* (1882) de Henry Becque. Vegeu *supra* nota 31.

espontània. Això es lo que'l públic de París més aprecia en un autor estranger.

En el desenrotllo del drama de l'Iglésias, precisament, sí, en el seu desenrotllo, intervé aqueix impuls de l'ànima de què hem parlat abans. Cada personatge té de per sí el cor senzill, una ànima més aviat bona que dolenta, sense segones intencions; però cau, entre ells, la fatalitat del diner y la seva acció, naturalment, verídicament transforma llur caràcter individual en una sola y mateixa forsa dramàtica. L'avarícia indomptable s'apodera de tots ells y, perquè s'apodera de tots ells, el conflicte de l'obra devé d'una més alta intensitat, estemordeix, fa sentir tota la transcendència moral que hi ha en les passions que l'avarícia provoca, com un vent de destrucció.

[...] cap dels personatges de per sí, amb tot y el vigor, amb tot y la forsa de la veritat que l'Iglésias els dona, prenen prou relleu pera determinar amb llurs actes ni pera resumir amb llur caràcter el drama en què intervenen. Aquest està solament representat per l'ànima colectiva moventse sota l'acció disolvent del diner.

El públic parisenc s'ha interessat fortament, s'ha emocionat, sobre tot, en les últimes escenes dels actes de «Les Garses», amb tot y la severitat realista amb què l'assumpte de l'obra's presenta en les taules. El diàleg entre el Pelegrí y el Desconegut ha causat molta impressió, per la forsa de sentiment que traspua en la seva natural senzillesa. [...] El furor del poble s'ha deixat sentir, com una tempesta per tota la sala del teatre: furor de l'avarícia, furor que és la causa directa de la follia den Pelegrí, del seu heroisme, del seu geste tràgic y gran de l'acabament, qual escena ha sigut aplaudida de la manera més estrepitosa, y amb justícia, pel públic distingit que omplia la sala del «Théâtre du Palais Royal».

Heusaquí un desgany per aquells que titllanlo de primitiu, creien que'l teatre català no era interessant pera un públic refinat com és el de París. Entre un estoig d'elegàncies femenines com sols aquí se poden veure, y que semblen fer ovirar el llegendari Paradís, hi havia en el teatre del «Palais Royal», molts representants dels més eminents de l'intel·ligència francesa, tota gent acostumada a l'anàlisi de lo bell, reposada, serena, fins freda, Bastarà citar la presència d'esperits tan escullits com l'Henry de Régnier, l'Adolphe Brisson, que té la trona de la crítica teatral en «Le Temps», l'Ernest Lajeunesse, en J. Pawlowsky, distingit hispanòfil rus, traductor d'obres catalanes; en François de Nion, en Ferdinand Herold, en Boris de Tannenberg, en Ruben Darío, en Leopold Lugones, que acaba d'arribar d'Amèrica; l'ambaixador Gam-

boa, que Barcelona acaba de festejar; l'Iu Bosch, financer català y home molt culte; l'Alfons Maseras, que tots coneixeu, etc., etc. Doncs, dupto que a Barcelona y a Madrid s'hagués manifestat l'entusiasme d'una manera tan expressiva com el que avui, allí, acullia totes les escenes de «Les Garses». Si els aplaudiments eren incessants, els braves se multiplicaven. Tot y essent francès el públic, allò era impropri del públic francès. L'art de l'Iglésias li portá una forta y nova sensació».

[Elogis al traductor i als actors i actrius que han interpretat l'obra. Finalment:]

El decorat mereix també molts elogis per la nota local, més aviat espanyola que catalana.

París, 20 mars 1911.⁴⁸

La premsa de Madrid també es feu ressò de l'estrena de *Les Pies*. Però si, a propòsit del muntatge de *Les Vieux*, Gómez Carrillo s'havia comportat d'una forma barroera, Juan de Becon, corresponsal de *La Época* a París, després d'haver assistit a l'assaig general de la posada en escena de Louis Bourny, es limità a aprofitar l'ocasió per a escombrar cap a casa seva, posant èmfasi en l'espanyolitat d'Ignasi Iglésias. La seva crítica, entre altres qüestions, afirmava:

No es frecuente —no es *banal*, dirían los franceses— el ver en una escena de París el estreno de una comedia española. Desde que la política, más que la literatura, trajo aquí, como la llevó a todas partes, la *Electra*, de Pérez Galdós, no se había representado en París comedia alguna de nuestro teatro, y antes de *Electra*, en los últimos años fueron pocas las que pasaron los Pirineos para sentar sus reales en la capital de Francia. [...] pero en esto, como en las demás cosas, triunfa la desmedrada idiosincrasia nacional, que sigue creyendo a pies juntillas, sin parar mientes en la realidad de los hechos, que el buen paño en el arca se vende. [...] La moraleja de la obra [referint-se a *Les garses*] se encuentra explicada en las palabras que el barbero, renegando de su buena suerte, que le ha arruinado y le ha deshonrado, dirige a sus hijos:

—¡Nada debe esperarse de la suerte! ¡Todo debe buscarse en el trabajo!

48. J. Pérez-Jorba, «Les Garses», de l'Ignasi Iglesias, a París, *El Poble Català*, 23-3-1911.

[...] Con motivo del ensayo, han acudido al Palais Royal representantes muy ilustres de la literatura francesa, que han aplaudido la comedia de don Ignacio Iglesias y la excelente labor realizada por M. Georges Billotte, al traducirla al francés.

Entre el público que ha tomado billetes para el estreno figuraban el embajador de España [Juan Pérez Caballero] y algunos escritores y artistas españoles, que seguramente mostrarán a M. Georges Billotte su afecto por el aprecio en que tiene la rica literatura española.⁴⁹

Els primers espases de la crítica i les lletres franceses valoraren l'estrena de *Les Pies*. Paul Abram escriví que «*Les pies* sont une pièce après simple, douloureuse, émouvante, comme ces récits populaires brefs et rapides. C'est du théâtre sain et un peu puéril comme moyen. Mais l'œuvre est pittoresque et mouvementée».⁵⁰

Robert Oudot, cap d'informatius de *Comœdia*, una publicació especialitzada en teatre, com hem indicat més amunt, intentava aclarir amb una certa ironia les teories de l'unanimisme de Jules Romains, que estaven de moda en el París d'aquells dies, i que, arran de les afirmacions de Billotte, comportaren més d'un comentari sobre la seva possible influència en l'obra d'Ignasi Iglésias:

Encore une illusion qui s'en va!... Je me figurais, comme un certain nombre de camarades qui s'intéressent par dessus tout à la grandeur littéraire de notre doux pays, que M. Jules Romains, en fondant l'Unanimisme, nous avait doté d'une formule nouvelle...

Erreur, trois fois erreur et quinze fois erreur!!!...

Écrivit justement M. René Bazin, de l'Académie Française, dans sa belle tragédie en cinq actes: *Le Voyage en Chine des Oberlé*... M. Jules Romains n'a rien inventé: qu'il retourne, ce philosophe, enseigner à ses élèves les mystères du «Tout est dans Tout», les joies de la réclusion dans un poète et la magnificence des préceptes de M. Bergson —sans rival dans le remplacement de Caro... L'école unanimiste n'est point

49. Juan de Becon, «Estreno de una obra española en París. "Las urracas". (De nuestro redactor corresponsal)», *La Época*, Madrid, 20-3-1911.

50. Paul Abram, «Palais Royal. Spectacle du Nouveau Théâtre d'Art. *Les pies*, d'Ignasi Iglesias, traduction de M. G. Billotte. *Perlot*, un acte en vers de M. Gabriel Nigoud», *Le Petite République*, 23-3-1911.

d'origine française: c'est en Catalogne qu'elle naquit et le grand soleil qui dore les moissons blondes aux alentours de Barcelone réchauffa son premier sourire, alors que le génie de M. Iglesias venait de l'enfanter...

Comme dans *l'Armée dans la Ville*, nous nous trouvons en présence de deux forces ennemies: là, c'étaient les soldats et les bourgeois, l'âme de la cité et l'âme de la troupe; ici, dans *les Pies*, c'est d'un côté, le Village, de l'autre, la Fortune, représentée par un billet de loterie. Dans la pièce de l'Odéon les antagonistes parlent, crient leur haine ou leur mépris; dans les trois actes de M. Iglesias, traduits par M Georges Billotte, un seul des deux adversaires exprime sa joie, ses espérances, son désir de mieux-être, de façon si forte, si absolue, que le spectateur, intervenant naturellement dans l'action, se définit à lui-même le rôle odieux, démoralisateur, joué par l'or dans toutes les collectivités et donne, à part soi, les répliques que l'auteur lui permet de formuler à son gré...

C'est du véritable Unanimisme ou je ne m'y connais point...

[...]

Le village vivait heureux avant le tirage: le sort a favorisé la «société en participation» et c'est aussitôt la guerre sourde dans tous les foyers où la suspicion règne en souveraine maîtresse... L'excellent coiffeur ne peut faire un sans avoir des espions attachés à ses trousses. On se méfie de lui, son fils aîné luimême, poussé par sa femme, le regarde aussi d'un air étrange... Enfin, le jour du règlement est venu: les écus son divisés par tas mais une rixe se produit, chacun en plît ses poches —même et surtout ceux qui n'ont point de droits dans la répartition—, le malheureux perruquier est traité de voleur et il «boute hors» les misérables fous en invoquant magnifient le Travail régénérateur.⁵¹

La Veu de Catalunya, a instàncies d'Ignasi Iglésias, aclaria l'èxit obtingut per *Les Pies* a París a partir de la crònica de Robert Oudot, publicada a *Comœdia* i l'escarida notícia que en donà *Paris Journal*, que reproduirem a continuació; Josep Morató comentava:

«Comedia», arribat avuy, dona compte de la estrena de «Les Garces» en un article de Robert Oudot. La part de judici's tanca en el següent paràgraf:

51. Robert Oudot, «Au Nouveau Théâtre d'Art. *Les pies. Perlot*», *Comœdia*.

«L'obra del senyor Ignasi Iglésias és bella y forta: aquest estudi de la psicologia d'una població entera, la faisó judiciosa ab la qual tots els adveniments son portats, denoten un perfecte observador y un home de teatre acomplert».

Deferint a un amable prech que'ns formula l'Iglésias en carta particular, deixem de respondre a la fugida de estudi que apareix en «El Poble Català» d'avuy (secció d'«Ecos»). Y cloem l'incident ab la promesa, que ja fèyem ahir, de seguir donant compte dels judicis autorisats que, tractant de «Les Garces», apareguin en la premsa parisenca.

Per altra banda —y ara responem directament a insinuacions del mateix Iglésias— no hi havia en les nostres ratlles d'ahir cap esperit regatejador. Lo únich que fèyem, no tenint noves directes de la estrena, era reservar el nostre entusiasme fins que fos llegítimat pel de la premsa de París, cosa que desitjàvem y seguim desitjant ab tota fermesa, pera honor de les lletres catalanes. ¡Y ahir mateix, copiant els elogis que vàrem trobar als diaris «Paris-Journal» y «Comedia»!⁵²

Des de *Paris Journal* es limitaren a escriure:

Sur la scène du Palais-Royal, où triomphe d'habitude le vaudeville français, le Nouveau Théâtre d'Art a fait représenter hier la très curieuse comédie de mœurs catalanes *Les Pies*, d'Ignasi Iglesias, traduite par M. Billotte. C'est un drame populaire, d'une conception très originale, d'une forme entièrement nouvelle, et nettement réaliste.

[...]

Cette comédie pittoresque, forte et truculente, a obtenu les plus vif succès. Elle est traduite de façon intelligente et dramatique. Elle a été superbement interprétée par M. Louis Bourny.⁵³

A *La Vanguardia* de Barcelona també es comentà l'èxit que havia obtingut l'estrena de *Les garses* a París:

Hay que recoger con efusión el triunfo de una comedia catalana en París. Los principales periódicos de aquella gran capital dedican largo

52. [Josep] M[orató], «Teatre català. "Les Garces" a París», *La Veu de Catalunya*, 22-3-1911.

53. *Paris Journal*, 21-3-1911.

espacio al estreno de «Les garces», de Ignacio Iglesias, mediante la traducción francesa de Billotte.

La obra de Iglesias tuvo, cuando fué estrenada en Barcelona, un éxito señalado que, por coincidir con un momento muy crítico de la vida de Cataluña, —el 25 de noviembre de 1905—,⁵⁴ fué todavía más entusiasta. Pero sustraída a la efervescencia pasional de aquellos días y examinada según un puro criterio literario, la obra resiste y es, en conjunto, una de las más felices producciones del teatro catalán, de todo el teatro español contemporáneo. Es, además, una obra muy nuestra, llena de salud moral, construída airoosamente y con un perfecto sentido de los conjuntos, que se sobreponen a la misma acción individual, dándole vasta perspectiva y trascendencia.

Debemos alegrarnos de la acogida lisonjera que acaba de dispensar la crítica de París a la obra de nuestro dramaturgo. Este triunfo puede contribuir también a poner un poco en claro la cuestión de el «arte europeo» que tanto se recomienda ahora a los escritores y artistas de Cataluña, por reacción contra el localismo ruralista que privaba en el período anterior. El arte europeo, el sentido universal, no dependen de la localización de la mente. Escenas de boudoir parisiense pueden resultar lo más salta-taulells del mundo; y asuntos los más humildes, elevarse a la suprema distinción estética.⁵⁵

A París el crític de *La Rappel* apuntava que «L'auteur [de *Les Pies*] nous semble être un bon réaliste qui se garde bien de tomber dans le trivial».⁵⁶ A *Le Siècle*, després de fer referència a l'obra d'Iglésias com una peça netament naturalista, es feia un elogi de la cuina de tots els elements que la componien que havia sabut presentar la seva excel·lent posada en escena:

54. A les 21:30 de la nit del 25 de novembre de 1905, coincidint amb l'estrena de *Les garces* al Teatre Romea, un escamot d'oficials de l'exèrcit espanyol assaltà la impremta i la redacció del *Cu-cut*, a més de les oficines de *La Veu de Catalunya*, segons que consignava l'edició de *La Vanguardia* de l'endemà. Com a resposta a aquests fets, a més de diverses reivindicacions que formaven part del programa polític, com ara la derogació de la Llei de jurisdiccions, l'any següent es creà un front unitari que agrupava els diferents partits catalanistes, carlins i republicans a través de la fundació de Solidaritat Catalana.

55. Cardenio, «Cotidianas», *La Vanguardia*, 23-3-1911.

56. E. M. *La Rappel*, 23-3-1911.

L'œuvre naturaliste d'Ignasi Iglesias est une glorification ou plutôt une magnification du travail par voie de contraste.

[...]

Il y a un peu de tout Théâtre là-dedans; de l'observation, de la psychologie, des traits de mœurs, une grosse philosophie populaire, des scènes tragi-comiques, un pessimisme satirique corrigé par une certaine bonhomie qui coupe court délibérément aux impressions tristes. Bref ce pot-pourri à la sauce catalane n'est pas un pot-au-noir, mais un ragoût savoureux et pimenté, que cuisinèrent à merveille [els actors i actrius].⁵⁷

Des de *Le Temps* se celebrava que Le Nouveaux Théâtre d'Art hagués donat a conèixer una obra de l'altre cantó dels Pirineus, de tant mèrit com el que tenia *Les garses*, capaç de reflectir minuciosament la psicologia d'un collectiu:

Le Nouveau-Théâtre d'Art nous a fait connaître hier une œuvre qui est célèbre à l'autre côté des Pyrénées, *Les Pies*, de M. Iglesias, auteur catalan. Il convient aux théâtres à côté, petits ou grands — beaucoup plus qu'aux théâtres subventionnés — de nous faire connaître les œuvres de mérite certain qui se jouent à l'étranger.

Dans *Les Pies*, ainsi que l'explique le traducteur, M. Billotte, M. Iglesias fait minutieusement la psychologie de toute une population, qui se trouve subitement en proie à la fièvre de l'argent.⁵⁸

A *Le Figaro* es feien ressò de «le plus vif succès» que s'havia produït amb l'estrena de *Les garses* d'Iglésias. I afegien:

Le réalisme sobre et puissant d'Iglesias a su s'imposer du premier coup au public d'élite qui se pressait le premier jour dans la salle du Palais-Royal, et les applaudissements ont éclaté, spontanés, unanimes. Le second jour, la salle était comble. On avait vainement cherché un strapontin à l'orchestre ou une place à l'amphithéâtre. Le public a été encore plus chaud que la veille.⁵⁹

57. C.L.S. «Courier des Spectacles. «Les pies» et «Perlot» au Nouveau Théâtre d'Art», *Le Siècle*, 22-3-1911.

58. *Le Temps*, 23-3-1911.

59. *Le Figaro*, 24-3-1911.

José de Bérýs, pseudònim de l'escriptor Joseph Bloch, destacà el tractament dels personatges posats al servei d'una lliçó moral que superava el localisme:

C'est toujours avec une curiosité sympathique que nous nous rendons à un spectacle de ce théâtre d'avant-garde. Il fit connaître au public les premières œuvres importantes de jeunes auteurs de talent, trop audacieux pour conquérir d'emblée les scènes classées... si rebelles au rajeunissement des cadres... [...] Aujourd'hui, c'est une pièce catalane, *Les Pies*, que M. G Billotte adapta fort adroitement et qui vaut par une curieuse étude de mœurs locales autant que par l'utilité d'une saine leçon morale.

[...]

Il y a là une adroite progression, des silhouettes robustement dessinées, et un beau caractère d'homme simple, charitable, fidèle au culte du travail.⁶⁰

Le Semaphore comentà el valor del treball com a part integrant de la moral que defensa el personatge de Pelegrí: «c'est un tableau final plein de grandeur et de couleur, en même temps qu'un rude appel au travail moralisateur».⁶¹ De la mateixa manera, Jane Miame a *La Française* remarcava el realisme moral de l'obra: «[Pélerin] proclame avec sagesse que le travail seul lui donnait le bonheur et la tranquillité, tandis que la richesse ne lui avait créé que des ennemis et des envieux. Cette réaliste et très morale...».⁶²

A *Les Nouvelles*, Patie entengué que *Les Pies* era una mena de faula de l'estil de les de La Fontaine, i que el seu muntatge havia estat una mostra de la moral popular portada a escena:

On a dit fréquemment qu'il n'y avait pas d'école de psychologie et de lieu d'étude des caractères plus favorable qu'une partie de cartes, chacun y dévoilant sans s'en douter ses défauts les plus cachés et ses qua-

60. José de Bérýs, «Le Nouveau Théâtre d'Art nous révèle une curieuse pièce catalane d'Ignasi Iglésias», *Le Radical*, 21-3-1911.

61. *Le Semaphore*, 2-4-1911.

62. Jane Miame, *La Française*, 9-4-1911.

lités profondes, dans la variété rapide des combinaisons du gain et de la perte. M. Iglesias a pris un procédé analogue pour nous montrer à découvert l'âme du fossoyeur, de l'instituteur, du pasteur, des ménagères, du fils, de la femme, de la belle-fille, etc. La mise en scène active, bruyante, colorée ajoute à l'amusement de cette évocation ingénieuse des âmes du village que l'amour de l'argent montre dans leur laideur comme un miroir magique.

Le pauvre coiffeur symbolise le travail, la probité, la modestie qui souffrent de voir s'étaler tant de laideurs. C'est une sorte de fable de La Fontaine, de moralité paysanne mise à la scène.⁶³

Alguna veu de la crítica expressà que els fets derivats del bitllet de loteria premiat no eren una cosa banal, sinó un pretext per a exposar-hi el valor del treball; i que, només per la forma d'haver-ho exposat, Iglésias mereixeria ser reconegut com un autor de condicions excepcionals:

[...] dans laquelle [*Les Pies*] un billet de loterie n'a rien de comique, et l'auteur l'a investi d'une dignité particulière: il lui donne à symboliser la puissance démoralisatrice de l'argent.

[...] La pièce a de la plénitude, du mouvement et de la force. Son développement intéresse; il est clair, logique, humaine. On a prêté grande attention à ce spectacle, on a été de reconnaître chez l'auteur des dons exceptionnels.⁶⁴

El *Feuilleton du Temps* expressava el mateix d'una altra manera:

Ce petit ouvrage développe en outre une vérité générale que la plupart des philosophes et des fabulistes ont exprimée, à savoir que la possession de l'argent éveille mille soucis chez l'homme et tue en lui toute joie. C'est la «moralité» du *Savetier et du [le] financier...* [de La Fontaine].

[...] La foule avide et impatiente les bouscule, crève les sacs, s'emplit les poches. Le malheureux perruquier, dépouillé, injurié, lève avec épouvante les bras vers le ciel, maudit la richesse corruptrice, loue le

63. Patie, «Les premières», *Les Nouvelles*, 22-3-1911.

64. «Théâtres», *Journal des débats*, 23-3-1911.

travail régénérateur. Tout cela est un peu banal, et cela est assez fort parce que cela est très ingénu. M. Iglesias court droit à sa démonstration, sans s'arrêter à la bagatelle des difficultés psychologiques et sans redouter les lieux communs.⁶⁵

Marie Lenéru⁶⁶ va escriure una crítica singular de l'obra *Les Pies* en la revista *La Vie Française* que es publicà traduïda a *El Poble Català*.⁶⁷ Entre altres qüestions, les penetrants observacions de Lenéru destacaren com Iglésias havia sabut eliminar tots aquells elements superflus per a construir un perfecte teatre de psicologia social en una «unitat de lloc moral», una troballa conceptual interessant. La traducció de l'article s'encapçalà amb un davantal que servia per a introduir les paraules de Lenéru, en contraposició als «opositors» de l'obra d'Ignasi Iglésias:

Mentres alguns esperits mesquins de casa nostra s'afanyen endevades a negar els mèrits dels nostres dramaturgs, vegis, com a compensació, lo que diu l'excellent escriptora Mlle Marie Lenéru en el darrer número de l'important revista «La Vie Française» que's publica a París, en elogi de l'obra catalana «Les Garses», del nostre estimat amic l'Ignasi Iglésias:

«És realment una remarcable impressió retrospectiva d'art dramàtic la que devem a Mr de Pawlowski y als dilluns de «Comedia», ont he trobat una obra d'una sorprenent perfecció, en aquell genre tan fàcilment imperfecte que consisteix en presentar y fer moure grans masses. Aquesta obra, «Les garces», representada pel «Nouveau Théâtre d'Arts», traduïda y adaptada per M. Georges Billotte, crec jo que és la primera obra estrangera que m'ha donat l'impressió d'un treball net, ben dibuixat y ben dut».

65. «Chronique Théâtrale», *Feuilleton du Temps*, 27-3-1911.

66. Marie Lenéru fou una important escriptora, molt admirada per la crítica. A l'edat d'onze anys, arran d'un xarmpió, s'havia quedat sorda i amb molt poca visió. El seu interès per la literatura la conduí a haver de recórrer a l'ús de la lupa per a poder llegir, la qual cosa fa de la seva personalitat un admirable exemple de superació.

67. Marie Lenéru, «El Teatre Català a París», *El Poble Català*, 21-11-1912. Aquest article fou reproduït en el sisè volum de l'edició de les *Obres completes* d'Ignasi Iglésias (1931), ps. 173-176.

[...]

No sé res de l'autor, però no's troba pas per una sola vegada y per atzar aquesta meravella d'equilibri dintre la veritat. El gust que deliberadament ha escullit això y no altra cosa, que ha determinadament eliminat tots els elements exteriors, tots els «fets» arbitraris y insignificants, que haurien pogut rompre aquest obstinat raig de llum llensat únicament damunt d'homes, aquesta voluntat intel·ligent, avisada, aquesta mà experta rependrà la seva tasca. Fora que, repetimho, una tal ciència de la mesura, del tacte, de l'orientació, sigui deguda a un segon talent superposat al primer, a una habilitat fora de mida de l'adaptador.

Que és extraordinària aquesta obra! És perfecta, teatral, accessible, sense manifest y sense frases. És aquest teatre anunciat tant sovint, aquest teatre del poble y de les multituds, aquest teatre sense amor y sense adulteri, eternament demanat, y, si altre no pel que toca a París, que'm quedaria ben sorpresa si mai devenia de «gran públic». Y és que la multitud no interessa a la multitud, el poble no interessa al poble, y la més bella comèdia de costums y de medi, si no's concentra entorn d'un home y d'un tipus, fins d'un monstre o d'un grotesc, com en Molière o en el Mirbeau de «Les affaires sont les affaires», si no deixa de ser real pera devenir llegendària, en una paraula, serà una obra per diletantis, una obra pera individus. Això ha sigut notablement especificat en certs «Dialogues d'Elenthere» de Julià Benda: l'espectacle de les multituds, l'interès sentit per les masses, la comprensió de les col·lectivitats, tot això ve molt tart en la cultura; aquest plebeisme es aristocràtic y el públic se troba y per llarg temps encara en l'individualisme. Una vila que reb la fortuna, unes ànimes rústegues davant el desitg, davant l'ensomni assolit, embutxacat, que pot endonàrseli d'això? En les últimes ratlles l'autor moralitza potser una mica més que un no voldria: ell prefereix el treball al diner, la vida que ha de guanyarse a la vida que un té guanyada, cosa que es d'un optimisme forsa lleuger y equival sempre més la cassa per la presa; però que és admirable l'amic del barber! [...] Y quan els diaris anuncien a la fi que's donaran els diners de la rifa, quan el poble compareix a casa'l barber a veure si li poden tenir confiança y si el bitllet extraviat del bitllet desaparegut... y que a l'últim el troben. Aquesta alarma gratuïta, que no es pas un «fet» sinó'l més hàbil dels efectes, que no'ns distreu l'atenció dels personatges, heusaquí el perfecte teatre psicològic, car en el fet divers, en el drama consumat, no hi ha ja observació, ja que tots els paroxismes s'assemblen, hi ha solament crits y tumulte,

Però si la felicitat y la fortuna —l'autor diu solament el diner y en això restreny una mica el seu drama—, si l'ensomni assolit y la fortuna caient damunt de pobres és un espectacle que fa plorar, jo no'm sento pas enterament satisfeta del desinteressament ben estrany del barber, que restarà barber després dels milions y que'l tràngul dels milions fan tant desgraciat. Com més de simpàtic l'enterramorts! Ell farà aixecar tant alt com pugi de la muntanya una casa tota vermella, que semblarà de brasa a sol ponent. Aquesta casa vermella de l'enterramorts ilumina per mi l'ombriu obra, ont el menyspreu virtuós de les riqueses y la pietat per certa ditxa a tall de Diógenes, la ditxa del barber, me porta una mica contra el meu voler a l'orgull de Plató.

Lleuger retret a l'autor, car de l'obra no hi ha res a dirhi. El sol regirament d'aquella bona gent, d'aquelles ànimes cristianes y d'aquells sosos mortals, davant del diner que arriba, és la més desesperadora sensació de fàstic que pugui donarse. D'altra banda, haver escrit un drama excelent, apassionant, en aquesta absoluta unitat de lloc moral, constitueix un «tour de force» que no'ns es donat veure cada dia.

Rubén Darío s'esperà que la crítica acabés de pronunciar-se abans d'enviar a *La Nación* de Buenos Aires la seva crònica de l'exitosa estrena de *Les garses* a París. En l'escrit, el poeta nicaragüenc establert a la capital francesa hi narrà les seves impressions sobre l'assaig general del muntatge de l'obra d'Iglésias. Hi destacà la concurrència de personalitats del món cultural català de París entre noies de bon veure, literats, crítics teatrals i artistes. Rubén Darío hi havia assistit acompanyat de Leopoldo Lugones i Federico Gamboa, que acabava d'arribar, com ens feia saber, de «su triunfal misión de embajador especial de Méjico en España». A més a més hi detallava la recepció que *Les Pies* havia tingut en la premsa. Entre altres comentaris afirmava:

Ignasi Iglesias ama al pueblo y sabe verle su parte incontaminada. La escena final, en que, harto de miseria humana y de ferocidades instintivas, al hacer el reparto, arroja a la avidéz de los fulanos y comadres los talegos deseados y les lapida con las monedas, y el gran grito final «¡viva el trabajo!» fueron de gran efecto. Por otra parte la pieza tiene mucho «teatro», es bien conducida y movida, y los actores, aunque no de primer orden, fueron discretísimos. Largos aplausos y llamadas a la

escena repetidas. Los americanos que allí estamos gozamos como si fuese cosa propia.

Dedicà un apartat al traductor, «distinguido caballero bretón, antiguo notario de Brest», a qui coneixia d'anys enrere, i de qui destacà el seu coneixement del castellà i la bona tasca de traducció de la dramàtúrgia espanyola contemporània, sobretot la de Benavente. El poeta modernista aprofità l'ocasió per carregar contra el mercantilisme de la professió teatral: «Los directores de teatro franceses, como no sean apuntalados con plata, o no vean el negocio hecho, no se aventuran con las piezas extranjeras». I atacà amb ironia la crítica francesa:

Parece que los críticos no fueran a un espectáculo sino con el cerebro lleno de casillas, y a ver, no si la obra es bella, sino a qué escuela pertenece, o qué parecido tiene con la obra de éste o aquel dramaturgo o comediógrafo, «ad usum Gallie». Y como desde luego en «Les Pies» ni hay amor entre tres, ni nadie se desnuda en escena...

[...] Un crítico hay, sin embargo, que juzga la obra, dándose verdadera cuenta de ella, o por lo menos, opinando sin «parti-pris», el crítico de la Comedia. Este hace nada menos que a Iglesias fundador de no sé qué invención literaria de última hora, llamada el «unanimismo», para amargar los momentos del poeta M. Jules Romains.

Después de analizar bien los personajes de la comedia catalana, M. Robert Oudot resume su sentir: «La obra de M. Ignasi Iglesias es bella y fuerte; ese estudio de la psicología de una población entera, la manera juiciosa con que todos los acontecimientos son conducidos, denotan un perfecto observador y un completo hombre de teatro».

Pero, en fin, después de la excelente acogida que ha tenido la comedia en que me ocupo, era de esperarse que se mantuviera en el cartel por no poco tiempo. En la segunda representación, según me ha referido M. Georges Billotte, hubo que rehusar entradas al público, pues el lleno era completo. ¿Por qué, pues, se suspende la obra? La razón es harto clara y convincente. Porque no se ha gastado lo suficiente, porque Ignasi Iglesias no es rico, ni tiene un «empresario» que pague las «réclames» acostumbradas y se entienda sobre todo con los directores de teatros, que, desde luego, son todos ante todo negociantes, muy principalmente cuando se trata de obras extranjeras; y no «marchan», como se dice aquí, sino con el negocio asegurado. Rusiñol, que hubie-

ra podido desembolsar sus buenas pesetas, no ha querido hacerlo, y Antoine, que le tiene una pieza en el Odeón, desde hace no sé cuantos años, la ha dejado para las calendas griegas. Valga o no valga la producción se necesita, pues, dinero.

