

25

JUNY DE 1984

ESTUDIS ESCÈNICS

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

25

ESTUDIS ESCÈNICS

JUNY DE 1984



Cesc Gelabert, un renovador de la coreografia a Catalunya.

ESTUDIS ESCÈNICS

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

25

JUNY DE 1984

Edicions 62

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.

Propietat d'aquesta edició (inclos el disseny de la coberta):

Institut del Teatre, Barcelona.

Realització: Edicions 62 s.l., Provença 278, Barcelona-8.

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

Dipòsit legal: B. 23.438-1983.

ISBN: 84-297-2193-2.

ISSN: 0212-3819.

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

CONSELL DE REDACCIÓ

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

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.

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

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, Barcelona-8.

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

Dipòsit legal: B. 23.438-1983.

ISBN: 84-297-2193-2.

ISSN: 0212-3819.

CONTINGUT

El present número s'inicia amb una entrevista que Francesc Cerezo, estudiós de les formes teatrals contemporànies, realitza a Cesc Gelabert; es tracta del primer treball llarg dedicat a l'obra del ballarí i coreògraf, amb la qual cosa «Estudis Escènics» es proposa de prestar atenció a les personalitats que han fet una aportació substancial al món de l'espectacle; recordem que en un número anterior dedicàvem un article a Pina Baus, i publicarem una completa entrevista amb Peter Stein en un proper número. La recerca semiològica queda reflectida al treball de Francesc Burguet i Ardiaca, *Qüestions preliminars de la semiòtica teatral*; la novetat d'aquesta disciplina fa oportuna la informació de Francesc Burguet, crític teatral, el qual resumeix i clarifica les aportacions que hi han fet els investigadors més destacats. «Estudis Escènics» aplega també diversos treballs d'història del teatre: *Una lloa profana, en català, del segle XVII*, de Pep Vila, que s'ha especialitzat en la recerca i estudi de manuscrits dels períodes barroc i neoclàssic, sobretot a les terres nord-catalanes. Albina Fransitorra publica *El teatre de Carme Montoriol i Puig*, aproximació a l'obra d'una escriptora que cada vegada apareix com una de les més representatives del teatre català dels anys 1930. Mariantònia Aloguín Pallach, professora de l'Institut del Teatre, considera el fet cinematogràfic a *Dues visions del fet cinematogràfic: Juan Gil-Albert i Francisco Ayala*. Finalment, a l'apartat de documents recollim l'escrit que féu públic el Collectiu de Directors, en el qual els signants prenen posició davant els actuals problemes del teatre català i apunten solucions possibles.

COREOGRAFIES MÉS IMPORTANTS DE CESC GELABERT

- 1972 *Formes i L'home del braç d'or*, Barcelona.
- 1973 *Pas a dos i Pas a tres*, Barcelona.
Acció-0: La ment i el cos, Barcelona, amb Frederic Amat i Lewin Richter.
- 1975 *Escultures a l'aire lliure*, Barcelona, *happening-environnement*, amb Carles Pazos i Xavier Olivé.
- 1976 *La granja animal*, Barcelona, òpera en català.
La mandarina mecànica, Barcelona.
Entre la dispersió i la coherència, Mallorca.
Acció-1: La vida i la mort, París, amb Frederic Amat, Toni Gelabert i Rafael Subirachs.
- 1977 *Acció-2: Verd, estiu, autumne, hivern*, coreografia per a grup de ballarins.
- 1979 *Mi viejo traje de pana*, Nova York.
Cesc Gelabert & Dancers, Nova York, amb Carles Santos.
- 1980 *Plata i Or*, Barcelona.
- 1981 *Joyeria i Knossos*, Barcelona, dintre de l'espectacle *Danzas para interiores*, amb Lydia Azzopardi.
- 1982 *Concert per a veu, piano i dansa*, Barcelona, amb Carles Santos.
- 1983 *Alhambra*, Barcelona, amb Lydia Azzopardi i Carles Santos.

El mètode bàsic està a posar la dansa en contacte amb qualsevol cosa, intentar de relacionar i trobar les unions. ¿Quina relació hi ha entre un moviment i una fulla, o una pintura, o un llibre, o una història, o una emoció, o el que tu vulguis? Tinc cinc fulles diferents, ¿quines cinc danses tenen a veure amb aquestes cinc fulles diferents? Tinc Rembrandt i Velázquez i El Greco. ¿què són cadascun d'ells en la dansa?... Els estímuls poden ser de tot tipus: per exemple, un pot ser agafar-se i lligar-se les mans, ¿què passa si no tinc mans?, o, ¿què passa si estic en una cantonada?, o ¿què passa si és un dia que fa calor? És un continu joc amb tot això, anar explorant les múltiples relacions. Arriba un moment en què les relacions es repeteixen.

El meu mètode és investigar establint uns límits que em marco. Sempre ha d'haver-hi algú que visqui l'experiència d'entregar-se totalment, i un espectador o observador que vegi el que passa i ho analitzi. Hi ha un procés d'entrega, després d'anàlisi i després et tornes a llançar.

C. C.: I com t'ho fas quan estàs sol?

C. G.: En el cas que estiguis sol, la cosa es complica una mica ja que l'observador ets tu mateix.

C. C.: Ets un coreògraf i ballarí que des de la teva entrada casual al món de la dansa, allà per l'any 1969, fins avui en dia t'has caracteritzat per un continu canvi, una contínua evolució, una contínua recerca.

C. G.: Per a mi la dansa és molt una font de coneixement. Cada peça és com un tema comú d'investigació, i les primeres peces tenien totes treballs molt cíclics. Investigar és per a mi molt important, per les meves característiques personals. M'interessa la vida com un intent de poder conèixer el que sóc i el que són les coses. És un aspecte intern meu, però per a mi és molt important.

C. C.: Quan i com vas començar a treballar sol?

C. G.: Des de gairebé el començament, el 1969. Vaig demanar permís a l'Anna Maleras per a fer servir l'estudi quan estava lliure; allà vaig començar a ballar tot sol. Recordo l'enorme excitació de sentir-me sol entre les parets de la sala i ballar.

C. C.: Hi ha moltes maneres d'investigar, explica'ns una mica la teva; com sorgeix?

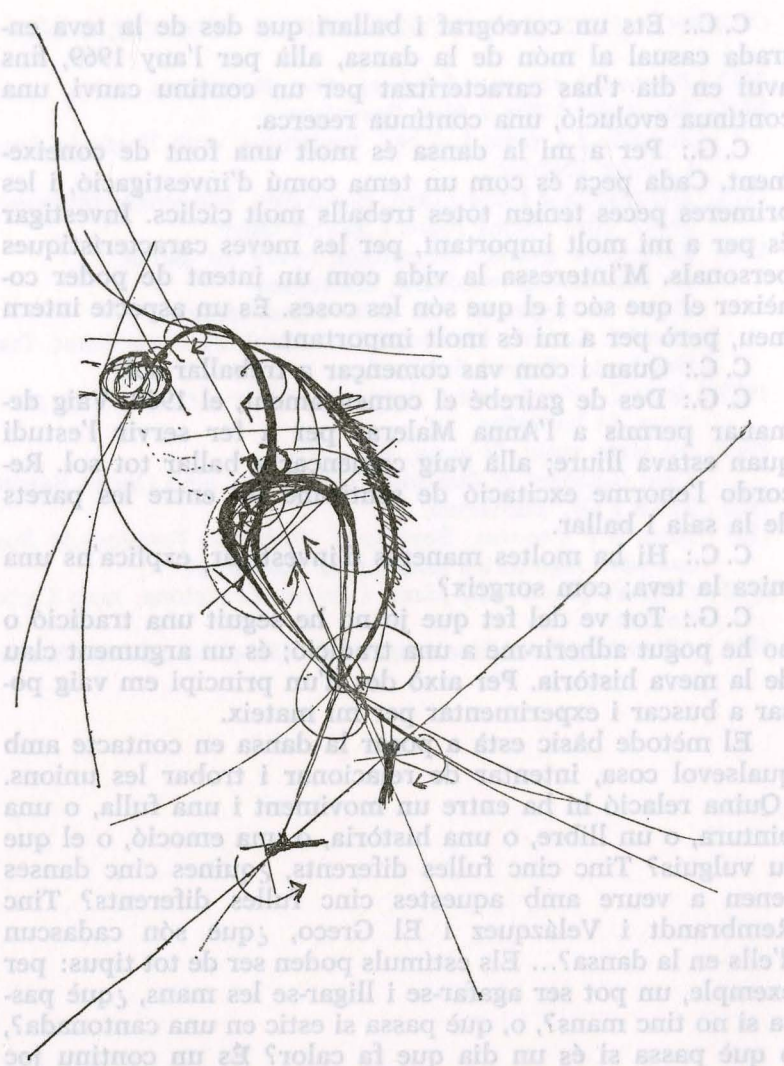
C. G.: Tot ve del fet que jo no he seguit una tradició o no he pogut adherir-me a una tradició; és un argument clau de la meva història. Per això des d'un principi em vaig posar a buscar i experimentar per mi mateix.

El mètode bàsic està a posar la dansa en contacte amb qualsevol cosa, intentar de relacionar i trobar les unions. ¿Quina relació hi ha entre un moviment i una fulla, o una pintura, o un llibre, o una història, o una emoció, o el que tu vulguis? Tinc cinc fulles diferents, ¿quines cinc danses tenen a veure amb aquestes cinc fulles diferents? Tinc Rembrandt i Velázquez i El Greco, ¿què són cadascun d'ells en la dansa?... Els estímuls poden ser de tot tipus: per exemple, un pot ser agafar-se i lligar-se les mans, ¿què passa si no tinc mans?, o, què passa si estic en una cantonada?, o què passa si és un dia que fa calor? És un continu joc amb tot això, anar explorant les múltiples relacions. Arriba un moment en què les relacions es repeteixen.

El meu mètode és investigar establint uns límits que em marco. Sempre ha d'haver-hi algú que visqui l'experiència d'entregar-se totalment, i un espectador o observador que vegi el que passa i ho analitzi. Hi ha un procés d'entrega, després d'anàlisi i després et tornes a llançar.

C. C.: I com t'ho fas quan estàs sol?

C. G.: En el cas que estiguis sol, la cosa es complica una mica ja que l'observador ets tu mateix.



Quan estàs sol comença a funcionar la memòria, com a passat, i la imaginació, com a futur. Aquí es comença a establir el joc de la investigació que consisteix a sortir i a ficar-se dins del temps, entrant-hi i sortint-ne contínuament. Així es va creant com un pòsit.

Jo sempre dic que la dansa és com un camí protegit on jo hi aporto totes les meves experiències; és com una memòria o un fons de dades. Tot el que em passa ho converteixo en dansa, tant és que siguin vivències, pintures..., sigui el que sigui ho porto a aquest sistema de referència.

C. C.: El fet d'investigar implica assumir un risc econòmic, de públic, de crítica; això no et fa por?

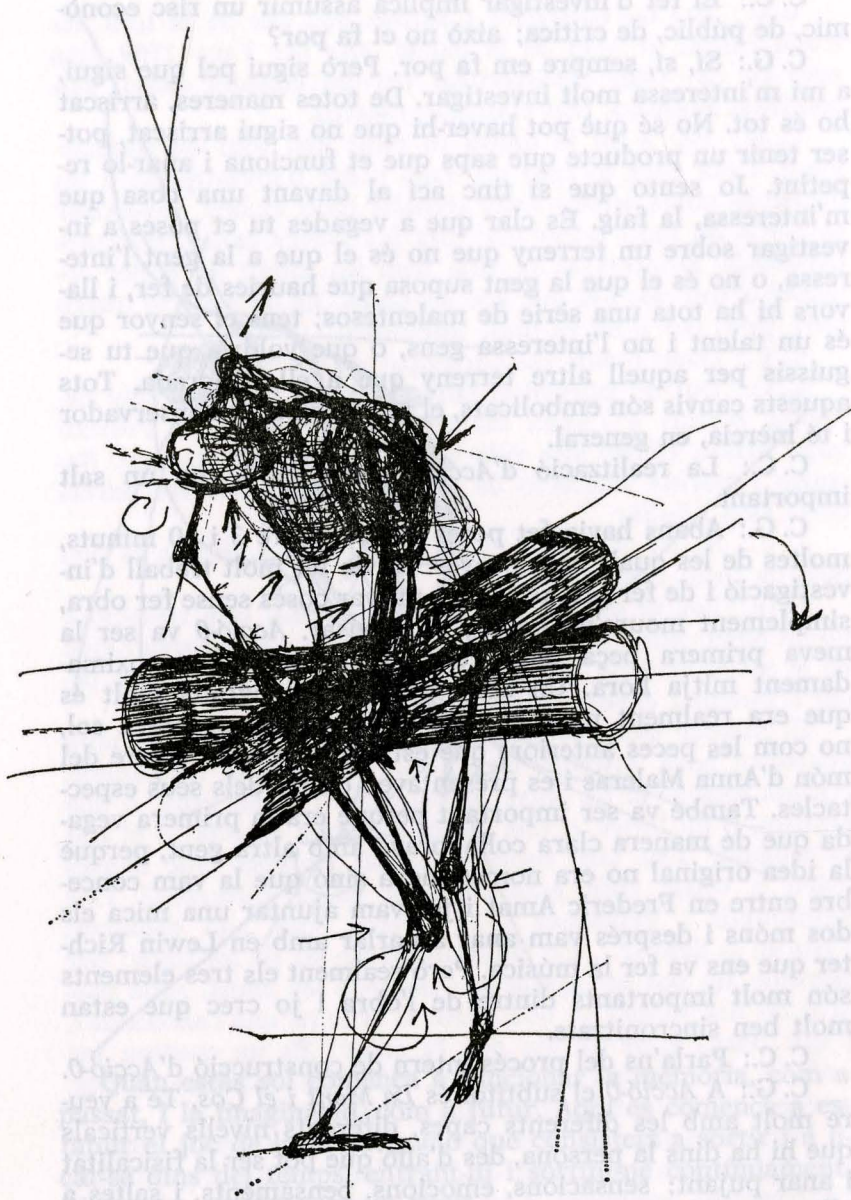
C. G.: Sí, sí, sempre em fa por. Però sigui pel que sigui, a mi m'interessa molt investigar. De totes maneres, arriscat ho és tot. No sé què pot haver-hi que no sigui arriscat, potser tenir un producte que saps que et funciona i anar-lo repetint. Jo sento que si tinc aquí al davant una cosa que m'interessa, la faig. És clar que a vegades tu et poses a investigar sobre un terreny que no és el que a la gent l'interessa, o no és el que la gent suposa que hauries de fer, i llavors hi ha tota una sèrie de malentesos; tens el senyor que és un talent i no l'interessa gens, o que voldria que tu seguissis per aquell altre terreny que a ell li agrada. Tots aquests canvis són embolicats, el públic en si és conservador i té inèrcia, en general.

C. C.: La realització d'*Acció-0*, l'any 1973, fou un salt important.

C. G.: Abans havia fet peces curtes, entre 3 i 10 minuts, moltes de les quals eren proves. Havia fet molt treball d'investigació i de fer bruixeries, de provar coses sense fer obra, simplement moure'm, ballar, improvisar. *Acció-0* va ser la meva primera peça d'una certa durada; feia aproximadament mitja hora. Un altra cosa que m'agrada molt és que era realment molt el meu desig; la representava sol, no com les peces anteriors que estaven una mica dintre del món d'Anna Maleras i es presentaven dintre dels seus espectacles. També va ser important perquè era la primera vegada que de manera clara col·laborava amb altra gent, perquè la idea original no era només meva sinó que la vam concebre entre en Frederic Amat i jo; vam ajuntar una mica els dos móns i després vam anar a parlar amb en Lewin Richter que ens va fer la música. Però realment els tres elements són molt importants dintre de l'obra i jo crec que estan molt ben sincronitzats.

C. C.: Parla'ns del procés intern de construcció d'*Acció-0*.

C. G.: A *Acció-0* el subtítol és *La Ment i el Cos*. Té a veure molt amb les diferents capes, diferents nivells verticals que hi ha dins la persona, des d'allò que pot ser la fisicalitat i anar pujant: sensacions, emocions, pensaments, i saltes a allò que podríem dir-ne esperit i coses així. Aquesta peça va ser molt una investigació sobre tot això. Estava subdividida en parts; tenia a veure amb la pedra, la planta, amb el món dels animals, amb els aspectes més primaris de la persona; després hi ha un aspecte més evolucionant i després



els processos d'abstracció. Les vam lligar en el temps a manera de cicle històric.

A més a més, cadascun d'ells portava paral·lelament un procés intern: el món de l'animal és el món de l'emoció, en

canvi en el món de la planta són unes sensacions bàsiques les que ordenen tot el moviment, les emocions tenen poc sentit, és un món en què tot consisteix a fer que el moviment sigui molt precís, molt lent, molt controlat, lligat sobre una fototropia, sobre l'extensió, l'elevació; es tracta de posar tota la ment en aquesta cosa tan simple i aconseguir això a base de fer, a base de moviment.

Els processos van consistir a anar desenvolupant les primeres idees. Aquesta peça va començar des de la filosofia i té molt a veure amb ella. A partir d'aquí agafàvem una part i... vinga!, posem-nos a fer proves i més proves fins que a mi em sortia el moviment. La secció de la pedra i de la planta és de les que més em varen costar; van ser dies i dies de donar-hi voltes i més voltes i fer proves fins que va sortir un moviment que m'agrada i que, curiosament, encara el segueixo fent ara.