[...] En verdad, ¿no estamos en el siglo xx? El talento es una cosa de explotación, como una fábrica, como una usina. Sus acciones se cotizan. Como las de un genio. Ya sabéis: Homero, Dante, Shakespeare, & Co. Limited.⁶⁸

Com hem pogut apreciar, l'estrena de *Les garses* a París, eficientment promoguda per Joan Pérez-Jorba i Georges Billotte, traductor al francès de l'obra, i posada en escena per una de les companyies més avançades del moment, Le Nouveau Théâtre d'Art, dirigida per Louis Bourny, fou valorada per la crítica amb profusió d'elogis. El ressò del seu èxit s'estengué per tot França. Amb més o menys intensitat, també es comentà a la premsa de Barcelona, Buenos Aires i Madrid. Això mateix havia succeït pocs anys abans a propòsit del muntatge d'*Els vells*, dirigit per Lugné-Poe al Théâtre Marigny de París, del qual es parlà des de les tribunes dels diaris de la ciutat comtal, de la capital d'Espanya, de Londres, i també de París, és clar. L'impacte del teatre d'Iglésias a París s'allargà en el temps i va deixar rastre. L'estiu de 1925, coincidint amb la celebració de L'Exposició Internacional de les Arts Decoratives i Industrials Modernes que se celebrà a la capital francesa,⁶⁹ la companyia de Jaume Borràs posà en escena *Les garses* en versió original a la sala del modern edifici del Théâtre de l'Exposition (11-8-1925) recentment construït.⁷⁰ I en ple conflicte bèl·lic i de revo-

68. Rubén Darío, «Films de París», *La Nación* (Buenos Aires), 2-5-1911.

69. Per tal de valorar la importància d'aquesta Exposició, ni que sigui quantitativament, cal tenir en compte que fou visitada per més de 16 milions de persones, mentre que l'Exposició Universal de Barcelona de 1929 tingué 2 milions de visitants, per posar un exemple.

70. Sobre la posada en escena de *Les garses* dirigida per Jaume Borràs, *Comœdia* va publicar una crònica signada per R. de Besalú, un retall de la qual s'inclou en la llibreta d'Ignasi Iglésias (ref: 5042-10/04 del Fons Iglésias de l'AHCB): «Au Théâtre de l'Exposition. La troupe de Jaume Borràs dans "Les Garces" d'Ignasi Iglésias», *Comœdia*, 12-8-1925. Entre altres qüestions hi llegim: «Ignasi Iglésias, auteur dramatique d'incontestable valeur, a dessiné au cours de ces trois actes une série de types

lució a Espanya, el 1937 Radio Paris emeté *Les Vieux* en la traducció dels perpinyanencs Pere Rameil i Frederic Saisset, el text anotat de la qual es conserva a la Biblioteca Nacional de França (París).

ANNEX I. ARTICLES REFERENCIATS EN L'ESTUDI
DE LA RECEPCIÓ DE *LES VIEUX*

Albert Blavinac, «Les Théâtres.- *Les Vieux...*», *La République Française*.

Léon Blum, «La Soirée», *Comœdia*.

Francis Chevassu, *Le Figaro*. «Chronique Dramatique. Théâtre de L'Œuvre.-
Premières representations: *Les Vieux...*, *Le Rappel o Le XIX Siecle*».

«Chronique dramatique. Théâtre de L'Œuvre (Théâtre Marigny). Premières
représentations: *Les Vieux...*», *La libre parole*.

Rubén Darío, «Films de París», *La Nación* (Buenos Aires), 2-5-1911.

Excelsior, 13-3-1911.

«Fate of the Old. New Problem Play at Théâtre de l'œuvre», *Daily Mail*.

Maurice Gilis, «Les Premières. Théâtre de l'Œuvre.- *Les Vieux...*».

Regis Gignoux, «Les Premières. Théâtre de l'Œuvre (à Marigny): *Les Vieux...*»,
Paris Journal.

E[nrique] Gómez Carrillo, «París. Los catalanistas literarios», *El Liberal*
(Madrid), 13-12-1908.

«Hier. L'Œuvre au théâtre Marigny», *Le Radical*.

«Les Premières. L'Œuvres [sic].- *Les Vieux... La Politique Coloniale*».

«Les théâtres. Théâtre de L'Œuvre (Salle Marigny).- *Les Vieux... L'Action*
Française».

Charles Martel, «*L'Œuvre (Théâtre Marigny)*.- *Les Vieux...*, *L'Aurore*».

extrêmement vigoureux. Il connais admirablement la vie des humbles. L'âme de l'ou-
vrier et du paysan catalan n'a pas de secrets pour lui. Mais *Les Garces*, malgré ses
qualités indéniables, est cependant une pièce un peu froide, défaut inhérent à toute
oeuvre théâtrale ayant l'argent à sa base. Nous préférons de lui, et de beaucoup, *La*
mare eterna et *Le coeur del poble*». Sobre el recentment inaugurat Théâtre de l'Expo-
sition, obra dels arquitectes Auguste Perret, considerat el mestre del formigó, i André
Granet, en el qual es posà en escena l'obra d'Iglésias, vegeu PÉREZ ROJAS (2008: 31-32
i figures 40-42), on es destaca com l'edifici del Théâtre de L'Exposition era una mena
de sistema estructural que evitava els elements decoratius que poguessin «distreure» el
públic de l'objectiu primordial i funcional de l'espai escènic, posat al servei de la inter-
pretació musical i teatral, i de la seva recepció.

- Catule Mendès [escrit a mà], «Premières Representations. Théâtre de L'Œuvre (salle Marigny).- *Les Vieux*, drame en trois actes de MM. Pierre Ramel et Frédéric Saisset, d'après l'écrivain catalan Ignasi Iglésias», *Le Journal*.
- Jane Miame, *La Française*, 9-4-1911.
- [Fernand] Nozière, «Théâtres. L'Œuvre. *Les Vieux*, *Le Temps*.
- Paul Reboux, «Le Théâtre. A L'Œuvre: *Les Vieux* et *La Madone*», *L'Intransigeant* et *Le Journal de Paris*.
- «Théâtres de Paris. L'Œuvre (salle Marigny). Premières représentations: *Les Vieux...*», *Journal de Rouen*.

ANNEX II. ARTICLES REFERENCIATS EN L'ESTUDI DE LA RECEPCIÓ DE *LES PIES*

- Paul Abram, «Palais Royal. Spectacle du Nouveau Théâtre d'Art. *Les pies*, d'Ignasi Iglésias, traduction de M. G. Billotte...», *Le Petite République*, 23-3-1911.
- Juan de Becon, «Estreno de una obra española en París. *Las urracas*. (De nuestro redactor corresponsal)», *La Época*, Madrid, 20-3-1911.
- Georges Billotte, *Le Figaro*, 20-3-1911. Repr. en versió original dins IGLÉSIAS 1931: 176-178.
- C.L.S., «Courier des Spectacles. "Les pies" et "Perlot" au Nouveau Théâtre d'Art», *Le Siècle*, 22-3-1911.
- Cardenio, «Cotidianas», *La Vanguardia*, 23-3-1911.
- «Chronique Théâtrale», *Feuilleton du Temps*, 27-3-1911.
- E. M., *La Rappel*, 23-3-1911.
- J. M., «Teatre català. "Les Garces" a París», *La Ven de Catalunya*, 22-3-1911.
- J. Pérez-Jorba, «"Les Garses", de l'Ignasi Iglésias, a París», *El Poble Català*, 23-3-1911.
- Joan Pérez-Jorba, text en el programa de mà de l'estrena de *Les pies*, Théâtre du Palais-Royal, 20-3-1911.
- José de Bérays, «Le Nouveau Théâtre d'Art nous révèle une curieuse pièce catalane d'Ignasi Iglésias», *Le Radical*, 21-3-1911.
- Le Figaro*, 17-3-1911 i 23-3-1911 (reproducció del telegrama d'Ignasi Iglésias a Louis Bourny).
- Le Figaro*, 24-3-1911.
- Le Semaphore*, 2-4-1911.
- Le Temps*, 23-3-1911.

- Marie Lenéru, «El Teatre Català a París», *El Poble Català*, 21-11-1912. Repr. dins IGLÉSIAS 1931: 173-176.
- Robert Oudot, «Au Nouveau Théâtre d'Art. *Les pies. Perlot*», *Comœdia*.
 Patie, «Les premières», *Les Nouvelles*, 22-3-1911.
Paris Journal, 21-3-1911.
- «Théâtres», *Journal des débats*, 23-3-1911.

ANNEX III. ALTRES ARTICLES SOBRE L'ESTRENA DE *LES GARSES* A PARÍS CONTINGUTS EN EL DOSSIER D'AUTOR D'IGNASI IGLÉSIAS CONSERVAT A L'AHCB (REF. 5042-10/04 DEL FONS IGNASI IGLÉSIAS)

- René Benoist, *La Depeche Coloniale*, 8-4-1911.
- Fernand Brulin, *L'Officiel de Théâtres*, 27-3-1911.
- G. V., *The New York Herald Tribune*, edició de París, 27-3-1911.
- Eugène Héros, «Les premieres» *La Lanterne*, 24-3-1911.
- J. Ernest-Charles, *L'Opinion*, 25-3-1911.
La Charente, 25-3-1911.
La Mode Pratique, 1-4-1911.
La Revue Diplomatique, 2-4-1911.
- Guy Launay, «Au Théâtre. Le théâtre privé».
Le Courier du Centre, 30-3-1911.
Le Figaro, 19-3-1911.
Le Petite Republique, 23-3-1911.
Le Provensal de Paris, 26-3-1911.
- Camille Le Senne, *Le Petit Meridional de Montpellier*, [s. d].
- Le Soireux, *L'Écho de l'Arrondissement*, 23-3-1911.
- Les deux masques, «Feuilleton Dramatique», *Le Radical*, 29-3-1911.
- «Les pies» d'Iglesias, *Le Voltaire*, 20-3-1911.
- Irénée Mauget, *Masques & Visages*, 1-4-1911.
- Jane Miame, *La Française*, 9-4-1911.
- [Fernand] Nozière, *L'Intransigeant*, 27-3-1911.
Paris Midi, 19-3-1911.
- Jules Rateau, «Impressions de répétition générale», *Le Gil*, 21-3-1911.
- Henri Stalle, «Nouveau Théâtre d'Art», *Revue Internationale Illustré*.
- Edmond Stoullig, *Monde Artiste*, 25-3-1911.
- «Teatrales. Iglesias», *La Prensa*, 23-3-1911.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANÒNIM (1934): «Per a enriquir els futurs epistolaris d'Ignasi Iglésias, Santiago Rossinyol i Àngel Guimerà. Llur correspondència amb el traductor francès M. Georges Billotte», *La Revista*, any XX, juliol-desembre, ps. 79-83.
- CASACUBERTA (1999): Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, Barcelona: Institut del Teatre - Diputació de Barcelona.
- GALLÉN (1986): Enric Gallén, «Ignasi Iglésias», dins: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona: Ariel, 1986, ps. 394-405.
- GUIMERÀ (1930): Àngel Guimerà, *Epistolari*, ed. Enric Cubas, Barcelona: Barcino.
- GUIMERÀ (1978): Àngel Guimerà, *Obres completes*, vol. 1, Barcelona: Selecta.
- IGLÉSIAS (1931): Ignasi Iglésias, *Obres completes*, vol. 6, Barcelona: Editorial Mentora.
- LÓPEZ (2013): Luis López Jiménez, «El estreno de *Electra* en París», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, [Gran Canaria]: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, ps. 405-415. També disponible en línia a: <<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1560>>.
- MARFANY (1986): Joan Lluís Marfany, «Jaume Brossa: algunes dades noves», *Els Marges*, 35, ps. 55-75.
- MARTORI (1995): Joan Martori, *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona: Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTORI (2020): Joan Martori, «Presentació general», dins: *Quatre textos d'Ignasi Iglésias: Lladres (1899), Els vells (1903), Cendres d'amor (1904), Les garses (1905)*, ed. Joan Martori, Barcelona: Repertori Teatral Català (PRAEC) - Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. També disponible en línia a: <<http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1153>>.
- PÉREZ (2008): Javier Pérez Rojas, «La exposició internacional de artes decoratives e industrials modernes de París de 1925 y la crítica espanyola», *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, número dedicat al *I Congreso internacional Ciudad y Patrimonio, Art Déco, modelos de modernidad*, núm. 33, ps. 17-76. (S'hi poden consultar interessants fotografies de la maqueta, l'exterior i la sala del Théâtre de l'Exposition: figures 40, 41 i 42). Disponible a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362296>>.

- VIDAL (1922): Plàcid Vidal, «Els singulars anecdòtics (nova sèrie). Joan Pérez-Jorba», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 56, ps. 113-115.
- VOEGELE (2015): Augustin Voegele, *Jules Romains, l'unanime et l'unanimité: du concept condensé au concept dépouillé*, 2-11-2015. Disponible en línia a: <https://www.researchgate.net/publication/332290083_Jules_Romains_l'unanime_et_l'unanimité>.

UNA POÈTICA DE LA INDETERMINACIÓ:
ALGUNS APUNTS SOBRE *DESIG* (1991),
DE JOSEP MARIA BENET I JORNET
MARIA MORENO I DOMÈNECH
Universitat de Barcelona

«Laura has secrets built around those secrets.»
Dr. Jacoby, *Twin Peaks*

LA NOCIÓ DE TRAMA

Desig és una obra bastida sobre un fràgil equilibri o, més ben dit, sobre un seguit d'arranjaments de complexa estabilitat que permeten crear unes escenes que funcionen a la manera d'estímuls elèctrics que capten l'atenció del lector o de l'espectador. La importància d'aquesta obra en l'escena catalana ha estat àmpliament recalçada: en el seu pròleg, Sergi BELBEL l'ha qualificat com «una de les millors obres de la dramaturgia catalana dels darrers anys» (2000: 14), Enric GALLÉN en destaca la «seva extraordinària vigència i bellesa» tot assimilant-la a «aquell fruit perfecte arrodonit amb pausa» carnerià (2000: 24-25), i Josep Maria MIRÓ la considera un «peça fonamental i fundacional» del teatre actual (2018).

Així mateix, ha quedat ben establerta la voluntat «d'escamotejar la història» (BATLLE 1992: 125). I, tanmateix, una de les característiques de l'obra és un cert ritme cinematogràfic que defineix la relació que s'estableix entre espectador i escena. Certament, una de les característiques de la dramaturgia contemporània és la desintegració de la trama. Tal com assenyala Batlle en la seva obra *El drama intempestiu*, «la reconstrucció de la història no s'acostuma a definir de manera clara ni completa. El receptor ha de proposar materials per omplir els buits i les incongruències» (BATLLE 2020: 131). Aquesta desintegració de la trama entesa en sentit clàssic, però, obre un horitzó de noves possibilitats estètiques que justament es fonamenten en els diversos eixos a través dels quals es compon la teatralitat.

Aquesta dissolució de la història com un absolut escènic la podem trobar ja a finals del segle XIX, tal com assenyala Peter SZONDI a *Teoria del drama modern (1880-1950)* (1988: 17-18). Les metamorfosis de la forma dramàtica s'acceleren i, consegüentment, es creen noves relacions entre text i públic. L'accés parcial a la trama genera expressions teatrals molt diverses: així, poc té a veure el clima angoixant de *La intrusa* (1891) amb les reflexions metaliteràries dels personatges de Pirandello o amb la suggestió lingüística dels diàlegs absurds de Vladimir i Estragó a *Tot esperant Godot* (1953) o, per posar algun exemple de finals dels anys vuitanta o de la dècada dels noranta, la naturalesa anecdòtica de *Fragments (A Sit-Around)*,¹ en què Edward Albee, a través d'un inici proverbial que fa avançar una conversa entre vuit personatges —amb alguns moments pirandellians—, s'allunya molt del jo escindit de *Psychosis 4:48*, escenificada pòstumament el 2000.² Estrenada també pòstumament una dècada abans, *Tres dramolette*³ escenifica una poètica satírica que projecta subtilment un teixit metateatral que s'insereix en els corrents subterranis de la relació entre individu i collectivitat. En el cas d'aquestes tres peces curtes⁴ la base és un diàleg que fa referència a l'encàrrec fet al direc-

1. Aquesta peça va ser estrenada a l'Ensemble Theatre of Cincinnati (Cincinnati, Ohio), dirigida per David White, el 10 d'octubre de 1993. En una nota inicial, ALBEE respon irònicament a alguns comentaris de la crítica que no consideren el text una obra teatral: «While *Fragments* is a play —looks like a play, sounds like a play, acts like a play— an unnerving number of critics (not audiences, I hasten to add) have declared that it isn't a play as they understand the term, and, therefore, it can't be one» (2012: 386). Resulta curiós que ell mateix comenti, en la nota adreçada al director: «Do not be specific about "where we are" or who the characters "are"; they are who they portray, and they are where they are. Be casual, be informal; let the piece build its own tension and overall shape» (2012: 387).

2. Tal com comenta David Greig en la introducció a *Complete plays*, l'obra va ser estrenada al Royal Court Theatre. El director va ser James McDonald, que ja havia dirigit *Blasted* (1995) i *Cleansed* (1998). MacDonald va dividir la peça entre tres veus que representaven els papers de víctima, botxí i espectador (GREIG 2001: XVII).

3. A causa del testament de Thomas Bernhard, que prohibia noves escenificacions del seu teatre en territori austríac, l'obra es va estrenar per primer cop traduïda a l'italià al Teatro Ateneo de Roma el 4 de novembre de 1990, sota la direcció de Carlo Cecchi (SCHWEIGER 2018: 266-267; AAVV 1990).

4. Els títols dels *Tres Dramolette* són «Peymann deixa Bochum i se'n va Viena

tor alemany Claus Peymann, llavors director escènic del Bochum Schauspielhaus, de dirigir el Burgtheater de Viena i la posterior adaptació a la vida de la capital austríaca. L'allusió al fet real substitueix, doncs, la noció d'intriga dramàtica i és disparador d'una poètica *clownesca* sobre el propi moment històric arrelada en una il·luminació mordaç del llenguatge. I aquests tan sols són alguns dels molts exemples de les estètiques sorgides a partir de la desaparició de la trama com el centre de l'artefacte teatral.

Endemés, podríem esmentar exemples en què l'espectador pot reconstruir la trama, però trobem una poètica de la digressió. Així, en l'obra *This Lime Tree Bower* (1995), de Conor McPherson, tres personatges entrellacen una sèrie de monòlegs dramàtics a través dels quals el fil conductor de l'obra s'intercala amb digressions constants, de manera que el discurs té una naturalesa de confessió (UTZET 2020: 17). En tot moment aquests caràcters que «s'estan a l'escenari i són plenament conscients els uns de la presència dels altres» (McPHERSON 2020: 29) esdevenen narradors de la seva vivència desordenada i entrellacen diverses narracions; de fet, alguns dels elements que serveixen per modular la tensió són els moments en què el discurs esdevé més diàfan i l'espectador es pot apropar als elements principals de la peripècia, que sempre està subordinada a l'evocació de la solitud mitjançant una gran capacitat d'evocar espais i llocs en escena. No seria exacte dir que no hi ha peripècia, però és cert que està subordinada a la creació d'espais.⁵

Així mateix, malgrat que llegint alguna bibliografia centrada en el teatre postdramàtic pugui semblar que l'expressió dramàtica per antonomàsia ha de prescindir del concepte lineal d'història, val la pena recordar la producció d'obres que es fonamenten en la progressió lineal de la trama. Per posar-ne dos exemples, també dels anys noran-

com a director del Burgtheater», «Claus Peymann es compra uns pantalons i després anem a dinar» i «Claus Peymann i Hermann Beil a la Sulzwiese».

5. En la ressenya «*This Lime Tree Bower*», BILLINGTON comenta en aquest sentit que l'obra «As a text, it also highlights McPherson's strengths: his sense of place, eye for detail and sensitivity to Ireland's gregarious solitude» (2005).

ta, podem citar *Art*,⁶ de Yasmina Reza, o *Communicating Doors*,⁷ d'Alan Ayckbourn. Són obres que han gaudit d'un gran èxit de taquilla, però és innegable que són artefactes teatrals que, a més d'estar ben travats, de manera molt diversa, destillen una acidesa que penetra en un subsòl de la condició humana. La seva naturalesa més o menys humorística pot ser adduïda com el motiu pel qual es necessita crear una sèrie de situacions que necessàriament requereixen una trama diàfana, però que s'escapen de la definició de drama.

Deixant de banda que massa sovint s'oblida la comèdia a l'hora de dur a terme revisions teatrals, podem trobar alguns exemples de drames que parteixen d'un argument perfectament accessible, però no exempt d'ambigüïtat, com és el cas d'*Oleanna* (1992), de David Mamet. Un èxit internacional com *Variations énigmatiques* (1996),⁸ d'Eric Emmanuel Schmidt, té sens dubte una de les claus del seu èxit en la peripècia i en els girs argumentals (HSIEH 2002: 143-144). Efectivament, el substrat filosòfic de l'obra és ben palès en els diàlegs entre Erik Larsen i Abel Znorko, però la intriga és la base de l'obra. Així mateix, una obra com *Blod*, de Lars Norén, escrita el 1993,⁹ es basteix sobre una trama que posa en paral·lel la dimensió històrica i la personal, i d'aquesta manera dos exiliats de la dictadura de Pinochet es retroben amb el fill perdut en una successió d'esdeveniments que combinen el diàleg implacable de la *Dansa de la mort*¹⁰ amb un rere-

6. *Art* va ser estrenada el 28 d'octubre de 1994 a París, a la Comédie des Champs-Élysées, sota la direcció de Patrice Kerbrat (REZA 1998: 285).

7. *Communicating Doors* va ser estrenada sota la direcció del mateix Ayckbourn al Joseph Theatre in the Round (Scarborough) el 2 de febrer de 1994; un any més tard es va representar al Gielgud Theatre de Londres i el 1998 al Variety Arts Theatre de Nova York (AYCKBOURN 1995: 1).

8. *Variations énigmatiques* va ser estrenada el 24 de setembre de 1996 al Théâtre Marigny, dirigida per Bernard Murat. Els dos intèrprets van ser Alain Delon i Stéphane Freiss (SCHMITT 1996).

9. *Blod* es va estrenar el 26 de gener de 1996 al Malmö Stadsteater sota la direcció de Göran Strangertz (AAVV 1996).

10. Els ressons d'Strindberg han estat apuntats en diverses ocasions. Rikard HOOG-LAND comenta que l'escenificació de la corrosió de les relacions familiars mostra la influències d'Strindberg, O'Neill i Albee (2020: 102); GHASEMI I TAVASSOLI apunten també un fil conductor —basat en el diàleg ambivalent— d'Strindberg, O'Neil i Norén

fons manifestament edípic.¹¹ O, sense anar més lluny, *E. R.*, també del 1994.

En definitiva, malgrat que aquesta refundació del concepte de trama sigui la pedra de toc del teatre de Pinter o de Koltès, convé no oblidar que l'ocultació de la trama ha esdevingut malauradament una mena de fórmula amb alguns resultats no gaire prometedors. De fet, hi ha el risc que aquesta indefinició de la trama no esdevingui una fórmula més d'una tradició que ja comença a desgastar-se.

En *Desig*, però, aquest desmembrament de la noció de trama té la força dialèctica necessària perquè l'engranatge teatral funcioni. Benet, no gens llepafils a l'hora de fer provatures teatrals, seria un exemple paradigmàtic de dramaturg amb ambició, però sense pretensions. Encara que el treball de guionatge estigui ben allunyat d'allò que s'entén per literatura canònica, l'ofici d'escriure per a la gran pantalla segurament va forjar el que ja trobem en *Una vella, coneguda olor*, el seu primer èxit teatral: l'habilitat de construir una trama que ponderi els moments de tensió i distensió o, en altres paraules, la capacitat de saber captar en tot moment l'atenció del públic.

Efectivament, tota obra de teatre —i molt més en la contemporaneïtat— crea les seves pròpies normes de funcionament de l'engranatge escènic, com, de fet, passa amb qualsevol manifestació artística. L'art sempre és pura manifestació de si mateix (MORENO 2021: 32) i en escena això es tradueix en la creació d'una dialèctica que permeti bastir, encara que sigui fragmentàriament, una història que, tot i que

(2011: 50) Així mateix, cal notar que, malgrat que a *Blod* hi ha alguns personatges secundaris que tenen un paper funcional en la trama, l'esquema dramàtic es fonamenta en un triangle format per un personatge femení i dos masculins, una estructura dialèctica similar a la de *Dansa de la mort*.

11. A la introducció de l'edició de la traducció anglesa d'aquesta obra, David VAN ASSELT comenta: «Here Norén uses the family to get at larger issues, to examine the effect of torture and violence on a couple who have lost their son and seem forever condemned to play out their past without being able to break free of a crime. Contrary to the classical figure, such as Oedipus, who was the victim of fate, there is nothing necessary in the fates of these contemporary citizens, singled out and doomed to exile» (2014: x-xi).

sigui breu o anecdòtica, capti l'atenció del públic o del lector. Quant a *Desig*, aquesta dialèctica escènica que solem identificar amb la teatralitat es basa en el fet que Benet i Jornet construeix unes escenes a partir d'alguns dispositius dramàtics que evocuen la sensació de peripècia. La fragmentació de la trama de la història parteix de la consciència de la tendència inevitable de l'espectador a reconstruir la trama de la història, encara que tan sols sigui parcialment. La fragmentació i l'ocultació de l'argument no són pas una alternativa a la progressió, sinó que la noció d'expectativa argumental es produeix en grau de temptativa. En aquest sentit, en una ressenya sobre *Desig*, Carles BATLLE fa la consideració següent:

Des de l'inici de la lectura l'obra genera, sistemàticament i en progressió, uns interrogants que mai no acaben d'esbandir-se, que abandonen el lector al límit entre la ratificació i el desengany. Hom s'enfronta a una premeditada opció per l'ambigüitat, la suggestió contra la transparència; en definitiva, per l'opacitat. (1992: 125)

Observem, doncs, que entre les diverses constel·lacions d'allò que s'anomena drama postmodern o intempestiu la fragmentació de la trama no implica un canvi de paradigma absolut, sinó que esdevé una reinvençió —d'aires pinterians obvis— del concepte de progressió dramàtica. Caldrà veure, doncs, els elements a través dels quals s'articula aquest *in crescendo* dramàtic.

L'ESTRUCTURACIÓ DEL SEMICONSCIENT RECEPTOR

En les seves reflexions sobre el procés de lectura, Iser comenta que, malgrat que el text no pugui ser captat pel lector en la seva totalitat —només al final de la lectura pot ser entès com una realitat—, es constitueix com un esdeveniment al qual la nostra consciència confeïx un sentit de realitat (1987: 159). Aquestes reflexions, igualment aplicables a l'escena, ens traslladen a una idea bàsica a l'hora d'entendre la generació d'un cert misteri o intriga en l'obra *Desig*: Benet i Jornet fa que els espectadors assumeixin alguns elements argumentals

com a implícits a través de la creació d'una determinada atmosfera. Sens dubte, un dels elements que s'associen amb el tret genèric d'una obra és justament l'atmosfera que presenta.

Benet i Jornet estableix una trama d'implícits que tenen justament molt a veure amb la introducció d'alguns antecedents genèrics que inevitablement, tal com indicava TODOROV (1978: 50-51), insereix el lector o l'espectador en un determinat horitzó d'expectatives. Així, d'una manera eficaç i gairebé imperceptible, fa que creï en la seva pròpia consciència aquesta sensació d'incertitud inquietant que plana sobre l'obra i que va progressant. No es tracta d'una intriga basada en els diversos girs argumentals que podríem trobar en l'obra *Variations énigmatiques*, sinó que es crea un clima de misteri amb alguns elements més lligats als diàlegs fragmentaris o a la creació d'espai que fan que l'espectador o el lector es vagi plantejant unes preguntes i hipòtesis que intenten reconstruir una trama inaccessible en la seva totalitat.

Hi ha un semiconscent lector o espectador que és activat durant tota l'obra. D'alguna manera, s'engega un joc intertextual no pas amb la referència o picada d'ullet literària, sinó amb un conjunt d'assumpcions que tenen a veure amb la intriga, tant literària com cinematogràfica. Hi ha una apel·lació a una convenció o norma genèrica que, malgrat estar plantejada en termes subtils, esdevé terriblement eficaç. Jonathan CULLER comentava que la intel·ligibilitat literària està lligada a un conjunt de normes implícites mitjançant les quals els textos esdevenen coherents i significatius; així, comenta: «we allow works to contribute to a semiautonomous world, whose laws are not precisely those of our own but which nevertheless has laws and regularities which make actions and events within it intelligible and *vraisemblable*» (2002: 169). *Desig* és una obra que treballa justament amb la intel·ligibilitat de presentar unes escenes que, malgrat la seva relativa opacitat argumental, són transparents quant a la construcció de la tessitura dramàtica.

Estructuralment, l'obra està plantejada mitjançant una disposició simètrica força rigorosa, cosa que ens encara a un element clau a l'hora d'entendre aquesta noció de progressió: la repetició. Les evidents repeticions d'elements com, per exemple, el truc del telèfon, actuen com a suggeriments que permeten crear aquest horitzó virtual d'un

possible desenvolupament d'una trama que es presenta a pedaços. Ras i curt, com diu BELBEL, la peça «sembla no pretendre més que electritzar l'espectador de principi a fi (com fa Hitchcock amb les seves pel·lícules), *inquietar-lo* amb pocs *ingredients* ben dosificats» (1989: 11).

Les cinc parts de l'obra tenen també una estructura similar i, amb l'excepció de la darrera, es componen d'una part dialogada i d'un soliloqui obscur en què es deixen entreveure alguns elements de l'escena següent, així com també alguns dobles sentits sobre la relació que mantenen els personatges de l'obra. Com a lectors o espectadors, des del primer moment entenem que hi ha un subtext al qual podem accedir parcialment, però alhora hi ha un element que resulta ben evident en cada un dels monòlegs: els personatges enfilen d'una manera translúcida un parlament en què fan insinuacions sobre ells mateixos i la relació que estableixen amb els altres, cosa que, malgrat no crear una situació definida, genera una sensació que deixa pistes sobre la interpretació de les escenes passades i futures; així, tal com comenta GALLÉN, serveixen «un i un altre cop per a filtrar-hi el munt de preocupacions, de reflexions, i de dèries personals i amb el món, ja presents en els inicis de la seva carrera dramàtica» (2000: 19).