C. C.: Tens molta tendència a girar sobre tu mateix.

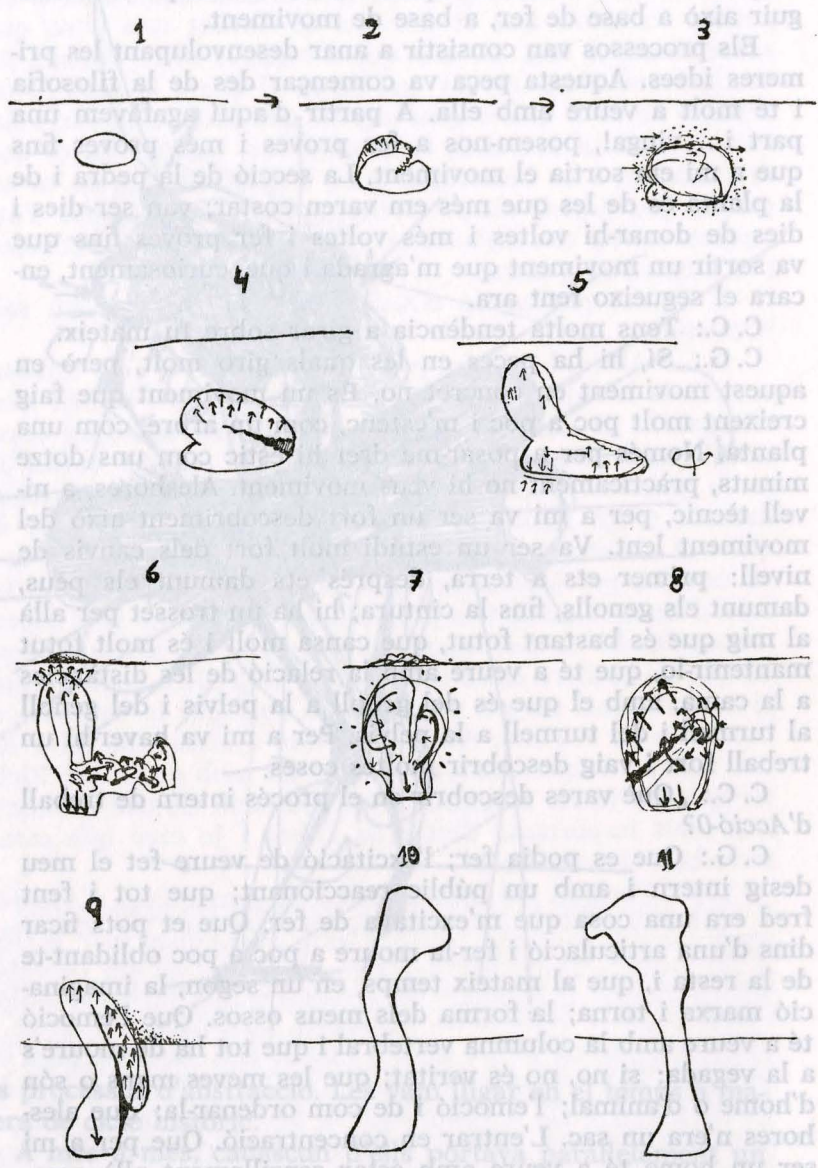
C. G.: Sí, hi ha peces en les quals giro molt, però en aquest moviment en concret no. És un moviment que faig creixent molt poc a poc i m'estenc, com un arbre, com una planta. Només per a posar-me dret hi estic com uns dotze minuts, pràcticament no hi veus moviment. Aleshores, a nivell tècnic, per a mi va ser un fort descobriment això del moviment lent. Va ser un estudi molt fort dels canvis de nivell: primer ets a terra, després ets damunt els peus, damunt els genolls, fins la cintura; hi ha un trosset per allà al mig que és bastant fotut, que cansa molt i és molt fotut mantenir-lo, que té a veure amb la relació de les distàncies a la cama, amb el que és del genoll a la pelvis i del genoll al turmell i del turmell a la pelvis. Per a mi va haver-hi un treball fort i vaig descobrir moltes coses.

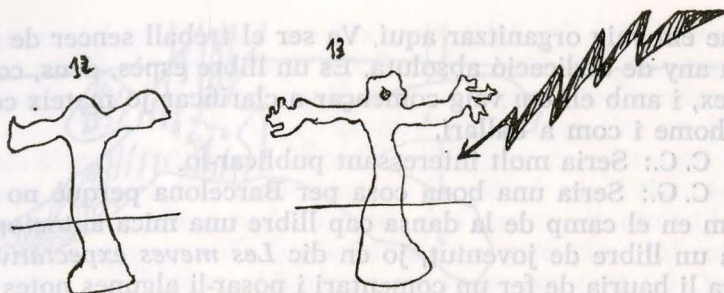
C. C.: ¿Què vares descobrir en el procés intern de treball d'Acció-0?

C. G.: Que es podia fer; l'excitació de veure fet el meu desig intern i amb un públic reaccionant; que tot i fent fred era una cosa que m'excitava de fer. Que et pots ficar dins d'una articulació i fer-la moure a poc a poc oblidant-te de la resta i, que al mateix temps, en un segon, la imaginació marxa i torna; la forma dels meus ossos. Que l'emoció té a veure amb la columna vertebral i que tot ha de moure's a la vegada: si no, no és veritat; que les meves mans o són d'home o d'animal; l'emoció i de com ordenar-la; que aleshores n'era un sac. L'entrar en concentració. Que per a mi ser un home té a veure amb estar senzillament allà asse-

gut mirant, entremig de la natura i Déu, amb humilitat; tot jo en un conjunt, sense fer essencialment ni una geometria ni una emoció sense forma.

El que és una vertical. Que un pot ser un signe i la insinuació del seu poder, d'un cercle, un dit estirat i els ulls.





Aquest dibuix que tenim aquí és sobre la part de com es desdobra la roca aquesta, de com es van obrint els tentacles a l'espai. Una cosa és una planta que té una estructura que li permet de fer espiral però un home no, té uns ossos... Nosaltres volíem dansa, tot s'ha de fer passar pel cos humà; a més, és una de les grans definicions. Imagina't la diferència amb la música, les capacitats de percepció del so, i el que és una nota i una altra.

C. C.: Parallelament a tot aquest treball, ¿vas continuar estudiant arquitectura?

C. G.: Sí, durant aquest curs vaig acabar 2n. d'arquitectura. Em va suposar un enorme esforç, però l'estudi d'arquitectura m'ha donat eines fonamentals que després he pogut aplicar a la dansa: la visió de l'espai, la matemàtica, la física... la connexió dels múltiples aspectes de la realitat. La dansa, igualment que la bona arquitectura sempre ha de tenir temps. Per exemple hi ha una arquitectura que és molt de façana, és molt bonica per fer una fotografia, però si tu la recorres, la vius movent-te, és un desastre; en canvi hi ha arquitectures que són el contrari, a vegades no són molt aparents però quan les recorres són precioses.

C. C.: Vas deixar el grup d'Anna Maleras?

C. G.: Jo veia que els meus desigs anaven per un altre lloc, vaig deixar d'anar a les seves classes i vaig buscar altres professors, a la vegada que reduïa la meva participació en el grup; però no el vaig deixar fins un any després. L'Anna però, entre altres coses, m'havia ficat dins meu una cosa molt important: la passió per la dansa.

C. C.: Hom diu que en aquell temps vas escriure algunes coses, que mai no has publicat...

C. G.: Sí, és un llibre que vaig escriure cap el 1974-1975. En ell intento explicar què és per a mi la dansa; com es fa un espectacle, el que crec que és un espectacle, com aprendre, com ensenyar. Són les qüestions bàsiques de tot això

que em vaig organitzar aquí. Va ser el treball sencer de tot un any de dedicació absoluta. És un llibre espès, dens, complex, i amb ell em vaig començar a clarificar jo mateix com a home i com a ballarí.

C. C.: Seria molt interessant publicar-lo.

C. G.: Seria una bona cosa per Barcelona perquè no tenim en el camp de la dansa cap llibre una mica autòcton... És un llibre de joventut, jo en dic *Les meves expectatives*. Ara li hauria de fer un comentari i posar-li algunes notes de coses que he après després.

C. C.: Com vas arribar a *Acció-1*?

C. G.: Mentrestant van passar anys i vaig anar treballant i ensenyant *Acció-0*, també vaig decidir de deixar definitivament l'arquitectura per dedicar-me de ple a la dansa.

Acció-1 la vam plantejar sobre un altre cicle, el subtítol és *La vida i la mort*. Té molt a veure amb un individu, com neix i mor. Més que nivells era ja una història. Això està molt relacionat amb el cicle de la vida, les quatre fases clau: infància, joventut, maduresa i quan ja ets gran. Tot sortia dels quadres que en aquells moments estava pintant en Frederic, el qual ens donava la possibilitat de viure un procés de tornar a aprendre a ser.

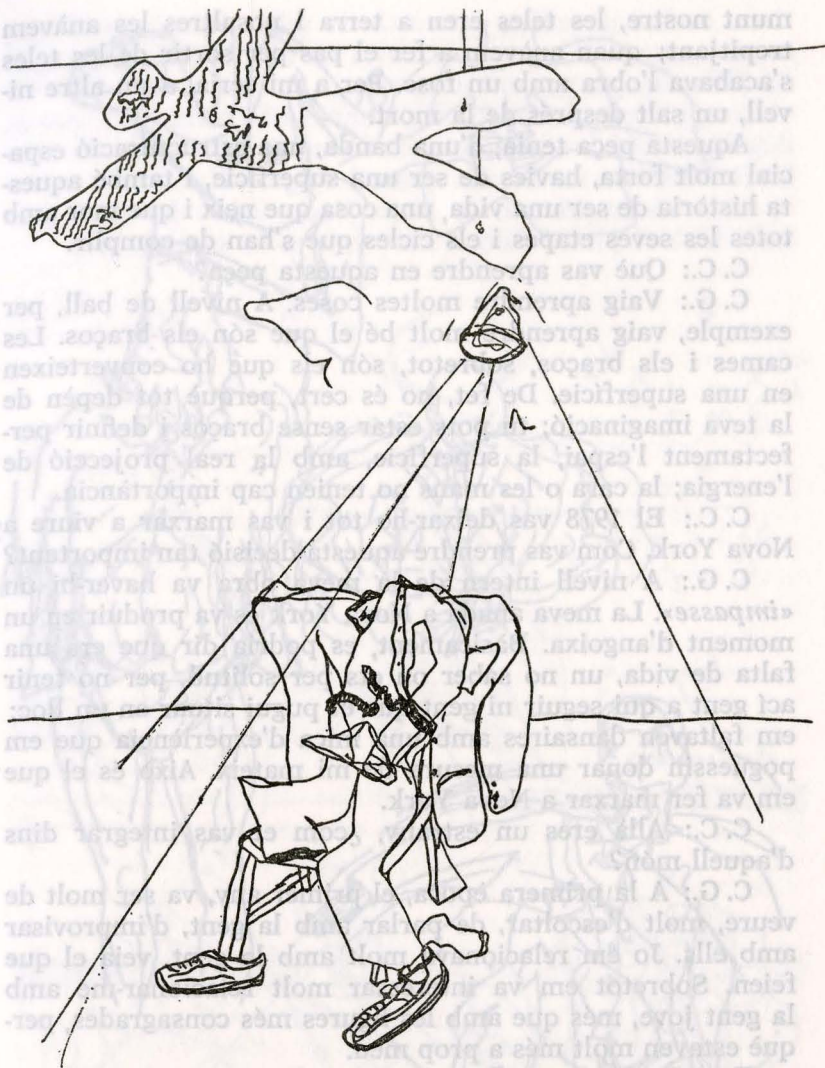
Ell em va oferir de ser un quadre d'ell. Era una època en la qual pintava molt uns plans de paper o de tela travessats per coses, com si els volums es fiquessin dins d'aquest paper, per dir-ho d'alguna manera. Així, tots nosaltres érem una altra cosa que també estava travessada per aquestes coses. Ens vam construir una espècie de cosa amb tela, unes canyes de medulla i sortia una espècie de vestit («Ferrer Borràs»).

C. C.: ¿No us trobàveu una mica limitats dintre d'aquesta estructura?

C. G.: Tota aquesta cosa era de medulla i es podia moure però fins a un cert punt. Més que ser un cos humà eres sobretot una superfície. És clar, et ficaves dintre d'això i era com tornar a néixer a nivell de moviment. Tot el que sabies no et servia de res; havies d'aprendre a caminar, a seure, a saltar, a descansar; havies d'aprendre a viure d'una altra manera. La peça en si era una mica mostrar tot això.

Ho vàrem fer en Frederic, jo, la Toni Gelabert i el músic Rafael Subirachs.

En principi començàvem com una crisàlide; tenia a veure amb una papallona, era una metamorfosi, i després ve-



nia el naixement que era l'obertura d'això; a partir d'aquí havies d'aprendre-ho tot: aprendre a caminar, aprendre a girar, aprendre a fer les coses, fins que ens trobàvem. Aleshores venia tot això de la trobada: la comunicació, la coneixença d'altri..., fins que arribava el moment final, que coincidia que ens tornàvem a trobar i venia el que per a mi era l'alliberació. La peça acabava quan ens estiràvem i, traint-nos el vestuari, ens quedàvem nus per primera vegada; a mi m'agradava molt estar amb tot el cos nu. Però encara, da-

munt nostre, les teles eren a terra i nosaltres les anàvem trepitjant; quan anàvem a fer el pas per sortir de les teles s'acabava l'obra amb un fosc. Per a mi seria, a un altre nivell, un salt després de la mort.

Aquesta peça tenia, d'una banda, una estructuració espacial molt forta, havies de ser una superfície, i també aquesta història de ser una vida, una cosa que neix i que mor amb totes les seves etapes i els cicles que s'han de complir.

C. C.: Què vas aprendre en aquesta peça?

C. G.: Vaig aprendre moltes coses. A nivell de ball, per exemple, vaig aprendre molt bé el que són els braços. Les cames i els braços, sobretot, són els que ho converteixen en una superfície. De fet, no és cert, perquè tot depèn de la teva imaginació; tu pots estar sense braços i definir perfectament l'espai, la superfície, amb la real projecció de l'energia; la cara o les mans no tenien cap importància.

C. C.: El 1978 vas deixar-ho tot i vas marxar a viure a Nova York. Com vas prendre aquesta decisió tan important?

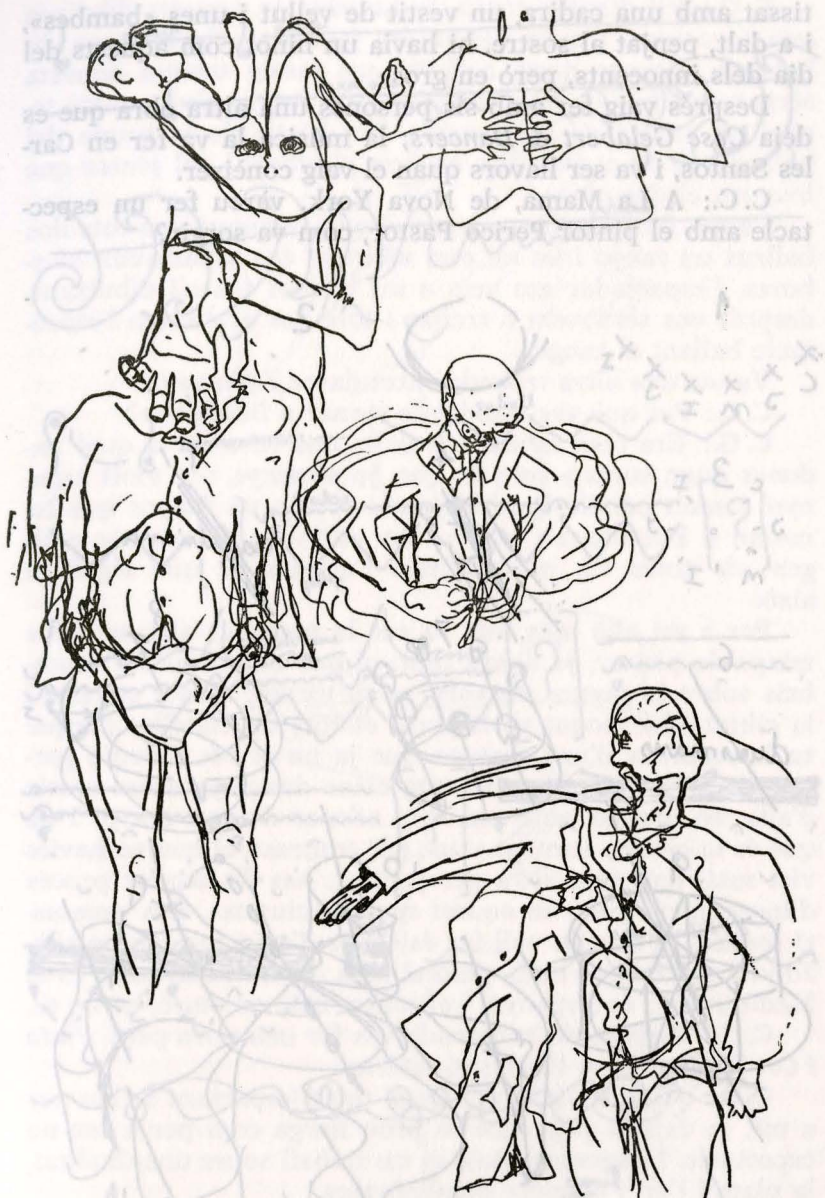
C. G.: A nivell intern de la meua obra va haver-hi un «*impasse*». La meua anada a Nova York es va produir en un moment d'angoixa. Bàsicament, es podria dir que era una falta de vida, un no saber on ets per solitud, per no tenir ací gent a qui seguir ni gent que et pugui situar en un lloc; em faltaven dansaires amb una mica d'experiència que em poguessin donar una mesura de mi mateix. Això és el que em va fer marxar a Nova York.

C. C.: Allà eres un estrany, ¿com et vas integrar dins d'aquell món?

C. G.: A la primera època, el primer any, va ser molt de veure, molt d'escoltar, de parlar amb la gent, d'improvisar amb ells. Jo em relacionava molt amb la gent, veia el que feien. Sobretot em va interessar molt relacionar-me amb la gent jove, més que amb les figures més consagrades, perquè estaven molt més a prop meu.

En un cert moment ja em vaig adonar que el que havia de fer era posar-me a jugar amb els altres, ja més seriosament, i va ser quan vaig començar a actuar. Durant els primers mesos feia aquestes tres peces combinant-les de dues en dues, perquè cadascuna tenia una durada de mitja hora, i les vaig anar ensenyant al Kitchen, a La Mama, al Cunningham, que són els llocs més interessants que hi ha dintre de l'art que jo faig.

C. C.: Allà també vas estrenar dues obres i vas conèixer en Carles Santos i en Perico Pastor.

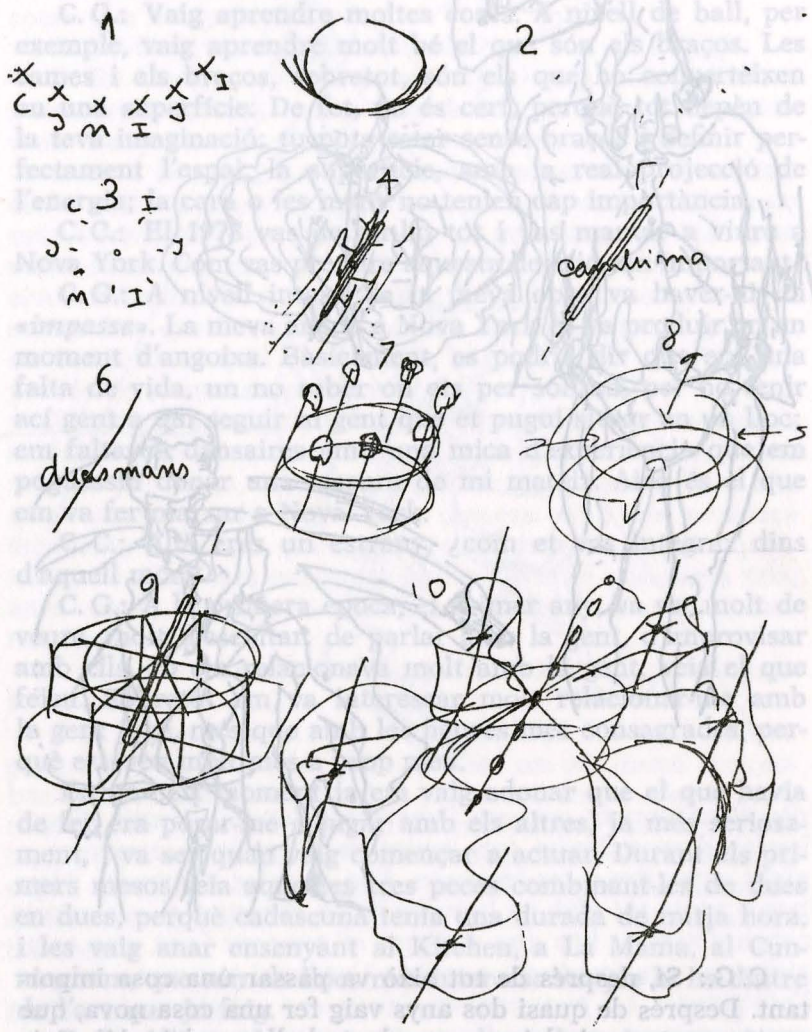


C. G.: Sí, després de tot això va passar una cosa important. Després de quasi dos anys vaig fer una cosa nova, que em va costar gairebé un any de treball; es deia *Mi viejo traje de pana*. Quan tu entraves a l'espai hi havia un empos-

tissat amb una cadira, un vestit de vellut i unes «bambes», i a dalt, penjat al sostre, hi havia un ninot com aquests del dia dels innocents, però en gros.