Els monòlegs són un contrapunt (GALLÉN 2000: 19) que des d'una tessitura poètica confereix una dimensió psicològicament encara més inquietant dels personatges. És ben sabut que l'inventor del soliloqui modern és Shakespeare, ja que els apartats dels personatges es converteixen en una eina efectiva per explorar una circumstància determinant de les relacions interhumanes: «the fact that human beings do not have direct access to the minds of other human beings or even to all parts of their own minds. In an amazing variety of ways, Shakespeare's plays and poems dramatize the potential consequences of that fact» (HIRSCH 2003: 119). I, malgrat la diversitat formal i temàtica del seu teatre, Benet i Jornet en moltes obres duu a terme una exploració més o menys explícita de la condició humana, ja sigui en comèdies com *Ai, carai* (1988) o en d'altres més realistes, com ara *Berenàveu a les fosques* (1971). A més de les peces de joc psicològic com podrien ser *Testament* (1998) o *Sotterrani* (2006), una obra amb personatges prototípics com *Revolta de bruixes* (1974) conté aquests elements psíquics simplificats. Ara bé, com s'articula aquest element psicològic en *Desig*?

Els soliloquis lacònics que segueixen els diàlegs combinen la reflexió introspectiva amb el moment poètic, el record borrós d'un passat que entenem que ajuda a explicar el present amb una reflexió sobre el dia a dia. Així, la història va traient el cap, sense que la puguem copsar en la seva totalitat. Els monòlegs, però, també són unes eines al servei de la intriga que ajuden a crear una atmosfera de misteri. El clima de *thriller* no es perd ni tan sols als monòlegs.

La base del monòleg no ha canviat perquè és un moment en què el personatge —ja sigui L'home, La dona, El marit o Ella— ens revela, encara que sigui d'una forma difusa, alguns pensaments a què la resta de personatges no tenen accés; és a dir, els personatges es diuen a si mateixos. D'aquesta manera, quan l'home comenta «Aquells núvols que avancen cap a nosaltres, aquell vespre, aleshores, trenta anys?, / Un record teu» (BENET 2019: 275), l'espectador entén que es tracta d'un record amorós, no sabem si d'Ella (la seva dona) o d'una altra persona com podria ser La dona. En un sentit més encarat a la intriga La dona comença el seu parlament dient: «Tardarà a arribar, perquè és pacient. I quan arribi finalment ho farà sol. Per què m'ajuda?» (BENET 2019: 281). En aquest inici de monòleg percebem, doncs, l'espera que és la base de la intriga tant com el desconcert del mateix personatge. Per tant, hi ha una continuïtat entre els diàlegs inquietants i el monòleg posterior.

Evidentment, entre insinuacions, vaguetats i frases que no podem connectar amb un referent concret es perfila d'una manera molt clara un triangle amorós amb possibles ramificacions. Així, a la tercera part de l'obra, just al cor de la peça, hi ha el diàleg entre Ella i La dona, que és segurament un dels punts àlgids de l'obra. Entre aquest entramat de clímaxs i anticlímaxs l'elevació de la tensió dramàtica s'assoleix sobretot a través d'una diàleg explícit entre La dona i Ella en què resulta evident que, més enllà d'una conversa fortuïta, hi ha una gran tensió entre ambdós personatges:

LA DONA: Però la meva experiència és especial, concedeixi'm una mica d'originalitat. O no? Potser m'equivoco. Després la persona en qüestió va agafar el costum de trucar-me per telèfon. Alguna cosa anava avançant. Però era pitjor. Vaig començar a viure pendent de

les seves trucades. L'obsessió del telèfon. El telèfon és una arma mortal. No ho dic jo, ho diu tothom que s'hi ha trobat. Vostè no s'hi ha trobat mai?

ELLA: Em penso que no.

LA DONA: De debò? Mai?

ELLA: Algun pesat, algú que quan t'hi poses no et parla, com a màxim... (BENET 2019: 287)

No només els diàlegs són molt més clars en aquesta tercera escena i el personatge de La dona explica una història d'un enamorament passat de manera força explícita —sobretot quant a la pròpia vivència—, sinó que també a través de les insinuacions d'aquest fragment podem deduir informació sobre el comportament dels personatges. En primer lloc, es fa palès que s'estableix de manera clara que la conversa està arrossegant un subtext que ambdues dones entenen. L'escena enllaça directament amb les trucades anònimes inquietants que Ella havia rebut durant la primera escena.

EL MARIT: Ja ho decidirem. (*Despenja l'aparell, perquè ella no s'ha mogut*). Digui. Sí, un moment. (*A ella*). Per tu.

(Ella deixa el que feia i va a prendre l'auricular de mans del marit.)

ELLA: Digui. Digui. (*Irritada*). Digui! (*Al seu home*). Ha demanat per mi?

El marit: Sí.

ELLA: Ningú no diu res. Digui! (*Espera un moment i penja.*)

EL MARIT: Problema de línies.

ELLA: Qui deu ser?

EL MARIT: No ho sé, una dona.

ELLA: Quina?

EL MARIT: No li he conegut la veu, ja tornarà a trucar. (BENET 2019: 269-270)

Des de l'inici de l'obra entenem —així s'ha configurat el nostre horitzó al llarg de moltes pel·lícules i obres de misteri— que la trucada no es deu a un problema de línia. De fet, sorgeixen dubtes sobre si El marit realment desconeix qui és l'artífex de la trucada. Observem, doncs, que l'obra crea uns elements d'intriga que fan que en tot moment especulem sobre les relacions reals que mantenen els personat-

ges entre ells, cosa que fa que les converses que mantenen resultin més inquietants perquè no sabem amb certitud quins són realment aquests lligams.

L'ambivalència és, doncs, un element important a l'hora d'entendre l'estructura dels diàlegs de l'obra, atès que presenten dues visions contraposades com, per exemple, quan Ella, mentre condueix, es troba L'home a la carreta amb un cotxe aparentment avariament i ella l'acusa d'estar-la seguint:

ELLA: Qui és?

L'HOME: Deixem-ho córrer. Miri, no estic d'humor per barallar-me.

ELLA: Doncs per què em persegueix?

L'HOME: Jo?

ELLA: És la tercera vegada que me'l trobo.

L'HOME: La tercera vegada?

ELLA: Sí.

L'HOME: Quan? No ho recordo. Perdoni, no la recordo.

ELLA: Ja van tres vegades.

L'HOME: Vostè i jo ens coneixíem?

ELLA: No pot ser cap casualitat.

L'HOME: Ens coneixíem?

ELLA: Ens coneixíem.

L'HOME: No la recordo. Ho sento. Tinc mala memòria per a les cares, no s'ho prengui malament. (BENET 2019: 277)

Per tant, es plantegen dos escenaris possibles: el primer, que apareix com a més probable per al lector, sobretot quan recorda les paraules ambigües del final del primer monòleg,¹² és que per alguna raó desconeguda efectivament L'home està seguint la dona; el segon, que es tracti d'un desvariejament de la dona, una autosuggerió conseqüència d'un estat de crisi nerviosa. Ambdues possibilitats són inquietants i el fet que no es pugui confirmar una opció o l'altra encara afegeix un punt de tensió a la trama.

Una altra característica que ajuda a causar aquest clima de tensió

12. «Potser passarà aquesta tarda, al llarg d'aquesta tarda meravellosa. / Potser. / Li estic fent senyals. / I sí, el cotxe s'atura» (BENET 2019: 276).

és que no hi ha absolutament cap mena de complicitat entre els personatges de l'obra i fins i tot les converses del matrimoni combinen l'element quotidià amb alguns ingredients més pertorbadors que mostren uns implícits entre personatges que l'espectador intueix, però que no s'acaben de definir. Tanmateix, l'habilitat de Benet i Jornet resideix a fer que, malgrat que no es pugui copsar l'absolut de l'acció, els diàlegs vagin dosificant el grau de sinceritat entre els personatges.

ELLA: Tu no saps res.

EL MARIT: No has anat a l'híper perquè no t'has atrevit a anar-hi. Reconeix que la teva passejada pels camps a través te l'has inventada. T'hi veig, ficada dins del cotxe i aturada potser a cinc minuts d'aquí mateix, deixant que passés l'estona.

ELLA: Molt intel·ligent.

EL MARIT: No t'atreviries a anar més enllà. Tenies por de trobar-te altre cop l'home aquell de la carretera.

ELLA: Imagina't si en sóc de ximple, quines pors més estúpides.

EL MARIT: No dic res d'estúpides.

ELLA: Ridícules.

EL MARIT: Incomprensible. La veritat, sí. Te les has de treure del damunt.

ELLA: No saps res de res! (BENET 2019: 295-296)

La condició el·líptica de l'obra fa que les converses es concentrin en les relacions entre els personatges i, per tant, Benet va dosificant diversos elements que deixen entreveure la seva naturalesa. Un dels elements clau de l'obra és que els diàlegs sempre s'esdevenen entre dos personatges: un *tête à tête* en què no hi ha un sol punt de trobada entre els seus integrants. Així, les dues línies temàtiques de la història: la rivalitat entre dues dones en el que es perfila com un triangle amorós els vèrtexs del qual poden resultar, però, una mica difícils, i l'aparició d'un personatge inquietant a la carretera —propi de les pel·lícules d'intriga— són l'eix d'uns diàlegs que deixen entreveure a grans trets diverses possibilitats, que no permeten, però, ser corroborades. La trama apareix, per tant, com un element que l'espectador segueix, però no assoleix. *Desig* planteja un escenari de misteri, un gè-

nere tradicionalment subjecte al descobriment de la trama: així, si bé les anticipacions són pròpies del procés de lectura, en aquest gènere concret són la base de la tensió dramàtica i, consegüentment, Benet i Jornet sap arranjar l'opacitat de la trama com un element que n'incrementa l'interès. La trama actua, doncs, per insinuació, per desig.¹³

TEATRALITAT I ATMOSFERA

És evident que a diferència de la novel·la i, fins i tot, d'algun tipus de poesia, el teatre sol estar subjecte a unes restriccions estructurals fèrries, limitades pel temps, però sobretot per l'espai. Certament, podem trobar obres amb uns límits espaciotemporals impossibles com ara *Faust* (1808, 1832) o *Le soulier de satin* (1929), però són obres que estan concebudes justament com un desafiament. Benet pensa sempre en l'escena, i l'estructura de les seves obres denota una planificació acurada que té en compte tots els constituents de l'engranatge teatral. Aquesta minuciositat queda ben palesa en la creació d'una atmosfera determinada. Si *Desig* aconsegueix mantenir l'interès en una trama semi-oculta és perquè la projecció d'ambient situa l'espectador (gairebé sense adonar-se'n) en unes coordenades genèriques determinades.

La configuració d'una atmosfera és, doncs, el segon motor dramàtic de l'obra, atès que permet desxifrar les línies generals de la trama i crear un efecte electritzant sobre l'espectador. «Del primer dia que Benet va explicar-me l'argument de *Desig* recordo la forta impressió que va causar-me el *clima* de l'obra; un cert ambient de misteri ho envoltava tot sota una aparença de realitat» (BELBEL 2000: 12). En efecte, un dels grans encerts de Benet i Jornet és l'equilibri que s'estableix entre els elements quotidians —sovint Ella i El Marit parlen d'alguns elements domèstics— i els inquietants. Tal com apunta CAS-

13. En el seu article «“Un agujero sin límites”. La mirada fenomenològica de Josep M. Benet i Jornet», Sharon FELDMAN apunta: «En *Desig*, una obra de cinco escenas, de rigurosa estructura y simetría, el mundo se hace presente en el escenario, que se sujeta a la contemplación del espectador, se establece a partir de la misma noción del deseo, tal como se insinúa en el título» (FELDMAN 1999: 478).

TELLANOS, els diàlegs i les situacions de l'obra «aparentment no escapen de la banalitat del quotidià» (2000: 15). De fet, la primera escena s'obre amb l'acotació següent:

Puja la llum. Elements identificadors d'una vivenda unifamiliar, no gaire gran, situada lluny de la ciutat. Hi ha una taula i pot haver-hi una finestra per on entra la claror d'aquest dia sense sol. ELLA té oberta una bossa i en treu objectes heterogenis, barreja d'estrís que necessita el bon funcionament de la vivenda. Entra el marit; porta una caixa d'eines i un artilugi de fusta a mig construir. (BENET 2019: 269)

En aquesta primera acotació ja es prefiguren alguns dels elements clau del clima inquietant de l'obra. En primer lloc, observem que l'acció se situa en un barri residencial a l'americana, en un moment en què aquest paisatge urbanístic comença a emergir a Catalunya (MIRÓ 2018). Aquest fet es projecta en dues direccions: d'una banda, evoca un urbanisme despersonalitzat allunyat del rebombori de la vila i el poble i que, per tant, aïlla els personatges; de l'altra, dibuixa un paisatge inhòspit que l'espectador pot relacionar inconscientment amb el cinema negre americà.

En segon lloc, el recurs climàtic també és un dels elements clau d'aquest ambient inquietant. El dia sense sol que obre l'escena és seguit d'un comentari del fred de la casa buida —«Punyeta, quin fred!», diu el marit tot just en la cinquena intervenció (BENET 2019: 269)— que acaba derivant en una conversa breu sobre com n'està d'aïllada, la casa. De fet, al llarg de la conversa sobre diverses tasques i quefers quotidians s'esmenta repetidament el fet que la segona residència és lluny de qualsevol nucli urbà i que fins i tot per anar a un supermercat cal fer un trajecte de mitja hora en cotxe. Així, en tota l'obra aquesta sensació d'aïllament penetra en la ment de l'espectador com una gota malaia: en la segona escena trobem una llum grisa, en la tercera els vidres entelats denoten també el clima boirós i plujós, tòpics del gènere de misteri. Es crea un espai aïllat que esdevé simbòlic, tot ressaltant la distància infranquejable entre els personatges. Fent referència a la crisi del drama modern, SARRAZAC comenta que a partir de 1880 els personatges del drama no són «mai a la distància adequada que permet el diàleg basat en la relació interpersonal; massa lluny o massa a

prop, a la vegada agregats els uns als altres i aïllats l'un de l'altre» (2009: 58). Aquest aïllament és el que trobem en els diàlegs dels personatges i, a la vegada, és recalcat a través d'un element paisatgístic recognoscible com és una urbanització residencial.

La urbanització en construcció és un espai virtual que actua com a compàs d'espera entre passat i futur. «Ja n'hi haurà» (BENET 2019: 270), diu el marit quan la dona es queixa de la manca de botigues. L'electritzant atmosfera té a veure, doncs, també amb un paisatge material que esdevé un paral·lel amb les relacions que s'estableixen entre els personatges, sempre a l'expectativa de fugir d'una soledat ineludible. El fet que l'espai estigui per construir permet que l'espai desitjat es projecti sobre el lloc real, igual que el desig es projecta sobre l'angoixa dels personatges. De fet, tal com assenyala FELDMAN, «a partir de *Desig*, el teatre de Benet i Jornet ens ha portat a mons misteriosos, a espais d'incertesa en què fàcilment ens podem perdre i on ens costa de trobar el camí. Obra rere obra ens presenta una transcripció poètica de l'espai físic, una projecció exterior de les regions interiors de la consciència» (2013: 82).

Tercerament, amb tots els artilugis per treballar la fusta apareix l'element quotidià. Benet sap que l'inquietant requereix sempre un espai recognoscible i, així, les eines de fusteria, concretament l'enformador, tindran un paper important en el desenllaç de la trama. De fet, l'obra acaba amb l'enumeració de tres mots: «L'armari, el rellotge i la vànova» (BENET 2019: 302). L'element elèctric a què s'han referit diversos crítics té a veure amb la conversió del lloc quotidià en un escenari pertorbador. Tal com assenyala AGUIAR-RIVAS, a partir de la primera escena es presenta un clima tens que indica canvi (2011: 111).

Els canvis arriben força ràpid amb la trucada telefònica d'una interlocutora muda. La trucada és un element que fa accelerar el ritme de l'escena: no desencadena cap acció —de fet, fins al final no hi ha una acció concreta—, sinó simplement diàlegs més o menys angoiants. Es crea l'efecte d'una trama vibràtil per projecció de l'angoixa dels personatges davant d'esdeveniments aparentment normals, però que són interpretats com a successos inquietants. Benet té l'habilitat de fer que el suspens substitueixi una trama trepidant. La qualitat electritzant de *Desig* rau justament en el fet que l'atmosfera actua com

un seguit d'impulsos elèctrics que fan pujar el ritme d'una acció semi-oculta que es fonamenta en uns diàlegs i monòlegs la interpretació inquietant dels quals també es prefigura gràcies al clima escènic.

D'aquesta manera una carretera inhòspita i el fred de la segona escena són paisatge de l'inquietant diàleg entre Ella i L'home, una conversa en què ella l'acusa d'haver-la esperat tres vegades fent veure que el cotxe tenia una avaria: «Per tant, trobar-me'l tres vegades no pot ser casualitat», diu; més endavant afegeix «I en les mateixes circumstàncies», «Les tres vegades, vestit igual» (BENET 2019: 278). La tercera escena torna a ser en un interior, aquesta vegada en un *self-service*, un no-lloc en terminologia d'Augé,¹⁴ un ambient despersonalitzat en què s'esdevé un moment àlgid de l'obra en què l'espectador té accés a una història i, si bé no coneix la identitat de tots els actants, entén que és la clau de volta d'unes actituds enigmàtiques que no acaba de desxifrar. Els escenaris de la vivenda i la carretera els tornarem a recuperar en la quarta i la cinquena escena respectivament, i es crea així un paralelisme inevitable entre les diverses parts de l'obra. És remarcable, doncs, que l'escena central, aquella en què el diàleg esdevé més explícit, però sobretot més concret, compti també amb un imaginari escènic únic. Un escenari inhòspit que recupera espais passats:

L'habitació aquella on vam fer l'amor per primera vegada. Acluco els ulls i la veig. Hi havia una vànova blanca, de ganxet. El llit no era molt gran. Hi havia un armari mirall petit, antic, de fusta negra. Hi havia un rellotge de criatura, amb una figureta, que movia els ulls a ritme dels segons, i que tenia busques pels braços. Recordo el tic-tac d'aquell rellotge, la vànova arrugada que havia caigut a terra, la nostra imatge a través de la imatge del mirall. Me'n recordaré sempre. Encara l'estimo. (BENET 2019: 288)

Benet i Jornet arranja la percepció de l'espectador per tal que sen-

14. «Un no-lloc, a la inversa, es definirà com un espai on no poden llegir-se ni identitats, ni relacions, ni història. [] Els espais de circulació (vies aèries, aeroports, autopistes), els espais de comunicació (les pantalles de tota mena, les ones, els cables), els espais de consum (els supermercats, estacions de servei) poden aparèixer com a no-llocs freqüentats freqüentment per individus solitaris i silenciosos» (AUGÉ 1998: 9).

ti un irrefrenable desig d'accedir als detalls d'una trama que li és negada en la seva totalitat. L'absolut apareix per projecció, per desig. Benet i Jornet és un dramaturg amb un domini singular de la forma teatral, cosa que li permet fer emergir l'espai del record i la memòria del desig en el no-lloc. La memòria del desig és el germen que fa brotar un seguit de trobades volgudes o fortuïtes que revelen un entramat de relacions difícils de resseguir amb certesa. L'atmosfera és, doncs, canalitzadora de la interpretació del diàleg. *Desig* és una obra que assoleix la seva intensitat dramàtica no pas responnent un seguit de preguntes generades, sinó desplegant interrogants. Així, l'estrany quadre final no fa res més que suggerir les el·lipses del lapse de temps que separa l'habitació evocada per La dona amb els tres mots amb què Ella clou l'obra: «L'armari, el rellotge i la vànova» (BENET 2019: 302). Inevitablement, es despleguen les hipòtesis. Aquesta és la mecànica de l'engranatge de l'obra: l'el·lipse enigmàtica que deixa entreveure la suggestió del desig.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (1990): Suhrkamp Theatre Verlag, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*, <<https://www.suhrkamptheater.de/stueck/claus-peymann-und-hermann-beil-auf-der-sulzwiese-thomas-bernhard-tt-101281>> [Consulta: 8-8-2021].
- AAVV (1996): Malmö Stadsteater, *Blod*, 26-1-1996. <<https://www.malmostadsteater.se/arkiv/hipp-95-96/blod>> [Consulta: 8-8-2021].
- AGUIAR-RIVAS (2011): Eggie M. Aguiar-Rivas, «Apuntes sobre la espacialización de *Desig*, *Deseo*», dins Roger Mirza, ed.: *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo: Ediciones Universitarias, ps. 109-119.
- ALBEE (2012): Edward Albee, «Fragments (A Sit-Around)», dins: *The Collected Plays of Edward Albee, Volume 3, 1978-2003*, Nova York: Overlook Duckworth, ps. 385-457.
- AUGÉ (1998): Marc Augé, «Llocs i no-llocs de la ciutat», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 12, ps. 8-15.

- AYCKBOURN (1995): Alan Ayckbourn, *Communicating Doors*, Londres: Faber and Faber.
- BATLLE (1992): Carles Batlle, «Josep Maria Benet i Jornet, *Desig*», *Els Marges*, 45, ps. 125-127.
- BATLLE (2020): Carles Batlle, *El drama intempestiu*, Barcelona: Angle Editorial.
- BELBEL (2020): Sergi Belbel, «La sortida del carrer sense sortida», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 9-14.
- BENET (2019): Josep M. Benet i Jornet, *Desig*, dins: *Teatre*, Barcelona: Arola, ps. 267-302.
- BILLINGTON (2005): Michael Billington, «This Lime Tree Bower», *The Guardian*, 10-2-2005. També disponible en línia a: <<https://www.theguardian.com/stage/2005/feb/10/theatre5>> [Consulta: 1-8-2021].
- CASTELLANOS (2000): Jordi Castellanos, «*Desig*: un teatre d'explotació», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 15-17.
- CULLER (2002): Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Nova York: Routledge.
- FELDMAN (1999): Sharon G. Feldman, «“Un agujero sin límites”. La mirada fenomenològica de Josep M. Benet i Jornet», *Anales de la literatura española contemporánea*, 24: 3, ps. 473-491.
- FELDMAN (2013): Sharon G. Feldman, «Josep M. Benet i Jornet i l'herència de *Desig*», *Serra d'Or*, 648, ps. 80-84.
- GALLÉN (2000): Enric Gallén, «*Desig*: un teatre d'explotació», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 15-25.
- GHASEMI I TAVASSOLI (2011): Parvin Ghasemi i Sara Tavassoli, «Influence of August Strindberg on Harold Pinter: Entrapment in Relationships», *CLA Journal*, 55: 1, ps. 43-69.
- GREIG (2001): David Greig, «Introduction», dins Sarah Kane: *Complete Plays: Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4,48 Psychosis. Skin*, Londres: Methuen, ps. IX-XVIII.
- HIRSCH (2003): James E. Hirsch, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- HOOGLAND (2020): Rikard Hoogland, «Lars Norén and Jon Fosse. Nordic Theatre Innovators», dins Maria M. Delgado, Bryce Lease i Dan Rebellato, ed.: *Contemporary European Playwrights*, Londres, Routledge, ps. 101-115.
- HSIEH (2002): Y. Yvonne Hsieh, «Entre deux equinoxes: Variations énigmatiques d'Eric-Emmanuel Schmit», *Dalhousie French Studies*, 58, ps. 143-151.
- MCPHERSON (2020): Conor McPherson, «*Sota el tiler*. Traducció d'Ernest

- Riera», dins: *Sota el til·ler. St. Nicholas. La presa. El mariner*, trad. Ernest Riera, Barcelona: Comanegra, ps. 29-81.
- MIRÓ (2018): Josep Maria Miró, «Lectura dramatitzada de *Desig*», *Sala Beckett. Obrador de dramaturgia internacional*. <<https://www.salabeckett.cat/activitat-resta/desig/>> [Consulta: 8-8-2021].
- MORENO (2021): Enrique Moreno Castillo, *Notas sobre teoría de la literatura*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- REZA (1998): Yasmina Reza, *Théâtre. Conversations après un enterrement. La traversée d'hiver*. «Art», París: Albin Michel.
- SARRAZAC (2009): Jean-Pierre Sarrazac, *Lèxic del drama modern i contemporani*, trad. Nàdia Casellas, Barcelona: Diputació de Barcelona - Institut del Teatre.
- SCHMITT (1996): Olivier Schmitt, «Alain Delon et Francis Huster se déchirent au bord de la banquise», *Le Monde*, 11-10-1996.
- SCHWEIGER (2018): Hannes Schweiger, «Dramolette», dins Martin Huber i Manfred Mittermayer: *Bernhard-Handbuch Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler, ps. 266-269.
- SZONDI (1988): Peter Szondi, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, trad. Mercè Figueras, Barcelona: Institut del Teatre - Diputació de Barcelona.
- TODOROV (1978): Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, París: Seuil.
- UTZET (2020): Ferran Utzet, «Pròleg», dins Conor McPherson: *Sota el til·ler. St. Nicholas. La presa. El mariner*, trad. Ernest Riera, Gemma Beltran, Maria Causadias, Sílvia Company, Hara Kraan i Marta Mir, Barcelona: Comanegra, ps. 9-27.
- VAN ASSELT (2014): David Van Asselt, «Foreword», dins Lars Norén: *Blood. War*, trad. Marita Lindolm Grochman, Los Angeles: Chaucer Press Books, ps. IX-XI.

DESENGANXANT LES ETIQUETES: COMPARACIÓ
I RECEPCIÓ DE LES DUES VERSIONS D'UNA HISTÒRIA
CATALANA, DE JORDI CASANOVAS

MARTÍ ROMANÍ PICAS

Professor i investigador teatral

INTRODUCCIÓ

L'any 2012 Sergi Belbel encara la seva última temporada al capdavant de la direcció artística del Teatre Nacional de Catalunya. El dramaturg i director terrassenc havia rellevat Domènec Reixach el 2006 i deixava pas a l'etapa de Xavier Albertí. En aquell darrer curs al temple de la Meridiana, Belbel decideix programar quatre dramaturgs catalans contemporanis a la Sala Gran. La jugada, celebrada per la premsa (ANTÓN 2012, BARRANCO 2012, FONDEVILA 2012, OLIVER 2012a), serveix per reivindicar la generació d'autors sorgida en el transcurs de la primera dècada del segle XXI. L'aposta es pot llegir com un acte simbòlic en què Belbel, exponent de la recuperació de l'escriptura de teatre en català als anys vuitanta, passa el testimoni a una nova fornada de dramaturgs. Cal tenir en compte que, abans d'aquella temporada (2012-2013), només un autor català viu havia estrenat a la Sala Gran: Josep Maria Benet i Jornet, l'any 2000, amb *Olors*. Gràcies a aquesta «nova operació Belbel», Albert Espinosa (*Els nostres tigres no beuen llet*), Marc Rosich (*La dona vinguda del futur*), Pere Riera (*Barcelona*) i Jordi Casanovas (*Una història catalana*) tenen l'oportunitat d'estrenar a l'escenari de grans dimensions projectat per Ricardo Bofill. Els tres primers autors presenten textos originals; en canvi, Casanovas recupera una obra que havia estrenat el 2011 a la Sala Tallers del mateix teatre, la revisa de dalt a baix i la reescriu.

Més enllà del cop d'efecte de Belbel, l'estrena el 27 de febrer de 2013 de la segona versió d'*Una història catalana* és un fet ben poc habitual en la història del teatre català contemporani i inèdit en la trajectòria del Nacional. ORDÓÑEZ (2013) creu que és un fet «doble o triplemente insólito», i afegeix: «eso no lo he visto yo en ningún tea-

tro europeo». La peculiaritat del fet convida a comparar ambdues versions i fa emergir algunes preguntes: per quin motiu Casanovas revisa l'obra de dalt a baix?; què revelen aquests canvis sobre la seva teatralitat? A la vegada, l'existència de dues històries catalanes permet un estudi de recepció comparatiu i el qüestionament de les principals línies interpretatives apuntades per la crítica.

LA HISTÒRIA DE DUES HISTÒRIES

Una trajectòria consolidada

Jordi Casanovas (1978) s'inicia en la dramaturgia en el món del teatre d'aficionats de Vilafranca del Penedès, la seva ciutat natal.¹ Les seves primeres peces es caracteritzen per la provatura amb llenguatges dramàtics diversos. Així, *Les millors ocasions* (Premi Internacional de Teatre Josep Robrenyo, 2002) és un exercici d'estil que parteix de *The Dumb Waiter* de Harold Pinter; *Gebre* (2003) s'emmarca en l'estètica del drama relatiu que ha teoritzat Carles Batlle; *Andorra* (Premi Marqués de Bradomín, 2005) vol imitar les comèdies d'Albert Espinosa; *Beckenbauer* (Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, 2005) parteix clarament dels textos de Jordi Galceran; *Estralls* (Premi de Teatre en Valencià Eduard Escalante, 2006) està inspirada en la dramaturgia de Thomas Bernhard i Michel Azama. Gràcies als diversos premis que rep i a la formació de companyia pròpia, la Flyhard, la carrera de Casanovas agafa embranzida.

Amb la trilogia *Hardcore Videogames* (*Wolfenstein*, 2006; *Tetris*, 2006; *City/Simcity*, 2007), Casanovas enceta un nou període, l'època dels videojocs, en què el retrat generacional pren protagonisme en les obres, els textos s'acaben d'escriure en els assajos amb la col·laboració dels actors, i els referents estètics provenen de la cultura pop, sobretot del cinema, la televisió, els còmics i els videojocs (FOGUET 2007; MASSIP 2009). En aquest cas, el referent dramaturgic més clar és Javier Daulte i el joc amb les convencions de la ciència-ficció. De fet, el 2003

1. Per a un repàs més detallat de la seva trajectòria, vegeu ROMANÍ (2014).

Casanovas veu *4D òptic* al Lliure i hi troba un model que s'adequa als seus interessos teatrals (ROMANÍ 2014: 41-42). Amb els textos d'aquesta època, entre els quals cal incloure també *La ruïna* (2008) i *La revolució* (2009), Casanovas es fa un lloc a la cartellera de Barcelona.