Després vaig fer amb sis persones una altra obra que es deia *Cesc Gelabert & Dancers*; la música la va fer en Carles Santos, i va ser llavors quan el vaig conèixer.

C.C.: A La Mama, de Nova York, vàreu fer un espectacle amb el pintor Perico Pastor, com va sorgir?



dent silenci

caracola

petrini

caball

gallop

conculitane

ploff

remuclat

canal can

vent de digress

cuigudo

ment

C. G.: Ell dibuixa ràpid, ja ho veus en aquests dibuixos que segueixen, i quan assajàvem jo ballava i ell anava dibuixant; llavors quan acabava un assaig teníem aquesta sèrie numerada de 50 o més dibuixos. Anant ajuntant-los teníem el procés de l'espectacle. Tot sortia de la trama del ballarí que no es veu (ara existeix el vídeo) i del pintor que imagina el que pinta.

Vàrem fer un espectacle en el qual començàvem tots dos ballant un tango i en un cert moment ens separàvem; aleshores, l'espectador em veia a mi ballant i a ell dibuixant, després ens tornàvem a trobar i tots dos acabàvem l'espectacle ballant el tango.

Va ser una altra trobada entre dansa i pintura.

C. C.: Per què vas decidir de tornar a Barcelona?

C. G.: Era com tancar un cicle; una cosa de la qual t'adones quan surts a fora és que, jo almenys, sóc molt espanyol i molt català. Essencialment jo sóc un senyor que ha nascut a Barcelona i això no ho canvio, i quan estàs amb gent de totes les nacionalitats t'adones de què significa això.

Per a mi allò més fort va ser la tornada; allà no tenia temps de pensar, jo anava fent; el que descobria ho descobria sobre la marxa. Llavors, quan tornes, tornes canviat i la ciutat s'ha mogut molt poc i et fots un clatellot perquè tu la recordes d'una manera que ja no té res a veure perquè tu ja ets diferent. Jo vaig estar dos anys sense sortir d'allà, en arribar aquí em vaig adonar de què era jo i de què és la ciutat; tornant veus, per contrast, el que no havies vist mai, tens una altra perspectiva, has fet aquest procés d'investigació però en aquest cas en «ciutats». Era necessari tornar. El que no vull fer és sortir d'ací i quedar-me allà. Jo vull viure en el món, però el meu centre constitutiu és el Mediterrani i és Espanya; i el centre físic on viuré, no ho sé.

C. C.: Després de la tornada vas fer una nova peça, *Plata i Or*. Explica'ns-en l'evolució interna.

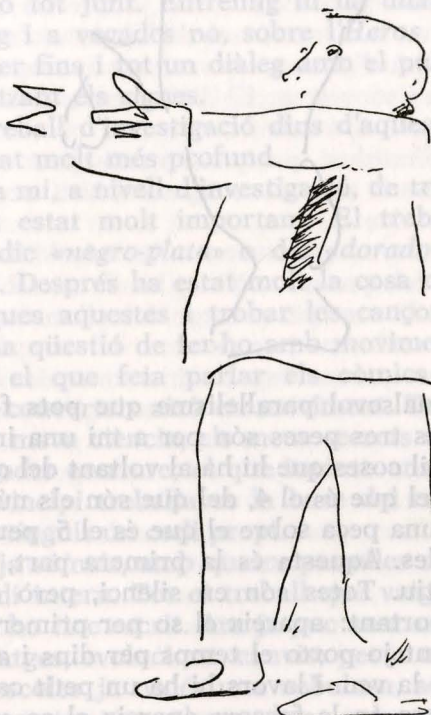
C. G.: *Plata i Or* és una peça molt important i clau per a mi; ja és una peça que és prou llarga com per a ser un espectacle. L'esquema bàsic és un treball sobre una dualitat, la plata i l'or, i els seus paral·lelismes.

La plata és el símbol de la puresa, és el món del silenci, de la geometria. Vaig treballar sobre tres esquemes organitzatius diferents. Ací ja entra la metafísica, jo sóc una mica monjo, una mica metafísic. Les tres parts de plata són el 3, el 2 i el 4; el triangle, el rectangle una mica allargat i el

va vestit de negre i plantava un peu torna la llum, veig vestit d'ou. A partir d'... hi ha música, música de rock.



Dintre de l'«Ora hi ha... tractament; a les primeres peces, la música... a ritme i a la tercera d'elles, que... a l'habitació» (When she goes in... comença a mirar codis fins i tot centrals! es veu... que camina; que hi ha una relació... L'anterior; que és una cançó... Jack... en la seva estètica... un punt de... és una peça d'en David... té l'estructura com un... «El Villar» va seguint la lletra fidel... està tan barreja amb el... és una paraula. Fixa't que des del... una acumulació de codis, ac... havent-hi moviment, abstracció... anat acumulant. L'última es diu... de tot això i posar-ho tot junt. Entremig hi ha una peça, que a vegades la faig i a vegades no, sobre... de D. Bowie que arriba a ser fins i tot un diable... el poble fent moviments i utilitat...



C.C.: El... a... una peça semi-bla que ha estat... profund... C.G.: Per a mi, a... treball, de descobriment, ha estat molt... ha sortit d'això; quan dic... gairebé ho estic dient tot. Després he estat... triar i trobar les músiques aquestes... concretes. També hi ha la qüestió de... de descobrir què era el... no era tot... que... són moltes... de les... que... també hi ha... alguna... que... aquests... comptar amb... aquests... aquests...

C. G.: Ell dibuixa mentre jo he veus en aquests dibuixos que segueixen, i quan ara jo dibuixava i ell anava dibuixant; llavors quan jo dibuixava i ell anava dibuixant, després ens tornàvem a trobar i tornàvem l'espectacle ballant el temps que jo dibuixava i ell anava dibuixant.

Varem fer un treball amb els nens i començàvem tots dos ballant un tant i jo un cert nombre de vegades i després, aleshores, l'espectacle ens tornava a veure a mi i jo dibuixant, després ens tornàvem a trobar i tornàvem l'espectacle ballant el temps que jo dibuixava i ell anava dibuixant.

Va ser una altra trobada entre jo i ell.

C. C.: Per què vas decidir de tornar a Barcelona?

C. G.: Era com tornar a casa, una cosa de la qual t'adones quan surts d'un país, jo sempre sóc molt espanyol i molt català. essencialment jo sóc un tenyor que ha nascut a Barcelona i això no ho he oblidat mai, i quan estàs amb gent de totes les nacionalitats, aleshores, tu saps que significa això.

Per a mi jo no va ser una trobada; allà no tenia temps de pensar, jo estava fent; jo descobria ho descobria sobre la ciutat, llavors, quan jo tornava a Barcelona i la ciutat s'ha mogut molt poc, jo descobria ho descobria tu la recordes d'aquella època que ja no hi ha res a veure perquè tu ja ets diferent. Jo vaig estar dos anys sense sortir d'allà, en arribar a Barcelona jo vaig adonar-me de què era jo i de què és la ciutat; tot això, per contrast, el que no havies vist mai, tens una altra perspectiva, has fet aquest procés d'investigació però aquells anys en «ciutats». Era necessari tornar. El que no vaig fer és sortir d'ací i quedar-me allà. Jo vull viure aquí i el meu centre creatiu és el



quadrat; o qualsevol paralelisme que pots fer d'això, que són molts. Les tres peces són per a mi una investigació sobre les deu mil coses que hi ha al voltant del que és el 2, del que és el 3, del que és el 4, del que són els números bàsics; també hi ha una peça sobre el que és el 5, però la faig molt poques vegades. Aquesta és la primera part, que té un esquema evolutiu. Totes són en silenci, però en el 4 passa una cosa important: apareix el so per primera vegada; fins aquest moment jo porto el temps per dins i ara començo a comptar amb la veu. Llavors hi ha un petit canvi, una transició, que passa en la foscor: apareix el so agafant la música rock. En aquesta foscor es quan em canvio, abans ana-

va vestit de negre i plata, i ara, quan torna la llum, vaig vestit d'or. A partir d'ací ja sempre hi ha música, música de rock.

Dintre de l'«Or» hi ha una evolució de tractament; a les primeres peces, la música s'agafa molt com a ritme i a la tercera d'elles, que es diu «Quan ella entra a l'habitació» (*When she goes in the room*), comença a tenir codis fins i tot teatrals: es veu que hi ha una persona, que camino, que hi ha una relació entre dos personatges... L'anterior, que és una cançó del Joe Jackson, està basada en la seva estètica «*new wave*». L'últim punt de l'evolució és una peça d'en David Bowie que es diu *Joy the lion*; té l'estructura com un còmic, com si llegissis «El Víbora»; va seguint la lletra fidelment i es va explicant amb signes, està tan barrejat amb el «*punk*» que el moviment ja és una paraula. Fixa't que des del zero s'ha anat introduint una acumulació de codis, ací ja hi són tots perquè segueix havent-hi moviment, abstraccions: tots el nivells s'han anat acumulant. L'última es diu *Sentido de duda* que és com fer bola de tot això i posar-ho tot junt. Entremig hi ha una peça, que a vegades la faig i a vegades no, sobre l'*Heros* de D. Bowie que arriba a ser fins i tot un diàleg amb el públic fent moviments i utilitzant els signes.

C. C.: El treball d'investigació dins d'aquesta peça sembla que ha estat molt més profund.

C. G.: Per a mi, a nivell d'investigació, de treball, de descobriment, ha estat molt important. El treball ha sortit d'això: quan dic «*negro-plata*» o dic «*dorado*» gairebé ho estic dient tot. Després ha estat molt la cosa de triar i trobar les músiques aquestes i trobar les cançons concretes. També hi ha la qüestió de fer-ho amb moviment, de descobrir què era el que feia parlar els còmics, on era tot això o com es converteix això en moviment. Tot això jo ara ja ho sé, és la meua ciència, els meus secrets que algun dia m'agradaria poder escriure; el que intento ensenyar.

C. C.: Al principi treballaves la base del moviment, ara ja sembla que tinguis un codi propi...

C. G.: Ara ja sé més, amb quatre paraules sé de què parlo, tinc un codi intern. Tot el treball que vaig fer d'estructura i tot això ho tinc escrit. Ara ja puc anar més de pressa. Ja veig llenguatges, evolucions, canvis; per a mi tot això de les diferents escoles ja no és una nebulosa, són coses concretes, tan concretes com el meu braç o la meua cama. Ja comença a ser molt més precís. Ara ja puc treballar, inves-

tigar, sobre unitats molt més grans, sobre codis. Ací les paraules comencen a fallar una mica. També des del mig de *Plata i Or* tinc el vídeo i m'és molt més fàcil.

C. C.: És en aquesta obra on apareix la teva veu per primera vegada durant la interpretació. Com ho vas decidir?

C. G.: La veu apareix de dues maneres: una quan compto en el 4 o faig alguns crits que formen part del treball d'unir so i moviment, que és una cosa que després he desenvolupat en el treball amb en Carles Santos; l'altra és quan dic els noms de les músiques. Això em va sortir un dia actuant i ho he mantingut, perquè crec que va bé a l'obra en ajudar a crear un aire informal i a entendre el que faig amb cada cançó.

C. C.: En Carles Santos és un músic i compositor quasi fix en els teus espectacles. Com us vàreu trobar? ¿És difícil poder col·laborar amb artistes d'altres camps?

C. G.: Ens vàrem trobar a Nova York a través d'amics comuns. Per a mi va ser un descobriment i immediatament li vaig proposar de fer coses junts. Pel fet de ser de camps diferents es més fàcil col·laborar ja que no s'estableix una competència en la forma, i el diàleg és molt ric. El que és necessari és que l'altra persona tingui una sensibilitat davant la dansa i viceversa. El diàleg amb altres branques de l'art és fonamental, vital.

C. C.: L'*Alhambra* que presentares junt amb Lydia Azopardi el passat mes de maig semblava una mica rígida, massa matemàtica...

C. G.: El que us mostrarem a la Sala Villarroel era com un esquema del que en realitat ha de ser. L'esquema dels moviments ja hi era; per a estar dalt d'un escenari és fonamental estar realment per damunt del temps; fins i tot hi ha moments en què tu t'has de tirar una mica endarrera perquè la peça funcioni, li has de donar espai i temps perquè la peça neixi.

Aquesta peça és la que té la coreografia més definida, per això quan tu la veus et sembla una mica més rígida en relació amb altres, peces, perquè en les altres obres podies veure molt més l'interpret i aquí està molt més retingut conscientment.

Ara estem tornant a assajar-la i anem a Itàlia a fer-la. Ara ja té una altra vida, parla d'una altra manera, ja ens podem deixar anar.

C. G.: Quin és el procés intern d'*Alhambra*?

C. G.: L'esquema base és l'edifici de l'*Alhambra*, totes

les estructures surten d'allà dins i en faig una lectura. L'Alhambra és un edifici que està ple de romanticisme i d'insinuacions que ens arriben; allà dintre t'imagines històries, hi veus gent movent-se. Però jo no faig una interpretació; l'Alhambra és un treball de geometria, de coreografia.

Coreogràficament és de les peces més definides que he fet. És una obra que no està vista des d'un punt de vista d'història, sinó que és molt pura a través del que és l'edifici; l'única argumentació que hi ha és tan curta que no té quasi lloc, és un poema i és una mirada.

Al principi ella balla sola, hi fa un moviment i acaba mirant, i jo al final faig un altre «solo» i acabo mirant; la coreografia passa dintre d'aquesta mirada. De fet si tu agafessis la primera i l'última peça, com que tenen la mateixa música i les podríem ballar junts, podries veure les coreografies i les podríes quasi seguir com una història teatral amb la mirada com a argument; tot el que passa a dins és com una explicació d'aquesta mirada a través de l'entorn que és l'edifici.

C. C.: Les teves obres, però, no acostumen a ser pures, també afegeixes notes d'interpretació.

C. G.: En aquesta dualitat jo crec que la coreografia i la interpretació són dos nivells creatius íntimament lligats i jo, com que sóc normalment intèrpret de les meves coreografies i dono molta importància a la qüestió interpretativa, intento que l'obra canviï cada dia. No és que jo improvisi, és mentida, no es pot improvisar; jo el que faig és fer variacions sobre un mateix tema, igual que no t'inventes una paella cada dia sinó que fas variacions sobre la mateixa paella i sabent que l'aigua és l'última cosa que s'hi ha de posar.

A nivell d'intèrpret no he pogut encara arribar a estar solt, però crec que està començant a sortir. Sóc molt conscient que el que faig és dansa, i que no faig ni teatre ni cine.

C. G.: Com vas trobar la Lydia Azzopardi?

C. G.: Va ser per casualitat. Vaig anar un dia a l'Institut del Teatre i ella donava classes allà. Ella ja havia vist *Plata i Or*, i també havíem coincidit en una cosa que feia l'Avelina.

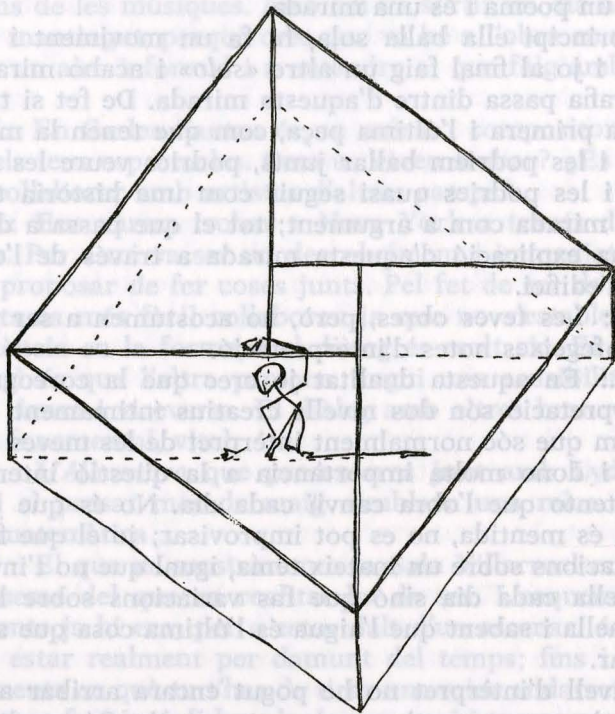
C. G.: Quin significat va tenir aquesta trobada?

C. G.: La Lydia per a mi és un altre pas fort, és una altra aventura. Jo ho resumeixo dient que la Lydia és un altre individu, que té un altre món i molt definit. No és que jo faci una coreografia i agafi una persona perquè s'adapti a aquest meu món, sinó tot al contrari, ella té el seu món

de definició. Ella és tot el contrari de mi. Ella ve de l'ortodòxia, de la bona escola, ve de Londres, ve del London Contemporary Dance School.

C. C.: Com va sortir la idea de treballar junts?

C. G.: Va haver-hi un desig mutu de trobar-nos com a dansaires i vàrem començar a treballar. Jo vaig fer per a ella una coreografia que es deia *Joyería* i ella en va fer per a mi una que es deia *Hombre ascendiendo un edificio alto*; les vàrem estrenar l'1 de maig de 1981.



Vàrem tenir l'oportunitat que sempre n'hi havia un fora que estava mirant, així jo jugava al seu món i ella jugava al meu, i a través d'això podíem entendre'ns. Ara ja és tot més sintètic, ella és una altra dansaire i ens entenem sense necessitat de parlar. És el primer pas en què, a nivell de dansa, hi ha una col·laboració amb una altra persona que ja té una definició pròpia. Varen sortir aquestes dues peces, que són un tipus de treball totalment diferent, però el fet més important és la col·laboració entre els dos llenguatges, les dues formes de viure i entendre la dansa, tot respectant-nos.

Després en va venir una que es deia *Knossos* i és la primera que fèiem a duet, encara que jo figurés com a coreògraf. Abans n'hi havia un fora, ara estem tots dos a dintre amb tots els problemes que comporta: coreografia, interpretació, diferents concepcions i estils. Les línies eren diferents, però jo penso que quan l'energia, l'essencial de la línia, és comú, encara que les línies siguin diferents no molesta.

C. G.: Aquesta síntesi, serà possible aviat?

C. C.: Ens anem aproximant i jo crec que potser aviat estarem preparats per a fer una obra junts, una obra en la qual no faci falta dir qui és el coreògraf, ja ens ho farem entre nosaltres.

Jo crec que en una coreografia sempre hi ha d'haver el coreògraf i l'interpret, això és ineludible i no es poden barrejar aquests dos conceptes, perquè són dos conceptes essencials en tota creació. No els pots eludir, els pots resoldre de moltes maneres, els individus que cobreixen aquests llocs poden ser de molts tipus, poden ser 20 o 15 ballarins i un coreògraf.

Penso que podem començar a trobar una fórmula particular per resoldre això sense que calgui dir res. Ara estem preparant una peça a aquest nivell que crec que podrem presentar aviat. Amb ella es tancaria una mica el programa d'*Alhambra* i *Five to two*. Perquè el que passa és que *Alhambra* i *Five to two* són dues peces que van al mig d'un programa.

C. C.: Per a muntar un espectacle, d'on parteixes?

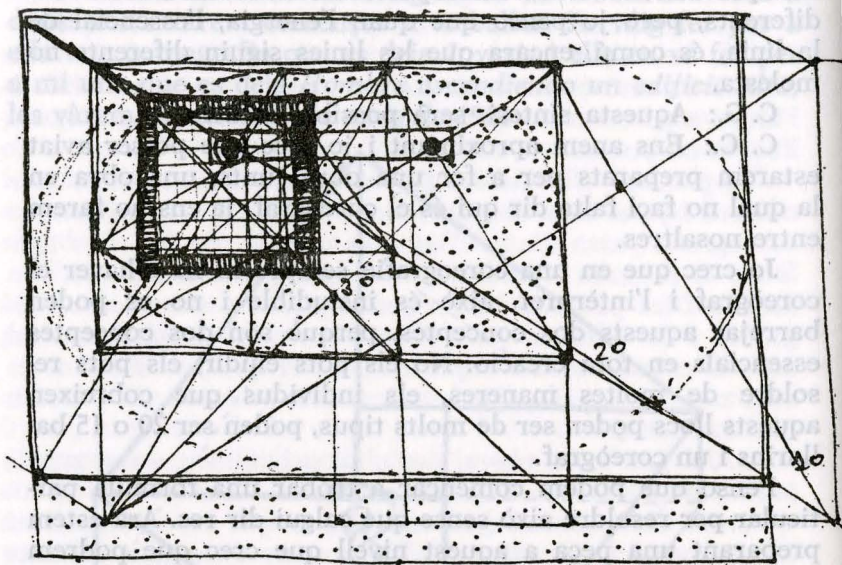
C. G.: Parteixo normalment de moltes coses. És un acumular, un imbuir-se de moltes coses. Normalment començo coreografiant. A mi m'interessa molt el que anomeno «temps i espai», és a dir, el ritme de l'energia, el dibuix d'això; sempre faig primer el dibuix i l'estudi de l'espai. Quan tinc moltes coses acumulades em passo la pel·lícula mentalment i veig imaginàriament l'espectacle. Això és el que defineix, per a mi, el bon coreògraf.

El bon coreògraf és aquell que la seva imaginació s'aproxima més a la realitat, perquè és el que té més capacitat de fer la sortida del temps i de l'espai.

C. C.: I, després, com ho continues?

C. G.: Arriba un moment en què tot això ho divideixes en parts i entres en un procés d'anàlisi. Després comences a fer esquemes d'espai, com per exemple aquest de *Knossos*. Després de l'estudi espacial començo amb un altre nivell,

que pot ser el temps, busco quines organitzacions de temps necessito i parlo amb el músic; després parlo amb el decorador o l'arquitecte; després ve el meu nivell, com a *Paterns* coreografiant, i el treball d'estudi.

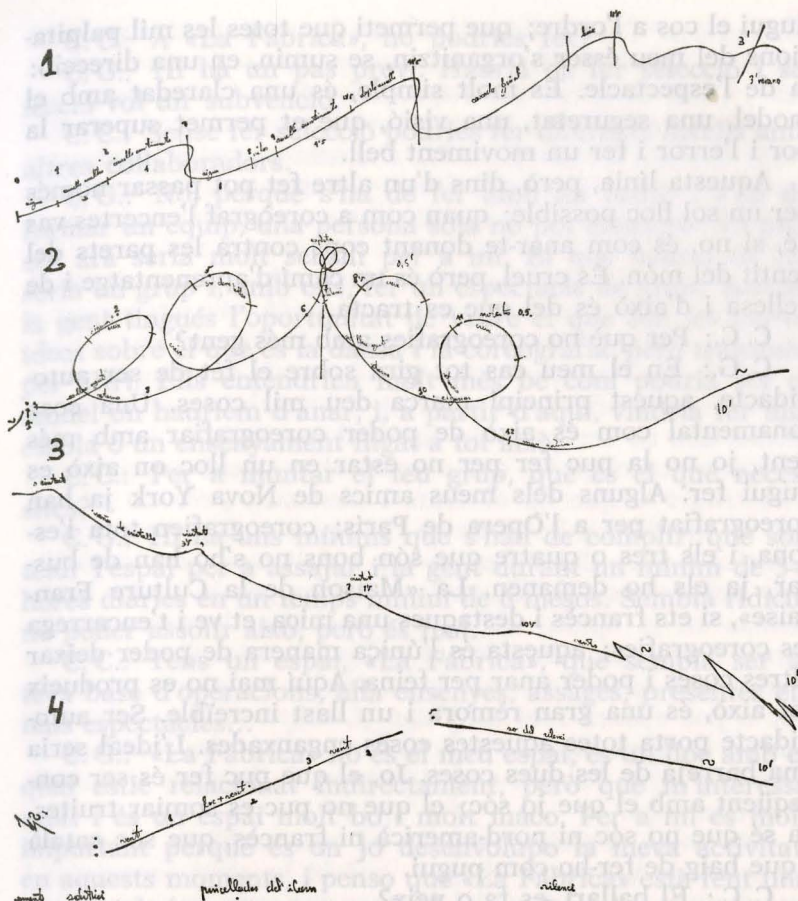


Aquesta fase d'estudi és molt de donar voltes i més voltes al mateix punt fins que arriba un moment en què ho comences a tenir tot lligat i ho ensenyes al públic, i tornes una altra vegada a començar; de fet quan vertaderament comença seriosament és quan estàs amb el públic: és trist. És un drama poder aconseguir 6 o 7 funcions bàsiques que necessites abans de poder mostrar el treball amb bons mitjans, amb llums i tot ja funcionant. Hi ha peces, com *Plata i Or*, que faig des del 80 —fa tres anys que la faig!— i és ara quan comença a funcionar per a mi, comença a tenir la seva identitat; ara és una obra que ja està sacsejada, ja es va destillant; és una mica aquesta línia que t'he ensenyat, i quan comença a destillar-se aquesta línia és que ja funciona.

C. C.: A quin espectacle pertany aquest altre esquema?

C. G.: Aquest és l'esquema de *Verd, estiu, autumne, hivern*, i aquesta línia és allò més important que jo porto dintre meu, perquè jo ballo més en qüestions d'energia.

C. C.: Desenvolupa una mica tot això del treball energètic. De qui parteixes? Com ho apliques?



C.G.: Parteixo, com és lògic, de la tradició però, per aïllament, durant molt de temps he hagut de recórrer a mirar cap a dins meu. Ara cada vegada sóc una mica més capaç de lligar aquest interior amb la tradició. Dic «energia» per falta de vocabulari específic en un moment històric material. És entrar amb la vida més enllà de la matèria, en l'ànima, i la seva relació amb els sentits, el físic, etc...

Aquesta línia està sobre una fulla que té dalt, baix, dreta i esquerra, és el fil conductor, la mare del riu per on corre l'aigua del meu ballar. El que m'és difícil d'explicar, així ràpidament, és el que implica que la línia pugi o baixi. Per ballar has de ser capaç de poder reduir-ho, a dins teu i en cada instant de l'espectacle, tot a un sol fet, punt, roda, que

dugui el cos a l'ordre; que permeti que totes les mil palpitations del meu ésser s'organitzin, se sumin, en una direcció: la de l'espectacle. És molt simple, és una claredat amb el model, una seguretat, una visió, que et permet superar la por i l'error i fer un moviment bell.

Aquesta línia, però, dins d'un altre fet pot passar només per un sol lloc possible; quan com a coreògraf l'encertes vas bé, si no, és com anar-te donant cops contra les parets del sentit del món. És cruel, però és un camí d'aprenentatge i de bellesa i d'això és del que es tracta.

C. C.: Per què no coreografies amb més gent?

C. G.: En el meu cas tot gira sobre el fet de ser autodidacte, aquest principi marca deu mil coses. Una cosa fonamental com és això de poder coreografiar amb més gent, jo no la puc fer per no estar en un lloc on això es pugui fer. Alguns dels meus amics de Nova York ja han coreografiat per a l'Òpera de París; coreografien tota l'estona, i els tres o quatre que són bons no s'ho han de buscar, ja els ho demanen. La «Maison de la Culture Française», si ets francès i destaqués una mica, et ve i t'encarrega les coreografies; aquesta és l'única manera de poder deixar altres coses i poder anar per feina. Aquí mai no es produeix tot això, és una gran rèmora i un llast increïble. Ser autodidacte porta totes aquestes coses enganxades. L'ideal seria una barreja de les dues coses. Jo, el que puc fer és ser conseqüent amb el que jo sóc; el que no puc es somiar truites. Ja sé que no sóc ni nord-americà ni francès, que sóc català i que haig de fer-ho com pugui.

C. C.: El ballarí, es fa o neix?

C. G.: Home, totes dues coses, una barreja de totes dues coses.

C. C.: A les teves classes hi ha gent de tot arreu, també hi ha gent que no ha fet mai dansa, com ho soluciones?

C. G.: Això és bo i és dolent, les dues coses alhora. Per una banda m'agrada, per l'altra perds temps, perquè ets en una classe i comences a mirar i tens potser 20 persones i aquestes 20 persones, per anar bé, hauries de dividir-les, com a mínim, en 12 grups, i com que això no és possible has de generalitzar moltes coses i no pots especificar tant.

C. C.: Però quan arribes allà no saps mai ni qui ni quants seran a classe.

C. G.: No, no ho sé mai. Jo no he pogut mai fer ensenyament acadèmic. Hi ha moltes coses que no he pogut fer mai. M'agradaria molt perquè és molt pràctic.

C. C.: A «La Fàbrica», ho podries fer?

C. G.: Hi ha un pas previ. Hauria de fer selecció i selecció vol dir subvenció.

C. C.: Sense fer selecció podries fer diferents nivells amb altres col·laboradors.

C. G.: No, perquè s'ha de fer amb un ordre i s'ha de formar un equip, una persona sola no pot ensenyar. El procés ara seria molt senzill per a mi. El que hauria de fer seria un grup i, amb ells, fer un espectacle de grup; perquè la gent tingués l'oportunitat de veure el que són les meves idees sobre el que és la dansa i la coreografia, però transmès per altri. Ells entendrien molt més bé com podria ser el model on hauríem d'anar, i, a partir d'aquí, vindria fer una escola o un ensenyament lligat a tot això.

C. C.: Per a muntar el teu grup, què és el que necessites?

C. G.: Hi ha uns mínims que s'han de complir, que són tenir l'espai per a assajar i la gent durant un mínim de 5-6 hores diàries en un temps mínim de 6 mesos. Sembla ridícul no poder assolir això, però és real.

C. C.: Tens un espai, «La Fàbrica», que sembla ser la teva base d'operacions, allà ensenyas, assages, presents els teus espectacles...

C. G.: «La Fàbrica» no és el meu espai, és un lloc amb el qual estic relacionat indirectament, però que m'interessa molt i és un espai molt bo i molt maco. Per a mi és molt important perquè és on jo desenvolupo la meva activitat, en aquests moments, i penso que «La Fàbrica» està fent una tasca molt important per a la dansa a Barcelona.

C. C.: Cesc Gelabert, ballarí i coreògraf, investigador i pedagog, *autodidacte català*, ¿vols llegir alguna cosa de les que has escrit últimament?

C. G.: Model, idea, imatge, estímul de dansa. És un model que existeix en el nostre interior o esperit. No és una noció o un dibuix estàtic, és un model de «dansa». Seria una mica com geometria en el sentit de Plató, podent ser més encara com el cercle de les esferes del paradís de Dante. Aquestes esferes són models que es mouen, són models d'energia en moviment. És fonamental que ha de ser un arquetip que rebem per tradició, o emergeix dins de nosaltres per treball fins a arribar a fer-se visió.

Es tracta d'arribar a poder romandre el màxim de temps possibles, és a dir, el temps al mil, en unió com més profunda possible amb aquest model —que en el fons seria la

coreografia. Cal practicar des de la recerca de tot això. Trobar la definició d'aquest arquetip. Es pot fer de dues maneres (com et deia), per l'aprenentatge a través d'una tradició o a través d'un descobriment interior. Poder ballar basat damunt d'aquest model, d'aquest arquetip; poder ser capaç de manifestar-ho a fora; poder ser capaç de fer-ho en moviment, fer-ho en realitat concreta; fer-ne un acte de creació.

Normalment quan comencem a ballar, el nostre ésser individual, físic i psíquic és omnipresent, conscientment o inconscientment, i, realment requereix molt de temps i de treball donar forma a aquests models dels quals parlo; que han de ser ja interiors, separats del que és la teva pròpia noció, han de ser generals, fora del teu ego.

Normalment passa que o sents el cos però no ets capaç d'abstraure o que no el sents i abstraus, però no ets capaç de manifestar-ho a través del teu cos. Es tracta d'anar practicant però lligant-ho tot cap a dalt, amb una visió global; definint tot el que podem definir per la nostra experiència en la dansa; referint-ho tractant de respectar els forats foscos en relació a un ordre tradicional que, més o menys, puc en certa forma entendre-ho i copiar-ho, i que a poc a poc s'anirà fent més clar; i, sobretot, no explicar el que no sé, però tampoc no tenir en compte una totalitat encara que jo no l'abasti conscientment en la seva, en tota la seva dimensió.

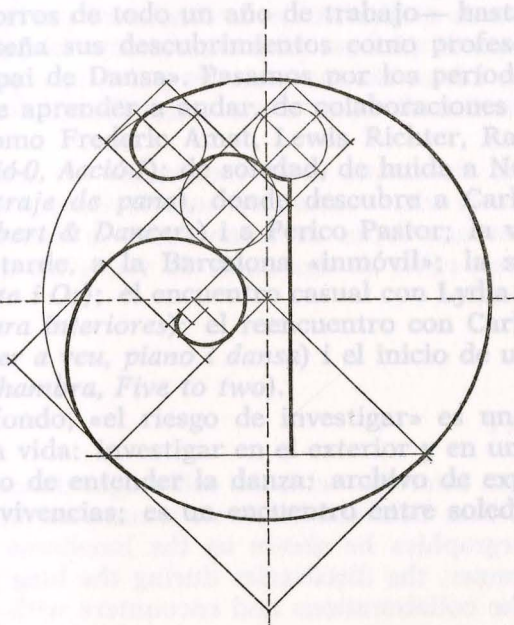
Sóc molt conscient que hi ha una totalitat, hi ha un esquema de valors en el món, que hi ha unes jerarquies i que aquests models que ho abasten tot, que estan en l'aire, que són globals, aquesta espècie de puresa, o aquesta recerca, per a mi és fonamental que sigui; i el que jo no sé potser directament en dansa, que és allò que jo veig, sí que ho puc, més o menys, deduir a nivell de lectura, a nivell de visió, des de mi com a espectador que sempre és molt més fàcil, d'allò que és la cultura, d'allò que és la tradició, d'allò que és l'estructura del món.

Aleshores jo moltes coses no les entenc molt bé però jo sé que són allà. Llavors per a mi és molt important no voler entendre i explicar-me allò que no és, però tampoc pretendre dir que la totalitat és allò que és la meva parcialitat.

Si treballa no amb el que el cos fa com a cosa material sinó amb el que el cos fa com a cosa subtil, immediatament i inalienablement surt la qüestió de la imatge ja que és l'úni-

ca manera de poder, a base de donar-li una «forma», modelar les sensacions, anar a poc a poc reeducant el cos i ser el que realment és. Això evidentment dificulta molt les coses perquè la gent es perd, ja que no té els ulls acostumats a veure-ho. En canvi hi ha qui té la capacitat de crear la imatge però no la sap connectar amb el seu cos.

Evidentment que no vull crear un llenguatge, ja que desappareix en la velocitat del nostre temps. M'interessa més la contínua recerca d'aquests models arquetípics i del saber ser un amb ells. M'és igual un argument o un altre, una estètica o una altra. Evidentment una estarà més a prop del meu jo i per tant més lògica per a mi; això m'interessa secundàriament, fet pel qual vaig més a poc a poc respecte a la relació amb el «mundus».



RÉSUMÉ

Nous présentons un entretien avec le danseur et chorégraphe autodidacte Cesc Gelabert. Pendant que nous nous promenons avec lui par les chorégraphies, il nous montre la solitude du coureur de fond, les trouvailles dans les longs procès de création, les collaborations, les rencontres avec d'autres individualités. C'est un voyage ininterrompu dans le présent et dans le

RESUMEN

Presentamos una entrevista con el bailarín y coreógrafo autodidacta Cesc Gelabert. Paseando por entre sus coreografías nos muestra la soledad del corredor de fondo, los hallazgos en los largos procesos de creación, las colaboraciones, los encuentros con otras individualidades.

Es un viaje continuo en el presente y en el pasado, desde su primer contacto casual con el mundo de la danza (1969) hasta el estreno de *Alhambra* (1983); desde el momento en que se ve por vez primera bailando a solas entre las paredes de una sala vacía hasta el momento en que, también por vez primera, baila con otra figura de la danza, Lydia Azzopardi; desde su búsqueda de puntos de referencia por entre mil y un cursillos en Cataluña y en el extranjero —que paga con los ahorros de todo un año de trabajo— hasta la época en que enseña sus descubrimientos como profesor de «La Fàbrica-Espai de Dansa». Pasamos por los períodos de «juventud», de aprender a andar, de colaboraciones con otros artistas, como Frederic Amat, Lewis Richter, Rafael Subirachs (*Acció-0, Acció-1*); de soledad, de huida a Nueva York (*Mi viejo traje de pana*), donde descubre a Carles Santos (*Cesc Gelabert & Dancers*) i a Perico Pastor; la vuelta, dos años más tarde, a la Barcelona «inmóvil»; la soledad de nuevo (*Plata i Or*); el encuentro casual con Lydia Azzopardi (*Danzas para interiores*); el reencuentro con Carles Santos (*Concert per a veu, piano i dansa*) i el inicio de un entendimiento (*Alhambra, Five to two*).

En el fondo, «el riesgo de investigar» es un modo de entender la vida: investigar en el exterior y en uno mismo; es un modo de entender la danza: archivo de experiencias, reflejo de vivencias; es un encuentro entre soledades.

RÉSUMÉ

Nous présentons un entretien avec le danseur et chorégraphe autodidacte Cesc Gelabert. Pendant que nous nous promenons avec lui par les chorégraphies, il nous montre la solitude du coureur de fond, les trouvailles dans les longs procès de création, les collaborations, les rencontres avec d'autres individualités.

C'est un voyage ininterrompu dans le présent et dans le

passé, à partir son premier contact, par hasard, avec le monde de la danse (1969), jusqu'à la première d'*Alhambra* (1983); dès le moment où il danse avec une autre figure de la danse, Lydia Azzopardi; depuis sa recherche de référents parmi mille et un cours en Catalogne et à l'étranger, payés avec l'argent épargné grâce à son travail de toute une année, jusqu'à l'époque où il montre ses découvertes comme professeur de «La Fàbrica-Espai de Dansa» (L'Usine-Espace de Danse). Nous passons aux périodes de «jeunesse», de l'apprentissage des premiers pas, des collaborations avec d'autres artistes tels que Frederic Amat, Lewin Richter, Rafael Subirachs (*Acció-0, Acció-1*); de solitude, de fuite à New York (*Mi viejo traje de pana*), où il découvre Carles Santos (*Cesc Gelabert Dancers*) et Federico Pastor; le retour, deux ans après, à la Barcelone «immobile»; encore une fois la solitude (*Plata i Or*); la rencontre par hasard avec Lydia Azzopardi (*Danzas para interiores*); la nouvelle rencontre avec Carles Santos (*Concert per a veu, piano i dansa*); et la commencement d'une compréhension (*Alhambra, Five to two*).