L'obertura de la Sala Flyhard el 2010 amb la seva companyia d'actors coincideix amb un canvi de to en la seva escriptura: s'introdueix el tema de les relacions paternofilials, així com la mirada històrica i l'interès per tractar qüestions polítiques i identitàries. D'aquesta manera pren forma la trilogia catalana, que comença amb *Una història catalana* i que continua amb *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015). A partir de 2014, Casanovas trenca amb la Sala Flyhard i treu el cap als escenaris de Madrid, en què cada cop serà més present. El punt de partida és l'estrena al Teatro del Barrio de *Ruz/Bárcenas* (2014), el primer exemple en l'obra del dramaturg vilafranquí de teatre *verbatim*. També treballa amb la companyia La Joven, amb qui versiona *Romeu i Julieta* (*Hey Boy Hey Girl*, 2015); l'espectacle gira per diversos festivals i teatres de l'Estat. La seva obra s'internacionalitza gràcies a l'èxit de la comèdia negra *Idiota* (2015), de la qual es fan muntatges a Madrid, Roma, Buenos Aires, Ciutat de Mèxic i Santiago de Xile. A més, aterra als Estats Units amb una nova versió de *Gazoline* (2016), que s'estrena a Nova York, i *Cervantes: el último Quijote* (2016), un encàrrec del GALA Hispanic Theatre de Washington.

Actualment, la presència de Casanovas en la cartellera barcelonina i madrilenya és habitual. Creador compulsiu, no deixa d'ampliar la llista de muntatges estrenats. De fet, el 2012 confessava ser «molt animal. Escric massa i vull dirigir massa» (SORRIBES 2012). Les coordenades de les creacions dels últims anys són les següents: el drama (*La dansa de la venjança*, 2019), a voltes amb pretensions documentals (*Valenciana*, 2019; *Alguns dies d'ahir*, 2021); la comèdia negra (*Mala broma*, 2018; una reescriptura de *Sopar amb batalla*, 2020); les versions de clàssics (*Yo, Feuerbach*, a partir de Tankred Dorst, 2016; *Dansa macabra*, a partir d'August Strindberg, 2017; *Filoctetes*, a partir de Sòfocles, 2018); i el teatre *verbatim* (*Port Arthur*, 2016; *Jauria*, 2018; *Kitchen*, 2021).

La trilogia catalana

Casanovas tanca la trilogia dels videojocs el 2010 amb *Un home amb ulleres de pasta*, una nova versió de *Tetris*, i el mateix any posa fil a l'agulla per bastir una altra trilogia, la catalana. El punt de partida d'aquest cicle de textos, desenvolupat en cinc anys, és el qüestionament de què vol dir ser català. Ara bé, el 2007 Casanovas ja treballava en *Vilafranca, la visita americana*, una primera versió del que serà l'última part de la tríada (FOGUET 2007). És a dir, el tema de la identitat catalana ve de lluny. La trilogia articula la qüestió identitària en tres nivells: el semipúblic (*Una història catalana*), el públic (*Pàtria*) i el privat (*Vilafranca*) (ORAZI 2018b: 29). La primera peça revisa la història del país des de la perifèria i les fronteres, tant físiques comamentals; la segona gira a l'entorn de la construcció del concepte de pàtria; i la tercera parla de la identitat en el nucli familiar (ROMANÍ 2014: 122-123).

Però no és fins la inclusió de l'autor en la cinquena edició del Projecte T6 del TNC (2009-2011) que la trilogia comença a agafar forma.² És l'oportunitat de dur a terme l'obra més ambiciosa, fins llavors, de la seva carrera. I és que Casanovas es proposa recórrer vint anys de la història de Catalunya, entre el final de la dictadura i el postolimpisme. L'aparició de la perspectiva històrica en l'obra de Casanovas té un precedent clar, la peça breu «Transició», inclosa en el muntatge col·lectiu del 2010 *Dictadura-Transició-Democràcia*, capitanat per Àlex Rigola, director en aquell moment del Teatre Lliure. Malgrat la brevetat del text i les limitacions que imposaven els requeriments del projecte, «Transició» inicia una trasmudança del to i dels embolcalls argumentals i temàtics del teatre de Casanovas; tot i això, com veurem, es manté intacta l'essència del seu teatre.

2. El Projecte T6 s'inicia la temporada 2002-2003 amb Domènec Reixach al capdavant del TNC. A part de Casanovas, en aquesta edició hi participen Carles Mallol (*M de Mortal*), Marta Buchaca (*A mi no em diguis amor*), Pere Riera (*Lluny de Nuuk*), Cristina Clemente (*Vimbodí vs. Praga*) i Josep Maria Miró (*Gang Bang: obert fins a l'hora de l'Àngelus*).

La primera versió

En la primera versió d'*Una història catalana*, publicada per Arola el 2011, el text es divideix en tres actes. El primer, i més extens, comença el 1979 i acaba el 1995. L'acció se situa en dos espais diferents: un poble indeterminat del Pallars i el barri de la Mina de Barcelona. D'aquesta manera l'autor presenta dues realitats que semblen antitètiques però que són les cares d'una mateixa moneda. El joc de contrastos és volgutament extremat i es materialitza en la llengua: uns fan servir el dialecte pallarès i els altres un castellà sui generis, curull de formes col·loquials i pròpies de l'argot de l'hampa. A la muntanya, el personatge principal és Núria, que es nega a vendre els seus terrenys a una immobiliària i per això s'enfronta amb la resta de vilatans. El conflicte recorda el de la muntanya de Tor i està esquitxat per referències als maquis i al món de la bruixeria. De fet, Núria vol protegir la seva filla Laia i mantenir allunyats de la casa la resta de vilatans. Per això es fa passar per bruixa. A la capital, en canvi, Calanda és qui porta la veu cantant. És un *quinqui* que, fart d'atracsaments, decideix ascendir socialment primer amb el narcotràfic i després amb el negoci de la construcció. Les escenes s'intercalen amb agilitat i els canvis d'espai i d'època són constants. El desengany amorós de Calanda amb Mercedes Amat, que el rebutja «porque tú no eres de aquí» (CASANOVAS 2011: 79), és el detonant que farà confluïr les dues trames. El *quinqui* de la Mina, que ha assolit el cim de la piràmide social a través de l'especulació immobiliària, vol comprar els terrenys del poble del Pallars per fer-hi unes pistes d'esquí.

En el segon acte, els espectadors es traslladen a l'escenari i fan de figurants involuntaris: són els inversors de Barcelona que acompanyen Cala i el seu amic Muerto. Els actors els reben a la plaça de la vila, ben engalanada. Ara ja no hi ha salts temporals ni canvis d'espai. Casanovas s'inventa un gir argumental clau: Josep de Farràs, el pare de la Núria, apareix després de quaranta anys, quan tothom el donava per mort. Arriba per intentar salvar la seva família de veïns i forans i vol fer entrar amb calçador un missatge de reconciliació: «Ara et tocarà construir de nou. I no ho podràs fer ni sobre l'odi ni la rancúnia. Ni sobre la violència ni sobre la por» (CASANOVAS 2011: 151), diu a

Núria. La tensió esclata en un desgavell de trets, crits i corredisses que provoca explosions i rius de sang. El tercer acte, que funciona més aviat com un epíleg, és una persecució muntanya amunt. El cim com a espai simbòlic també és present al desenllaç de *Pàtria*. Però aquí el simbolisme es dilueix en melodrama amb escenes de gran patetisme. Calanda fuig, Josep mor abatut pels *quinquis* i quan sembla que Laia se n'ha anat a l'altre barri, obre els ulls murmurant una última paraula: «mare».

La segona versió

Dos anys després de la primera història, Casanovas encara una revisió amb profunditat de l'obra per afrontar el repte que li ha plantejat Belbel.³ Hi ha dos motius essencials que expliquen la reescriptura del text, publicada el 2020 al volum *Algunes obres (2009/2019)* d'Arola.⁴ D'una banda, a causa de l'aforament de la Sala Gran no és viable encabir tot el públic a l'escenari.⁵ En paral·lel, els canvis en el nus i el desenllaç intenten fer l'obra més entenedora. Casanovas, en les funcions a la Tallers, detecta que és difícil seguir les trames d'alguns personatges, tant per problemes de posada en escena com de dramaturgia. El caos final desconcerta bona part del públic i es perd la tensió que s'havia acumulat al llarg del primer acte. Doncs bé, per

3. Per a una anàlisi en profunditat dels canvis entre ambdues versions, vegeu ROMANÍ (2017).

4. És habitual que Casanovas revisi els seus textos i n'estreni versions diferents. Confessa que «no tornaria a estrenar una obra sense revisar-la. De fet, en traduir-les em costa molt no canviar-ho tot» (ROMANÍ 2017: 96-97). Els casos més destacats són: *Les millors ocasions*, escrit el 2002 i estrenat a la Sala Flyhard en una versió renovada el 2012; *Gazoline*, un text de 2006 del qual s'han estrenat dues versions, el 2016 a Nova York i el 2019 a Madrid amb La Joven; *Tetris*, que es presenta el 2007 a AREAtangent i el 2010 a la Sala Flyhard amb un nou títol, *Un home amb ulleres de pasta*; i *Sopar amb batalla*, que es munta el 2010 al Versus Teatre i el 2020 al Teatre Borràs en una nova versió.

5. Encara que BARRANCO (2013) anunciï que la Sala Gran reduirà l'aforament a la meitat per permetre que el públic baixi a l'escenari, finalment es manté el nombre de butaques habitual.

l'autor la millor estratègia per perfeccionar *Una història catalana* és ampliar-la. Si la primera versió durava dues hores i deu minuts, el muntatge de la Sala Gran s'allarga fins a les tres hores i vint, amb els dos descansos inclosos.

Al mateix temps, Casanovas no deixa de buscar la màxima eficàcia escènica del text. Per tal de greixar l'engranatge dramaturgic, revisa les rèpliques per fer-les més sintètiques i precises. Vol que els diàlegs siguin més àgils i més fidels a l'expressió oral. Per això també perfecciona l'ús del dialecte pallarès i de l'argot dels *quinquis* amb la inclusió de vocabulari i expressions més genuïnes.⁶ Al mateix temps, escurça les intervencions en què els actors fan de narradors i expliquen l'escena, recurs molt present en el primer acte de la primera versió. També introdueix variacions en els personatges i en la trama. Pel que fa als personatges, Verdeny, una de les habitants del Pallars, es mostra més agressiva; Muerto, company de Calanda, és més supersticiós; s'aprofundeix en la història personal de Mercedes Amat, un personatge amb més pes en la segona versió; finalment, Calanda també adopta nous matisos.

El cas del *quinqui* és, com a mínim, curiós. Si el primer Cala és cada vegada més ambiciós a causa de la ceguera que li provoca el poder, el segon és, de fet, un pària que tothom rebutja. En el text de 2011, en la presentació del personatge es remarcava que «nunca le trataron como a uno de los suyos porque su padre era payo» (CASANOVAS 2011: 41), però en la reescriptura s'afegeix una escena en què, a banda de desenvolupar la història d'amor amb Mercedes, s'insisteix en la seva condició de rebutjat:

MERCEDES AMAT: Pini, se llamaba. Pero lo atropelló un coche.

MUERTO: Pues yo tenía un mil leches que murió de viejo.

MERCEDES AMAT: ¿Qué es un mil leches?

CALANDA: Mujer. De todas las razas del mundo. Mezcla.

MERCEDES AMAT: Ah... Ahora entiendo. Qué asco.

CALANDA: Claro...

6. Pel que fa al pallarès, el 2013 l'Oficina de Llengua i Literatura de Ponent i del Pirineu (OLLPP) de la Universitat de Lleida assessora Casanovas en l'ús del dialecte.

CANI: Como tú, Cala.

CALANDA: ¿Qué?

CANI: Mil leches. Como tú, ¿no?

Calanda s'aixeca cabrejat. (CASANOVAS 2020: 235)

A més a més, Casanovas suma una nova tara al personatge. I és que al seu comportament xulesc, masculista i prepotent s'hi ha de sumar el perfil de maltractador. A través del xantatge, arrossega la seva enamorada a la muntanya i això desencadenarà el final tràgic.

Però la variació principal d'una versió a l'altra és la inclusió d'una tercera trama, que té lloc a Nicaragua en el context de la revolució sandinista dels anys vuitanta. Si en la primera versió els salts temporals i espacials se succeïen al llarg del primer acte, l'addició de set escenes situades a l'altra banda de l'Atlàntic fa que l'obra passi a tenir cinc actes: el primer original es divideix en tres a la segona versió; el segon i tercer, per tant, corresponen als nous quart i cinquè. La confusió en el primer muntatge sorgia sobretot amb l'arribada de Josep de Farràs. Així, l'allargament s'explica per la voluntat de justificar la seva aparició inesperada.

A grans trets, la trama nicaragüenca mostra la participació de Josep de Farràs, que ara té un àlies, Reverendo, en la lluita contra el general Somoza i els esdeveniments posteriors a la caiguda del seu règim. Així, Casanovas ens mostra amb traços gruixuts el triomf sandinista, l'inici de la contrarevolució i la decadència posterior del país, en el qual s'esfumen els ideals de progrés. A la vegada, dona una nova dimensió al personatge: Josep de Farràs és un idealista que ha combatut en diverses revolucions a fi de redimir els seus pecats al Pallars, entre els quals cal comptar l'assassinat d'uns quants guàrdies civils i el maltractament de la seva dona, la mare de Núria. Tampoc no pot faltar la trama amorosa. Josep i Dora, una altra combatent, s'enamoren. Però la història d'amor va pel pedregar per la impossibilitat de tenir fills i, per acabar-ho d'adobar, la malaltia d'ella. En una escena especialment patètica, Dora mor mentre Josep de Farràs li descriu el Pallars i li canta una cançó de bressol. El tràgic decés i la promesa que ha fet empenyen el pistoler a tornar a la seva terra natal.

L'altra modificació fonamental en l'adaptació del 2013 és la reescriptura del conflicte final. Grosso modo, l'argument és el mateix

malgrat que amb prou feines es mantenen les rèpliques del text original. Ara bé, s'hi introdueixen alguns matisos. Per una banda, s'accentua el component epicotràgic amb una tempesta: els llamps i trons s'equiparen així a les deflagracions de les armes de foc. Però en comptes d'aigua, cauen ocells morts del cel: són una premonició funesta del desenllaç. D'altra banda, com ja s'ha apuntat, Mercedes se suma a la festa de sang i fetge; la seva intervenció és fonamental. A més, l'estratagema que s'empesca Josep de Farràs per salvar el poble és comprar la muntanya amb les cinc caixes de lingots d'or que havia amagat abans de marxar i que pertanyien als maquis. Sembla una referència a la llegenda de la mina de la Vajol, a l'Alt Empordà, on s'explica que es va enterrar l'or de Moscou (SOTORRA 2013). La història de la segona versió es tanca amb més cadàvers. A la Tallers, al Pallars només hi morien Muerto i Josep de Farràs. En canvi, el nou final augmenta el nivell de violència, de manera que també moren Joan de Coma, Verdeny, Gallart, Mercedes Amat i Calanda, que ara no se surt amb la seva.

En resum, els canvis entre els dos muntatges es fonamenten en la voluntat de l'autor de fer més entenedora la història i de garantir que el trasllat d'un espai a un altre no desvirtuï l'esperit del primer muntatge. I és que malgrat l'intens procés de revisió, *Una història catalana* és, en essència, la mateixa obra en ambdues versions. En comptes d'intentar introduir matisos en la reflexió sobre la identitat catalana i enfortir el discurs intel·lectual, Casanovas espectacularitza el text tot ampliant la dimensió de la història.

LA RECEPCIÓ D'UNA HISTÒRIA

2011

La primera vegada que *Una història catalana* puja a l'escenari és el dimecres 8 de juny del 2011; l'estrena a la Tallers s'ha de posposar una setmana per la complexitat de la posada en escena (MACHÍO 2011). Al llarg de tres setmanes, amb funcions de dimecres a diumenge, l'obra té una bona acollida de públic: un total de 2.139 espectadors

van aconseguir un 96,7% d'ocupació de la sala,⁷ xifres semblants a les de la resta d'espectacles del T6 (BORDES 2011*b*). Més enllà de les dades, fixem-nos en la rebuda de la crítica. Dels articles publicats a la premsa i en webs especialitzades es poden distingir, a grans trets, dues categories: els anteriors i els posteriors a la data d'estrena. La majoria d'articles que anuncien el nou espectacle de la Sala Tallers es publiquen entre el 6 i el 7 de juny. Serveixen per posar en context el públic potencial: introdueixen el marc temàtic, esbossen el punt de partida de les trames i recullen les declaracions de l'autor, tant les del dossier del muntatge com les de la roda de premsa. I és que als redactors els interessen especialment els records d'infantesa de l'autor, amb els quals expliquen que s'abordi el tema de la identitat catalana. Per exemple, Casanovas recorda que «dues cases més avall, vivien uns nans dels quals no recordo el cognom. No acostumaven a jugar amb nosaltres. En dèiem els castellans, a casa» (TNC 2011: 5). Aquestes paraules permeten relacionar l'obra amb la novel·la de Jordi Puntí *Els castellans* (SERRA 2011*a*, 2011*b*), malgrat que l'únic nexa d'unió entre el recull d'articles i l'obra sigui l'anècdota que explica Casanovas; a més, l'origen vilafranquí de l'autor justifica per si sol el viatge teatral als extrems de Catalunya (FERNÁNDEZ 2011). La pregunta que origina el muntatge, «què vol dir ser català?», converteix el text en un espai de reflexió (BARRANCO 2011) i resulta «transcendental i poc explotada al teatre» (SERRA 2011*a*). Al mateix temps, es considera que *Una història catalana* marca un punt d'inflexió en la carrera de Casanovas perquè és el seu text més ambiciós (BORDES 2011*a*, SERRA 2011*b*) i la confirmació que deixa enrere el retrat generacional de l'època dels videojocs.

A partir del 8 de juny proliferen les crítiques i les cròniques de l'espectacle. En general, la recepció de l'obra per part de la crítica és

7. L'aforament de la Sala Tallers varia en funció de la disposició escenogràfica. En el cas d'*Una història catalana* era d'unes 150 butaques. Aquella temporada van passar 13.580 espectadors per la Tallers, amb una mitjana de 2.716 per funció. La mitjana d'ocupació va ser del 82,91%. Les dades, del Teatre Nacional de Catalunya, me les han facilitades Romina Paps i Elisabet Piella, a qui haig d'agrair sincerament la seva col·laboració.

força homogènia i es tendeix a elogiar el muntatge; fins i tot es recomana que ningú se'l perdi (ESPASA 2011). Es destaca de nou que el text és un repte ambiciós (BORDES 2011a) del qual l'autor «se'n surt amb el cap ben alt» (SORRIBES 2011). S'avalua la construcció dramàtica i l'habilitat teatral de Casanovas, sobretot a l'hora d'entretreureixir les dues trames en el primer acte (BENACH 2011, DORIA 2011, ORDÓÑEZ 2011). La posada en escena aporta una «estupenda dosis de tensió en directe» (BARRENA 2011) que manté «l'audiència en sopols, amb revirades d'esglai» (MASSIP 2011) perquè l'obra està escrita «amb l'agilitat narrativa, la precisió dramàtica i la capacitat per sorprendre» que caracteritza l'autor (FONDEVILA 2011). També se subratlla el treball lingüístic amb la varietat palletera i l'argot dels pispes de la Mina per perfilar les comunitats enfrontades (BENACH 2011, ORDÓÑEZ 2011).

A l'hora de citar referents, els títols i autors seleccionats coincideixen. S'identifica Calanda amb el Pijoaparte d'*Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (BARRENA 2011, DORIA 2011, ORDÓÑEZ 2011, SORRIBES 2011). En l'ambient barceloní que es dibuixa es veuen similituds amb l'obra de Francisco Casavella i amb *La ciudad de los prodigios* d'Eduardo Mendoza (ORDÓÑEZ 2011), o amb Jaime Gil de Biedma (DORIA 2011). Amb relació a la trama del Pallars, les comparacions amb els fets de Tor són inevitables (DORIA 2011, ESPASA 2011), i s'hi afegeix la tragèdia de muntanya de Jordi-Pere Cerdà i els textos de l'escriptor provençal Jean Giono (ORDÓÑEZ 2011). Tampoc no poden faltar les comparacions amb el món audiovisual: les pel·lícules de Cody Jarret (DORIA 2011) i la sèrie *Deadwood* (ORDÓÑEZ 2011), per certa ambientació western; *Dogville* (SORRIBES 2011), de Lars von Trier, per la nuesa de l'escena i la suggestió dels espais en el primer acte; o *Huevos de oro*, de Bigas Luna, per l'ambició de Calanda i els projectes immobiliaris (ORDÓÑEZ 2011). Fins i tot es troben paral·lelismes amb la contraposició entre la terra alta i la terra baixa d'Àngel Guimerà (ESPASA 2011, SOTORRA 2011). A més, també es tendeix a subratllar les bones interpretacions dels actors, que han de doblar papers i canviar d'accent constantment (BENACH 2011, ORDÓÑEZ 2011, SOTORRA 2011).

Però quan toca valorar el tema de l'obra comencen les discrepàncies. D'una banda, uns consideren que l'obra formula preguntes

transcendents sobre la identitat catalana que indueixen a la reflexió (BARRENA 2011, ESPASA 2011, MASSIP 2011); en canvi, per a un altre sector de la crítica, l'espectacularitat del final fa que el fil inicial de la identitat catalana resti amagat (BORDES 2011*a*) i que la tesi quedi «sobrepassada pel vigor i l'ambició del seu relat escènic», de manera que el text esdevé una «comèdia d'una catalanitat tangencial, referencial i anecdòtica» (FONDEVILA 2011). Per a BENACH (2011), «en alguna cantonada dels diàlegs, en les petites referències a la qüestió de la immigració, [sembla] que la diüresi de l'autor s'esdevé fora de test». ORDÓÑEZ (2011) se centra en la poca credibilitat de Cala, perquè «su motor no es la integración identitaria sino la ascensión de clase» i perquè «el perfil del truhán depredador, fundacional y decimonónico [...] chirría, por excesivo e improbable, en la Cataluña de finales del XX, y corre el serio peligro de quedarse en un baratísimo maniqueísmo: el charnego como supervillano de la función».

Cal destacar que la crítica és unànime a assenyalar els problemes de la resolució de la història. En general, els crítics posen en relleu les dificultats per seguir un final que es fa massa llarg (BARRENA 2011; ESPASA 2011) per recursos innecessaris com l'excés de trets i el karaoke de Josep de Farràs (SORRIBES 2011) o la persecució muntanya amunt (FONDEVILA 2011). El canvi d'espai dels espectadors és un dels motius principals del tancament poc reeixit, ja que «la visió perd claredat i l'oïda perd netedat» (SOTORRA 2011). El muntatge perd pistonada pel recargolament de la trama (MASSIP 2011), de manera que «l'obra és, doncs, com un magnífic castell de cartes que es destrueix sobtadament a causa d'una mesura semovent desencertada» (BENACH 2011). ORDÓÑEZ (2011) és el més precís a l'hora d'enumerar les debilitats dels actes segon i tercer. Fa referència als problemes logístics, la pèrdua de suggestió d'espais imaginaris amb la proximitat entre públic i actors, la poca versemblança de la introducció d'un personatge nou al final de l'obra (que carrega amb dos pesos: «la obligación de “ponernos en antecedentes” sobre su vida anterior y de portavocear el discurso, tan simplón como forzado, de “hay que construir sobre el amor y no sobre el odio”»); l'evolució inversemblant de Calanda; «insertos marcianos» com el moment musical suara esmentat; i l'allau de trets «que rozan lo risible». DORIA (2011), en la mateixa línia, afirma

que els últims vint minuts espatllen l'obra. I per això tant el crític del diari *ABC* com el d'*El País* demanen a Casanovas que retalli i reescrigui el final.

Doncs bé, dit i fet: les peticions d'un i altre es van fer realitat en la versió de 2013, encara que en comptes de retallar el text, Casanovas el va ampliar, com ja hem dit. Totes les febleses que la crítica havia enumerat s'intenten solucionar amb canvis substancials en la segona versió: el final es reescriu de dalt a baix, es justifica l'aparició de Josep de Farràs amb una tercera trama, s'intenten matisar els motius de l'evolució de Calanda i se suprimeix el karaoke. A més, la impossibilitat de traslladar els espectadors a l'escenari fa que Casanovas opti per recuperar la quarta paret, de manera que s'eviten els problemes acústics i de visió. Tot i les correspondències evidents, Casanovas nega que les crítiques l'influïssin gaire i cita com a motius de la reescriptura les característiques de la Sala Gran i el fet que els espectadors es perdien i no entenien el tercer acte (ROMANÍ 2017: 97).

2013

El dimecres 27 de febrer de 2013 es reestrena *Una història catalana*. Aquesta vegada es programen sis setmanes de funcions. No només es dupliquen les representacions, sinó que l'aforament passa de 150 a més de 800 butaques. En aquesta ocasió, veuen l'obra 9.676 persones, xifra que representa un 41,19% d'ocupació total.⁸ Les dades no són tan cridaneres. Cal tenir en compte que les dimensions monumentals de la sala fan difícil aconseguir el ple; a més, només havien passat dos anys de la primera versió.

En el transcurs de les setmanes prèvies a la reestrena, els articles que es publiquen segueixen una mateixa línia. A grans trets, resumeixen l'argument, expliquen el tema i recorden l'èxit que va tenir la primera versió a la Tallers. A la vegada, introdueixen les novetats

8. En la temporada 2012-2013 van passar per la Sala Gran 72.511 espectadors, amb una mitjana de 14.502 per espectacle. La mitjana d'ocupació de la sala va ser del 60,88%.

que aporta la revisió: parlen del nou repartiment, de la durada del muntatge i de les intencions de l'autor en l'adaptació (BARRANCO 2013, BARRENA 2013*a*, FERNÁNDEZ 2013). També se celebra la reposició: no calen segones parts d'històries sinó versions millorades i ampliades (SALA 2013).

Precisament la gran novetat de la segona història, la trama de Nicaragua, és el blanc de les crítiques. Encara que alguns la considerin una millora perquè «el puzle de la identidad catalana gana en piezas y en complejidad, y todas ellas acaban encajando para ofrecernos una imagen mucho más abigarrada» (BARRENA 2013*b*) i perquè «contribueix a la rotunditat catàrtica del final» (PUIGTOBELLA 2013), en general s'assenyala que allargassa la història innecessàriament, que «endarrereix el ritme i no aporta gaire res» (BORDES 2013). És destaquen les similituds amb els esquemes argumentals de les telenovelles: GOMILA (2013) pensa que «el nou text fa aigües i “culebreja”, a banda de dispersar el tema principal», de manera que l'obra és pitjor en la segona versió; OLIVARES (2013) parla d'una «Nicaragua d'opereta televisiva que no està a l'altura dramàtica de les dues històries que transcorren a Catalunya —un malbaratament de text i temps». No hi ajuda gens l'ús d'un accent nicaragüenc massa forçat, «molt lluny de l'ús magistral del dialecte del Pallars o de l'argot caló» (SORRIBES 2013). BENACH (2013) insisteix que «la novetat no millora l'espectacle» i que la resolució continua sent confusa i incomprendible a causa d'un final «de trets tarantescos, humorístics, amb aires de “deixem-ho córrer”». D'altra banda, PUIG (2013) considera que el problema de la història sud-americana «és que se li dóna exactament la mateixa importància (i nombre d'escenes) que a la resta».

La bona interpretació de l'equip d'actors i actrius, amb noves cares, és un dels aspectes de consens en les crítiques. I, altre cop, es relaciona l'obra de Casanovas amb una tirallonga heterogènia de referents teatrals, històrics i audiovisuals. Les noves incorporacions són: la pel·lícula *Canino*, de Yorgos Lanthimos, i el llibre *Els altres catalans*, de Paco Candel (PUIG 2013); les obres de Manuel Vázquez Montalbán, el cinema de Carl Theodor Dreyer i els fets de la matança de Puerto Hurraco (OLIVARES 2013); *Dispara, Flanagan*, de Jordi Teixi-

dor (GRASET 2013); i les ficcions de Robert Lepage i alguns elements de la història de Peer Gynt (ORDÓÑEZ 2013).

En resum, la segona tongada de crítiques no difereix massa de la primera. En aquesta ocasió, el pes negatiu de l'espectacle recau en el desenvolupament de la tercera trama i no tant en la resolució. Cal destacar que bona part de la crítica ja va assistir al muntatge de la Tallers, de manera que la segona versió es jutja en comparació amb la primera. Casanovas n'és conscient i aprofita per carregar contra els crítics:

Els espectadors que no van veure la primera versió, que van ser la majoria, recorden l'obra com una experiència teatral que els va colpir. En canvi, la crítica va ser molt conservadora i criticaven qualsevol canvi plantejat. Malauradament, tenim una crítica que podria ser millor. És una mica trist. És evident que l'obra podia ser millor o pitjor, però no es pot negar que si veies el muntatge per primer cop les sensacions eren iguals o millors que amb la versió de 2011. (ROMANÍ 2017: 97)

Per tant, queda clar que Casanovas està orgullós dels canvis i valora més l'opinió dels espectadors. Aquestes afirmacions deixen entreveure quina mena de relació té Casanovas amb la crítica.

DESENGANXANT LES ETIQUETES

Teatre històric?

Primer amb *Dictadura-Transició-Democràcia* i després amb *Una història catalana*, Casanovas s'endinsa en una teatralitat amb voluntat de retrat històric. Si fins llavors els textos tendien a situar-se en la contemporaneïtat, ara les dates prenen un pes específic. A banda de narrar una història, l'acció pretén esbossar com es va viure un període de la història, en aquest cas de Catalunya. Per a Casanovas, la inclusió en el Projecte T6 és l'oportunitat de fer un salt en l'escriptura i projectar un espectacle de grans dimensions (OLIVER 2012b). La pretensió historicista requereix certa documentació, amb

la qual es vol aconseguir que el moment històric sigui més que un marc referencial. D'aquesta manera, Casanovas consulta tant llibres d'història com material audiovisual relacionat amb les diferents trames.⁹ A fi que la inserció en el període sigui veraç, Casanovas dissemina en el text una sèrie de referències històriques, com el celebèrrim «À la ville de Barcelona» de la nominació per als Jocs Olímpics de 1992, la campanya contra el frau fiscal de Josep Borrell i, d'esquiltlèbit, el cas de Banca Catalana. En la segona versió, Casanovas fa un pas més. El punt de partida de la tercera trama és la ficcionalització d'un fet històric: l'anomenada «Operación Chanchera» del 22 d'agost del 1978, en la qual els revolucionaris sandinistes van assaltar el Palau Nacional de Nicaragua, a Managua, i s'hi van atrinxerar amb ostatges. Fins i tot, Casanovas s'atreveix a fer aparèixer un personatge real: Edén Pastora.