Au fond, «le risque de la recherche» est une façon de comprendre la vie: rechercher vers le dehors et vers soi même; c'est une façon de comprendre la danse: classeur d'expériences, reflet de morceaux de vie; c'est une rencontre de solitudes.

SUMMARY

This is an interview with the self-taught dancer and choreographer Cesc Gelabert. While we accompany him through his choreographies he shows us the loneliness of a long distance runner, the discoveries during the long process of creation, the collaborations and encounters with other people.

It is a continuous voyage in the present and the past, from his first casual contact with the world of dance (1969) to the premiere of *Alhambra* (1983); from the moment when, for the first time, he found himself dancing alone in front of an empty auditorium until the moment when, also for the first time, he danced with another star, Lydia Azzopardi; from his search for reference points, looking around in a thousand and one courses in Catalonia and abroad

which he paid for with money saved up during a whole year's work, until the time when he taught his discoveries at La Fàbrica-Espai de Dansa. We go through the period of his «youth», of learning to walk, of collaborations with other performers, such as Frederic Amat, Lewis Richter, Rafael Subirachs: *Acció-0*, *Acció-1* (Action-0, Action-1); of solitude, of running away to New York *Mi viejo traje de pana* (My Old Corduroy Suit), where he met Carles Santos (*Cesc Gelabert & Dancers*) and Perico Pastor; the return, two years later, to «motionless» Barcelona; loneliness again *Plata i Or* (Silver and Gold); the chance meeting with Lydia Azzopardi, *Danzas para interiores* (Dances for Interiors); the reencounter with Carles Santos, *Concert per a veu, piano i dansa* (Concert for Voice, Piano and Dance); the beginning of an understanding (*Alhambra, Five to Two*).

The Risk of Investigating is basically a way of understanding life: investigating outside and inside oneself; it is a way of understanding dance: an archive of experiences, a reflection of life; it is an encounter with solitude.

FRANCESC BURGNET I ARDIACA

QÜESTIONS PRELIMINARS A LA SEMIÒTICA TEATRAL

QÜESTIONS PRELIMINARS A LA SEMIÒTICA TEATRAL

...rillosa a no significar pas; i això, en certa manera, per excés de significació: els seus possibles significats són tan nombrosos que quasi tot pot servir. La qual cosa equival a admetre que gairebé no hi ha res que hi pugui pertànyer amb un dret de ciutadania absolut i exclusiu».

Les distintes branques de la Semiologia¹ han patit una mena de «complex d'Edip» lingüístic inicial, és a dir, s'ha volgut traslladar a tots els camps de la significació i comunicació humana l'epistemologia específica de la Lingüística. En altres termes, s'ha pretès entendre tot fenomen de significació i/o comunicació des del model de l'estructura específica del llenguatge verbal. Això va abocar l'anàlisi semiològica a una situació sense sortida, a una tautologia irreductible: o bé el presumpte objecte de l'anàlisi semiològica demostrava la seva conformitat amb l'estructura lingüística, o bé se li negava el dret a l'anàlisi semiològica.

Eren els temps de la fascinació lingüística mal digerida, del mite de la «lengua» saussuriana. A més, un cop establerta l'especificitat del llenguatge verbal en el fet de la *double articulation*, aquesta va esdevenir el dogma, la condició *sine qua non*, de tot procés de significació i/o comunicació. En la semiologia del teatre, del cine, etc., tothom cercava els equivalents del Fonema i Morfema lingüístics. Superar aquest dogmatisme —per altra banda proo lògic—, ha estat el primer gran repte de la Semiologia Teatral, i d'altres

1. Franco RUFFINI.

Semiologia del teatre: ricognizione degli studi. Biblioteca Teatrale, Bulzoni editore, Roma, núm. 9, 1974, pàgs. 34-41.

2. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 34.

3. Vegeu, p. e., els treballs de PASOLUNGI, «La lengua escrita de la acción» i «Discurso sobre el plano secundario, o el cine como semiología de la realidad», distins del llibre *Psicología y lenguaje cinematográfico*, AA.VV. Alberto Corazón editor, Madrid, 1969, pàgs. 11-32 i 33-68.

També el treball de BERRINI, *Cine: Lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (edició original italiana a Bompiani, Milà, 1968).

La Semiologia (o Semiòtica) del teatre, en primer lloc, s'ha de plantejar les raons de la seva pròpia pertinència, i això vol dir delimitar el seu objecte d'anàlisi, construir el seu estatut específic. En paraules de Ruffini, diríem que es tracta de procedir a la «*ricognizione degli studi*»¹ de la Semiòtica Teatral, perquè, «i això és un fet desconcertant, el terme Semiòtica Teatral tendeix d'una manera perillosa a no significar res: i això, en certa manera, per excés de significació: els seus possibles significats són tan nombrosos que quasi tot pot servir. La qual cosa equival a admetre que gairebé no hi ha res que hi pugui pertànyer amb un dret de ciutadania absolut i exclusiu».²

Les distintes branques de la Semiologia,³ han patit una mena de «complex d'Èdip» lingüístic inicial, és a dir, s'ha volgut traslladar a tots els camps de la significació i comunicació humanes l'epistemologia específica de la Lingüística. En altres termes, s'ha pretès entendre tot fenomen de significació i/o comunicació des del model de l'estructura específica del llenguatge verbal. Això va abocar l'anàlisi semiològica a una situació sense sortida, a una tautologia irreductible: o bé el presumpte objecte de l'anàlisi semiòtica demostrava la seva conformitat amb l'estructura lingüística, o bé se li negava el dret a l'anàlisi semiòtica.

Eren els temps de la fascinació lingüística mal digerida, del mite de la «*langue*» saussuriana. A més, un cop establerta l'especificitat del llenguatge verbal en el fet de la *dobla articulació*, aquesta va esdevenir el dogma, la condició *sine qua non*, de tot procés de significació i/o comunicació. En la semiologia del teatre, del cine, etc., tothom cercava els equivalents del Fonema i Morfema lingüístics. Superar aquest dogmatisme —per altra banda prou lògic—, ha estat el primer gran repte de la Semiologia Teatral, i d'altres

1. Franco RUFFINI.

Semiòtica del teatro: ricognizione degli studi. Biblioteca Teatrale, Bulzoni editore, Roma, núm. 9, 1974. pàgs. 34-81.

2. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 34.

3. Vegeu, p. e., els treballs de PASOLINI, «La lengua escrita de la acción» i «Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad», dintre del llibre *Ideología y lenguaje cinematográfico*, AA.VV. Alberto Corazón editor, Madrid, 1969, pàgs. 11-52 i 53-68.

També el treball de BETTETINI, *Cine: Lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (edició original italiana a Bompiani, Milà, 1968).

semilogies, a la recerca de la seva pròpia pertinència, o sigui, del seu dret a existir.

En termes generals, la Semiologia serà «el conjunt de coneixements i de tècniques que ens permeten distingir on són els signes, de definir allò que els institueix com a signes, de conèixer els seus lligams i les lleis del seu encadenament».⁴ I pel que fa al teatre, la semiologia s'interessarà per la producció del sentit al llarg de tot el procés teatral, des de la creació fins a la recepció, és a dir, des del text i el treball de direcció en la «*mise en scène*» fins al procés d'interpretació de l'espectador. A manera de programa de treball, acceptarem que la Semiologia Teatral és un «mètode d'anàlisi del text i/o de la representació que centra l'atenció sobre l'organització formal del text o de l'espectacle, sobre l'organització interna dels sistemes significants dels quals són compostos el text i l'espectacle i sobre la dinàmica dels processos de significació i d'instauració del sentit per mediació dels qui fan el teatre i del públic».⁵

TEATRE I COMUNICACIÓ

En el número 15 de la revista *Communications*, Eco i Metz qüestionaven de forma decisiva el reduccionisme lingüístic que havia nodrit la semiologia incipient. Metz, en una reflexió sobre la falsa oposició entre *analògic* i *codificat*, exposava els riscos que corre l'anàlisi semiològica: «1. Confondre *llengua* i *codi*, mentre que la llengua no és sinó un dels codis existents, privilegiat per la importància considerable de la seva funció social, però no forçosament privilegiat en una *tipologia* de codis. 2. Concloure, de l'absència de la llengua, l'absència de codi. 3. I per un moviment de retop, situar tots els codis al costat de la llengua.»⁶

Umberto Eco, en el seu assaig sobre la semiologia dels

4. Michel FOUCAULT.

Les mots et les choses, París, Gallimard, 1966, pàg. 44.

5. Patrice PAVIS.

Dictionnaire du Théâtre, Éditions Sociales, París, 1980, pàgina 358.

6. Christian METZ.

Más allá de la analogía, la imagen. Dintre de *L'analyse des images*. *Communications*, núm. 15, 1970», Éditions du Seuil. Versió castellana a Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pàg. 12.

missatges visuals, s'expressava de manera ben semblant a Metz, però encara més contundent: «És un error creure que: 1. Qualsevol acte comunicatiu es fonamenta en una llengua pròxima als codis del llenguatge verbal. 2. Cada llengua ha de tenir dues articulacions fixes. És molt més fecund admetre que: 1. Qualsevol acte de comunicació es basa en un codi (o en més d'un, afegim nosaltres). 2. No necessàriament tots els codis han de tenir dues articulacions fixes (ni dues, ni fixes).»⁷

En les primeres temptatives d'anàlisi semiològica del teatre, va aparèixer també una certa actitud, si no de rebuig, d'objecció a la semiologia teatral, i tot per raons del reduccionisme panlingüista que abans hem esmentat, que identifica de manera tautològica llenguatge verbal i comunicació, llengua i codi, i que considera imprescindible l'estructura lingüística de la doble articulació per poder parlar de llenguatge. Serà sobretot Georges Mounin, en el seu assaig sobre *La communication théâtrale* (1969), el principal objector a la Semiologia Teatral. En aquest sentit, Mounin diu que cal «advertir, tan brutalment com sigui possible, als autèntics investigadors en qüestions teatrals que parlar *a priori* del teatre com si fos un llenguatge és donar per resolts els propis problemes que una anàlisi minuciosa i complexa del funcionament de l'espectacle teatral hauria, abans que res, de descobrir i definir, i després explorar en totes les seves dades, i després potser, començar a resoldre».⁸

Les objeccions de Mounin a la Semiologia Teatral parteixen de les reflexions de Buyssens sobre el llenguatge que el mateix Mounin havia comentat en un article escrit el 1962, *Linguistique et sémiologie*,⁹ en què assenyala que «a partir de Karl Bühler (1934), la lingüística ha revelat les funcions del llenguatge, i n'ha considerat com a central la funció de comunicació. Això dugué a Buyssens i a d'altres lingüistes a distingir bé els fets que corresponen a una intenció

7. Umberto Eco.

Semiología de los mensajes visuales. L'analyse des images. Communications, núm. 15». Versió castellana a Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pàgs. 51-52.

8. Georges MOUNIN.

Introducción a la Semiología, Anagrama, Barcelona, 1972, pàgina 99.

9. Georges MOUNIN.

Publicat juntament amb l'article citat a 8 *Introduction à la Sémiologie*, Editions Minuit, París, 1970. Versió castellana a Anagrama, Barcelona, 1972.

de comunicació que es pot revelar (existència d'un parlant lligat a un oient mitjançant un missatge que determina comportaments verificables) i a separar-los dels fets que no tenen aquesta característica, tot i que fins ara se'ls anomenés amb el terme de signes i se'ls estudiés en el llenguatge. Aqueixos fets, que Trubetzkoy anomena *indicis* i *síntomes* (*Principes de phonologie*, París, Klincksieck, 1957, pp. 16, 18 i 19), són informacions que el parlant dona d'ell mateix sense cap intenció de comunicar-les».¹⁰

Després de recordar que el mateix Eric Buyssens¹¹ ja havia apuntat que en el teatre els actors representen personatges que es comuniquen entre ells, però que no comuniquen amb el públic, Mounin planteja la qüestió que a ell li sembla fonamental: «saber si l'espectacle teatral és o no comunicació». I immediatament afegeix que «la comunicació lingüística es caracteritza pel fet fonamental, constitutiu de la pròpia comunicació, que l'emissor pot convertir-se alhora en receptor; i el receptor, en emissor. Res de semblant, en absolut, es produeix en el teatre, en el qual, els emissors-actors són sempre els mateixos i els receptors-espectadors també. Repetim-ho, els espectadors no poden respondre mai als actors per mitjans teatrals».¹² Sobre la capacitat o incapacitat comunicativa del teatre, Mounin conclou que «de fet, sembla que es pot explicar millor el que passa al teatre en termes d'*estimulació* (en el sentit que els psicòlegs donen a aquest mot) que en termes de comunicació. Autor i director, decorador, actors, figurinistes, escenògraf, entren en acció no pas per «dir» alguna cosa als espectadors, com ells creuen generalment, sinó per actuar sobre els espectadors. El circuit que va de l'escenari a la sala és essencialment un circuit (molt complex) del tipus estímulo-resposta (...); a cada instant, en plans diferents (text, interpretació, il·luminació, joc de les taques de colors, vestits, etc.) es produeixen estímuls: lingüístics, visuals, lluminosos, gestuals, plàstics, i cada un d'ells pertany, segurament, a un sistema diferent, les regles fonamentals dels quals potser es puguin explicar».¹³

10. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 78.

11. Eric BUYSENS.
La Communication et l'articulation linguistique, PUF, 1967.

12. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 101.

13. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàgs. 105-106.

Com diu Ubersfeld, «Mounin subordina, doncs, la comunicació a la intenció de comunicar. Ara bé, aquesta intenció de comunicar no sembla pas que es pugui negar en l'àmbit teatral», el que passa en el teatre és que cal distingir entre «la intenció de comunicar i la voluntat precisa de dir tal o tal altra cosa: hom pot voler comunicar quan el missatge comporta tota una part que no depèn de la intencionalitat», en altres paraules, «en cada comunicació hi ha una part d'informació involuntària, inconscient», i en definitiva, no és difícil de comprendre que «la comunicació teatral és intencional en el seu conjunt, i així mateix (és el treball del director) en tots els seus signes essencials; per tant, es mereix ben bé el nom de comunicació en el sentit restrictiu del terme, encara que molts dels signes emesos per l'activitat teatral no poden ésser tinguts en compte per un projecte conscient, i si la qüestió de la seva intencionalitat no es planteja gaire, és perquè aquesta no pot afectar tots els signes del llenguatge poètic».¹⁴

Aquesta subordinació de la comunicació a la intenció de comunicar és ben fàcil de contestar, perquè, tal com exposa Gérard Genot,¹⁵ la intenció de comunicar mai no pot ser un element discriminant de la comunicació ja que, si més no, caldria considerar alhora una intenció de rebre la comunicació per part del destinatari.

Per a Mounin doncs, el teatre no comunica, «l'organització escènica no produeix signes, sinó estímuls: el teatre no funciona mitjançant senyals (signes produïts intencionalment per comunicar alguna cosa: els únics, segons Mounin, als quals se'ls ha d'aplicar l'anàlisi semiòtica), sinó a través d'indicis; l'impacte de l'espectador amb l'escena es redueix per consegüent a una sèrie de respostes comportamentals, a la seva "lectura" de l'obra i a una interpretació de la significació sobre la base dels indicis subministrats per l'espectacle. [Per consegüent] el teatre acció proposat en aquests termes, que no comunica, sinó que estimula, seria en realitat refractari a qualsevol tipus d'aproximació semiòtica».¹⁶

14. Anne UBERSFELD.

Lire le Théâtre, Éditions Sociales, París, 1978, pàgs. 41-42.

15. Gérard GENOT.

Tactique du sens. Dintre de «Semiòtica», revista de l'AISS, VIII, 1973, 3 pàg. 194.

16. Gianfranco BETTETINI.

Appunti per una semiótica del teatro. Dintre de *Teatro e Comunicazione*. Guaraldi editore, 1977, Rimini-Firenze, pàg. 12.

En resum, Mounin es planteja la següent objecció general: «¿Podem parlar de comunicació teatral, no lingüística, si es vol, però comunicació malgrat tot, en el sentit propi? Si volem saber què diem quan parlem de comunicació, recordem obstinadament que un emissor (de missatges) comunica amb un receptor d'aqueixos missatges, si aquest darrer pot respondre al primer pel mateix canal, en el mateix codi (o en un codi que pugui traduir íntegrament els missatges del primer codi). No hi ha comunicació d'aquesta mena en el teatre.»¹⁷

Hi ha en aquesta objecció dues qüestions que cal diferenciar. Per una banda, si en el teatre es pot parlar o no de comunicació, i aquí ens caldria fixar els límits, rígids o elàstics, d'aquesta noció. Per l'altra, es tracta de saber si la semiòtica pot ocupar-se o no de l'anàlisi del fet teatral tot tenint en compte la distinció —complementària— entre una semiòtica de la significació, dedicada a l'estudi dels codis, i una semiòtica de la comunicació o de la producció semiòtica.¹⁸

Quant a la primera de les qüestions esmentades, ens sembla que Pavis té raó quan diu que «tot confont ben sovint comunicació i participació del públic, la recerca teatral (teòrica i pràctica) converteix la comunicació entre sala i escena en el fi essencial de l'activitat teatral. ¿Però és realment això el que els semiòlegs i informàtics entendrien per comunicació? Si per comunicació s'entén un intercanvi simètric d'informació —l'emissor que esdevé receptor tot utilitzant el mateix codi—, el joc teatral no és pas una comunicació. En efecte, fora del cas límit del *happening* que cerca precisament d'eliminar la distinció entre espectador/actor, l'espectador resta sempre en les seves caselles: com a armes de resposta no disposa, en el millor dels casos, de res més que l'aplaudiment, del xiulet o del tomàquet», però, «en canvi, si la comunicació és concebuda com un mitjà utilitzat per influenciar als altres i reconegut com a tal per aquell a qui es vol influenciar, la reciprocitat del canvi no és pas necessària per poder parlar de comunicació i és palès que una definició d'aquest tipus és la que s'aplica al

17. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 104.

18. Umberto Eco.
Tratado de Semiòtica general, Editorial Lumen, Barcelona,
1977, esp. pàgs. 69-96.

teatre: nosaltres sabem que som al teatre, i no podem pas no ser "tocats" per l'espectacle». ¹⁹

El que Pavis ens proposa —tot seguint les reflexions de Prieto—, ²⁰ és donar una major flexibilitat al concepte de comunicació i ultrapassar el reduccionisme panlingüista en què Mounin l'emmarca, tot subordinant-lo, per un costat, a la intenció de comunicar i, per un altre, a la possibilitat del *feed-back* entre emissor i receptor a través del mateix canal i mitjançant el mateix codi o un altre capaç de traduir íntegrament els missatges d'aquell.

En un altre sentit, Gianfranco Bettetini no està pas d'acord amb com Mounin entén el teatre (acció que no comunica sinó que estimula) i considera que «l'organització de la *mise en scène* teatral no és sols destinada a "fer" alguna cosa sobre l'espectador, a provocar-ne un comportament; aqueixa li "diu" també alguna cosa, si més no a dos nivells de comunicació: aquell infraescènic (els personatges que comuniquen entre ells) i aquell entre l'escena i els espectadors. Els personatges comuniquen entre ells en virtut d'un sistema lingüístic, d'un sistema paralingüístic i d'un sistema gestual (kinèsic o proxèmic); l'escena comunica amb el públic a través d'una sèrie de sistemes entreligats, que van des del lingüístic al paralingüístic i al gestual, de l'iconogràfic al literari, del cronològic al de l'organització espacial, del que regula l'estructura dels continguts transmesos al de l'adscripció ideològica del context, i així successivament. Tot això es pot introduir en l'anàlisi... (i si a més a més) es recorda que fins i tot l'anomenat "indici" pot ésser correctament assumit en l'àmbit dels processos de significació posats en moviment en el teatre, es comprèn el valor i l'economia de l'anàlisi semiòtica aplicada a les seves *performances*: aqueixa indaga i descriu la base objectiva sobre la qual s'instaura el procés d'acció produït a l'escena, i serà més o menys exhaustiva, en la seva confrontació del text escènic, segons sigui la seva *mise en scène* més o menys destinada a actes de comunicació (prevalença del text literari o d'una sèrie de convencions fortament socialitzades en tota la preparació) o a una estimulació que provoqui comportaments (reducció o eliminació de les convencions,

19. Patrice PAVIS.

Obra citada, pàg. 79.

20. Luis PRIETO.

Messages et signaux, PUF, París, 1966.

desaparició de tota ritualitat sincrònica: teatre d'avantguarda contemporani). Fins en aquest darrer cas, de totes maneres, poden existir sistemes de codificació en què el codi, segons Eco, no és posseït per l'emitent i el destinatari comunament: el codi, que fa dependre certs efectes de certs estímuls, serà usat per l'emissor per manipular algunes reaccions instintives del destinatari».²¹

Al llarg dels anys setanta aparegueren diversos autors que adreçaren les seves reflexions sobre l'especificitat o no de l'epistemologia que fins aleshores havia «certificat» l'estatut d'una semiologia teatral. Aquests autors s'adonaren del fet que molts dels equívocs en què s'havia debatut l'anàlisi semiòtica del teatre, i la major part de les dificultats que l'havien paralytat, s'havien produït a causa d'una «transposició mecànica i apriorística dels mètodes i de les nocions de la lingüística a altres àmbits semiòtics [la qual cosa], pot conduir l'anàlisi vers un cercle tancat, a la inútil recerca dels elements equivalents als fonemes, als monemes (...) i, en definitiva, a la recerca d'un panlingüisme que pugui reduir cada fenomen de significació als termes de la significació lingüística».²²

Feia falta, en primer lloc, concentrar tots els esforços en construir una definició clara i invoca de tots els conceptes fonamentals de la semiòtica, i a partir d'aquí, revisar, per exemple, el seguit de qüestions que Mounin havia objectat a l'anàlisi semiòtica del teatre. En aquest sentit, una de les nocions més polèmiques i controvertides —i que més equívocs ha suscitat—, és la noció de «Codi».

Franco Ruffini, a partir d'una redefinició de «Codi» manllevada de Prieto, desmantella aquelles objeccions de Mounin: En el teatre no hi ha comunicació perquè el destinatari no pot esdevenir emissor i comunicar amb l'antic emissor que esdevindria destinatari, a través del mateix canal i mitjançant el mateix codi o d'un altre que fos capaç de traduir íntegrament aquell —«els espectadors mai no poden respondre als actors a través del teatre».²³

21. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 12-13.

22. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 34-35.

23. Georges MOUNIN.

Introduction à la Sémiologie, París, Les Éditions de Minuit, 1970, pàg. 89.

Tot recordant la terminologia de Prieto,²⁴ Ruffini remarca que a l'hora de definir amb rigor la noció del codi, cal tenir en compte que «un codi no ve definit únicament pels missatges que pot indicar, sinó també pels senyals mitjançant els quals els missatges són indicats. Hi ha un camp de senyals (camp semàtic) i un camp de missatges (camp noètic) en correspondència recíproca».²⁵ Cal assenyalar que les nocions de «Camp semàtic» i «Camp noètic» establertes per Prieto, es corresponen a les de «Pla de l'expressió» i «Pla del contingut» de Hjelmslev.

A partir de Prieto, Ruffini analitza les conegudes objeccions de Mounin; aquest diu que per poder parlar de comunicació cal que sigui possible el *feed-back* mitjançant el mateix codi, és a dir, que el camp semàtic i el camp noètic dels codis de l'emissor i del receptor haurien de ser idèntics, la qual cosa ens abocaria a concloure «per exemple, que no hi ha comunicació entre una persona capaç d'entendre el llenguatge dels sords-muts, i un mut capaç de sentir i d'entendre el llenguatge parlat, però, evidentment, sols capaç de respondre amb el seu llenguatge. En efecte, ens trobem davant de dos codis, els quals tenen el mateix camp noètic (poden indicar els mateixos missatges), però que tenen diferents camps semàtics».²⁶ Davant d'això, hom podria objectar que en aquest cas el fet de la comunicació recolza, no en la identitat de codi entre emissor i destinatari, sinó en la capacitat de transposició dels dos codis: el llenguatge verbal i el gestual del sord-mut; però això no és cert, perquè, d'acord amb la terminologia de Prieto, «dos codis no són mai transposables, en el sentit de ser substituïbles íntegrament: haurien de tenir el mateix camp semàtic i el mateix camp noètic en idèntica correspondència, i en definitiva es tractaria del mateix codi. El que, en general, dos codis poden tenir de transposables són els respectius camps noètics (un codi pot comportar els mateixos missatges que un altre)».²⁷

Quant a la qüestió de la identitat de codis que Mounin

24. Luis PRIETO.

Lineamenti di Semiologia. Bari, Laterza, 1971, esp. capítol III.

25. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

26. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

27. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

considera necessària per tal que es pugui parlar de comunicació, és a dir, per tal que es pugui plantejar una semiòtica del teatre, Ruffini assenyala que «si l'emissor i el destinatari coneixen l'un el codi de l'altre, no és del tot necessari, per tal que sigui possible la comunicació, que els dos codis coincideixin, ni que puguin traduir íntegrament l'un els missatges de l'altre».²⁸ En altres termes, allò que Mounin anomena «transposició entre codis», en realitat significa «transposició entre camps noètics» de codis diferents. Per consegüent, sembla que l'únic sentit real que té (o pot tenir) l'objecció que posa Mounin, sigui que «emissor i destinatari han de conèixer l'un el codi de l'altre. Cosa que amb tota probabilitat és verificat al teatre».²⁹

Una de les altres condicions que Mounin reclama de tot procés de comunicació és que el *feed-back* es produeixi a través del mateix canal. Evidentment, aquesta objecció és inconsistent del tot, perquè admetre-la significaria negar, per exemple, que quan una persona respon per telèfon la carta d'una altra, hi hagi comunicació, tot i que, en aquest cas, hi ha una diversitat de codis (gràfic/verbal) i de canals de transmissió (paper/fil conductor).

Per cloure aquest debat sobre la licitud d'una semiologia del teatre, voldríem apuntar una contradicció insostenible a la base de la posició de Mounin. Per una banda, afirma que perquè sigui lícita una semiologia teatral cal que hi hagi comunicació teatral, i això, entre d'altres coses, significa que hi hagi un llenguatge teatral que respongui a l'estructura del llenguatge verbal: doble articulació i estructuració de les unitats d'aquesta doble articulació segons les lleis específiques de la lingüística.³⁰ I per l'altra banda, adverteix i recomana de no traslladar mecànicament els conceptes i mètodes específics de la lingüística.³¹ I, com lúcidament exposa Ruffini, el discurs de Mounin es mossega la cua: «La circularitat és evident. Es postula una transposició mecànica de la lingüística per negar validesa a una aproxima-

28. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 40.

29. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 40.

30. Georges MOUNIN.
Introducción a la Semiología, Anagrama, Barcelona, 1972,
pàg. 100.

31. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 99.

ció semiòtica que, prejudicialment, ha d'evitar justament aquella transposició mecànica.»³²

De totes maneres, cal ser cautelós, perquè el fet d'haver mostrat la fragilitat de la posició de Mounin «no significa directament haver provat que el teatre comunica, o, més encara, com comunica el teatre: significa tan sols poder assumir la hipòtesi comunicativa com a hipòtesi racional de treball i poder afirmar, almenys a aquest nivell de la investigació, la legitimitat d'una aproximació semiòtica».³³

Si més no, tal com assenyala Antoni Tordera³⁴ molts autors, tot i considerar que el teatre no pot reduir-se a un procés de comunicació, proposen per raó de l'eficàcia de l'anàlisi estudiar-lo «com si fos» un acte de comunicació. A més, cal entendre, seguint la reflexió de Prieto,³⁵ que la Semiologia comprèn dues branques generals, una Semiologia de la Comunicació i una Semiologia de la Significació, i «el cas de l'art (per tant, del teatre) on el nivell connotatiu actua tan intensament reclama un tercer àmbit més adequat a la seva especificitat. Es tractaria d'una Semiologia de la "comunicació artística", a cavall entre les altres dues, ja que, si bé pel seu objecte l'art es presenta com una part de la Semiologia de la Comunicació, a causa del tipus de problemes que planteja aquest objecte, per exemple, no es dona una codificació-descodificació idèntica a les de la comunicació lingüística o a les normes de circulació, és també part de la Semiologia de la Significació».³⁶

En resum, sembla adequat considerar, tal com fa Bette-tini, que «la significació és un procés immanent a l'acte si més no potencialment. Pot incloure's en l'àmbit de recerca de l'anàlisi semiòtica, d'una part, com a possible realització de la semiosi objecte de reconeixement, i de l'altra, com a revelació de la "comunicabilitat" del missatge. Aquesta "comunicabilitat" no ha d'ésser entesa, òbviament, com

32. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 41.

33. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàgs. 41-42.

34. Antonio TORDERA.
Teoría y técnica del análisis teatral. Elementos para una semiótica del texto artístico. Ediciones Cátedra, Madrid, 1978.

35. Luis PRIETO.
La Sémiologie, dintre de *Le Langage*, A. Martinet editor, Encyclopédie de la Pléiade, París, Gallimard, 1966

36. Antoni TORDERA.
Obra citada, pàg. 164.

el salt fàcil, directe i immediat del "contingut" del transmissent al receptor, sinó com a organització formal dels continguts, immanent al mateix missatge. L'objecte de la semiòtica està constituït pels sistemes de significació i tots els fets significants o analitzables com a tals s'inclouen de dret en l'àmbit de la seva recerca. (I al cap i a la fi), una semiòtica del teatre és per tant possible, com a recerca de les regles de funcionament que governen la producció d'un text-entrellat, integrat per signes, indicis i estímuls, reduint aquests darrers a la seva funció significant a l'interior del context escènic».³⁷

SOBRE L'OBJECTE: DEL TEXT A LA REPRESENTACIÓ

Línies amunt hem dit que, a l'hora de posar en marxa qualsevol mena d'estudi, el primer que calia fer era determinar el seu objecte. Pel que fa a la Semiologia o Semiòtica Teatral, hom pensa, òbviament i encertada, que el seu objecte és el teatre. Però, malgrat aquesta evidència inicial, a l'hora de la veritat sorgeix la polèmica i es posen de manifest profundes discrepàncies i contradiccions.

En una entrevista feta per «Tel Quel» a Roland Barthes l'any 1963, ell mateix es preguntava: «¿Què és el teatre? Una espècie de màquina cibernètica (...) a partir del moment en què hom la descobreix, comença a enviar-nos un cert nombre de missatges. Aquests missatges tenen una característica peculiar: que són simultanis, i, malgrat això, de ritme distint; en un determinat moment de l'espectacle, rebem al *mateix temps* sis o set informacions (que procedeixen del decorat, dels vestits, de la il·luminació, dels indrets on hi ha els actors, dels seus gestos, de la seva mímica, de les seves paraules), però algunes d'aquestes informacions es *mantenen* (per exemple, el decorat), mentre que d'altres *canvien* (la paraula, els gestos); ens trobem doncs davant una *variable polifonia informacional*, i això és la teatralitat: una *espessor de signes*.»³⁸ Segurament, la majoria d'au-

37. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 11 i 13.

38. Roland BARTHES.

Literatura y Significación (1936), dintre d'*Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977, pàgs. 309-310.

tors, estarien d'acord amb aquesta manera d'entendre el teatre com una *polifonia informacional*. Gairebé tothom estaria d'acord a assenyalar la multidimensionalitat, la complexitat, l'heterogeneïtat, la pluricodicitat... del fet teatral, i que «l'amplitud i l'heterogeneïtat del *camp de dispersió* de la semiòtica del teatre deixa preveure una característica d'un reconeixement dels estudis de tal mena: la seva fragmentarietat i asistematicitat».³⁹

En línies generals, sembla adequat considerar que «la manifestació teatral es presenta sempre amb la característica de la *complexitat* dels materials significants utilitzats en una composició unificant (sovint es tracta de veritables i propis "lenguatges" autònoms) i de la pluricodicitat».⁴⁰ En altres termes, i estudiant més a fons aquesta qüestió, hem d'entendre que «la comunicació escènica es desenvolupa, per tant, a través d'un complex de relacions amb sistemes de codificació diversos i no homogenis: cap d'aquests sistemes, considerat en la seva apriorística possibilitat d'intervenció en la *mise en scène*, té un dret de preeminència sobre els autors. Ni tan sols la llengua en què és escrit un eventual text dramàtic, ni tan sols l'esquema narratiu o literari que en regula la composició: el teatre se serveix d'aquests instruments d'una manera específica, regenerant-los al dedins de la seva producció significant i inscrivint-los, per consegüent, en altres sistemes de codis. La posada en escena organitza productivament un discurs, l'"espai" d'una representació. Cada obra combina de forma singular un cert nombre d'esquemes teatrals i d'esquemes no específics damunt l'escena: alguns d'aquests esquemes poden ésser "no singulars", és a dir, que no pertanyen d'una manera estricta a la contingent representació teatral... Tal com s'ha dit, tots aquests codis (del sistema teatral, de cada obra i no singulars) no es combinen en un macrocodi únic: constitueixen una estructura textual, típica de cada manifestació considerada, que pertany a l'ordre del sistema, però que no és "intercanviable" amb d'altres textos, perquè no té cap valor més enllà de la peça analitzada. La noció de *pluralitat* dels codis en joc, al dessota d'aquella d'estructura textual, ha de ser entesa en una doble perspectiva: pel que fa al con-

39. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 36.

40. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàg. 15.

junt dels *elements materials* que concorren a la construcció de la manifestació significant i pel que fa al mode de funcionament de *cada una de les categories* de senyals utilitzats en la posada en escena».⁴¹

Com veurem més endavant, aquesta llarga citació d'un text de Bettetini descriu amb claredat la veritable multidimensionalitat i heterogeneïtat del fet teatral i, alhora, assenyalava implícitament una de les qüestions que més controvertides ha suscitat: la preeminència o no del text escrit sobre la representació. Tot seguit veurem com una bona part dels assaigs de semiòtica teatral han reduït, i no sempre per idèntiques raons, la semiòtica teatral a l'anàlisi del text dramàtic.

Tal com apunta Marco de Marinis, quan hom n'intenta una anàlisi semiòtica, el teatre es presenta com marcat per dues característiques, les quals són responsables de les dificultats epistemològiques i metodològiques de la pròpia anàlisi. La primera d'aquestes característiques fa referència a «la *multidimensionalitat* (o pluricodicitat) i l'*heterogeneïtat* del fenomen teatral. El teatre consisteix en efecte en l'agregació de molts "mitjans d'expressió" (literatura, música, dansa, pintura, etc. Generalment anomenats "art": avui preferim parlar, però, de "llenguatges" i de "codis") i es realitza, per altra banda, a nivells discontinus i no homogenis entre ells (fonamentalment dos, si més no en el cas del teatre de tipus tradicional: el *nivell literari* i el *nivell escènic*). La segona característica no fa referència al teatre "en si" sinó al teatre en el moment en què esdevé "objecte" dels estudis teatrals (...) aquest objecte no es proposa mai com a *dada*, com a *present*: cap o quasi cap dels components del mateix espectacle, excepció feta del *text literari*, que molt sovint, i per aquesta única raó, però de forma indeguda, és "promogut" des d'un únic component *present i persistent* a component *significant*, i revestit així d'un estatut de prioritat jeràrquica i de total representativitat en la confrontació dels altres components».⁴²

Heus aquí una altra de les formes en què s'ha donat aquell reduccionisme lingüístic (o panlingüisme) esmentat,

41. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 23-24.

42. Marco DE MARINIS.

Materiali per una semiòtica del teatre, dintre de *Teatro e Comunicazione*. Guarnaldi editore, 1977, Rimini-Firenze, pàgines 38-39.

analitzat i criticat en el capítol anterior: considerar el text escrit com a element prioritari del fet teatral, o bé considerar que l'espectacle pot ser reduït al text escrit, la qual cosa implica una relació tautològica entre els elements no-lingüístics i el text escrit. I encara més, aquest reduccionisme de la representació al text pot arribar al cas límit de la identificació-coincidència entre text escrit i espectacle.

Tal com Marco de Marinis i Patrizia Magli exposaren en el I Congrés Internacional de Semiòtica (Milà, 2-6 de juny de 1974), la Semiologia o Semiòtica teatral (i en general la semiòtica dels missatges multilíneals) no ha sabut defugir les dues alternatives sense sortida (o sigui, falses) contra les quals acostuma a estavellar-se la recerca semiòtica sobre objectes no-lingüístics i multidimensionals. Per una banda, apareix la falsa alternativa d'intentar reduir aquest objecte heterogeni i multilíneal segons el model aparentment homogeni i unilíneal del llenguatge verbal, i, alhora, de rebutjar l'estatut de llengua, llenguatge, codi, comunicació... i, al capdavall, la licitud de la pròpia anàlisi semiòtica dels objectes que no admeten aquesta reductibilitat. Aquesta és la posició, com hem vist, de Mounin, i també, com veurem de seguida, de Jansen i Pagnini entre d'altres. Per l'altra banda, es tendeix vers una anàlisi empírico-inductiva que es limita a inventariar i classificar els diversos signes o sistemes de signes (sistemes de senyals que comparteixen una mateixa matèria d'expressió) que entren en joc en la construcció —molt més complexa que una simple addició— del missatge multilíneal, però que deixa de banda la possibilitat, i la necessitat, de construir el model de la producció i funcionament semiòtics del teatre. Els treballs de Tadeusz Kowzan (*El signo en el teatro - Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, AA.DD. «El Teatro y su crisis actual», Monteávila editores, Caracas, 1969, pàgines 25-60; *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, estudis dirigits per T. Kowzan, Universitat de Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, 1976) són els més representatius d'aquesta actitud taxonòmica que, d'una manera o altra, recolza en una visió fonamentalment verbocèntrica del teatre.