Tots aquests elements pretenen crear un efecte de realitat ja que actuen «a modo de ancla que sujeta la ficción en la verosimilitud y hace más creíbles los acontecimientos que se presentan» (OGANDO 2002: 350). Però, permet l'ús de dates i de fets històrics concrets qualificar *Una història catalana* de teatre històric? FOGUET (2013: 134-135) considera que «el marc històric serveix més aviat per emmarcar la peça esquemàticament, estructurar-ne les seqüències i dotar-la d'un vernís de topicitat, tremendisme i versemblança» de manera que l'obra, juntament amb *Dictadura-Transició-Democràcia*, esdevé una «mostra de la cerimònia de la confusió o de la banalització de la me-

9. Per a la trama del Pallars, Casanovas cerca informació sobre la bruixeria a *Muntanyes maleides*, de Pep Coll, i a *Les bruixes catalanes: història i llegendes*, d'Ana Ferra Vidal. El conflicte recorda vagament els fets de la muntanya de Tor perquè l'autor parteix del reportatge *Tor: la muntanya maleïda* i el llibre *Tor: tretze cases i tres morts*, ambdós de Carles Porta. Amb relació a les referències als maquis, amb prou feines apuntades en el text, la font és *Las montañas de la libertad: el paso de los refugiados por los Pirineos durante la Segunda Mundial (1939-1944)*, de Josep Calvet. Pel que fa a la trama barcelonina, la documentació prové de l'exposició que el 2009 va fer el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sobre els *quinquis* dels anys vuitanta. A la vegada, Casanovas visiona les principals pel·lícules de l'anomenat cinema *quinqui*, com ara *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma) i *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma i José Antonio de la Loma Jr.). Finalment, la informació sobre la història de Nicaragua prové d'Internet (ROMANÍ 2017: 94).

mòria». En conseqüència, nega la presència d'un discurs a partir de la perspectiva històrica: la història és només una anècdota, un recurs estètic. I és que Casanovas defuig el revisionisme o el didactisme, encara que defensa que l'obra és un retrat d'un període històric determinant. El que aconsegueix és mostrar una Catalunya violenta, intolerant, fragmentada i irreconciliable. Per això el lema que apareix al cartell, al programa de mà i al dossier de l'espectacle és justament «Catalunya, terra d'acollida. Vés amb compte». És a dir, Casanovas vol portar a collació els vessants més obscurs de la societat catalana i mostrar que els catalans són un poble tancat i poc procliu als forans.

Western?

La primera part de la trilogia catalana intenta ser una reflexió sobre la identitat catalana. A fi d'indagar en aquesta qüestió Casanovas vol fugir de les explicacions oficials de la història per tal de situar-se als extrems del país. Per això l'obra es titula *Una història catalana* i no pas *La història catalana*. A Casanovas li interessa parlar dels marges i, per tant, de la marginalitat, i incloure aquells personatges i comunitats que, tot i haver format part de la formació de la identitat catalana, no apareixen en els relats històrics hegemònics. La frontera no és només física o geogràfica, sinó sobretot social i fins i tot antropològica. Se situa al Pallars, al barri de la Mina i, en la segona versió, també a Nicaragua. Amb aquests escenaris es dibuixen tres perfils de catalans: l'autòcton, l'immigrant i l'emigrant, encarnats respectivament per Núria, Calanda i Josep de Farràs. La llengua, element troncal en la construcció de la identitat (ORAZI 2018a), és el que identifica cadascun dels grups. De les tres peces del puzzle, la darrera és la que quadra menys, perquè «l'emigració catalana reconeguda és la dels *indianos* o la que va viatjar a l'Europa pròspera o allà on acullin científics catalans desubicats, amb ganes de fer de cambrer» (BORDES 2013). Però Casanovas decideix que l'emigrant, en la seva obra, ha de ser un pistoler que combat pels més desfavorits.

Per reforçar la temàtica de la peça, Casanovas recorre al món del western. No és la primera vegada que l'art de la gran pantalla és el

punt de partida de la construcció dramàtica: la trilogia dels videojocs ja es basava en el joc amb gèneres cinematogràfics.¹⁰ La intenció d'*Una història catalana* és fer un western «a la catalana».¹¹ Per documentar-se, Casanovas visiona diversos films, entre els quals ell destaca *Pale Rider*, de Clint Eastwood; *Il buono, il brutto, il cattivo*, de Sergio Leone; *Shane*, de George Stevens; i *The Magnificent Seven*, de John Sturges (ROMANÍ 2017: 92).

L'esquema argumental de l'obra, en què «la figura del foraster [...] representa un perill pels autòctons o viceversa, els autòctons hostils amb els forasters» (ROMANÍ 2017: 91), recorda el western: dues comunitats, catalanes però d'origens diferents, s'enfronten entre elles. És el clàssic «colons versus nadius» dels relats de conquesta. Ara bé, en aquest cas la identificació amb aquests grups és dubtosa: són els pallaresos uns indis sense plomes i els habitants de la Mina els colons? Qui són els conquerits i qui els conqueridors en un territori que pertany a totes dues comunitats? D'altra banda, Josep de Farràs és el personatge que més clarament s'identifica amb el gènere. Representa la figura clàssica del «cowboy benefactor», un pistoler amb un passat fosc que busca redimir-se ajudant els més desemparats i que resulta ser una fotocòpia dels protagonistes de *Shane* i *Pale Rider*.¹² El model d'interpretació d'aquest caràcter, un «good bad man en busca de la redención, muy delicado con las mujeres pero temible cuando desenfunda» (COHEN 2006: 29), prové d'una de les primeres estrelles del western, William S. Hart, que va fer carrera en el cinema mut. El seu llegat el perpetuen Gary Cooper, Randolph Scott, John Wayne i Clint

10. Cadascuna de les peces mesclava dos tipus de pel·lícules que no acostumen a anar de bracet: ciència-ficció i western a *Wolfenstein*; melodrama i terror a *Tetris*; viatges en el temps i atracaments perfectes a *City/Simcity* (FOGUET 2007: 11).

11. No és la primera peça de dramaturgia catalana contemporània que parteix del western. L'any 2006 Pau Miró estrena a l'Espai Lliure *Bales i ombres*, un «western contemporani» de to minimalista. La mateixa temporada que s'estrena *Una història catalana*, Àlex Rigola s'acomia com a director artístic del Lliure amb *The End*, un autohomenatge en clau de «narco-mexspaghetti-western».

12. Cal tenir en compte que el film d'Eastwood, de 1985, és una relectura del clàssic d'Stevens, de 1953.

Eastwood.¹³ Com els personatges d'aquests actors, Josep de Farràs també és un tirador expert: «Tinc lo revolver alçat i si intentes fer algun moviment te dispararé al cap abans que et pugues preguntar a quants atres hai disparat durant la meua vida» (CASANOVAS 2011: 133). La inserció d'una tercera trama en la segona versió reforça els elements del western. L'escena en què Edén i Josep de Farràs es juguen la propietat de Dora en un duel etílic n'és un exemple. A la vegada, els duels amb armes de foc, els tirotejos, les persecucions muntanya amunt, alguns detalls del vestuari de Josep de Farràs (el ponxo, el barret) i la música amb aires d'Ennio Morricone, també s'inspiren en el cinema de l'Oest.

Segons Casanovas, recórrer al western l'ajuda en la seva recerca sobre la identitat catalana perquè «és un relat tipus que explica com es va crear la nació americana, quines tensions es van haver de superar per arribar a assolir una identitat pròpia» (TNC 2011: 7). És veritat que el western és un gènere clau en la formació de la identitat americana. Richard Slotkin, que des de la història cultural ha estudiat amb detall l'evolució del «mite de la frontera» al llarg del segle xx als Estats Units, considera que aquest és el mite més antic i característic de la cultura americana, i fonamental per explicar la formació de la nació:

According to this myth-historiography, the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and "progressive" civilization. (SLOTKIN 1998:10)

El western cinematogràfic és una de les expressions culturals en les quals aquest mite s'articula i, potser, ha estat la més reeixida i universal. Casanovas trasllada aquest mite a la Catalunya de finals del segle xx i empra també el concepte de frontera. Això no obstant, les

13. Encara que Casanovas s'inspira en Eastwood, el referent interpretatiu de Pep Cruz, que encarna el personatge en els dos muntatges, és Wayne, segurament pel factor generacional.

fronteres a què es refereix disten de la formulació nord-americana. A principis del segle xx, la frontera a l'Amèrica del Nord és una realitat molt concreta: la línia que separa els territoris dels colons d'aquells territoris que encara queden per conquerir a la natura i als nadius americans. Aquesta frontera és fins i tot un concepte administratiu: el 1890, l'Oficina del Cens en declara la fi perquè ja es domina la major part del territori. La idea es reforça amb la «tesi de la frontera» de l'historiador Frederick Jackson Turner, que el 1893 fa una relectura de la història del seu país que dona als americans «esa explicación de sí mismos romántica, nacionalista y excepcionalista que estaban esperando, dándoles la clave de su propia identidad, basada en la confrontación entre individuo y entorno, civilización y barbarie, y haciendo de la frontera el mito fundador de la democracia americana» (COHEN 2006: 9). En aquest sentit, a *Una història catalana* el concepte «frontera» es confon amb «perifèria» i marca més aviat les diferències socials, econòmiques, lingüístiques i culturals d'una sèrie de comunitats en el si de la Catalunya finisecular.

Certament, el western parla de la formació d'una identitat, però com totes les expressions culturals muda amb el temps i, en funció de condicionants socials, polítics i històrics, pren altres significats. Segons BAZIN (1966: 396), el western és el gènere nord-americà per excel·lència. El seu naixement a finals del segle XIX va lligat a l'aparició del cinema i a la desaparició del món que vol representar, l'Oest.¹⁴ És a dir, els primers films del gènere tenen gairebé una voluntat documental en tant que volen representar un tipus de vida, la dels pioners que van conquerir les terres salvatges, que s'està extingint. Així, el western neix d'una ambivalència: «reconquistar a través de la ficción y del mito un territorio que, geográficamente, ha desaparecido» (COHEN 2006: 55).

The Great Train Robbery, d'Edwin S. Porter, es considera la fundació del western com a gènere cinematogràfic (SLOTKIN 1998: 231) i

14. Cal tenir en compte que el cinema de l'Oest és només una de les formulacions del mite de la frontera, que també es fa palès en la literatura, la pintura i espectacles com els del Wild West del cèlebre Buffalo Bill. L'aparició del cinema fa que les pel·lícules de l'Oest s'estableixin com «a primary vehicle for the transmission of that myth/ideology rivaling or exceeding in importance the pulp novel» (SLOTKIN 1998: 254).

n'assenta les bases iconogràfiques (CASAS 1994: 19). La primera època daurada del cinema de l'Oest, amb les produccions de John Ford, Thomas H. Ince o James Cruze, s'estén fins a 1930, quan cau en picat la producció de westerns; a partir de 1939, amb *Stagecoach* de John Ford, el gènere viu una renaixença de la qual sorgeixen alguns dels títols més icònics, que tendeixen a presentar les gestes dels americans en la conquesta de l'Oest i a rellegir alguns dels fets històrics més destacats, encara que es tendeix a preferir la llegenda a la història (COMA 1996). Per tant, els westerns que d'una manera més explícita parlen de la formació de la nació americana es desenvolupen abans de la Segona Guerra Mundial.

Cap dels westerns que cita Casanovas forma part d'aquest període. De fet, els quatre títols que selecciona són exemples de la transformació posterior del gènere. Bazin encunya el terme «superwestern» per referir-se al western «que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico..., en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle»; precisament, un dels films que millor il·lustra aquest superwestern és *Shane*, la tesi del qual és el mite, ja que Stevens vol justificar el western amb el western (BAZIN 1966: 407-408). Pel que fa a *The Magnificent Seven*, SLOTKIN (1998: 485) hi veu una mena d'al·legoria de la política nord-americana a Vietnam. *Il buono, il brutto, il cattivo* és un dels exemples més populars d'spaghetti western, malnom amb què s'etiquetaven els westerns europeus, especialment els produïts a Itàlia. En definitiva, els referents audiovisuals de Casanovas no s'adeqüen a la seva intenció d'explicar el naixement d'una nació a partir del western.

El quartet de pel·lícules que escull l'autor són exemples de la manipulació del codi del western amb unes finalitats artístiques que divergeixen del esquemes tradicionals del gènere. De fet, Casanovas el redueix a «un conjunt de convencions d'argument, d'espai» (TNC 2011: 7) i confessa que la seva intenció és fer un spaghetti western (ROMANÍ 2017: 92). L'spaghetti western és la mort del gènere (COHEN 2006: 63). En una època en què el cinema de l'Oest entra en decadència als Estats Units, a Europa es manté amb vida a través d'un

procés d'hiperbolització. Els seus elements prototípics passen pel sedàs de l'estetització, de manera que el temps es dilata de forma excessiva, s'abusa del primer pla i l'ús de la música adquireix una rellevància especial. Aviat el gènere «da un giro hacia el gran guiñol, lo grotesco, se muerde la cola parodiándose a sí mismo» (CASAS 1994: 46) Doncs bé, l'obra de Casanovas connecta estèticament amb l'spaghetti western per la prevalença de la violència, element habitual en els seus textos (ROMANÍ 2014). Encara que el western es pot considerar un gènere intrínsecament violent, els films dels seixanta, en general, apugen el to posant l'accent en la cruesa i la truculència, de manera que «la violencia, desde entonces, se erigió en motor casi único del cine del Oeste» (CASAS 1994: 17). Ambdues versions d'*Una història catalana* semblen una pel·lícula de sang i fetge.

Tant en la recepció del primer muntatge com en la del segon, la crítica compra el tractament en clau de western. Es tendeix a fer símlis amb el gènere (BORDES 2011a, FERNÁNDEZ 2011), i en les crítiques són habituals les etiquetes «western a la catalana», «gran western», «western monumental» (SORRIBES 2011) i fins i tot «escudella western» (PUIG 2013). ORDÓÑEZ (2011) observa que la reinvençió del Pallars i la Mina com a territoris fronterers en clau de western funciona bé. Qui ho veu menys clar és SOTORRA (2011), que parla de «pseudowestern» per la manca d'elements del gènere i considera que «amb una mica de “rodeo” inclòs, a molts potser fins i tot els hauria semblat que estaven en una de les atraccions del Park Far West d'Universal Port Aventura». A la vegada, com hem vist, l'arribada de Josep de Farràs, el «cowboy benefactor», genera confusió i no és ben rebuda malgrat que Casanovas ho considera un clixé del western fàcilment recognoscible (ROMANÍ 2017: 97).

Arribats en aquest punt, podem dir que *Una història catalana* és un western? BAZIN (1966: 397) orienta la resposta: «A decir verdad, nos esforzaríamos en vano intentando reducir la esencia del western a uno cualquiera de sus componentes. Los mismos elementos se encuentran en otras partes, pero no los privilegios que parecen estarles unidos. Hace falta, por tanto, que el western sea algo más que su forma». Un gènere no es defineix per uns elements particulars i exclusius, sinó per com s'articulen i pel pes que tenen (Neale, citat a CA-

BEZA 2015: 121). Per tant, malgrat inspirar-s'hi, *Una història catalana* no és un western stricto sensu, no només per tractar-se d'una obra de teatre, art en què el gènere no ha fet fortuna, sinó sobretot pel tractament epidèrmic dels elements. Els referents cinematogràfics són un recurs més per atrapar l'espectador, generar tensió i sumar espectacularitat al muntatge.

Teatre èpic?

A banda del western, la crítica tendeix a fer servir l'adjectiu «èpic» a l'hora d'analitzar el text de Casanovas. En la majoria de textos, no queda clar en quin sentit es fa, però ORDÓÑEZ (2011, 2013) i PUIG (2013) parlen directament de teatre èpic. El primer estableix punts de contacte amb Brecht i fa referència als espais «escuetísimamente sugeridos por una simple mampara con dos puertas» (ORDÓÑEZ 2011) i al desdoblament dels intèrprets en narradors, amb el qual es presenten els personatges, es comenta l'acció i es fa avançar la trama. El segon també enumera algunes tècniques d'alienament o distanciament i relaciona el format horitzontal de l'escenari amb les posades en escena de Piscator; a més, afirma que a Ricard Salvat li hauria encantat l'espectacle. Per acabar-ho d'adobar, en la roda de premsa de presentació de la segona versió, Sergi Belbel defineix així la primera part del muntatge: «és com un Bertolt Brecht del segle XXI» (FERNÁNDEZ 2013).

Però de nou ens hem de preguntar la validesa de l'etiqueta. Ras i curt, *Una història catalana* no es pot considerar teatre èpic en el sentit brechtian o piscatorià del terme, encara que en mimetitzi algun dels procediments escènics. BRECHT (2010: 63) explica que «lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar», i BENJAMIN (1975: 20) subratlla que en aquest tipus de teatre les situacions no es fan properes a l'espectador «sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, como en el teatro del naturalismo, sino con asombro». Casanovas opera de forma diametralment oposada: no hi ha traces d'una «superestructura ideològica» i acosta la història al públic, sobretot en la primera versió. La

construcció dramàtica s'erigeix com un mecanisme que permet als espectadors commoure's i assolir la catarsi. Si la forma èpica és una nova anàlisi de la societat (PAVIS 1998: 146), en Casanovas es redueix a una sèrie de recursos dramàtics i escènics per *épater les bourgeois*. De fet, tal com explica ell mateix, aprèn aquestes tècniques en un curs amb el dramaturg argentí Ricardo Bartís «en què feia jugar els actors a entrar i sortir constantment del personatge, de manera que es creava una relació entre la ficció i la realitat que ho feia tot més viu: la ficció era més real i la realitat més imaginativa» (ROMANÍ 2017: 96).

CONCLUSIONS

Una història catalana suposa un punt d'inflexió en la trajectòria de Casanovas, ja que el consolida en el panorama teatral català. Inaugura temes i maneres d'explicar fins llavors inèdites en la seva producció. Cal destacar la introducció de la perspectiva històrica a partir de la disseminació de referències a fets reals. A la vegada, l'estrena de les dues versions representa un anomalia en el teatre català contemporani perquè no és gens habitual que un text es reestreni en escenaris diferents de la mateixa institució després de ser sotmès a una intensa revisió. Els canvis entre una versió i l'altra es justifiquen amb el salt a la Sala Gran i la voluntat tant de millorar l'eficàcia escènica del text com de facilitar la comprensió de la trama. En definitiva, es cerca una espectacularització del text. Casanovas entén al teatre des de l'escena, no des de la literatura.

El punt de partida del text és la reflexió sobre la identitat catalana, i per això agafa de referent el western. Ara bé, els clixés del gènere s'empren de manera referencial, per seduir l'espectador. No hi ha la voluntat de traslladar el gènere cinematogràfic a l'escenari. Més que un gènere, per a Casanovas el western és una fórmula. De la mateixa manera, la pretensió de fer un teatre històric es queda en l'intent i esdevé tan sols un «teatre de la memòria»; pel que fa al teatre èpic, es converteix en un conjunt d'estratègies narratives i escèniques del tot allunyades dels preceptes teòrics brechtians. Per tant, hem de desenganxar les etiquetes «western», «teatre històric» i «teatre èpic» d'*Una història catalana*.

En l'estudi de la recepció, sorprèn l'homogeneïtat de la crítica. Tant en la primera tongada d'articles com en la segona, es remarquen les mateixes forteses i febleses del muntatge. A més, el ventall de referències que es desplega per contextualitzar l'obra es repeteix, i només en casos aïllats, com el de Marcos ORDÓÑEZ (2011, 2013), es proposen lectures que amplien l'opinió general. Cal assenyalar que el corpus de crítiques periodístiques no acaba de detectar la manera de procedir de Casanovas i, en general, compren l'etiqueta de «western a la catalana». Passa una cosa semblant amb les referències a Brecht. De fet, Casanovas i la crítica mostren una certa confusió a l'hora de manejar l'etiqueta «èpic», més aviat relacionada amb el món audiovisual i els grans relats històrics i d'aventures. Per tant, *Una història catalana* se situa en el terreny de la neoèpica,¹⁵ que es pot definir com la voluntat de reproduir l'experiència emocional del cinema a l'escena a partir de l'economia de mitjans i el desdoblament de l'actor en narrador.

Casanovas busca tothora la creació d'una experiència escènica satisfactòria i tot els elements, argumentals, temàtics o dramàtics, hi estan supeditats. No amaga que les seves obres no cerquen la creació d'un discurs intel·lectual ni tenen pretensions didàctiques. Es vol l'emoció, no la reflexió. Les paraules de MASSIP (2009) encara són vigents per parlar del teatre de Casanovas: «el seu interès radica a explicar una història que interessi i que atrapi el públic d'avui». En el cas d'*Una història catalana*, l'ampliació de l'obra dilueix encara més la qüestió ideològica fins a relegar-la a la categoria d'anècdota. Ara bé, segons ORAZI (2018a: 146-147), en el conjunt de la trilogia catalana el dramaturg «sintetitzava els elements clau de la progressiva definició i reconstrucció del perfil identitari» i aconsegueix una «representació eficaç tant del component identitari específic com dels mecanismes universals». Si més no, la decisió d'evitar el discurs teòric ens permet parlar d'una ideologia de la no ideologia. Els discursos de la postmodernitat que se situen en un context pretensament postideològic són, segons ŽIŽEK (2003), plenament ideològics. Casanovas no és un cas únic, ja que bona part dels seus companys de generació operen d'una

15. He d'agrair al professor Miquel M. Gibert que em suggerís aquesta denominació.

manera semblant. La visió del fet teatral que la majoria comparteixen (preeminència de la història, renúncia a certa experimentació dramàtica) no es pot explicar només com una reacció estètica a generacions anteriors sinó que s'ha d'analitzar a partir dels postulats postmoderns, des del concepte de «simulacre» de Baudrillard o la idea de «societat transparent» de Vattimo, però també a partir de la visió «líquida» de Bauman. En el present treball tan sols apuntem la qüestió i subratllem la necessitat d'una aproximació més àmplia. De moment, aquesta història de dues històries acaba aquí.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANTÓN (2012): Jacinto Antón, «Selecció Nacional de teatre», *El País*, 5-7-2012. <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/04/catalunya/134143_7760_463992.html> [Consulta: 10-4-2017].
- BARRANCO (2011): Justo Barranco, «El teatro despide temporada con nota», *La Vanguardia*, 8-6-2011.
- BARRANCO (2012): Justo Barranco, «El teatro catalán llega a la mayoría de edad», *La Vanguardia*, 26-6-2012.
- BARRANCO (2013): Justo Barranco, «L'èpica d'«Una història catalana' fa el salt a la sala Gran del TNC», *La Vanguardia*, 28-2-2013.
- BARRENA (2011): Begoña Barrena, «¿Qué es ser catalán?», *El País*, 13-6-2011. <http://elpais.com/diario/2011/06/13/catalunya/1307927248_850215.html> [Consulta: 12-4-2017].
- BARRENA (2013a): Begoña Barrena, «Tot tipus d'històries», *El País. Quadern*, 28-2-2013. <https://elpais.com/ccaa/2013/02/27/quadern/1362001963_991037.html> [Consulta: 12-4-2017].
- BARRENA (2013b): Begoña Barrena, «Una historia histórica», *El País*, 4-3-2013. <https://elpais.com/ccaa/2013/03/03/catalunya/1362341589_677383.html> [Consulta 12-4-2017].
- BAZIN (1966): André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BENACH (2011): Joan-Anton Benach, «Entre bruixes i brivalls», *La Vanguardia*, 11-6-2011.
- BENACH (2013): Joan-Anton Benach, «Sense millores», *La Vanguardia*, 4-3-2013.
- BENJAMIN (1975): Walter Benjamin, *Iluminaciones 3: tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.

- BORDES (2011a): Jordi Bordes, «Un 'western' de barris fronterers al TNC», *Avui*, 6-6-2011.
- BORDES (2011b): Jordi Bordes, «Del Facebook al Twitter», *El Punt Avui*, 15-8-2011.
- BORDES (2013): Jordi Bordes, «Més història i 'western,' però menys catalana», *El Punt Avui*, 2-3-2013.
- BRECHT (2010): Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba.
- CABEZA (2015): Elisabet Cabeza Gutés, *Indis, cowboys i mestresses de casa: construcció i deconstrucció d'arquetips del somni americà al western i melodrama de Hollywood dels anys 50*, tesi doctoral dirigida per Josep M. Català Domènech, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/377755>> [Consulta: 20-7-2021].
- CASAS (1994): Quim Casas, *El western: El género americano*, Barcelona: Paidós.
- CASANOVAS (2011): Jordi Casanovas, *Una història catalana*, Tarragona: Arola.
- CASANOVAS (2020): Jordi Casanovas, *Algunes obres (2009/2019)*, Tarragona: Arola.
- COHEN (2006): Clélia Cohen, *El western*, Barcelona: Paidós.
- COMA (1996): Javier Coma, *La gran caravana del Western: las 100 mejores películas del Oeste*, Madrid: Alianza.
- DORIA (2011): Sergi Doria, «El precio de la ambición», *ABC*, 11-6-2011.
- ESPASA (2011): Marina Espasa, «Una història catalana», *Ara*, 16-6-2011.
- FERNÁNDEZ (2011): Imma Fernández: «El TNC acull un 'western' sobre la identitat catalana», *El Periódico*, 6-6-2011.
- FERNÁNDEZ (2013): Imma Fernández: «Duel a mort a la Sala Gran del TNC», *El Periódico*, 28-2-2013.
- FOGUET (2007): Francesc Foguet i Boreu, «Una dramaturgia per a la "generació líquida"», dins: Jordi Casanovas, *Estralls*, València: Bromera, ps. 11-35.
- FOGUET (2013): Francesc Foguet i Boreu, «Els miralls de la història en la dramaturgia catalana (1989-2012)», dins: *El desig teatral d'Europa*, edició a cura de Víctor Molina i John London, Lleida: Punctum, ps. 119-140.
- FONDEVILA (2011): Santi Fondevila, «Una història catalana», *Time Out Cultura*, del 19-6-2011.
- FONDEVILA (2013): Santi Fondevila, «La gran jugada de Sergi Belbel i els equilibris de Lluís Pascual», *Ara*, 25-7-2013.
- GOMILA (2013): Andreu Gomila, «Una història catalana», *Time Out Barcelona*, 25-3-2013.
- GRASET (2013): Xavier Graset, «Triangle d'or», *El Punt Avui*, 2-3-2013.

- MACHÍO (2011): Christian Machío, «Es posposa una setmana l'estrena d'«Una història catalana» al TNC», *Teatralnet*, 19-5-2011. <<http://www.teatral.eu/ca/noticies/11663/es-posposa-una-setmana-lestrena-duna-historia-catalana-al-tnc#.YOM0Auj7Q2w>> [Consulta: 4-7-2021].
- MASSIP (2009): Francesc Massip, «Teatre català i dramaturgia europea», dins: *Actes del Catorzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Volum 1*, coordinat per Kálmán Faluba, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 345-356.
- MASSIP (2011): Francesc Massip, «Fronteres i perifèries», *Avui*, 13-6-2011.
- OGANDO (2002): Iolanda Ogando, «¿Por qué la historia en el teatro?», *Anuario de estudios filológicos*, 25, ps. 345-362.
- OLIVARES (2011): Juan Carlos Olivares, «Una identitat 'hardcore'», *Ara*, 2-3-2011.
- OLIVER (2012a): Ramon Oliver, «Els quatre de la gran: Jordi Casanovas», *Què fem?*, 21-4-2012.
- OLIVER (2012b): Ramon Oliver, «Joves autors catalans 4 - Clàssics 0», *Què fem?*, 21-4-2012.
- ORAZI (2018a): Veronica Orazi, «Els factors identitaris i la seva dramatització en el teatre català contemporani», *eHumanista/IVITRA*, 13, ps. 20-33. També disponible en línia a: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/13>> [Consulta: 5-7-2021].
- ORAZI (2018b): Veronica Orazi, «Teatre i identitat: Jordi Casanovas, *Una història catalana* (2011), *Pàtria* (2012) i *Vilafranca* (2015)», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31, ps. 141-150. <<http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/cat/2018.htm>> [Consulta: 5-7-2021].
- ORDÓÑEZ (2011): Marcos Ordóñez, «'Una història catalana': Brecht en la frontera», *El País*, 25-6-2011. <http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960789_850215.html> [Consulta: 10-4-2017].
- ORDÓÑEZ (2013): Marcos Ordóñez, «¡Una buena noticia teatral!», *El País*, 21-3-2013. <https://elpais.com/cultura/2013/03/20/actualidad/1363791992_475355.html> [Consulta: 10-4-2017].
- PAVIS (1998): Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- PUIG (2013): Oriol Puig Taulé, «Com cuinar un 'escudella western'», *Núvol*, 1-3-2013. <<http://www.nuvol.com/noticies/com-cuinar-un-escudella-western/>> [Consulta: 12-4-2017].
- PUIGTOBELLA (2013): Bernat Puigtobella, «Catarsi al TNC», *Núvol*, 1-3-2013. <<http://www.nuvol.com/opinio/una-historia-catalana-jordicasanovas-catarsi-al-tnc/>> [Consulta 12-4-2017].

- ROMANÍ (2014): Martí Romaní Picas, *Entre les cares noves, Jordi Casanovas: Vida i obra d'un dramaturg del segle XXI*, treball de fi de grau tutoritzat per Miquel M. Gibert, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <<http://hdl.handle.net/10230/24879>> [Consulta: 19-7-2021].
- ROMANÍ (2017): Martí Romaní Picas, *Dues històries catalanes: estudi comparatiu de les versions d'«Una història catalana», de Jordi Casanovas*, treball de fi de màster, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SALA (2013): Carlos Sala, «Una història catalana' más grande en el TNC», *La Razón*, 23-2-2013.
- SERRA (2011a): Laura Serra, «Pagesos, 'quillos' i la identitat catalana», *Ara*, 4-6-2011.
- SERRA (2011b): Laura Serra, «Bon cop de falç», *Time Out Cultura*, 12-6-2011.
- SLOTKIN (1998): Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press.
- SORRIBES (2011): José Carlos Sorribes, «Gran 'western' al TNC», *El Periódico*, 11-6-2011.
- SORRIBES (2012): José Carlos Sorribes, «Sóc molt animal; dirigeixo i escric massa», *El Periódico*, 5 i 6-4-2012.
- SORRIBES (2013): José Carlos Sorribes, «El gran any de Jordi Casanovas», *El Periódico*, 2-3-2011.
- SOTORRA (2011): Andreu Sotorra, «Una història catalana», *Clip de teatre*, 24-6-2011. <<http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tnc-tallers2.html#2379>> [Consulta 12-4-2017].
- SOTORRA (2013): Andreu Sotorra, «Pseudowestern a la catalana», *Clip de teatre*, 1-3-2013. <<https://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tncgran4.html#2596>> [Consulta 20-7-2021].
- TNC (2011): Teatre Nacional de Catalunya, *Una història catalana*, dossier de l'espectacle, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya.
- ŽIŽEK (2003): Slavoj Žižek, «El espectro de la ideologia», dins: *Ideologia: Un mapa de la cuestión*, compilat per Slavoj Žižek, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, ps. 7-42.