En el «Séminaire de Sémiotique théâtrale» organitzat pel «Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica» d'Urbino, i dirigit per Solomon Marcus (Urbino, 8-30 juliol de 1974), De Marinis i Magli exposaren encertadament que «en el cas del teatre la dependència del model lingüístic s'evi-

dencia a través de la subjecció al *text escrit*, al qual se li atorga generalment una injustificada preeminència/prioritat respecte a la seva "traducció" escènica, a la seva posada en escena. Partir del text literari (ço és, del *pla textual*, per expressar-se en termes de Steen Jansen) i construir a sobre d'ell un projecte d'anàlisi/modelització del fenomen teatral, no constitueix una perspectiva parcial (integrable per consegüent i capaç de complementar-se amb una altra que parteixi —privilegiant-lo— del *pla escènic*) sinó que representa per damunt de tot una perspectiva deformant que corre el risc de falsificar els objectes que es proposa d'analitzar». ⁴³

Abans hem explicat dues de les característiques pròpies del teatre i que podem anomenar *multidimensionalitat* (o pluricodicitat) i *naturalesa efímera* (fugacitat) de l'espectacle teatral, que han dificultat enormement l'aproximació semiòtica al teatre i que, en molts casos, han dut a desconèixer sistemàticament la pluricodicitat de l'espectacle, tot reduint l'anàlisi de la representació a l'anàlisi del text literari, és a dir, «que —cedint a una temptació àmpliament difosa— els estudiosos de la semiòtica teatral sovint han tractat d'analitzar l'espectacle a través de les graelles inadequades de l'anomenat "model lingüístic". Aquesta opció metodològica ha conduït a desnaturalitzar l'essencial pluricodicitat del teatre i a privilegiar-ne únicament la dimensió literària». ⁴⁴

En un article de Roman Ingarden (publicat originalment l'any 1958) trobem un clar exemple d'aquella visió panlingüística que considera que el teatre és, sobretot, un text literari, i que, si més no, a l'origen de tota possible representació cal cercar-hi el llenguatge, en forma d'escriptura, que té un doble estatut funcional. Així, «les paraules pronunciades pels personatges formen el text principal d'una peça teatral i les indicacions de *mise en scène* donades per l'autor, el text secundari. Aquestes indicacions, ben segur, desapareixen quan l'obra és interpretada a l'escena; per tant, sols són percebudes a través de la lectura de l'obra, i aquí

43. Marco DE MARINIS i Patricia MAGLI.

Riflessioni sulle possibilità di approccio semiotico al teatro come messaggio multilineare. Seminari de Semiotica Teatral, Urbino, CISL, juliol de 1974, pàg. 2.

44. Marco DE MARINIS.

Materiali per una semiotica del teatro. Teatro e Comunicazioni, Guaraldi editore, 1977, pàg. 40.

exerceixen la seva funció de representació. El teatre constitueix no obstant això, un cas-límit de l'obra literària».⁴⁵ D'aquesta citació se'n desprèn fàcilment que: a) l'obra teatral consta d'un text principal i d'un text secundari, i b) la representació consisteix en la pronunciació pels actors del text principal i en la *traducció escènica* del text secundari.

Però, el primer autor que d'una manera radical traslladarà l'aparell conceptual específic de la lingüística al camp de la semiòtica teatral i que proposarà el text dramàtic com a element fonamental i prioritari del teatre, serà Steen Jansen. Jansen parteix dels conceptes bàsics de la glossemàtica de Hjemslev.⁴⁶ «la distinció entre forma i substància serà des de llavors subordinada a la distinció entre expressió i contingut: a la manera com s'opera en l'anàlisi literària, tal com es fa en l'anàlisi lingüística».⁴⁷ A partir d'aquí, explica què cal entendre per forma i substància de l'expressió, i forma i substància del contingut, en el ben entès que (podem i) «nosaltres preferim canviar els termes d'expressió i contingut pels de *text i obra dramàtica*».⁴⁸

Al llarg del seu assaig, i des de la glossemàtica de Hjemslev, Steen Jansen «tempta de sistematitzar el vast i heterogeni univers de la *forma dramàtica*, tot construint un model teòric que hauria de ser capaç de funcionar com un instrument eficaç per a la "descripció" d'obres dramàtiques concretes. Servint-se de l'oposició expressió/contingut, distingeix primer, entre *text dramàtic* i *obra dramàtica*, i immediatament després procedeix a elaborar de manera separada la *forma teòrica* de l'un i l'altre, tot començant pel text, donat que *la forma de l'obra pressuposa la del text*, i és en aquest darrer (el text) que han de cercar-se *els elements (o categories d'elements) que poden ser portadors dels elements de l'obra*».⁴⁹

45. Roman INGARDEN.

Les fonctions du langage au théâtre. «Poétique», núm. 8, 1971, pàg. 531.

46. Louis HJELMSLEV.

Prolegómenos a una teoria del llenguatge. Editorial Gredos, Madrid.

47. Steen JANSEN.

Esquisse d'une théorie de la forme dramatique, dintre de «Langages», núm. 12, 1968, pàg. 72.

48. Steen JANSEN.

Obra citada, pàg. 73.

49. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàg. 45.

Pel que fa al nostre estudi, és important d'assenyalar que Jansen considera el text dramàtic com una invariant, de manera que les distintes representacions no serien sinó variants escèniques del text escrit: «aquest text dramàtic funciona doncs aquí com una invariable (i) per *text* nosaltres entenem la primera edició escrita de la peça; això ens permetrà de considerar els canvis posteriors efectuats tant pel mateix autor com pels directors d'escena, com a realitzacions tretes del text privilegiat».⁵⁰

En la mateixa línia que l'assaig de Jansen, hi trobem el treball de Marcello Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, en què distingeix entre un *complesso scritturale* i un *complesso operativo* que representa «l'execució verbal i no verbal de l'escriptura».⁵¹ A més, Pagnini, per tal d'acarar el caràcter efímer de la representació teatral, proposa que el semiòleg se serveixi de la pel·lícula sonora com a substitut més idoni de l'espectacle real. Amb tot, però, la semiòtica teatral que Pagnini postula, apunta en la mateixa direcció que la de Jansen, és a dir, en la preeminència del text escrit sobre la representació, que és considerada com la traducció escènica del text literari. Així, Pagnini afirma que «el text escrit pot considerar-se una espècie d'anterior *estructura profunda*, respecte a l'*estructura superficial*...».⁵²

Dintre d'aquesta mateixa línia de la semiòtica teatral de dependència lingüística i de subjecció al text escrit o literari de l'obra dramàtica que «és considerat una *invariant* que ve abans i després (ço és, la precedeix i la sobreviu) de les seves possibles representacions considerades exactament com a *variants*»,⁵³ podem citar l'assaig de Cesare Segre sobre l'*Acte sans paroles* de S. Beckett,⁵⁴ el llibre de Pierre Larthomas⁵⁵ sobre el llenguatge dramàtic, en el que cerca

50. Steen JANSEN.

Obra citada, pàg. 72.

51. Marcello PAGNINI.

Per una semiologia del teatro classico. Strumenti critici, número 12, 1970, pàg. 122.

52. Marcello PAGNINI.

Obra citada, pàg. 125.

53. Marco DE MARINIS i Patrizia MAGLI.

Obra citada, pàg. 2 (Seminari d'Urbino).

54. Cesare SEGRE.

La función del lenguaje en el «Acte sans paroles», de Samuel Beckett. Dintre de *Semiologia del Teatro*, AA.DD. Planeta, 1975, pàgs. 193-216.

55. Pierre LARTHOMAS.

Le langage dramatique, París, Colin, 1972.

una definició d'aquest «fundada sobre la minuciosa anàlisi dels seus components verbals i para-verbals... (però) l'objecte d'investigació del gruixut volum és fixat únicament en el *text escrit*, i així roman, paradoxalment, fins i tot quan es dedica a considerar aquells components (entonacions, gestos, escenografia, acció) que transformen el text escrit en *alguna altra cosa* (representació i espectacle), i que ell (el text escrit) solts pot contenir a força de transformar-se en *metatext espectacular*». ⁵⁶ De la mateixa manera, el llibre de Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, ⁵⁷ s'integra en aquesta direcció de sobrevalorar el text escrit, i en aquest sentit, considera que el text literari esdevé com una *invariant de contingut* que inclou tots els possibles significats que les distintes representacions poden expressar a través de sistemes significants distints. Així doncs, Kowzan cau també en l'equívoca superposició tautològica del text literari a la representació.

Per cloure aquesta llambregada als treballs i autors d'aquesta, podríem dir, protosemiòtica teatral que postula la prioritat del text escrit sobre l'espectacle, farem referència a un assaig de Paola Gullí Pugliatti, *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in King Lear*, que destaca dels altres per dues raons. Primer, perquè és un treball molt elaborat i profund. Segon, perquè no fa cap mena d'apologia explícita del text escrit, sinó que el considera com a traducció metalingüística de qualsevol possible representació, és a dir, davant la fugacitat intrínseca de la representació, Gullí Pugliatti proposa com a mal menor partir de l'anàlisi del text, no com a element preminent i prioritari, sinó com a reflex metalingüístic de l'escena. Tal com explica De Marinis, Gullí Pugliatti «no veu en el text escrit l'acte inicial, a part de fonamental, de la creació teatral (tal com vol una acreditada tradició), sinó que el concep més aviat com la *traducció metalingüística* d'un projecte escènic pre-textual». ⁵⁷

Per a Gullí Pugliatti, cal analitzar el text escrit, no sobre la base «d'unitats del text lingüístic traduïbles en pràctica escènica (sinó mitjançant unitats que són) la transcripció lingüística d'una potencialitat escènica que és la raó del text

56. MARCO DE MARINIS.
Obra citada, pàg. 48.

57. MARCO DE MARINIS.
Obra citada, pàg. 41.

escrit».⁵⁸ A la pràctica doncs, Gullí Pugliatti analitza el text escrit en qualitat de *metatext descriptiu* del text escènic, i això serveix per a justificar «a més a més, una opció a nivell teòric (aquella que fa referència al text escrit com a objecte privilegiat d'una semiòtica del teatre) operada sobretot en base a consideracions d'ordre pràctic habituals (el text escrit és l'únic component de l'espectacle sempre disponible...). En essència l'operació de fons de l'autora consisteix a mirar d'acreditar la semiòtica del text dramàtic com a substituït vàlid d'una semiòtica del teatre *veritable i pròpia* (que es pretén impossible), mitjançant la demostració del *caràcter no literari del text dramàtic*».⁵⁹

Ruffini és l'autor que, d'una manera més sistemàtica i aclaridora, ha criticat aquesta tendència de l'anàlisi semiòtica prototeatral (Jansen, Pagnini, Gullí Pugliatti, etc.) «que atorga una inacceptable prioritat al *text literari* (i, per consegüent, al codi lingüístic) respecte a la posada en escena (i a les línies de codis no lingüístics)».⁶⁰ Com apunta amb encert Ruffini, «allò que hom pot reprovar a aquells estudiosos que es limiten, de manera programàtica, a l'anàlisi del text escrit, no és en tal cas, i paradoxalment, l'omissió de les altres línies de codi, sinó la gratuïta consideració del fet que les línies no lingüístiques són tautològiques respecte d'aquella lingüística».⁶¹

A part, cal tenir en compte que «l'automàtica promoció del llenguatge a un estatut metalingüístic produeix alguna cosa més que no pas una simple pèrdua de *varianza stilistica*, ço és l'absoluta no-pertinència de la *varianza stilistica*».⁶² És a dir, en confondre llenguatge i metallenguatge, i al capdavant atorgar a aquest la representativitat del llenguatge-objecte d'anàlisi, en virtut d'una ocasional identitat de plataforma lingüística a nivell de text literari, no tan sols es transforma el text escrit en *metatext descriptiu* de la (possible) representació escènica (això és el que Jansen,

58. Paola GULLÍ PUGLIATTI.

I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in «King Lear», D'Anna, Messina-Firenze, 1976, pàg. 18.

59. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàgs. 41-42.

60. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàg. 66.

61. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 62.

62. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 58.

Pagnini, Gullí Pugliatti i d'altres pretenen), sinó que (en realitat és el que passa en limitar la semiòtica teatral a l'anàlisi del text literari) de retop, a causa de la inviabilitat de la pretensió panlingüística, es produeix una *non-pertinenza della varianza stilistica*, és a dir, la marginació del *text escènic* (de l'espectacle o representació) del camp de l'anàlisi d'una semiòtica teatral que es condemna a proto-semiòtica. Tal com apunta Ruffini, «la limitació al text escrit en l'anàlisi del teatre pot implicar una conseqüència més greu encara (...) aquella de poder confondre llenguatge i metallenguatge en virtut del fet que el codi del llenguatge pot ésser usat també com a codi del metallenguatge descriptiu».⁶³

Retrobem ara aquella distinció entre *camp semàtic* i *camp noètic* que Prieto estableix com a constitutiu de la noció de *codi*, i que Ruffini manlleua per desmantellar, en línies generals, tot aquest corrent (teòric i pràctic) panlingüístic que redueix la semiòtica teatral a l'anàlisi del text escrit (o perquè creu que ha de ser així, o perquè considera que el text és l'únic element estable del teatre, i, per tant, l'únic *analitzable*). Per a Ruffini, aquest corrent protosemiòtic (des del Mounin que nega la capacitat comunicativa del teatre fins a la Gullí Pugliatti que s'aferra al text per superar l'*impasse* de la fugacitat escènica, passant per la translació glossemàtica de Jansen i el generativisme chomskià de Pagnini) recolza sobretot «sobre l'errònia identificació de camp noètic i codi; considerant que, en definitiva, la representativitat exclusiva de la línia lingüística (amb totes les conseqüències que hem vist) deriva del fet de confondre la possibilitat potencial del camp noètic de la llengua d'incloure els camps noètics de tots els codis que podem trobar dintre de l'espectacle, a la qual s'hi afegeix la ulterior hipòtesi de puntual tautologia (una cosa és afirmar que la llengua és capaç d'expressar els significats del codi gestual, i una altra és pensar que dintre de l'espectacle, de fet la llengua expressi tots els significats dels gestos i, a més a més, en perfecte sincronisme tautològic), es comprèn que sigui essencial arribar a una exacta definició de codi i, sobre aquesta base, a un criteri vàlid per descriure un codi de l'altre».⁶⁴

63. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 59.

64. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 66.

¿Quin seria doncs, d'acord amb tot el que hem exposat, el programa de treball d'on hauria d'arrencar una semiòtica teatral que no caigui en el parany del reduccionisme panlingüístic i estudiï globalment i dinàmicament aquella *polifonia informacional* barthesiana, és a dir, que tingui en compte el caràcter heterogeni (puricodicitat) i compost o multilíneal (diverses matèries d'expressió) del teatre? Per a Ruffini no hi ha cap mena de dubte que «una correcta coneixença de les diverses línies de codi és condició *sine qua non* per penetrar el complex mecanisme semiòtic d'un misatge multilíneal: en particular referència al problema de la constitució del *signes globals*. (Però més enllà d'aquest primer pas cal adonar-se que...) el procés de significació no es detura als signes globals: aquests esdevenen la base d'un procés, teòricament amplíssim, de connotació. (...) és indubtable que serà justament la connotació qui establirà el *sentit final* de l'espectacle. Cosa que deixa preveure un tercer nivell de contextualització capaç de seleccionar d'entre el llistat virtual de connotacions atribuïbles, un o més connotats efectivament atribuïts.

»És justament l'espectre diacrònic de les connotacions, el constituir-se isotopies particulars, el seu alternar-se i entrecreuar-se, el que estableix el *flux de sentit* a través de l'espectacle».⁶⁵

Aquesta citació ens trasllada de fet a l'anàlisi semiòtica teatral que Ruffini ha desenvolupat a partir de la noció de *Multilínealitat* del fet teatral, de la revisió de la noció de codi a partir de Prieto (camp noètic i camp semàtic), i d'establir la següent hipòtesi sobre la producció significant teatral: els senyals continus o estables («Considerem sota aquest nom aquells senyals —independentment del codi al qual pertanyen— que, per la particular formació de la matèria de la qual provenen, es caracteritzen per una estabilitat al llarg del temps.»⁶⁶ Com per exemple una màscara, l'escena, un accent del parlar... són presents durant tot l'espai de temps que va des de la seva aparició fins a la seva desaparició o canvi; llavors, el problema semiòtic que apareix és el següent: «Si a un senyal s'hi associés un sol mis-

65. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàgs. 80 i 81.

66. Franco RUFFINI.
Semiòtica del teatre: la stabilizzazione del senso.
«Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, Roma, 1974, núms. 10-11, pàg. 212.

satge, l'estabilitat del senyal produiria automàticament l'estabilitat de la parella senyal-missatge, que hem anomenat *signe parcial* (però...) sabem que el senyal no reenvia a un únic missatge, sinó a una classe de missatges, i d'aquesta manera pot formar distintes parelles senyal-missatge.»⁶⁷ Ara bé, tot i que l'estabilitat del senyal continu no implica l'estabilitat del missatge, donat que cada senyal remet no a un sol missatge sinó a una classe sencera de missatges, «els missatges emesos pel senyal es distribueixen entre una classe que es restringeix en virtut de la contextualització unicòdica i es concreta en un missatge amb la intervenció de la contextualització intercòdica. Per consegüent, a un senyal continu li pot ser, teòricament, associat qualsevol missatge que pertany a la classe. (A més) és racional acceptar la hipòtesi que, estadísticament, els senyals continus tendeixen a ser associats amb un mateix missatge més vegades que no pas un senyal impulsiu» i aquesta «prevalença estadística dels *signes parcials idèntics* que prové dels senyals continus» permet assegurar que «la línia a la qual pertany el senyal continu aporta al *signe global* (en major mesura que no pas la línia dels senyals impulsius) una contribució invariant»; en conclusió, doncs, es pot afirmar que «els senyals continus prenen la funció de donar als *signes globals* una base compositiva comuna que garanteixi (o si més no reforci) la isotopia del discurs, la seva legibilitat».⁶⁸

A partir d'unes premisses idèntiques a les de Ruffini, De Marinis i Magli presentaren la seva proposta programàtica d'una semiòtica teatral que si vol «donar compte de la complexa multidimensionalitat del missatge teatral i de l'heterogeneïtat-especificitat dels seus codis, ha d'assumir una perspectiva radicalment translingüística i transcomunicativa (en el sentit en què Kristeva usa aquests dos termes), la mateixa en la qual la semiologia del cinema es mou en aquests darrers anys (cf. Metz, 1971, a França; Knilli, 1971, a Alemanya; Bettetini, Casetti i Farasino a Itàlia). En aquesta direcció s'imposa com a prioritari el recurs a instruments lògico-matemàtics, els únics que poden subministrar-nos —si s'usen correctament— les formalitzacions del fenomen teatral que no comportin el risc —com aquelles de tipus

67. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 212 i 213.

68. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 220-221 i 222.

lingüístic fins ara realitzades—, d'una reducció/simplificació a models unilaterals i homogenis».⁶⁹

El mateix De Marinis, en un article posterior, *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*,⁷⁰ exposava de manera més precisa la proposta que juntament amb Patrizia Magli havia presentat al Seminari de Semiòtica teatral celebrat a Urbino (juliol, 1974). De Marinis assumeix com a base de la seva proposta «d'un costat, la *semanàlisi* kristeviana, amb la seva perspectiva translingüística⁷¹ i, per un altre, els estudis que P. Bouissac fa des d'uns quants anys sobre la semiòtica del circ i de la gestualitat acrobàtica⁷² i dóna algunes inicials indicacions de mètode per a la projecció de *models multidimensionals heterogenis i no-específics*, que siguin capaços d'explicar la complexa interrelació espacio-temporal dels codis de l'espectacle, tot evidenciant-ne la jerarquia i la combinatòria».⁷³

69. Marco DE MARINIS i Patrizia MAGLI.
Obra citada (Seminari d'Urbino), pàg. 3.

70. Marco DE MARINIS.
Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro, «Lingua e Stile», X, 2, 1975, pàgs. 343-357.