JÀSON, DE JOSEP A. BAIXERAS. UN EXEMPLE
DE RECREACIÓ D'UNA TRAGÈDIA CLÀSSICA
ALBA TOMÀS ALBINA

1. JOSEP A. BAIXERAS, AUTOR DRAMÀTIC

Si bé en vida de Josep A. Baixeras els seus textos teatrals van ser eclipsats per la seva narrativa o per la crònica periodística, l'escriptura dramàtica sempre va ocupar un lloc important en el projecte literari de l'autor.¹ Núria SANTAMARIA (2011) ho argumenta recordant que d'entre les primeres provatures d'escriptura de l'autor tarragoní ja hi figuraven textos dramàtics;² que sempre va defensar la funció social del teatre i, finalment, que tot el que va traduir pertany al gènere teatral.³ A aquests arguments cal afegir l'evidència de les vuit peces de teatre original que aplega el quart volum de l'*Obra completa* de Josep A. Baixeras, publicat per Cossetània Edicions el 2018. Es tracta d'un conjunt d'obres d'allò més heterogeni, però que donen testimoni d'una ambició i un grau d'assoliment més que notables.

La tragèdia *Jàson* va romandre inèdita fins a la publicació d'aquest quart volum de l'*Obra completa*, deu anys després de la mort de l'autor. El manuscrit no estava datat, però la darrera revisió no pot ser anterior al mes de febrer de 2005, quan esclata l'escàndol del tres per cent al qual al·ludeixen repetidament alguns personatges de l'obra.

1. Com a mostra del reconeixement públic que va obtenir Josep A. Baixeras en l'àmbit de la narrativa, l'any 1959 va guanyar el premi Víctor Català pel recull de narracions breus *Perquè no*, i l'any 1963 va ser finalista del premi Sant Jordi de novel·la amb *L'anell al dit*. Per a una panoràmica completa de l'activitat i el reconeixement de l'autor tarragoní, vegeu MALGRAT (2010).

2. Francesc ROIG (1981) situa aquests inicis a la dècada dels 50.

3. A propòsit de les traduccions teatrals de Josep A. Baixeras, vegeu CODINA (2011) i JANÉ (2018).

No és la primera vegada que Josep A. Baixeras ha estat reivindicat com a autor tràgic.⁴ Més enllà d'insistir en aquest punt, el que es pretén en aquest article és justificar aquesta afirmació posant *Jàson* en relació amb la tradició clàssica. Amb aquesta finalitat, abans d'entrar de ple en l'anàlisi de l'obra de l'autor català, s'esbossarà una definició diacrònica de «tragèdia» i del paper que té, en aquest context, la re-creació d'un mite clàssic.

2. EL GÈNERE TRÀGIC: UNA DEFINICIÓ DIACRÒNICA

La definició del gènere tràgic ha estat objecte de debat des de la *Poètica* d'Aristòtil. Com és ben sabut, l'estagirita, que serà el punt de partida per destriar les característiques del gènere, es basa en la premissa que tot art és imitació, i caracteritza el gènere tràgic en funció de quin és el seu objecte d'imitació, de la manera com imita, i dels mitjans amb què ho fa. Per als interessos d'aquest treball, i sense trair l'esperit de la *Poètica*, s'agruparan la manera i els mitjans pels quals es produeix la imitació sota l'etiqueta de «criteris formals» i l'objecte d'imitació sota la de «criteris argumentals i temàtics».

2.1. Els criteris argumentals i temàtics

Amb relació als criteris argumentals, Aristòtil prescriu que «[é]s necessari, doncs, que la faula, per a ésser ben feta [...] passi no de l'infortuni a la felicitat sinó, al contrari, de la felicitat a l'infortuni, i no a causa d'una vilesa, sinó d'alguna gran falta» ([1946] 2012: 17).⁵ Una mica més endavant, insisteix:

s'equivoquen aquells que blasmen Eurípides, perquè fa això en les seves tragèdies i moltes acaben en desgràcia. [...] [S]i és cert que les altres

4. Vegeu SANTAMARIA (2011).

5. «ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον [...] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην» (1453a). Per a la versió original grega de les citacions de la *Poètica* s'ha seguit l'edició de KASSEL (1966).

coses no ordena prou bé, apareix, amb tot, el més tràgic dels poetes ([1946] 2012: 18).⁶

Aquest èmfasi en el final catastròfic com un element imprescindible de «tragicitat» ha transcendit l'obra del filòsof i ha fet que la paraula *tragèdia*, més enllà de l'àmbit de la literatura, s'empri en el lèxic comú per designar qualsevol esdeveniment funest, com es pot llegir a la tercera accepció del terme al *DIEC*.

En l'àmbit literari, aquesta definició de tragèdia en funció de la peripècia argumental ha influït fortament en autors i crítics posteriors, des de Chaucer a Steiner (2011).⁷ I, encara que només sigui parcialment, es troba a la base de moltes de les obres que han estat considerades tragèdies al llarg de la història de la literatura occidental.

Malgrat tot, cal fer notar que, del segle xx ençà, la definició de tragèdia en funció d'un determinat esquema argumental ha estat rebutjada per diversos estudiosos del món antic (BURIAN 1997). Efectivament, moltes de les tragèdies gregues amb què s'inaugura el gènere no s'ajusten a l'esquema de l'heroi que passa de la felicitat a la desgràcia, com és el cas de l'*Orestea* d'Èsquil o el *Filoctetes* de Sòfocles. Entre aquells que han preferit no posar l'èmfasi en el final funest, hi ha els hereus de l'idealisme alemany, com els clàssics BOWRA (1944) i LESKY (2001). Aquests autors assumeixen que, al marge de la idea de tragèdia com a gènere dramàtic formalment definit, hi ha una determinada concepció tràgica de l'home i el món. Segons aquest plantejament, una tragèdia és qualsevol obra el tema de la qual expressa aquesta noció.⁸

Aquesta «concepció tràgica» depèn de l'autor que provi de definir-la (WALLACE 2007), però d'una manera aproximada es podria re-

6. «οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. [...] εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατος γὰρ τῶν ποιητῶν φαίνεται» (1453a).

7. Així, a *The Canterbury Tales* s'hi pot llegir: «Tragedie is to seyn a certeyn storie, / as olde bookes maken its memorie, / of hym that stood in greet prosperitee, / and is yfallen out of heigh degree / into myserie, and endeth wrecchedly» (CHAUCER 1900: vv. 3163-3167).

8. Per a una síntesi d'aquesta qüestió, vegeu PÒRTULAS (2001).

sumir dient que consisteix a posar en relleu el conflicte entre les aspiracions de l'home (allò que desitja, allò que espera, allò que creu saber, etc.) i els límits que imposa la seva pròpia condició humana, sotmesa, per regla general, a unes forces superiors que desconeix. També Carles Riba entenia la «tragicitat» en aquest sentit. Així ho expressa, per exemple, en la introducció general a les tragèdies de Sòfocles publicades a la col·lecció Bernat Metge:

[A]mb el conflicte de caràcters sols el seu drama [el de Sòfocles] no seria tràgic. El que, en efecte, determina que ho sigui, és que uns homes lliurement, apassionadament, s'afirmin com són perquè són com són, ignorant que afirmant-se així, no pervindran sinó a fer brillar, al capdavall i una vegada més, l'ordre immutable del cosmos. (RIBA 1951: 29)

També és aquesta idea la que es troba, per exemple, a *Egmont*, de J. W. Goethe, una tragèdia en cinc actes que va ser traduïda pel mateix Josep A. Baixeras i en la qual es pot llegir: «L'home es pensa que governa la seva vida, que disposa de si mateix, i la seva més íntima existència és arrossegada irresistiblement devers el seu destí» (GOETHE 2018: 705).

Finalment, cal esmentar l'ús d'arguments mítics que es dona no només en les obres de l'antiguitat, sinó en moltes tragèdies posteriors. Tanmateix, aquesta és una qüestió que, per la seva importància en el context d'aquest treball, serà tractada més extensament en un altre apartat.

2.2. *Els criteris formals*

Per a Aristòtil la tragèdia es diferencia d'altres tipus d'art amb els quals comparteix temàtica i argument en el fet que «representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració» ([1946] 2012: 9).⁹ Ara bé, si el que pretenem és trobar una definició diacrònica del gènere tràgic que sigui útil per a l'estudi d'obres actuals, més

9. «δράοντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας» (1449b).

enllà d'aquesta afirmació pocs són els punts de suport que ens pot oferir el filòsof. El seu assaig no només descriu com és la tragèdia, sinó que prescriu «com han d'ésser compostes les faules perquè l'obra poètica resulti bella» ([1946] 2012: 3).¹⁰ En aquest sentit, l'estagirita adopta una visió organicista del gènere tràgic i considera que, després d'uns inicis vacil·lants, arriba a la seva etapa d'esplendor formal amb Èsquil i, sobretot, Sòfocles, que esdevé el model a seguir.

Ara bé, des del punt de vista purament descriptiu dels estudiosos del segle XX ençà, es tendeix a emfasitzar la gran capacitat d'innovació formal de la tragèdia àtica, per la qual podia adaptar-se a les exigències concretes del moment en què eren creades i representades les obres. Aquesta dependència de la tragèdia grega del seu context s'ha defensat, ja sigui posant l'accent en el seu aspecte de ritual públic, en l'estela de l'escola ritualista (ROMILLY 2019), ja sigui emfasitzant la seva vinculació amb l'organització democràtica de la polis (VERNANT I VIDAL-NAQUET 1989, CARTLEDGE 1997).

Resumint el que s'ha dit fins aquí, es podria definir la tragèdia com aquella obra dramàtica que, transcendint qualsevol limitació formal, i servint-se principalment d'un argument que mostra la caiguda en desgràcia d'un personatge, tracta el tema dels límits de la condició humana.

3. LA RECREACIÓ D'UN MITE CLÀSSIC

En l'antiguitat, el relat mític tenia la funció d'ordenar i explicar els fenòmens del món natural, de crear un sentiment de comunitat, i d'organitzar i regular la vida pública i privada. Per altra banda, a diferència de les grans religions monoteistes, ni grecs ni romans no comptaven amb cap text canònic. Diverses versions d'un mateix mite podien conviure en el temps, sense que això impliqués cap pèrdua d'acceptabilitat o eficàcia, tot al contrari: era gràcies a la capacitat d'adaptació del mite en funció de les necessitats del moment que esdevenia un bon generador de certes, especialment si era narrat en un context ritual, com ara el de la representació tràgica:

10. «πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις» (1447a).

[I]nnovation serves not only its obvious function of differentiation among repeated enactments of myth in the ritualised setting of tragic performance, but also pushes to the limit the search for truth in myth, for the authentic token of cultural identity and meaning. (BURIAN 1997: 206- 207)

Gràcies a aquesta transformació i reactualització constant en el context de la representació tràgica, el mite adquiria nous valors. La tradició mítica era acostada, mitjançant la seva manipulació, a la realitat històrica del moment, i aquesta mateixa realitat històrica també era, en certa manera, aïllada i exposada davant dels ciutadans sota l'aparença de mite. D'una banda, el mite s'apropava al present i, de l'altra, aquest present concret s'objectivava i s'universalitzava. El mite tràgic, doncs, hauria de permetre la universalització d'un conflicte històricament delimitat. Un exemple ben conegut d'això és l'*Orestea* d'Èsquil, que ofereix l'explicació mítica de la fundació del tribunal de l'Areòpag, a Atenes, en un moment en què les seves atribucions eren objecte de debat pels contemporanis del poeta.¹¹

Ara bé, la recreació contemporània d'un mite clàssic ja no es fa en funció d'un sistema religiós, sinó en tant que conjunt de «temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio» (GARCÍA 1999: 188). Així doncs, tenint en compte la desaparició del context ritual que en el segle v aC garantia l'efectivitat del relat mitològic, cal plantejar-se la qüestió de fins a quin punt la recreació contemporània d'un mite pot actualitzar la funció tràgica d'universalitzar un conflicte històricament delimitat.

3.1. *El mite de Jàson i Medea*

Els orígens del mite de Jàson i Medea es perden en l'època preliterària de Grècia. Se l'esmenta ja en l'*Odissea* d'Homer i en la *Teogonia* d'Hesíode. Després, el que podríem anomenar els episodis èpics

11. Sobre la relació de les tragèdies àtiques amb fets històrics concrets, vegeu ZIMMERMANN (2012: 105-120).

del mite,¹² que se centren en el viatge de Jàson i els argonautes, són desenvolupats més extensament per Píndar en la *Pítica* IV (462 aC) i en *Les Argonàutiques* d'Apolloni de Rodes (s. III aC). Pel que fa als episodis en què Medea pren el protagonisme i s'abandona el to èpic, el més influent dels textos grecs que s'ha conservat és la tragèdia *Medea* (431 aC), d'Eurípides. Després, d'entre les represes del mite en llengua llatina, es conserva la versió del mite que Ovidi narra al principi del llibre VII de *Les metamorfosis*, i també en les *Heroides*. De Gai Valeri Flac es conserva una inacabada *Argonàutica* i, finalment, tenim la tragèdia *Medea* de Sèneca, del segle primer de la nostra era.¹³

Com en tot mite clàssic, hi ha diverses versions dels mateixos episodis. Tanmateix, el relat es podria resumir de la manera que segueix.

Jàson, abans de ser el malaurat espòs de la princesa Medea, havia estat un intrèpid heroi que, a fi de recuperar el tron de Iolcos usurpat al seu pare per Pèlias, va emprendre un viatge a bord de la nau Argos a la recerca del prodigiós velló d'or, que era custodiat pel rei de la Còlquida, als confins del món conegut. Quan Jàson, després de moltes aventures, arriba a la Còlquida, el rei de la regió, Eetes, a canvi del velló li imposa un seguit de proves impossibles de dur a terme. No obstant, l'heroi les supera gràcies a l'ajuda de Medea, filla del rei i reputada fetillera, que s'ha enamorat del jove heroi. Jàson i Medea fugen amb el trofeu perseguits per Eetes. Per guanyar temps, Medea mata i esquartera el seu germà, de tal manera que el pare s'endarrereix recollint-ne els trossos.

Després d'haver celebrat els ritus nupcials pel camí, la parella arriba amb el velló d'or a Iolcos, a la cort del rei Pèlias. Medea, tement que Pèlias vulgui atemptar contra la vida de Jàson, enganya les filles del rei anciana perquè el bullin en una olla, fent-los creure que d'aquesta manera el podran rejaovenir. Després d'això, Jàson i Medea són expulsats de Iolcos per Acast, fill de Pèlias.

La parella, que en l'endemig ha tingut fills, és acollida a Corint. Passat un temps, Creont, el rei de la ciutat, ofereix a Jàson la mà de la

12. Vegeu GARCÍA (2002).

13. Per una panoràmica detallada de les fonts grecollatines del mite de Jàson i Medea, es pot consultar CLAUSS I JOHNSTON (1999).

seva filla i l'insta a abandonar Medea, la fama de bruixa de la qual té atemorida la ciutat. En aquest moment és quan s'inicien les tragèdies d'Eurípides i de Sèneca, i també la de Josep A. Baixeras.

Jàson accepta l'ofertament de Creont, fet que dona peu a la venjança de Medea. Primer provoca la mort del rei i la princesa per mitjà d'una túnica i una corona impregnades amb un verí que s'inflama quan entra en contacte amb la pell. Després, a fi de castigar Jàson, Medea mata els fills que havia tingut amb ell. La tragèdia d'Eurípides (i la de Sèneca) acaba just després de l'infanticidi, amb la fugida de Medea sobre un carro alat que li envia el seu avi, Hèlios, amb el qual, segons Eurípides, es dirigeix a la cort del rei Egeu, a Atenes. Pel que fa a Jàson, en la tragèdia d'Eurípides Medea li profetitza que morirà vell i miserable esclafat sota un fragment del casc de l'Argos, el mateix vaixell que el va portar a conquerir el velló d'or.

4. JÀSON, DE JOSEP A. BAIXERAS

Jàson es presenta com una tragèdia en tres actes. Els hipotextos principals són les tragèdies d'Eurípides i Sèneca. A banda de l'esquema mestre argumental, que és molt semblant en tots dos autors clàssics, Josep A. Baixeras adopta d'Eurípides el personatge d'Egeu i la referència a la mort de Jàson. De Sèneca en pren alguns motius que són innovacions de l'autor romà, com ara la magnitud de l'incendi amb què Medea provoca la mort de Creont i la princesa promesa a Jàson, o el mateix nom de la princesa, Creüsa, que en Eurípides es manté tothora innominada i, en altres fonts, adopta preferentment el nom de Glauce.

4.1. *L'argument*

Seguint Eurípides i Sèneca, l'acció inicial de *Jàson* se situa a Corint, però en comptes de tenir lloc davant de la casa de Medea i Jàson, succeeix en una de les dependències de la princesa Creüsa, que s'està preparant el bany quan irromp en escena Jàson. L'heroi ha estat cridat

pel rei per arreglar la seva futura unió amb la princesa. Medea contempla tota l'escena disfressada de donzella de Creüsa. Fins aquí se segueix fil per randa l'argument tradicional, si bé des del punt de vista de Jàson i Creüsa, en comptes del de Medea.

Tot seguit l'acció es desplaça a casa de Medea. L'encara esposa de Jàson parla amb Egeu, rei d'Atenes, després d'haver-hi mantingut relacions sexuals. Tots dos comenten amb certa fredor especulativa la futura unió de Jàson amb la jove princesa i l'animadversió dels habitants de Corint en general, i del seu rei en particular, envers Medea, que té fama de bruixa sanguinària i de terrorista. Abans de marxar, Egeu dona a conèixer el motiu pel qual ha fet cap a Corint:

EGEU: [...] Les Atenes, grans per raó del prestigi, per raó de la història, per raó del meu bon govern, s'ofereixen a tots els aqueus com a llur capital comuna. Disposem els atenencs allà de l'espai més idoni: poden tots els grecs disposar de la nostra Acròpoli; bastir-hi legacions i ambaixades, teatres, auditoris coberts i descoberts, seure-hi en assemblea, celebrar-hi convencions, pactar coalicions, tractats ofensius i defensius enfront dels bàrbars... i àdhuc edificar-s'hi segones residències...

MEDEA: Adossades?

EGEU: I per què no? Ho afavoreix l'indret.

MEDEA (*fent veure que se n'admira*): I tot això, de franc...

EGEU: Pràcticament de franc, sí...! El rei Egeu solament s'encarregarà de les llicències i de presentar-los els constructors [...]. (BAIXERAS 2018: 423)

De nou hi ha un canvi d'escenari. Segons la didascàlia amb què comença l'acte segon, l'acció té lloc a «L'Alt Peneu. Alcova dormitori d'un mas adaptat per a l'agroturisme» (BAIXERAS 2018: 426). Jàson i Medea hi han anat a passar uns dies amb els nens. Aquest és el moment en què Medea, seguint l'exemple de les versions tradicionals, retreu a Jàson la seva traïció i li recorda tot el que ha fet per ell (ajudar-lo a superar les proves d'Eetes, robar el velló, matar el germà, etc.). També, seguint aquest cop Sèneca, Medea li proposa de fugir plegats com en altres temps. Ara bé, en el cas de l'autor llatí, aquesta proposta ve motivada pel fet que Jàson confessa que ha acceptat la mà

de Creüsa perquè necessita un aliat (Creont) contra el seu cosí Acast, el fill de Pèlia que els persegueix per venjar-ne la mort; també admet que té por de contradir el rei de Corint i guanyar-se'l com a enemic. Enfront d'això, en la versió senequiana del mite Medea raona: «Creont és l'enemic més proper: fuig de tots dos. Medea no t'obliga que agafis les armes contra el teu sogre ni que et taquis amb la sang vessada dels parents. Fuig amb mi, innocent» (SÈNECA 2013: 70).¹⁴

Per contra, en el cas de *Jàson* la proposta de Medea revela el passat revolucionari de la parella. Després d'haver ofert a Jàson la possibilitat de fer-lo immortal com ella, Medea segueix:

MEDEA: [...]. Et vull jove i immortal, Jàson. Oblida aquesta família d'alta comèdia ridícula, miserables fatxes reials. Em fas falta, Jàson (*ara s'adreça al públic, més que no pas a Jàson*): amb tu podré acabar l'obra començada pels titans, amb tu podré reviscolar encara la tènue flama del petit ble que, encès, el cosí Prometeu va furtar i em va venir a oferir; amb tu capgiraré tot d'una, d'un sol cop, l'univers vacil·lant dels immortals vells xarucs de l'Olimp. La nostra jugada, te n'adones? El foc per comptes de l'or!

Tu i jo, que junts vam robar l'or, junts enterrarem el poder de l'or: junts, valent-nos ara de la feble flama del present del Tità, calarem foc a la gran estiba de les muntanyes, i així abatrem els déus...

JÀSON: Sí, Medea, sí: però i el preu? (BAIXERAS 2018: 430)

A diferència de les obres clàssiques, no és l'ambició o la por, sumada a la falta d'escrúpols, el motiu principal pel qual Jàson accepta la mà de Creüsa i abandona Medea, sinó la comprensió que el preu a pagar pel projecte que va iniciar amb Medea és massa alt. Al final, Medea, que ja ha pres la resolució de fer mal a Jàson per mitjà de la destrucció de tot el que li és car, pren com a ajudant Jordi, el propietari de la casa rural on s'estan.

L'obra prossegueix en un local d'oci nocturn de Sitges, en el qual coincideixen Medea, Egeu, Creont i Creüsa. Aquests darrers hi fan

14. «Propior est hostis Creo: / utrumque profuge. non ut in socerum manus / armes nec ut te caede cognata inquinaes / Medea cogit: innocens mecum fuge» (vv. 521-524). Per al text llatí de Sèneca, s'ha seguit l'edició de PEIPER I RICHTER (1921).

parada de camí a Barcelona, on esperen poder trobar Jàson i rescatar-lo del país, que ara mateix es troba en ple inici de la guerra civil. Jàson havia anat a la capital catalana per assistir a l'Olimpíada popular, que estava previst que comencés el 19 de juliol de 1936. Seguint l'argument mític tradicional, Creont ordena Medea que marxi immediatament, en aquest cas no de Corint, sinó de Catalunya, però ella aconseguix una pròrroga. Mentrestant, els arriba la notícia que els militars han estat derrotats a la ciutat de Barcelona i els milicians han pres les Drassanes.

L'acte tercer s'inicia amb una didascàlia que situa l'acció a la cabina del comandant d'un vaixell amarrat al port de Barcelona, el 20 de juliol de 1936. Creont i Creüsa són ja a bord del vaixell britànic que s'ha compromès a treure'ls del país, però Medea i Jordi, disfressats d'autoritats del Govern Autònom de Catalunya, els convencen de tornar a baixar a terra. Allí són fets presoners per un grup de milicians que, comandats per Medea, prèviament han capturat també Jàson. Tots tres se sotmeten a judici a càrrec d'un Tribunal Popular, que condemna a mort Creont i Creüsa i absol Jàson. Medea orquestra l'execució del rei i la princesa i, seguint la versió clàssica, moren cremats vius. Tot seguit, empesa per un rampell de violència destructora, Medea mata amb un fusell els seus propis fills. Jàson es queda plorant els cadàvers mentre ella marxa amb Egeu muntada sobre un tanc.

Després d'un salt temporal de diverses dècades, la peça acaba mostrant de nou les Drassanes de Barcelona, quan s'han convertit ja en el Museu Marítim. Apareixen en escena Egeu i Jàson, el conseller de Cultura de la Generalitat i la comissària del museu. Egeu té el mateix aspecte que en les escenes anteriors, com si no hagués passat el temps, mentre que Jàson ha esdevingut un ancià. El rei d'Atenes fa entrega al museu del mascaró de la nau Argos, que és penjat en una de les parets per ser-hi exposat. Tothom marxa a celebrar-ho excepte Jàson, que s'ha quedar adormit en una butaca sota del mascaró. Aleshores apareix Medea, que tampoc no ha envellit gens. Després d'invocar el seu avi Hèlios i altres déus, fa que la paret on està penjat el mascaró s'ensorri sobre Jàson. Medea resta en peu i declara: «Medea prossegueix!» (BAIXERAS 2018: 459), just abans del teló final.

4.2. *Els personatges de Medea i Jàson*

El tractament en general dels personatges, i en particular de Jàson i Medea, es distancia marcadament del de les obres clàssiques.

Medea, que és la protagonista indiscutible de les versions d'Eurípides i Sèneca, en aquesta recreació segueix tenint un paper molt rellevant i, en termes absoluts, protagonitza més escenes que no pas Jàson. Segons el mite tradicional, era filla del rei Eetes de la Còlquida i també, per part de pare, neta del déu sol Hèlios i de la deessa infernal Hècate. Cal fer notar que, per als grecs, Hèlios no era pas un déu lluminós i celeste a l'estil d'Apol·lo. Com Hècate, pertany a un culte preolímpic que els grecs contemporanis d'Eurípides vinculaven amb la foscor de la barbàrie, amb la màgia i el món dels morts (GARCÍA 2002). Per altra banda, Medea també era neboda de la fetillera Circe.

Ja des del monòleg inicial pronunciat pel personatge de la Dida, Eurípides la presenta principalment com una esposa ultratjada pel marit. La Dida també n'emfasitza el caràcter de dona apassionada, orgullosa, perillosa i excessiva en els seus sentiments. Efectivament, quan per fi apareix Medea, el públic de la versió d'Eurípides ja n'ha pogut comprovar el tarannà excessiu pels crits que proferia fora d'escena. Tanmateix, es mostra moderada i capaç de pronunciar un discurs eloqüent i contingut davant del cor de dones corínties que l'escolta. D'aquesta manera, s'evidencia també la seva habilitat per al fingiment. Sèneca recull aquests trets i els porta una mica més enllà, en especial aquest darrer. Segons Fiona MACINTOSH (2000: 7):

Whilst the Euripidean Medea is both consummate performer and keen manipulator, her Roman counterpart is rather more the actor-dramaturge [...]. And like the traditional actor-dramaturge, she not only shapes the events of her own tragedy, she does so seemingly knowing the Euripidean versions of those events.

Això també és cert per a la recreació de Josep A. Baixeras, en la qual, de totes les facetes de Medea, és justament la de dona poderosa que mou els fils de l'acció la que predomina. Amb aquesta finalitat, Baixeras en destaca la filiació divina, la seva natura immortal i la capa-

citada de predir el futur. Per altra banda, la fa ben conscient d'estar representant l'enèsima versió d'una tragèdia antiga. Així, per exemple, just abans de l'entrevista amb Creont, afirma: «Ja és tard. He de parlar amb Creont, ara. Ho porta escrit el guió de la meva pel·lícula» (BAIXERAS 2018: 438).

Una altra innovació remarcable de l'autor català és que la seva Medea no dubta gens a l'hora de cometre l'infanticidi. Juntament amb la injustícia flagrant de la qual ha estat objecte per part de Jàson, el turment que experimenta l'heroïna de les tragèdies clàssiques a l'hora d'atemptar contra la vida dels propis fills és clau per despertar la compassió del públic. Però en l'obra de Josep A. Baixeras es mostra implacable. Tampoc no es penedeix d'haver matat el germà i traït el pare, ni tan sols lamenta seriosament la seva condició d'apàtrida. És massa poderosa perquè res d'això li suposi un problema real. Sembla que s'hagi convertit en un dels déus capriciosos que Eurípides feia aparèixer en algunes de les seves tragèdies; déus que, deixant-se endur per les passions, arrosseguen amb ells els mortals que els surten al pas. En la recreació de Josep A. Baixeras, Jàson és l'heroi mortal que inconscientment comet l'error de creuar-se en el camí de la divina Medea.

De bell antuvi, l'autor català presenta un Jàson que ha heretat part de la prepotència amb què també el caracteritzaven els autors clàssics. És, a més, un faldiller reconegut. No obstant, com ja s'ha anticipat en el resum argumental de l'obra, el principal motiu per abandonar Medea no és només la bellesa de la jove Creüsa, ni l'ambició del poder reial, ni tan sols la por. En el moment que Medea insta Jàson a rebutjar l'oferta de matrimoni de Creont i el tempta amb la immortalitat, Jàson respon:

JÀSON: Aquest matí, quan has arribat a la cita, has vist a la vora del camí sota el sol d'estiu homes que treien aigua del pou? I havies vist, abans d'arribar, allà a la pedrera, uns altres que picaven?

MEDEA (*concisa, mirant-se'l de fit a fit*): Vols dir els esclaus.

JÀSON: Els esclaus...! Vull ser com ells. En tot, com ells.

MEDEA : Jàson vol ser com ells. Però se'n va amb el rei Creont i la seva puteta.

JÀSON: Jàson vol ser com ells en la mort. Perquè: els esclaus moren. I les princeses, també. (BAIXERAS 2018: 429-430)

Jàson ha comprès que el seu lloc no és al costat de la divinitat humana de Medea. Com en les versions clàssiques del mite, va servir-se de l'ajuda de la princesa de la Còlquida per assolir el seu objectiu, que en aquest cas no era robar el velló d'or per recuperar el tron de Iolcos, sinó per posar el trofeu al servei dels seus ideals polítics. Tanmateix, l'ajuda de Medea implicava entrar en la via cíclica i sense fi de la violència. Jàson, doncs, decideix abandonar Medea per posar-hi fi. Quan és acusat de desertor per Medea davant del Tribunal Popular que el jutja, Jàson afirma que la seva voluntat és «trencar aquest joc sinistre: esborrar d'una vegada el cercle tancat del crim, de la revenja i de la tortura; i això només es pot aconseguir parant de matar» (BAIXERAS 2018: 451).

Amb la deshumanització de Medea i la humanització de Jàson, que es presenta en tot moment molt més digne de compassió que no pas la seva despietada esposa, queda perfectament justificat el títol de l'obra de Josep A. Baixeras.

4.3. *Els elements formals*

A *Jàson*, el diàleg amb les fonts clàssiques que pressuposa tota recreació d'un mite clàssic es fa explícit mitjançant principalment el recurs a l'anacronisme i a la barreja del mite amb la història. La didascàlia inicial del primer acte n'és un exemple molt eloqüent:

Corint. Gineceu del Palau Reial, a l'Acrocorint. Posat travessar al centre de l'escena, un canapè neoclàssic. Davant, al terra d'entremig del moble i el prosceni, mig buida, una petita piscina, de forma de ronyó, també transversal. A l'extrem esquerre del bassiol, [...] l'*Hermes* de Praxíteles. Simètric, a l'extrem dret, una coberta vella i apedaçada d'automòbil. (BAIXERAS 2018: 407)

En una nota a peu de pàgina, l'autor convida a posar en relació aquesta coberta d'automòbil amb la *Roue de bicyclette* de Duchamp. Seguint aquesta tònica, tot al llarg de l'obra es passa sense solució de continuïtat d'un escenari mític a un de més o menys realista i històricament definit. Per altra banda, en aquesta escena inicial en què es

contraposa l'escultura de Praxíteles amb la capota d'automòbil a l'estil de Duchamp, s'hi pot llegir la voluntat d'apropar el mite a l'actualitat i l'actualitat al mite. Ja s'ha vist que l'aproximació del mite a la història més recent, i viceversa, era, de fet, una de les funcions de la tragèdia àtica. Ara bé, en l'antiguitat aquest procés es duia a terme de manera més subtil i sense cercar l'efecte grotesc que es produeix a *Jàson*.

Aquest efecte grotesc, que mata el somriure del lector abans no acabi de formar-se als llavis, a més d'aconseguir-se per mitjà de la barreja de referències culturals, és fruit també d'un joc de forts contrastos pel que fa als registres emprats a l'obra. Així, el diàleg còmic ple de dobles sentits que predomina al llarg del text alterna, en ocasions puntuals, amb diàlegs i parlaments de gran solemnitat. De manera semblant, abunden els desajusts entre la lleugeresa de les rèpliques dels personatges i la gravetat de la realitat a què fan referència.

5. CONCLUSIONS

Allunyant-se de la major part dels temes llegats per la tradició,¹⁵ al quals, tanmateix, no deixa de fer referència, *Jàson* reprèn el mite antic per tractar principalment la qüestió de la violència i la perversió dels ideals. Aquest tema es fa evident en el parlament que pronuncia Jàson just després de les execucions de Creont i Creüsa, i de l'assassinat dels seus propis fills a mans de Medea:

JÀSON (*abraça els cadàvers dels seus fills, plorant, en acabat mostra la roba i les mans ensangonades als milicians, que se'l miren sense entendre res*): [...] No n'heu sabut. Solament sang i mort. I la sang i la mort no us serveixen... La vida sí que us servia, i això no us ho van dir. La vida és el sí. La sang vessada és el no-res. La sang és el no. (*Solemne, encara, als milicians, ara assenyalant el cadàver de Creont.*) Tornarà. Molt a prop, els seus amics ja s'aparellen, no els

15. Sobre l'evolució temàtica que ha experimentat el mite de Medea i Jàson al llarg del temps hi ha una riquíssima bibliografia. Vegeu, per exemple, CLAUSS I JOHNSTON (1998), HALL *et al.* (2000) o LÓPEZ I POCIÑA (2002).

sentiu? (*Se sent engegar el motor del carro blindat.*) Esperen la tanda llur. I quan els toqui, us estimareu més no haver nascut. El torn d'ells serà terrible! (BAIXERAS 2018: 454)

D'aquesta manera, el destí de Jàson, que és destruït per la mateixa espiral de violència que abans l'havia beneficiat, es projecta cap al futur i es fa extensiu als qui ara poden considerar-se guanyadors. Així, l'abast de l'obra no s'escapa pas amb la referència a la guerra civil o al cas del tres per cent, sinó que gràcies al tractament que rep el mite pel que fa als aspectes argumental i formal s'aconsegueix que la realitat històricament definida s'universalitzi.

A aquesta actualització de la funció universalitzadora del mite tràgic que aconseguix Josep A. Baixeras, cal sumar-hi el fet que els seu protagonista, Jàson, compleix amb la prescripció aristotèlica de ser «un home de tal mena que, no distingint-se ni per la virtut ni per la justícia, passi a l'infortuni, no per maldat o vilesa, sinó per haver comès una falta» (ARISTÒTIL [1946] 2012: 17).¹⁶ Jàson és l'heroi que de cop i volta esdevé conscient de l'error que ha comès i, mentre intenta posar-hi remei, no aconseguix altra cosa que agreujar-lo. Es tracta d'un error inevitable, perquè conèixer les conseqüències que a la llarga tindran els propis actes supera les capacitats de la condició humana.

Per tot plegat, i en funció de la definició del gènere tràgic que s'ha exposat a l'inici d'aquest treball, es pot concloure que *Jàson* és un text digne de l'apel·latiu de tragèdia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARISTÒTIL ([1946] 2012): Aristòtil, *Poètica*, trad. Josep Farran i Mayoral, rev. i corr. Josep Vergés, Barcelona: Editorial Alpha.
- BAIXERAS (2018): Josep A. Baixeras, *Jàson*, dins *Obra completa. Teatre original. Traduccions teatrals*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 403-459.
- BOWRA (1944): Cecil Maurice Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford: Clarendon.

16. «ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά» (1453a).

- BURIAN (1997): Peter Burian, «Myth into Muthos: the Shaping of Tragic Plot», dins: Patricia Elisabeth Easterling, ed.: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, ps. 178-208.
- CARTLEDGE (1997): Paul Cartledge, «Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life», dins: Patricia Elisabeth Easterling, ed.: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, ps. 3-36.
- CHAUCER (1990): Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, dins: *The Complete Works*, Oxford: Clarendon. També disponible en línia a: <<https://www.gutenberg.org/files/22120/22120-h/22120-h.htm>> [Consulta: 15-7-2021].
- CLAUSS I JOHNSTON (1998): James J. Clauss i Sarah Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton: Princeton University Press.
- CODINA (2011): Josep A. Codina, «Les meravelloses traduccions mal aprofitades de Josep Anton Baixeras», dins Montserrat Palau *et al.*: *Josep Anton Baixeras, literatura i acció cívica*, Benicarló: Onada Edicions, ps. 93-98.
- GARCÍA (1999): Carlos García Gual, «Sobre la interpretació literaria de mites griegos: ironía e inversión del sentido», dins: Darío Villanueva, Antonio Monegal i Enric Bou, ed., *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Castalia, ps. 183-194.
- GARCÍA (2002): Carlos García Gual, «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», dins: Aurora López i Andrés Pociña, ed.: *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada, ps. 29-48.
- GOETHE (2018): Johann Wolfgang Goethe, *Egmont*, dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. Teatre original. Traduccions teatrals*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 611-708.
- HALL *et al.* (2000): Edith Hall, Fiona Macintosh i Oliver Taplin, *Medea in Performance, 1500-2000*, Oxford: Clarendon.
- JANÉ (2018): Jordi Jané, «Les traduccions de Josep A. Baixeras», dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. La narrativa breu*, vol. 4, Valls: Cossetània Edicions, ps. 463-469.
- KASSEL (1966): Rudolf Kassel, *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford: Clarendon Press.
- LESKY (2001 [1966]): Albin Lesky, *Tragedia griega*, pres. Jaume Pòrtulas, trad. Juan Godó Costa, rev. Montserrat Camps, Barcelona: Acontilado.
- LÓPEZ I POCIÑA (2002): Aurora López i Andrés Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada.

- MACINTOSH (2000): Fiona Macintosh, «Introduction: The Performer in Performance», dins: Hall *et al.* 2000: 1-31.
- MALGRAT (2010): Lourdes Malgrat, «Josep A. Baixeras: la narrativa del refinament», dins: Josep A. Baixeras, *Obra completa. La narrativa breu*, vol. 1, Valls: Cossetània Edicions, ps. 13-46.
- PEIPER I RICHTER (1921). Rudolf Peiper i Gustav Richter, *L. Annaeus Seneca. Tragoediae*, Leipzig: Teubner.
- PÒRTULAS (2001): Jaume Pòrtulas, «Presentación», dins: Lesky 2001: 47-55.
- RIBA (1951): Carles Riba, «Introducció», dins: Sòfocles, *Tragèdies*, vol. 1, Barcelona: Editorial Alpha, ps. 7-40.
- ROIG (1981): Francesc Roig, «Josep Anton Baixeras. Una veu entre dos silencis», *Treballs de la Secció de Filologia i Història Literària*, 2, Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV - Diputació Provincial de Tarragona, ps. 143-172.
- ROMILLY (2019): Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega*, trad. Jordi Terré, Madrid: Editorial Gredos.
- SANTAMARIA (2011): Núria Santamaria, «Modalitats i modulacions humorístiques del teatre de Josep Anton Baixeras», dins: Montserrat Palau *et al.*: *Josep Anton Baixeras, literatura i acció cívica*, Benicarló: Onada Edicions, ps. 111-128.
- SÈNECA (2013): Luci Anneu Sèneca, *Medea*, intr., trad. i notes Mercè Otero Vidal, Barcelona: RBA - La Magrana.
- STEINER (2011): George Steiner, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid: Siruela.
- VERNANT I VIDAL-NAQUET (1989): Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. Mauro Armiño, rev. Antonio Piñero, Madrid: Taurus.
- WALLACE (2007): Jennifer Wallace, *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIMMERMANN (2012): Bernard Zimmermann, *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, trad. José Antonio Padilla Villate, rev. tècnica Carlos García Gual, Madrid: Siglo XXI.

LA RECEPCIÓ DE *TODOS ERAN MIS HIJOS*,
D'ARTHUR MILLER, A BARCELONA

JORDI VILARÓ BERDUSAN
Universitat Oberta de Catalunya

*The structure of a play is always the story
of how the birds came home to roost.*

ARTHUR MILLER

EL TEATRE D'ARTHUR MILLER I *ALL MY SONS*: APROXIMACIÓ
CRÍTICA I RECEPCIÓ INTERNACIONAL

Quan Franklin Delano Roosevelt va posar en marxa la iniciativa del Federal Theatre com una part important del New Deal, ho va fer amb l'objectiu d'oferir feina als professionals de l'escena i alhora proporcionar teatre gratuït a aquells sectors socials desfavorits pels efectes de la Gran Depressió. D'aquesta iniciativa sorgiren uns autors que van conrear drames de compromís i de protesta social, com és el cas, entre d'altres, d'un jove Arthur Miller.

El teatre d'Arthur Miller mostra el *common man* (l'home quotidià) com un heroi tràgic que en caure en desgràcia despulla la falsa idea del Somni americà. Aquest heroi pateix allò que Christopher Bigsby anomena «causalitat social», és a dir, la tragèdia de trencar el contracte social que l'uneix moralment al col·lectiu al qual pertany. L'heroi caigut se sotmetrà a un judici metafòric en què sempre hi haurà alguna causa moral pendent i on es debateran les conseqüències de les accions individuals davant del col·lectiu (la responsabilitat moral). Així, els espectadors de les obres de Miller constituïran el «tribunal» davant del qual s'exposaran els problemes que pateix la societat: els que s'aprofiten de la guerra per a benefici personal (*All My Sons*), els conflictes generacionals i la cursa per obtenir èxit (*Death of a Salesman*), la cacera de bruixes del «macarthisme» (*The Crucible*) o l'abús cap a la immigració estrangera (*A View from the Bridge*). En qüestionar el funcionament del món per mitjà de l'acció d'un personatge, Miller en determina l'element tràgic i mostra al mateix temps el desig de rescatar la part humana de l'individu més enllà de la injustícia del sistema. Aquesta reformulació de la tragèdia, com assenyala Marvin

Carlson, suposa una autèntica revisió del gènere des d'una perspectiva social:¹

Arthur Miller views tragedy as a work that must involve conflict, either external as in melodrama, or internal as in drama and tragedy. What distinguishes tragedy from the merely pathetic is that tragedy bring us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also brings us knowledge or enlightenment. This knowledge shows «the right way of living in the world», through the negative example of characters like ourselves who realize, too late, that what they are is not what they might have been. The tragic hero «has missed accomplishing his joy», but shows us that this joy is possible. (CARLSON 1993: 405)

La tragèdia de Miller, doncs, serà positiva i necessària, ja que el seu fi —la seva assumpció— ha d'aconduir indefectiblement a la correcció de l'error tràgic i, per tant, a millorar el món.

A *All My Sons*, Joe Keller, un home de negocis d'èxit gràcies a la fabricació de components per a aeroplans, viu feliçment amb la seva dona Kate i el seu fill Chris, hereu del negoci del pare, als afores d'una ciutat nord-americana. L'únic motiu de tristesa que té la família és la «desaparició» tres anys enrere de l'altre fill, Larry, durant la Segona Guerra Mundial. La mare, Kate, no n'ha superat la pèrdua i encara espera que Larry torni a casa algun dia. L'altre fill, Chris, desitja deixar aquest dol enrere perquè pretén casar-se amb Ann Deever, una veïna de tota la vida i antiga promesa de Larry. Ann, que també es vol casar amb Chris, té el seu pare a la presó, ja que va ser acusat de vendre components defectuosos d'aeroplans a l'exèrcit mentre treballava

1. Aquesta consciència social, més enllà de la reformulació de la tragèdia clàssica, té un clar antecedent en el teatre d'Henrik Ibsen, això sí, passat pel sedàs nord-americà del teatre de protesta de Clifford Odets. Pel que fa a l'influx d'Ibsen, més enllà del contingut, l'estructura de les obres de Miller també remet sovint a les del dramaturg noruec: 1) ús de la tècnica retrospectiva en què tot el que és rellevant ha succeït amb anterioritat a l'inici de l'obra, 2) un passat conflictiu que marca el present dels protagonistes i que s'anirà desvelant de manera progressiva, 3) revelació d'un secret guardat durant molt de temps que facilitarà la resolució del conflicte exposat en escena.

a la fàbrica de Keller, uns components que van causar la mort de vint-i-un pilots durant la guerra. Joe Keller també va ser acusat i condemnat per aquest crim, però el van alliberar en apellar la sentència. Keller va tornar a casa i el seu negoci va prosperar.

George Deever, el germà d'Ann, apareix a casa dels Keller amb la intenció d'impedir que la seva germana es casi amb Chris, ja que en anar a visitar el seu pare a la presó, aquest li va explicar que la idea d'ocultar el defecte dels components dels avions i vendre'ls igualment a l'exèrcit va ser de Joe Keller, no d'ell. Tanmateix, Ann no es creu aquesta història i vol casar-se igualment amb Chris. La mare, desesperada en veure que tothom accepta que Ann i Chris es casin, confessa que per a ella donar el vistiplau a aquesta boda significaria acceptar la mort de Larry i la culpabilitat del seu marit, ja que el fill gran va «desaparèixer» en saber que el seu pare havia estat el responsable de la mort dels vint-i-un pilots companys seus. Davant d'aquesta confessió, Chris s'enfronta al seu pare i ell es justifica dient que tot ho va fer per salvar el negoci i preservar el benestar i el llegat familiar. Chris li replica que no només havia de pensar en els seus fills, sinó també en els altres «fills» que van morir per culpa seva. Tot seguit li demana que accepti les conseqüències dels seus actes i que confessi el seu crim. En acceptar aparentment la proposta i entrar a casa per agafar l'equipatge i lliurar-se a les autoritats, Joe Keller se suïcida disparant-se un tret.

Arthur Miller definia *All My Sons* com una obra que mostra quelcom més que la vida privada i el treball quotidià de l'home corrent:

All My Sons is meant to become part of the lives of its audience —a play seriously meant for people of common sense, and relevant to both their domestic lives and their daily work, but an experience which widens their awareness of connection —the filaments to the past and future which lie concealed in «life». (MILLER 1993: 16-17)

Tot i que el nus de l'obra és el crim premeditat de Joe Keller en vendre els components defectuosos a l'exèrcit, l'epicentre no és el crim en si mateix, sinó el fracàs d'un home a l'hora d'entendre els termes del «contracte social», és a dir, la responsabilitat que té tot individu amb el col·lectiu al qual pertany. Keller no és un depredador

ni un individu malvat, sinó algú que segueix uns preceptes mal entesos: el seu objectiu era fer prosperar el negoci i enriquir-se a qualsevol preu amb l'objectiu d'aconseguir i preservar el benestar de la seva família. Com diu Ramón ESPEJO, «la obra pivota sobre el viejo debate (pero no por ello menos vigente, incluso en nuestros propios días) entre la ética y el beneficio económico, la búsqueda personal del éxito y el dinero y la manera en que dicha búsqueda puede deshumanizarnos» (2010: 76). En efecte, Joe Keller queda desencaixat socialment en el moment que el seu crim marca la senda d'una societat que pot tornar-se una autèntica jungla si el poder abstracte del diner deshumanitza el col·lectiu. L'obra, per tant, mostra el contrast entre uns valors humans que col·lideixen amb un capitalisme sense ànima.

All My Sons es va estrenar al Coronet Theatre (Broadway) el 29 de gener de 1947 i es va representar fins al 8 de novembre del mateix any. El muntatge va ser dirigit per Elia Kazan i interpretat per Ed Begley (Joe Keller), Arthur Kennedy (Chris Keller), Beth Merrill (Kate Keller), Lois Wheeler (Ann Deever) i Karl Malden (George Deever); va guanyar el New York Drama Critics' Circle Award (superant *The Iceman Cometh*, d'Eugene O'Neill) i la primera edició dels premis Tony en les categories de millor autor i millor director. Un any després de l'estrena a Broadway, l'obra va ser adaptada al cinema per Irving Reis i protagonitzada per Edward G. Robinson (Joe Keller), Burt Lancaster (Chris Keller), Mady Christians (Kate Keller), Louisa Horton (Ann Deever) i Howard Duff (George Deever). *All My Sons* es va convertir en el primer gran èxit d'Arthur Miller, tant de crítica com de públic (328 representacions!), i, tal com John K. Hutchens va assenyalar, l'autor es va poder treure l'espina que li havia deixat la seva primera estrena a Broadway, *The Man Who Had All the Luck* (1944), que va ser un fracàs absolut (no va passar de les quatre representacions):

[*All My Sons*] came to town the other night, met with more hosannas than hoots, and has settled down to what promises to be a happy life on the very boards where Mr. Miller's first Broadway play, *The Man Who Had All the Luck*, perished of fiscal anaemia two seasons ago. (HUTCHENS 1947)

Tot i alguna valoració no del tot satisfactòria,² la crítica del prestigiós Brooks Atkinson a *The New York Times* va resultar definitiva a l'hora d'impulsar l'aprovació generalitzada de l'obra:

Arthur Miller, who wrote *The Man Who Had All the Luck* in 1944, brings something fresh and exciting into the drama. He has written an honest, forceful drama [...] Mr. Miller's talent is many-sided. Writing pithy yet unselfconscious dialogue, he has created his character vividly, plucking them out of the run of American society, but presenting them as individuals with hearts and minds of their own. He is also a skillful technician. His drama is a piece of expert dramatic construction. (ATKINSON 1947)

Fins i tot Tennessee Williams es va mostrar encantat amb l'obra, tal com li ho va fer saber a Elia Kazan després d'haver assistit a l'estrena: «[*All My Sons*] has the kind of eloquence we need now» (KAZAN 2011: 364). De fet, Williams va defensar l'obra davant del crític de *The New Republic*, Eric Bantley, el qual retreia a Miller que a *All My Sons* se solucionés el problema de la responsabilitat moral per mitjà de «the evasive technique of “a letter in which ALL is revealed”» (WILLIAMS 2004: 203). Williams va defensar l'obra de Miller i en va elogiar l'estructura i la càrrega simbòlica que omplien de significat i tensió la història, i que justificaven sobradament el moment melodramàtic de la carta:

I saw that play three times in New York and again here in London and was each time more profoundly moved by its superb structure, its continual and building tension, the boldness with which idea and meaning was translated into action and object: the memorial broken in the storm: the horoscope prepared by the superstitious neighbor: the grape drink served in the arbor: —finally, by the time the letter and the suicide came along I was prepared fully to accept these superficially melodramatic occurrences as symbols or concentrations of time and discovery and fate. (WILLIAMS 2004: 204)

2. Segons Elia KAZAN (2011: 364), el crític de *The Herald Tribune* va afirmar que «Long before they'd stopped talking and Mr. Begley had shoot himself, I was ready to go home».

Tot i l'èxit obtingut, però, la idea d'estrenar l'obra a l'estranger va topar amb l'oposició de la divisió d'afers civils de l'exèrcit dels Estats Units a causa de la visió negativa que *All My Sons* projectava de la cultura del país (DIBO 2009: 7). Així, l'obra no va arribar a bona part dels països europeus fins ben entrada la dècada dels seixanta, per bé que hi va haver dos països on es va estrenar abans: la Gran Bretanya i Espanya. A la Gran Bretanya, *All My Sons* es va estrenar l'11 de maig de 1948 al Lyric Theatre de Londres de la mà de la Company of Four, dirigida per Warren Jenkins. L'obra, interpretada per Joseph Calleia (Joe Keller), Margalo Gillmore (Kate Keller), Richard Leech (Chris Keller), Harriette Johns (Ann Deever) i John McLaren (George Deever), va obtenir una bona acollida tant de públic com de crítica.³

A Espanya, el règim franquista va establir un dur control censor per a la representació d'espectacles que afectava tant les produccions pròpies com el teatre estranger contemporani. Les mostres més destacades d'aquest teatre eren donades a conèixer per les companyies de «Teatros Nacionales», per un reduït nombre de companyies privades i sobretot pels anomenats teatres de cambra, uns grups teatrals semi-amateurs que duïen a escena el teatre estranger que es representava amb èxit arreu i que els empresaris teatrals del país no gosaven de representar. Els muntatges dels teatres de cambra eren minoritaris, patien moltes restriccions (el nombre de representacions era molt reduït, no tenien publicitat ni rebien suport institucional) i, per tant, el públic que hi assistia era selecte, motiu pel qual la censura fou un xic més permissiva amb aquests muntatges. Les companyies de teatre de cambra van introduir les principals línies del teatre estranger contemporani de l'època en un moment en què l'anquilosament de les programacions del teatre públic i professional era més que notable.

L'estrena absoluta de l'obra a Espanya va tenir lloc el 2 de novembre de 1951 al teatre Comedia de Madrid, precisament de la mà d'una d'aquestes companyies de cambra: La Carátula. El muntatge el va dirigir el mateix director de la companyia, José Gordón, i les interpretacions van anar a càrrec de Salvador Soler Mari (Joe Keller), Ricardo

3. «In its dark beauty and psychological tautness this is perhaps the best play that the Company of Four have yet discovered» (WEARING 2014: 368).

Lucía (Chris Keller), Carola Fernán Gómez (Kate), María Dolores Pradera («Ana» Deever), José Luis Heredia («Jorge» Deever) i Eduardo Moreno. Atesa la precarietat de mitjans de la companyia, el muntatge no va ser gaire reeixit i, segons Gonzalo Torrente Ballester, allò més apreciable fou el fet de donar a conèixer una obra d'Arthur Miller:

No puedo decir que la interpretación haya sido irreprochable; se oyó constantemente al apuntador; hubo momentos difíciles, en que los actores no sabían qué decir, y el drama fue llevado —sobre todo en el primer acto— con excesiva lentitud. Pero debemos a Gordón y a sus amigos el conocimiento de una pieza interesante. Esto me inclina, y debe inclinarnos, al perdón de los defectos. (TORRENTE 1951)

Segons el crític de l'*ABC*, però, a més d'un muntatge flux, l'estil de Miller tampoc no va generar gaire entusiasme en no aportar res de nou al que ja es coneixia:

En *Todos eran mis hijos*, donde salvo las alusiones a la última contienda, no hay nada moderno, lo plástico es de factura clásica, incluso por la intervención del coloquio [...] La obra, que es lenta coloquialmente, lo parecía más, sin duda, porque los intérpretes, faltos de ensayo, singularmente Salvador Soler Marí, estuvieron, con algunas excepciones, pendientes del apuntador. [...] El público aplaudió calurosamente al término de los actos, convencido, claro está, de presenciar un teatro firme, trabado y comunicativo, pero... tan viejo como el mundo. (RODRÍGUEZ 1951)

Tanmateix, que una obra d'Arthur Miller fos estrenada per una companyia de teatre de cambra va ser un fet excepcional, ja que la resta d'estrenes d'aquest autor a Madrid i a Barcelona les van dur a terme companyies professionals i es van representar en teatres comercials. Per entendre la popularitat del teatre de Miller tot i ser un autor d'esquerres, cal tenir present que els seus textos projectaven una certa càrrega sentimental i alhora un ferm sentit moral; pel que fa als aspectes més polítics de les seves obres, sempre es podien emascarar o obviar, com va succeir, per exemple, amb la recepció crí-

tica de *Las brujas de Salem* (*The Crucible*), on part de la crítica barcelonina no va interpretar necessàriament l'obra com una denúncia política («el macarthisme»), sinó com la reproducció d'un episodi de fanatisme religiós de la història dels Estats Units, fruit d'un protestantisme malèvol.⁴ D'altra banda, des d'un punt de vista formal, les obres de Miller són més aviat conservadores, ja que el dramaturg pretenia arribar a totes les capes socials possibles i, per tant, no es permetia gaires experiments escènics. El mateix autor ho va manifestar explícitament en referir-se, no només a ell, sinó a tots els autors estatunidencs de l'època:

Put simply, we [American playwrights] write plays for people and not for professors of philosophy [...] we have spontaneously created methods of reaching this great mass of the people whose effectiveness and exportability [...] are not equalled anywhere else. (MARTIN 1978: 89-90)

Per tant, era impossible que les obres de Miller generessin un desconcert entre el públic com el que podia causar, per exemple, el teatre de l'absurd.⁵ Les obres d'aquest autor eren transparents pel que fa a la forma i això satisfia un públic no avesat a l'experimentalisme.⁶

4. «[*Las brujas de Salem*] se basa en el fondo histórico de la vida de una comunidad social norteamericana en donde el protestantismo (la Iglesia reformada) tiene asiento y plenísimo dominio [...]. Eligió Salem, en Nueva Inglaterra, centro social eminentemente protestante con su secuela de puritanismo intolerante e intransigente [...]. Arthur Miller fija permanentemente en sus aguafuertes la monstruosa crueldad de aquellos jueces sin entrañas que personifican la justicia protestante. Moralmente no ofrece reparo de mayor cuantía el contexto de *Las brujas de Salem*, salvando claro está la intención del autor, impenetrable para nosotros, pero un tanto sospechosa si se tiene en cuenta su filiación comunista que le hará considerar “la religión” como el opio del pueblo, sin distinguir catolicismo, luteranismo o budismo, religión positiva o secas disidentes más o menos “reformadas”». (JUNYENT 1957).

5. És significativa l'opinió que Eugène Ionesco tenia del teatre d'Arthur Miller —entre d'altres— pel que fa al realisme escènic: «C'est pourquoi je pense que des écrivains comme Sartre (auteur de mélodrames politiques), Osborne, Miller, etc., sont les nouveaux auteurs du boulevard, représentant un nouveaux conformisme de gauche tout aussi pitoyable que celui de droite» (ESSLIN 1987: 129).

6. «Combinando modernidad y tradición, Miller podía llegar fácilmente al público español, no acostumbrado al experimentalismo» (ELIZALDE 1977: 262).

L'estrena de *Todos eran mis hijos* a l'Estat espanyol per part d'una companyia professional va tenir lloc l'11 de maig de 1963 al teatre Recoletos de Madrid i la representació va anar a càrrec de la companyia de Berta Riaza i Ricardo Lucía. Els intèrprets van ser Luis Prendes (Joe Keller), Ricardo Lucía (Chris Keller), Berta Riaza (Ann Deever) i María Luisa Ponte (Kate), a més d'Ana María Ventura, Conchita G. Conde, Enrique Cerro, Félix Navarro i Jesús Holgado. El mateix Ricardo Lucía en va ser el director. En aquella època, les obres, per regla general, s'estrenaven primer a Madrid i posteriorment arribaven a Barcelona si la companyia feia gira per províncies. Aquest va ser el cas de *Todos eran mis hijos* i de la resta d'obres d'Arthur Miller estrenades a Barcelona durant el franquisme.⁷

CENSURA I TRADUCCIÓ

Vicente Balart va ser el traductor d'*All My Sons* al castellà (*Todos eran mis hijos*), i el text, tot i utilitzar-se ja per al muntatge de 1951, no es va publicar fins a 1962. A l'Estat espanyol, ateses les característiques del règim franquista, els textos teatrals havien de passar per un control rigorós abans de poder ser representats. Els censors, tant civils com eclesiàstics, exploraven l'obra tenint ben present tota una sèrie d'àrees temàtiques que calia escrutar: la política (eliminació de qualsevol crítica al règim, al dictador, a l'exèrcit, als cossos oficials de l'Estat, etc.), la religió (eliminació de qualsevol possible atac contra l'església catòlica, les normes, els dogmes), la societat (eliminació de tot allò que anés en contra de les «bones maneres») i, sobretot, calia localitzar i eliminar qualsevol referència al sexe, l'erotisme, la sensualitat i el llenguatge provocatiu. *Todos eran mis hijos* no va generar cap

7. La cronologia de les estrenes de les obres d'Arthur Miller a Madrid i a Barcelona durant el franquisme és la següent: *Muerte de un viajante*: Madrid, 10-1-1952; Barcelona, 9-1-1953. *Las brujas de Salem*: Madrid, 20-12-1956; Barcelona, 9-1-1957. *Panorama desde el puente*: Madrid, 19-9-1958; Barcelona, 4-2-1959. *Todos eran mis hijos*: Madrid, 11-5-1963 [2-11-1951, teatre de cambra]; Barcelona, 14-11-1964. *Después de la caída*: Madrid, 11-1-1965; Barcelona, 19-5-1965. *El precio*: Madrid, 12-2-1970; Barcelona, 30-9-1970.

problema de censura (va ser autoritzada sense objeccions), però això no vol dir que el text no contingués alteracions causades pel temor al control censor. La por al cessament o a la denúncia feia que els traductors anessin amb molta cura a l'hora de traduir una obra i se sotmetessin a un rigorós procés d'autocensura per tal d'eliminar expressions dubtoses o temes controvertits. Tanmateix, l'autocensura podia anar més enllà de raons estrictament polítiques i morals, ja que el traductor també havia de vetllar perquè l'obra fos acceptada i la producció resultés rendible a l'empresari. O dit altrament, el traductor s'havia d'adaptar al sistema escènic i al mercat cultural d'arribada del text (PÉREZ 2004: 52). Un exemple d'aquesta adaptació el trobem en l'extensió de les obres de teatre: el públic espanyol estava acostumat a representacions més breus que l'anglosaxó. Piedad Salas ho explica amb detall:

Respecto a las obras traducidas que se representan en los teatros, podemos decir que, en la mayoría de los casos, no se trata de traducciones propiamente dichas, sino de «versiones», de «adaptaciones» a la manera española, en que el adaptador se permite las mayores libertades, sobre todo con las obras escabrosas. En el léxico teatral eso se llama «peinar», equivalente al «afeitado» de los toros. Rara es la obra que no ha sido cortada, porque el horario de espectáculos en España es más breve que en otros países y el aguante del público, también. (DE SALAS 1965: 19-21)

De fet, la traducció de Vicente Balart és molt esbiaixada i hi ha autèntiques modificacions d'estil i de contingut que poden respondre a un criteri estètic o a circumstàncies com les que esmenta De Salas; d'autocensura per raons polítiques i morals també en trobarem alguna mostra, per bé que mínima. En definitiva, a la traducció de Balart, com afirma contundentment Ramón ESPEJO (2003: 23), «resulta difícil encontrar una sola frase española que sea traducción fidedigna del inglés». El traductor, per exemple, elimina qualsevol mostra d'informalitat del text de Miller: suprimeix diàlegs picats o bromes entre els personatges i, per contra, introdueix expressions formals i llargs parlaments. Sembla com si Balart hagués volgut atorgar a l'obra i a l'autor una aurèola d'alta literatura.

Un exemple d'aquest canvi per motius d'estil el podem trobar al primer acte, quan Joe Keller explica a Lydia Lubey com el fet de perdre un fill a la guerra en altres temps era un honor per a la família afectada, mentre que avui dia ja no tenia importància, ja que es valorava el pacifisme per damunt de qualsevol altra cosa:

KELLER: In my day when you had sons it was an honor. Today a doctor could make a million dollars if he could figure out a way to bring a boy into the world without a trigger finger. (MILLER 1993: 63)

A la traducció, Vicente Balart crea un text amb un sentit del tot diferent de l'original:

KELLER: En otros tiempos se estaba orgulloso de tener un hijo. Se vivía con la ilusión de prepararle un porvenir, una vida mejor, hacer de él alguien. Ahora, un chico no es más que carne de cañón a disposición de cualquier político sanguinario o demente. (MILLER 1962: 13)

O també en el primer acte, quan Joe Keller explica a Frank Lubey que no acaba de trobar el seu lloc dins de la societat nord-americana de postguerra:

KELLER: [...] *Scanning the page, sweeping it with his hand*: You look at a page like this you realize how ignorant you are. *Softly with wonder, as he scans page*: Psss! (MILLER 1993: 60)

La traducció de Balart transforma de manera «barroca» el que Joe Keller expressa:

KELLER: Basta recorrer una simple hoja de periódico para darse cuenta de las muchas cosas que ignoramos sobre la humanidad. (MILLER 1962: 9)

Encara en aquest mateix acte, Keller demana al seu fill si li ha dit res a la mare quan l'ha trobada contemplant l'arbre caigut del jardí:

KELLER: Did you talk to her?

CHRIS: No, I - I figured the best thing was to leave her alone. (MILLER 1993: 66)

El traductor devia considerar important d'augmentar la càrrega emocional del text original atès el que hi va acabar afegint [la negreta és meva]:

KELLER: ¿Hablaste con ella?

CHRIS: Pensé que era mejor dejarla sola **con su pena**. Se oían sus sollozos desde la habitación. (MILLER 1962: 14)

Més enllà del aspectes estilístics, però, també trobem algun cas d'autocensura per motius polítics i morals. Per exemple, quan Joe Keller fa broma sobre els càrrecs militars que desfilaven per la seva fàbrica i la dificultat d'escombrar el terra després d'haver-hi passat gent tan important:

KELLER: I know, but you go into our plant, for instance —I got so many lieutenants, majors and colonels that I'm ashamed to ask somebody to sweep the floor. (MILLER 1993: 96)

El traductor va suprimir aquest fragment de la versió espanyola, ja que no era recomanable fer broma quan s'esmentava l'estament militar.

El moment més significatiu a l'hora de suprimir temes tan controvertits com la política i el sexe el trobem en el segon acte, quan Kate diu a George Beever que mentre ell es preocupava pel feixisme, Frank se n'anava al llit amb Lydia:

KATE: While you were getting mad about Fascism, Frank was getting into her [Lydia's] bed. (MILLER 1993: 107)

A la traducció, Balart va haver de mostrar una bona imaginació a l'hora de suprimir les referències al feixisme i al sexe [la negreta és meva]:

KATE: Mientras tú ibas a defender **no sé qué cosas**, Frank le echaba el ojo y ocupaba tu sitio. (MILLER 1962: 60)

No obstant aquestes modificacions i supressions, la traducció de Vicente Balart va rebre elogis de la crítica, tant de Madrid com de Barcelona, per mantenir-se «fidel» al text de Miller, la qual cosa demostra el desconeixement del text original per part dels crítics de l'època:

El traductor, el buen traductor de *Todos eran mis hijos*, Vicente Balart [...] (RODRÍGUEZ 1951)

La traducción correcta, como a ello nos tiene acostumbrados el culto escritor Vicente Balart. (JUNYENT 1964)

La traducción de Vicente Balart es ágil y fidelísima. (MORALES 1964)

La correcta traducción de la obra se debe a Vicente Balart. (FERRERAS 1964)

Només Julio Manegat va assenyalar que la traducció havia patit algun «petit» escapçament:

La compañía de Berta Riaza y Ricardo Lucía nos ofreció en traducción —brevísimamente recortada— de Vicente Balart [...] (MANEGAT 1964)

Tanmateix, el comentari més interessant sobre la traducció és el que fa Frederic Roda de manera inconscient en afirmar el següent de l'estil de l'obra:

Le falta todavía la suprema facultad de la economía de medios, de la síntesis. Sus personajes aún dicen demasiadas cosas, muestran con un exceso de verbalismo y alguna reiteración sus criterios. (RODA 1964: 71-72)

No resulta gens difícil d'identificar aquest «exceso de verbalismo» dels personatges amb l'estil retòric i barroc de la traducció de Balart.

LA RECEPCIÓ CRÍTICA A BARCELONA

Todos eran mis hijos es va estrenar el dia 14 de novembre de 1964 al Teatre Windsor⁸ de Barcelona i, tot i que el muntatge va anar a càrrec de la mateixa companyia que havia estrenat l'obra a Madrid un any i mig abans, bona part dels intèrprets eren nous. De fet, dels actors de l'estrena madrilenya, a Barcelona només en van quedar els dos responsables de la companyia, Berta Riaza i Ricardo Lucía, a més d'Enrique Cerro. La resta del repartiment barceloní va estar format per Ramón Durán (Joe Keller), Ana María Noé (Kate Keller), Juan Gálvez, Sergio Vidal, Nieves López i Marisa Naya.

Pel que fa a la crítica, l'obra en línies generals va ser rebuda positivament. De fet, alguns crítics van celebrar aquesta estrena i alhora van lamentar que no es representés més teatre d'aquesta qualitat a la ciutat:

Este buen teatro que tan escaso se nos viene haciendo en nuestra ciudad. (PUIGDEVAL 1964)

No es muy frecuente en los espectáculos que hoy se nos brindan por estos escenarios de Dios (Dios los perdone) [...] (MORALES 1964)

Els elogis de l'obra i el muntatge van ser variats. Antonio Martínez Tomás, per exemple, en va destacar la capacitat de síntesi de l'autor atesa la complexitat de la història que exposa:

8. El Teatre Windsor era una sala adjunta al cinema Windsor Palace. Tot i aixoplugar-hi el teatre professional, la sala era de petites dimensions i, tal com apunta el crític Manuel DE CALA (1950), les produccions que s'hi representaven eren «de butxaca» i adreçades a un públic avesat al teatre de qualitat i allunyat, per tant, de les produccions comercials: «El Teatro Club Windsor Palace continúa sus actividades artísticas seleccionando las obras de fama universal en el marco íntimo del llamado "teatro de bolsillo", en el que su encuadramiento es perfecto y adecuado para el público inteligente que gusta de saborear las producciones escénicas que quedan al margen del teatro comercial, quizás porque las masas sociales no están preparadas a recibir las, cosa que no ocurre en la mayoría de las grandes poblaciones europeas y americanas, en las que esta clase de teatro se cultiva y difunde con profusión».

Miller ha planteado la complicada historia con una habilidad verdaderamente sorprendente. Lo que se ve y se oye en la comedia, así como las referencias que se hace a hechos pasados, podrían llenar cuatrocientas páginas de una novela. En cambio, Miller consigue desarrollar toda la historia en menos de dos horas. (MARTÍNEZ 1964)

Julio Manegat va assenyalar que l'obra combinava denúncia social i drames personals. En aquest sentit, la referència al teatre d'Eugene O'Neill va resultar inevitable:

Arthur Miller logra, como en otras de sus obras, armonizar su intención de latigazo social encauzándola dentro de unos personajes reales, doloridos, perdidos en sí mismos. Aquí, en este sentido, la herencia del gran O'Neill es evidente. (MANEGAT 1964)

Fins i tot un crític menys agut que Manegat com era José María Junyent també va assenyalar la petjada del teatre d'O'Neill en aquesta obra de Miller:

Escrita al modo clásico —tres actos, manteniendo la unidad de tiempo y acción— guarda algunos antecedentes de O'Neill. (JUNYENT 1964)

Martí Farreras va elogiar la vigència del drama, tot i els anys que havien passat ja des de l'estrena novaiorquesa:

[*Todos eran mis hijos*] es un buen ejemplo de aquellos tiempos. Fue su segundo estreno y han transcurrido desde aquella fecha dieciocho años [sic], etapa de tiempo dilatada, y en lo teatral más todavía. Así y todo, y sin necesidad de revisarla —o en nuestro caso descubrirla— con ánimo de excesiva localización cronológica, la estructura dramática se yergue todavía con absoluta dignidad, porque está al servicio de una ambición nobilísima y pensada y realizada con talento y pulso dramático muy certeros. (FARRERAS 1964)

Un dels aspectes que tant Martí Farreras com Frederic Roda van destacar de l'obra és l'estructura de tragèdia clàssica:

Pensada y construida como una tragedia, la obra tiene entidad de tal, y en su desarrollo nos acercamos a la fatalidad del desenlace, en una excelentemente trabada tensión argumental, sabiendo que el círculo está cerrado y que no hay posibilidad de desviación alguna. (FARRERAS 1964)

La construcción es de primera calidad, rectilínea, con los personajes y destinos ensamblados «a la griega»: quiero decir con rigor lógico y esquematismo funcional. (RODA 1964: 71-72)

Juan Francisco de Lasa i Martí Farreras van assenyalar també la confrontació generacional, tan habitual en el teatre d'Arthur Miller:

Una segunda problemática de este recio drama de Miller está en la tan cacareada relación de padres e hijos, entre dos generaciones, en suma. (DE LASA 1964: 21-22)

La historia de Joe Keller, amarga y descarnada ilustración del egoísmo de todos los tiempos, sirve al autor para ofrecernos una nueva y patética ilustración de la incompatibilidad de generaciones distintas. (FARRERAS 1964)

María Luz Morales, la crítica més entusiasta amb l'obra, la va situar fins i tot per damunt de *Muerte de un viajante*:

El famoso *Viajante* me parece más falso, más efectista: la construcción de *Todos eran mis hijos* está más honradamente dentro del patrón clásico y en el trasfondo del tema late un conflicto más humano, por ello más universal. (MORALES 1964)

Malgrat tots aquests elogis, la crítica també va assenyalar alguns matisos o fins i tot va fer retrets a alguns aspectes de l'obra. Per exemple, una de les característiques que bona part de la crítica va subratllar és que l'obra «arribava tard» als escenaris barcelonins, ja que bona part de les grans obres de Miller ja s'havien estrenat anteriorment:

La obra nos llega, pues, con 17 años de retraso y mucho tiempo después de haber admirado las posteriores producciones del gran dramaturgo estadounidense. (JUNYENT 1964)

[*Todos eran mis hijos*] es de las primeras obras que estrenó el escritor y nos llega a España con evidente retraso [...] Las figuras centrales del drama de Miller, tan tardíamente estrenado ahora en Barcelona [...] (MANEGAT 1964)

I a causa d'aquest «retard», un retret comú de la crítica fou que el tema principal de l'obra es considerava «passat de moda»:

Puede decirse que la anécdota de *Todos eran mis hijos* queda ya algo lejana [...] (RODA 1964: 71-72)

[*Todos eran mis hijos*, que es] una de sus primeras obras, sino la primera, y que, al llegar a nosotros con casi 20 años de retraso [*sic*], acusa un lógico envejecimiento al perder la actualidad del documento. (PUIGDEVALL 1964)

Esta comedia pertenece a la primera época de Miller. Acusa el impulso combatiente de su autor, muy amortiguado con los años. [...] Estrenada la comedia en 1947, su trama argumental alude a cuestiones de palpitante actualidad en los años de posguerra [...] aun cuando el problema dramático queda algo alejado de las preocupaciones actuales. (MARTÍNEZ 1964)

Alguna veu, però, va començar a entreveure que la forma dramàtica grinyolava, no només perquè el tema ja no fos actual, sinó perquè aquest tipus de teatre ja pertanyia a una altra època:

Este es posiblemente un tipo de teatro que, para el apasionado de la evolución dramática, para el obseso del incesante juego de descubrimientos de los últimos años, resulta tal vez un poco incómodo de admitir. Está cortado, es cierto, sobre patrones prácticamente en desuso. Y si en su intención y en su propósito sigue siendo una viva ilustración de la estela todavía visible que dejara en la conciencia mundial la última flagración [*sic*], en su fórmula y soluciones evoca modelos pretéritos y hoy un tanto desprestigiados. (FARRERAS 1964)

D'altra banda, més enllà dels aspectes formals de l'obra o de la vigència d'aquest tipus de teatre, algun crític encara hi va trobar ob-

jeccions de caire moral. Aquests retrets es focalitzaven en la redempció i el suïcidi final del protagonista. Juan Francisco de Lasa, per exemple, trobava aquesta decisió final del personatge condemnable moralment i discutible dramàticament:

El suicidio final es punto discutible —no en un orden moral, donde nunca puede tener justificación— sino en un plano teatral por indicar la cobardía del personaje para afrontar la penosa situación a la que le lleva una serie de hechos y circunstancias. (DE LASA 1964: 21-22)

José María Junyent, més radical encara, va trobar el desenllaç final de l'obra senzillament inadmissible:

Miller es un autor de acentuado pesimismo, y en *Todos eran mis hijos* marca su tendencia angustiosa en ese final catastrófico del hombre moralmente desmoronado que escoge el suicidio despreciando la redención que la sociedad y su propia familia le ofrecen. (JUNYENT 1964)

Aquesta condemna moral ens porta a una característica de la crítica més conservadora de l'època a l'hora de jutjar un producte forà: l'acusació d'estrangerisme. És a dir, exposar els aspectes negatius d'una obra en funció de la seva procedència i considerar que aquests aspectes quedaven lluny dels (bons) usos i costums locals. Ja el 1951, abans de l'estrena de *Todos eran mis hijos* a Madrid, José María Pemán alludia a aquest estrangerisme en parlar de *Muerte de un viajante*:

El teatro de Norteamérica ya es otro cantar. Allí está surgiendo, por día, un gran teatro nacional, expresivo, como todos los grandes teatros, de una civilización. Esto explica más fácilmente su dificultad de adaptación ante nosotros. Es comprensible que los españoles no comprendan del todo «La muerte del viajante», de Miller. Pero es porque los viajeros españoles tal vez mueren de otra manera [...] (PEMÁN 1951: 5)

No és estrany, doncs, que José María Junyent afirmés respecte a *Todos eran mis hijos* que el desenllaç de l'obra estava del tot allunyat de la sensibilitat i els valors del públic barceloní:

La postura en que el autor basa su tesis repudia a nuestra sensibilidad y aún más a nuestras convicciones. Siempre hay un camino de esperanza y el hombre debe aferrarse a éste, aun ante los mayores fracasos. Joe Keller podía entregarse a la justicia y, a la vez que reparar el daño cometido, quedar en paz con su conciencia. El final, encauzado así, sin desmerecer el contenido temático[,] hubiera sido un digno colofón de una obra valiente, honda y de notable concepción escénica. (JUNYENT 1964)

En aquesta mateixa línia trobem també l'elogi que J. Puigdevall va fer de la interpretació de Ramón Durán, ja que l'actor va «latinitzar» el personatge que interpretava i, per tant, el va fer proper al públic d'aquí:

Ricardo Lucía, tan buen actor como siempre, nos dio una versión latina de su personaje, y al dotarlo de vehemencia y patetismo, lo hizo más accesible a nuestra mentalidad. (PUIGDEVALL 1964)

Pel que fa al capítol interpretatiu, els elogis de la crítica van ser generalitzats. Més enllà de les lloances als intèrprets, però, es va remarcar el mèrit de la companyia a l'hora d'haver sabut crear un bon producte coral:

La compañía que ha debutado en el Windsor nos ofrece un raro y meritísimo ejemplo de homogeneidad. Cuatro primeros papeles obtienen, cada uno de ellos, interpretación magistral. (MORALES 1964)

Fins i tot hi va haver una proclama a favor de les companyies modestes, sense primeres figures, del tot abocades al servei de l'obra que representaven:

La compañía de Berta Riaza y Ricardo Lucía nos ofreció una puesta en escena muy digna de esta obra. [...] Por fortuna hemos pasado los tiempos de las obras para las primeras figuras. Hoy, aquí, un buen ejemplo, la compañía entera está al servicio de la obra, del drama representado. Este servicio, esta dedicación, valoran aún más la precisa actuación de Berta Riaza, de Ana María Noé, de Ramón Durán, de Ricardo Lucía, como figuras centrales del drama de Miller. (MANEGAT 1964)

La interpretación[,] de rara perfección profesional, nos dio ocasión de paladear este buen teatro [...] La compañía encabezada por Berta Riaza y Ricardo Lucía vivió toda entera cada uno de sus personajes con un entusiasmo y un «buen hacer teatro», que nos recordó que de «artistas» se trataba, entregados a la función de un Arte. (PUIGDEVALL 1964)

Amb tot, però, també hi va haver alguna veu discordant a l'hora de valorar aquesta feina coral de la companyia:

La Compañía se mostró digna y conjuntada, sin excesiva brillantez algunos. (DE LASA 1964: 21-22)

Per últim, i com era habitual a la premsa de l'època, alguns crítics van fer referència a l'èxit de públic en esmentar les ovacions que la companyia va rebre quan va acabar l'obra:

El público aplaudió con complacencia al final de los actos y los intérpretes comparecieron en el escenario con el director para agradecer las ovaciones que les fueron tributadas. (JUNYENT 1964)

El público, que llenaba el Windsor[,] aplaudió, unánime y prolongadamente, cada bajada de telón. (MORALES 1964)

CONCLUSIONS

Les circumstàncies polítiques de postguerra a Europa van facilitar la difusió dels productes culturals nord-americans i, per tant, la popularitat d'un dramaturg com Arthur Miller ben aviat va ser més que notable. Mentre que a l'Estat espanyol la representació i la recepció de l'altre gran dramaturg estatunidenc del moment, Tennessee Williams, va ser complicada a causa del xoc entre la temàtica sexual de les seves obres i la moral catòlica del règim, el cas d'Arthur Miller va ser ben diferent, ja que, tot i la ideologia d'esquerres del dramaturg novaiorquès, les seves obres es van autoritzar sense dificultats. El perquè d'aquesta permissivitat i bona acollida del teatre de Miller respon a diversos motius: 1) les seves obres van arribar a Barcelona durant la

dècada dels cinquanta i inicis de la dels seixanta, és a dir, en un moment de plena normalització dels productes nord-americans a l'escena barcelonina;⁹ 2) els drames de Miller contenen una crítica al materialisme de la societat nord-americana¹⁰ i exposen una dialèctica moral bastida sobre una estructura melodramàtica de tall clàssic (és a dir, sense novetats formals)¹¹. A més, si en els textos hi havia quelcom que pogués resultar «perillós», el traductor cuitava a suprimir qualsevol d'aquests aspectes i així podia obtenir el permís de representació sense problemes.

Pel que fa a la recepció de *Todos eran mis hijos*, la crítica va elogiar la qualitat de l'obra, amb prou feines hi va trobar cap objecció moral —només el suïcidi final del protagonista va fer alçar alguna cella— i molt poques de caire formal. Les objeccions formals estaven relacionades amb el retard de l'estrena de l'obra a Barcelona i amb el fet que el tema quedés massa allunyat en el temps (l'acció tenia lloc disset anys abans). Algun crític va objectar que la forma d'aquest drama de Miller començava a estar desfasada i que fins i tot ja havia estat superada per obres més recents del mateix autor com, per exemple, *Después de la caída* (*After the Fall*). Cal assenyalar que precisament

9. Una normalitat que fins va provocar que les obres d'autors nord-americans obtinguessin una major permissivitat per part de les autoritats censors que d'altres de procedència diferent. Per exemplificar aquest fet, només cal observar la polèmica generada per Xavier Regàs arran de l'intent fallit de representar una obra de boulevard francesa com *Mon coeur balance*, de Michel Duran (traduïda per Regàs) el 1959. L'obra no va ser autoritzada per raons d'immoralitat i Regàs es va queixar del doble raser dels censors a l'hora de valorar obres com la que havia traduït ell, i les nord-americanes, que, tot i exposar temes més controvertits que els que presentava l'obra de Duran, en canvi sí que eren tolerades. Per a més detalls sobre aquesta polèmica, vegeu GALLÉN (2015).

10. Cal tenir present que, tal com també succeïa a d'altres països europeus, les denúncies subjacents de les obres de Miller permetien mostrar les conseqüències del materialisme i l'ateisme de la societat nord-americana, un fet que les autoritats del règim no trobaven negatiu, ja que consideraven que aquestes actituds estaven allunyades d'una societat catòlica com l'espanyola.

11. Potser amb l'excepció de *Death of a Salesman*, en què l'autor juga formalment amb un cert expressionisme cinematogràfic pel que fa a la tècnica episòdica i la incorporació de flashbacks.

després d'estrenar-se *Después de la caída*, tan sols es representaria una obra més d'Arthur Miller a Barcelona durant el franquisme: *El precio*.¹² Una sort no gaire diferent, per cert, de la que va patir el teatre de Tennessee Williams a la ciutat, si fa no fa a la mateixa època.¹³ Un senyal inequívoc, al capdavall, del declivi del teatre realista nord-americà a la dècada dels seixanta davant de l'empenta d'altres formes dramàtiques predominants a l'escena europea.¹⁴

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ATKINSON (1947): Brooks Atkinson, «The Play in Review», *The New York Times*, 30-1-1947, p. 21.
- CARLSON (1993): Marvin Carlson. *Theories of the Theatre*, Nova York: Cornell University Press.
- DE CALA (1950): Manuel de Cala, «*Todos eran mis hijos*», *El Noticiero Universal*, 18-1-1950.
- DE LASA (1964): Juan Francisco de Lasa, «*Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller», *Revista Europa*, 523 (15-12-1964), ps. 21-22.
- DE SALAS (1965): Piedad de Salas, «La traducción de obras teatrales en España», *Babel, Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, 11: 1, ps. 19-21.
- DIBO (2009): Whitney Dibo, *All My Sons, by Arthur Miller: Study Guide*. Chicago: Timeline Theatre.
- ELIZALDE (1977): Ignacio Elizalde, *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid: Cupsa.
- ESPEJO (2003): Ramón Espejo Romero, «Traducciones al español de Arthur Miller, 1950-1952», *TRANS: revista de traductología*, 7, ps. 21-32.

12. *El Precio (The Price)* es va estrenar a Madrid el 12 febrer de 1970 i a Barcelona el 30 setembre del mateix any. L'estrena absoluta va tenir lloc a Nova York el 7 de febrer de 1968 al Morosco Theatre; aquesta va ser també la darrera obra que Arthur Miller va estrenar a Broadway.

13. La darrera obra de Tennessee Williams representada per una companyia professional a Barcelona abans de la mort de Franco va ser *Dulce pájaro de juventud*, el 1966.

14. Per a més informació sobre aquesta davallada de l'interès pel teatre realista nord-americà, vegeu VILARÓ (2021).

- ESPEJO (2005): Ramón Espejo Romero, «Some Notes about Arthur Miller's Drama in Francoist Spain: Towards a European History of Miller», *Journal of American Studies*, 39: 3, ps. 485-509.
- ESPEJO (2010): Ramón Espejo Romero, *España y el teatro de Arthur Miller*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- ESSLIN (1987): Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth: Penguin.
- FARRERAS (1964): Martí Farreras, «*Todos eran mis hijos*», *Tele/eXpres*, 16-11-1964.
- GALLÉN (2015): Enric Gallén, «Censura teatral y moral católica a fines de los cincuenta. A propósito de *Mon cœur balance*, de Michel Duran, traducción de Xavier Regàs», *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 1, ps. 146-183. También disponible en línea a: <http://www.represura.es/represura_1_nueva_epoca_2015.pdf> [Consulta: 28-8-2020].
- HUTCHENS (1947): John K. Hutchens, «Mr. Miller Has a Change of Luck», *The New York Times*, 23-2-1947, sec. II, 1, 3.
- JUNYENT (1957): José María Junyent, «*Todos eran mis hijos*», *El Correo Catalán*, 10-1-1957.
- JUNYENT (1964): José María Junyent, «*Todos eran mis hijos*», *El Correo Catalán*, 17-11-1964.
- KAZAN (2011): Elia Kazan, *A Life*, Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- MANEGAT (1964): Julio Manegat, «*Todos eran mis hijos*», *El Noticiero Universal*, 16-11-1964.
- MARTIN (1978): Robert A. Martin, *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Nova York: Viking Press.
- MARTÍNEZ (1964): Antonio Martínez Tomás, «*Todos eran mis hijos*», *La Vanguardia Española*, 18-11-1964.
- MILLER (1962): Arthur Miller, *Todos eran mis hijos*, trad. Vicente Balart, Madrid: Ediciones Alfíl.
- MILLER (1993): Arthur Miller, *Plays: One*, Londres: Methuen Drama.
- MORALES (1964): María Luz Morales, «*Todos eran mis hijos*», *Diario de Barcelona*, 18-11-1964.
- PEMÁN (1951): José María Pemán, «Perplejidades dramáticas», *ABC*, 14-11-1951.
- PÉREZ (2004): María Pérez López de Heredia, *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- PUIGDEVALL (1964): J. Puigdevall, «*Todos eran mis hijos*», *Solidaridad Nacional*, 17-11-1964.
- RODA (1964): Frederic Roda, «*Todos eran mis hijos*, en el Windsor», *Destino*, 1424 (21-11-1964), ps. 71-72.
- RODRÍGUEZ (1951): Antonio Rodríguez de León, «Representación de *Todos eran mis hijos*, en la Comedia», *ABC*, 3-11-1951, p. 23.
- TORRENTE (1951): Gonzalo Torrente Ballester, «El triunfo de *Todos eran mis hijos*», <<https://www.teatro.es/efemerides/el-triunfo-de-201ctodos-eran-mis-hijos201d>> [Consulta: 20-8-2021].
- VILARÓ (2021): Jordi Vilaró, *L'amabilitat dels desconeguts. Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme*, Barcelona: Institut del Teatre.
- WEARING (2014): J. P. Wearing, *The London Stage 1940-1949: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- WILLIAMS (2004): Tennessee Williams, *The Selected Letters of Tennessee Williams*, vol. 2: 1945-1957, Nova York: New Directions.

TREBALLS DE LA SOCIETAT CATALANA
DE LLENGUA I LITERATURA

Títols publicats

- 1 *Els substrats de la llengua catalana: una visió actual* (2002)
- 2 Joan BASTARDAS, *Substantius usats en sentit figurat com a qualificadors de persona* (2000)
- 3 Germà COLÓN, *Les 'Regles d'esquivar vocables'. Autoria i entorn lingüístic* (2001)
- 4 Ventura CASTELLVELL, *El capbreu de Benifallet de 1373* (2005)
- 5 Jordi BRUGUERA, *Introducció a l'etimologia* (2008)
- 6 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *La llengua i la literatura catalanes a les aules del segle XXI* (2012)
- 7 Josep M. DOMINGO (cur.), *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona* (2012)
- 8 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Enric GALLÉN (cur.), *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions* (2013)
- 9 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Raons de futur: A propòsit de l'ensenyament de la llengua i de la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2015)
- 10 *Saviesa i compromís: Nou entrevistes a Josep Massot i Muntaner* (2015)
- 11 Eusebi COROMINA i Ramon PINYOL (cur.), *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica* (2016)
- 12 Montserrat BACARDÍ, Francesc FOGUET i Àlex MARTÍN (cur.), *Rafael Tasis (1906-1966), cinquanta anys després* (2016)
- 13 Joaquim ESPINÓS i Lliris PICÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies* (2017)
- 14 Olívia GASSOL i Òscar BAGUR (cur.), *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (2018)
- 15 Daniel CASALS i Francesc FOGUET (cur.), *Afer d'estat. La llengua i la literatura catalanes a la secundària i a la universitat* (2018)
- 16 Montserrat BACARDÍ i Francesc FOGUET (cur.), *Constellació tasiana: contextos i relacions* (2018)

17. Montserrat CORREGER i Oriol TEIXELL (cur.), *Literatura catalana contemporània: patrimoni i identitat* (2018)
18. Josep CAMPS ARBÓS i Maria DASCÀ (cur.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític* (2019)
19. Aïda AYATS i Francesc FOGUET (cur.), *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític* (2021)
20. Carme GREGORI i Ramon X. ROSSELLÓ (cur.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura* (2021)
21. Ramon ARAN i Francesc FOGUET (cur.), *Jordi Teixidor i el teatre català contemporani* (2021)
22. Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN i Dídac PUJOL (cur.), *Tot el món és igual que un escenari. Estudis d'història, crítica i didàctica del teatre oferts a Enric Gallén en el seu setantè aniversari* (2021)



SOCIETAT CATALANA DE LLENGUA I LITERATURA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