71. Julia KRISTEVA.
Semiòtica, Editorial Fundamentos, 1978. Barcelona.

72. Paul BOUISSAC.
Le mesure des gestes, Prolégomènes à la sémiotique gestuelle, Mouton, The Hague - París, 1973.

73. Marco DE MARINIS.
Teatro e Comunicazione, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze, 1977, pàg. 56.

Este artículo, a través de la revisión de una serie de textos, intenta poner de manifiesto la posibilidad/legitimidad del análisis semiótico del teatro y, asimismo, delimitar su pertinencia, o sea, la naturaleza del hecho teatral. En la primera parte del trabajo —Teatro y Comunicación—, se analizan las diversas objeciones hechas a la semiótica teatral desde lo que podríamos definir como Reduccionismo Panlingüista, que identifica de una forma tautológica lenguaje y comunicación, lengua y código, y que considera imprescindible la doble articulación para poder hablar de lenguaje (Mounin, «La Communication Théâtrale», 1969). Metz, Eco y, sobre, todo Ruffini (que define el concepto de Código retomando de Prieto las nociones de campo semántico y campo noético) ponen en evidencia los errores y las contradicciones implícitos en esa transposición mecánica y apriorística de los métodos y las nociones de la lingüística a otros campos de la semiótica. Mounin considera que la relación entre escena y público es sólo de estimulación, no de comunicación. Pero esta objeción se sostiene sobre una base errónea, ya que lo que se define como «transposición entre códigos» en realidad significa «transposición entre campos noéticos de códigos distintos».

En la segunda parte —El objeto de la Semiótica Teatral: del Texto a la Representación— se certifica la complejidad y la pluricodicidad del hecho teatral o, tal como dice De Marinis, la multidimensionalidad y heterogeneidad del fenómeno teatral o, como decía Barthes, la «polifonía informacional» del teatro. Se analizan diversos trabajos que, a partir de ese reduccionismo panlingüista antes mencionado, reducen el análisis semiótico del teatro al análisis del texto escrito: Ingarden (que reduce la esencia del teatro al texto escrito), Jansen (que considera el texto como una invariante y la representación como una variante), Pagnini (que da al texto el estatuto de estructura profunda y a la representación, de estructura superficial), Gullí-Pugliatti (que considera el texto escrito como metatexto descriptivo de la representación). Tras reivindicar la pertinencia de la representación se sugiere una semiótica del teatro transdisciplinar capaz de evitar el reduccionismo panlingüista.

RÉSUMÉ

Cet article, à travers la révision de toute une série de textes, tâche de mettre en relief la possibilité/légitimité de l'analyse sémiotique du théâtre ainsi que de délimiter son appartenance, c'est à dire, la nature du fait théâtral. Dans la première partie du travail —Théâtre et Communication— on analyse les diverses objections faites à la sémiotique théâtrale dès ce que nous pourrions définir comme le Réductionnisme Panlinguiste, qui identifie d'une façon tautologique le langage et la communication, langue et code, et qui considère la double articulation absolument nécessaire pour pouvoir parler de langage (Mounin, «La Communication Théâtrale, 1969). Metz, Eco et, surtout Ruffini (qui définit le concept de code en reprenant de Prieto les notions de champ sémantique et champ noétique) mettent en relief les erreurs et les contradictions dans cette transposition mécaniquet et aprioristique des méthodes et des notions de la linguistique à d'autres champs de la sémiotique. Mounin considère que la relation entre scène et public n'est que de stimulation, pas de communication. Mais cette objection se soutient sur une base fautive puisque ce qu'on définit comme «transposition entre des codes» signifie, à la réalité, «transposition entre des champs noétiques de codes distincts».

Dans la deuxième partie —L'objet de la Sémiotique Théâtrale: du Texte à la Représentation— on certifie la complexité et la pluricodicité du fait théâtral ou, tel que Marinis dit, la multidimensionalité et l'hétérogénéité du phénomène théâtral ou bien, comme Barthes affirmait, la «poliphonia informationnelle» du théâtre. On analyse divers travaux, lesquels, en partant de ce réductionnisme panlinguiste, déjà nommé, réduisent l'analyse sémiotique du théâtre à l'analyse du texte écrit: Ingarden (qui réduit l'essence du théâtre au texte écrit), Jansen, (qui considère le texte comme une invariante et la représentation comme une variante), Pagnini (qui accorde au texte le statut de structure profonde et à la représentation, celui de structure superficielle), Gullí-Publiatti (qui considère le texte écrit comme un métatexte descriptif de la représentation). Après la ré- vindication de la pertinence de la représentation). Après la ré- vindication de la pertinence de la représentation on suggère une sémiotique du théâtre transdisciplinaire, qui soit capable d'éviter le réductionnisme panlinguiste.

SUMMARY

This article tries to shed light, by going over a series of texts, on whether it is possible or legitimate to make a semiotic analysis of the theater and, at the same time, to delimit the relevance —the nature, so to speak— of the theatrical phenomenon. In the first part of the work —Theater and Communication— there is an analysis of objections to theater semiotic based on what may be defined as Panlinguistic Reductionism. This identifies language and communication, tongue and code, in a tautological way and considers double articulation to be essential in order to speak of language (Mounin, *La Communication Théâtrale*, 1969). Metz, Eco and above all Ruffini (who defines the concept of Code by taking up Prieto's notions of sematic and noetic fields) expose the contradictions and errors implicit in mechanical, *a priori* transpositions of linguistic methods and notions to other semiotic fields. Mounin considers the relationship between stage and public to be one of stimulation but not of communication. But this objection stands on an erroneous base, since what is defined as «transposition among codes» really means «transposition between noetic fields with different codes».

The second part —The Object of Theatrical Semiotics: from the Text to the Performance— certifies the theater's complexity and code-variety or, as De Marinis says, the multidimensionality and heterogeneity of the theatrical phenomenon or again, as Marthes says, the theater's «informational polyphony». Various works are analyzed which, starting from the above-mentioned panlinguistic reductionism, reduce the semiotic analysis of the theater to an analysis of the written text: Ingarden (who reduces the essence of the theater to the written text), Jansen (who considers the text as an invariant and the performance as a variant), Pagnini (who gives to the text the stature of profound structure and to the performance that of superficial structure), Gullí-Pugliatti (who considers the written text to be a meta-text that describes the performance). After defending the relevance of the performance, a semiotics of transdisciplinary theater capable of avoiding panlinguistic reductionism is proposed.

PEP VILA

UNA LLOA PROFANA, EN CATALÀ, DE FINALS DEL SEGLE XVII¹

Ja hem parlat en una altra ocasió² de la lloa que ens ha arribat fins a nosaltres, el menor dintre el teatre que ens ha quedat. És una peça que s'introdueix a l'obra que s'ha de representar. Trobem la antecedents d'aquest tipus de lloa en l'Edat mitjana i en l'Edat Moderna. S'intenta preparar l'auditori i el actor i oïent. Per tal de preparar el públic i el actor, s'intenta preparar l'auditori i el actor i oïent. Per tal de preparar el públic i el actor, s'intenta preparar l'auditori i el actor i oïent.

La lloa que avui editem³ ens ha arribat mutilada. Es tracta d'una peça que servia d'introducció a una comèdia. Sabem que hi ha dos folis arrencats en el manuscrit, fet que ens impedeix saber el nus de l'obra, tot i que coneixem el començament i el desenllaç. Fent un recompte aproximat dels versos que ens manquen, més el nombre dels conservats, podem saber que la lloa devia tenir uns 800 versos, la qual cosa li dona unes característiques excepcionals dintre aquesta tipus de pròlegs. En aquest cas, l'intent és més ambiciós i podem parlar de «lloa entremesada», una veritable obra que servia de pòrtic a una altra, que malauradament hem perdut. Destaquem també el seu caràcter dialogant; els actors es dirigeixen a un públic després d'una obertura musical. No es tracta així d'una obra d'art menor, com despectivament es cataloga la lloa, ni tampoc d'una peça protocolària, d'allegat o d'alabança, tot i que els actors defensaven el text i l'esperit del que van a representar, mentre demanen benevolència i la comprensió de l'auditori.

Hi ha traços que permeten afirmar que es podria tractar d'una obra gairebé autònoma, d'una representació din-

2. Vegeu la nostra edició d'una lloa del segle XVIII a partir d'un ms. del Museu Episcopal de Vic a «L'Estruch», 12, Girona, desembre de 1981.

3. Sobre la lloa hi ha l'excel·lent treball de J. L. FLENTAKOSKA, *La Lloa*, SGEL, Madrid, 1975. Vegeu també una bona bibliografia en l'aportació de F. Riera, *Para el itinerario de un gé-*

1. Publicat per primera vegada a la «Revista de Girona», número 97, 1981, en un treball on també donàvem a conèixer un altre text del segle XVII del «Cicle de Nadal». De l'obra natalenca *Relació dramàtica de la nativitat del Fill de Déu*, n'hem fet ja l'edició crítica a partir del fragment ja publicat del segle XVII i d'altres dos manuscrits del segle XVIII.

UNA LLOA PROFANA, EN CATALÀ

Ja hem parlat en una altra ocasió² de la lloa —o lloança— com un gènere menor dintre el teatre que serveix com a pròleg per introduir-nos millor en l'obra que seguidament s'ha de representar. Trobem ja antecedents d'aquest costum en el teatre grec i llatí, en el *prologus* de l'Edat Mitja, i en el *prólogo* o *protocolo* de l'antic teatre italià. Sempre amb un objectiu didàctic, s'intenta preparar l'auditori i millorar la relació entre actor i oient. Per tal de trencar el gel del primer acte, per mitjà d'aquesta introducció s'explicava al públic, sovint en un to elogiós, el que anava a veure. A voltes es mesclava cant i recitació, i en aquesta que avui ens ocupa, que pertany a un teatre culte, no hi són absents els elements allegòrics ni algunes rúbriques escèniques que ens ajuden a precisar el text molt millor.

La lloa que avui editem³ ens ha arribat mutilada. Es tracta d'una peça que servia d'introducció a una comèdia. Sabem que hi ha dos folis arrencats en el manuscrit, fet que ens impedeix saber el nus de l'obra, tot i que coneixem el començament i el desenllaç. Fent un recompte aproximat dels versos que ens manquen, més el nombre dels conservats, podem saber que la lloa devia tenir uns 800 versos, la qual cosa li dona unes característiques excepcionals dintre aquests tipus de pròlegs. En aquest cas, l'intent és més ambiciós i podem parlar de «lloa entremesada», una veritable obra que servia de pòrtic a una altra, que malauradament hem perdut. Destaquem també el seu caràcter dialogant; els actors es dirigeixen a un públic després d'una obertura musical. No es tracta així d'una obra d'art menor, com despectivament es cataloga la lloa, ni tampoc d'una peça protocolària, d'allegat o d'alabança, tot i que els actors defensen el text i l'esperit del que van a representar, mentre demanen benevolència i la comprensió de l'auditori.

Hi ha traços que permeten afirmar que es podria tractar d'una obra gairebé autònoma, d'una representació din-

2. Vegeu la nostra edició d'una lloa del segle XVIII a partir d'un ms. del Museu Episcopal de Vic a «L'Estruç», 12, Girona, desembre de 1981.

3. Sobre la lloa hi ha l'excellent treball de J. L. FLEXNIAKOSKA, *La Loa*, SGEL, Madrid, 1975. Vegeu també una bona bibliografia en l'aportació de F. RICO, *Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la Quinta Parte de comedias*, dins «Homenaje a W. L. FICHTER», Castalia, Madrid, 1971, pàgs. 611-622. Josep Sebastià PONS s'ocupa de la lloança al teatre rossellonès en la seva obra *Littérature catalane en Roussillon au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Tolosa-París, 1929.

tre una altra representació que obria pas a la comèdia.

No sabem res de l'obra que venia després. El manuscrit resta incomplet amb senyals evidents de la manca de folis. Tan sols ens cal afegir que l'home de teatre castellà, Agustín de Moreto, publicà, entre 1653 i 1654, una comèdia amb el nom d'*El Desdén con el Desdén*. El tema de l'obra té com a rerefons Catalunya i la Barcelona de 1652, amb ambientacions provinents del món dels carnestoltes barcelonins. Essent la literatura catalana de l'època, en un tant per cent molt elevat, tributària dels models castellans del Segle d'Or caldria preguntar-nos si aquesta comèdia, avui perduda, era un calc, un reflex, una acomodació del treball de Moreto, o només es tractava d'una simple coincidència pel que fa al títol general de l'obra.

Aquesta lloa és un entrellat d'idees, de conceptes, de personatges abstractes i allegòrics en un to de disputa o de lluita dialèctica a l'entorn de la figura principal que és el Desig. A la fi, el Desig surt triomfant de la seva empresa, dels paranys i de les objeccions que li posen els altres personatges agrupats en dos cercles: els uns a favor i els altres en contra. En una primera lectura sembla que l'objectiu del Desig és el de triomfar, d'agradar a la concurrència, a un auditori possiblement reduït que és el que jutja i li dona el llorer. D'una banda, a través de la lloa s'interpreten aquestes ganes d'agradar amb l'obra i, en un nivell més particular, el desig —com a personatge— ha de convèncer un cercle d'amics que segurament representaven l'obra per a ells mateixos.

Crec que ens trobem amb una obra que resumeix aquells darrers intents propiciats per Fontanella que volia donar un alè nou a la musa catalana quan va escriure un teatre per a un auditori selecte, d'iniciats, on només uns quants tenien la clau de l'obra.

EL MANUSCRIT I LA NOSTRA EDICIÓ

L'obra, de finals del segle XVII (1697), prové del ms. número 15⁴ de l'Arxiu dels Pirineus Orientals de Perpinyà. Quant a l'autoria de l'esmentat manuscrit podem dir que a la fi d'un

4. Aquest ms. núm. 15 és descrit en el nostre treball, *Noves aportacions a l'estudi del «Cicle de la Passió»*, dins «Estudi

misteri passionístic i d'una obra de «pastorets», copiats també en aquest volum, hi trobem les inicials (A. M. D. G.) que corresponen a l'anagrama dels jesuïtes, essent en aquest moment difícil d'esbrinar la personalitat d'un d'aquests pares de la Companyia que a finals del segle XVII escrivessin o copiessin un teatre, en català, al Rosselló, donat l'esperit afrancesat dels jesuïtes després del Tractat del Pirineus.

Hem fet la transcripció del text d'acord amb l'original. Hem usat les normes preceptives en aquests casos. Els fragments que hem pogut reconstruir, a partir del text malmès per la humitat i per la fragmentació, figuren entre claudàtors, i amb punts suspensius els mots i els versos que ens manquen.

General», revista del Col·legi Universitari de Girona. Vol. 1, núm. 2, Girona, 1981, pàgs. 46-47. Darrerament hem editat una altra peça allegòrica del caire profà dins *El conceptisme en les «Tragèdies de la Passió» rosselloneses* (BSASLPO), Perpinyà, 1983, pàgs. 96-100. Els personatges Lo Món, Lo Olvit, La Memòria, La Música i Els Cors així com l'entrellat de l'obra ens fan pensar que les dues peces són del mateix autor.

LOA PER LA COMÈDIA DEL DESDENY AB LO/DESDENY

Representants: Lo Desitg, lo Temor, lo Temps, lo Desengany, lo Mèrit, la Esperança, la Fortuna, la Desconfiança, la Enveja, la Música.

Descobre's lo Desitg assentat en una cadira com adormit y canta la Música.

Música

Cuydado, quietud, sosego,
silenci, que'l desitg dorm!
No.l desperteu, qu'és prodigi
que'l desitg tinga repòs.

Lo Desig recita entre sòmnia

5 Aguarda, detente, espera,
fantàstica **illusió**,
no axí, me usurpes lo premi
que m'procuro venturós.

L'Esperança canta al costat dret de la cortina

Bé pot descansar sens susto
10 qui al mèrit té per son sort,
que vigilància sens mèrit
és fatiga sens repòs.

Lo Desitg recita encara com adormit

¿Quin triumpfo, digas-me, logras
privant-me de ser ditxós
15 quant no és victòria lo vèncer
al que té'ls sentits com morts?

Lo Temor canta al costat esquerra de la cortina

No molt confiat descanse
qui's funda en agenos vots,
que'l gust no sempre se inclina
20 de la part de la rahó.

Lo Desitg recita entre sòmnia

Basta. Si'l llorer me llevas,
lleva'm la vida. Però (alça's)
primer, per los cels sagrats,
a l'impuls de mon esfors
25 moriràs tu. Mes, què miro? (desperta's)
A y confusió major?
Apenas de mas fatigas
descansava en un son dols

- 30 en què venturós gozava,
allà en la *immaginació*
gustos aparents de un premi
ab què-m creye ser ditxós,
(què-m desdixat entre sòmnnits
solament ser ditxós pot)
- 35 quant la racional idea
enagenada al transports
ab què.ns priva del...
la natural propenció
me representava en
- 40 que un ímpetut...
ab atractiu so...
usurpar-me de n...
lo dols llorer...
que.s preuen...
- 45 y despètan...
veig que.n conforme...
noblesa, benignitat,
prudència, agrado, voler,
donaire, bon gust y alf...
- 50 la hermosura y discre[ció]
fent d'aquesta sella...
la transforman mi...

Canta l'Esperança

Prosegueix desig ta...

Canta Temor

Suspèn desig ta...

[*Espera*]nça

55 Que-l detenir-se és defecte.

Temor canta

Que l'exposar-se és error.

Desitg

Valga'm lo cel! Quin enigma
d'estas dos veus se compon,
quant la una me amonesta

60 dient-me ab son cant sonor:

Esperança canta;

Desig representa

Prosegueix desitg, no.t turbes!

Y l'altre, ab afecte nou,
encontradament me diu:

Temor canta

Suspèn desitg ta intenció.

Desitg representa

65 Com podrà d'estas dos veus
lo avis conformar-se? Com,
pus en efecte en qui espera
és evident la rahó.

L'Esperança canta

Desitg representa

Que'l detenir-se és defecte;
70 y en qui mal fundat se mou
és també acertat lo dir

Temor canta

que l'exposar-se és error.

[*Desitg*] *representa*

A qual, donchs, confusa idea,
a qual, donchs, a quals dels dos
75 seguiràs per acertar?

Qual deliberació
podrà ser la més segura?
...it empenyo, dubte fort,
en est confús laberinto

80 assistirà ab lo fil d'or
...Ariadna a Thezeo
.....en Creta? Qui?

[*L'Esperança i el Temor*]

Jo.

[*Desitg*]

Valga'm lo cel! En dos parts
85 ab terme igual se'm respon
confont més en ma idea
la determinació.

Veus inconegudes, ¿qui
benignament vos premou?

90 Manifestau-vos de gràcia,
no-us oculteu més, qui sou?

L'Esperança ix.

Jo só, desitg, l'esperança.

Ix lo temor

Jo só, desitg, lo temor.

Esperança

Sens mi no se alcanza ditxa.

Temor

95 Ni sens mi venturós sort.

Desitg

Per quin fils dos me assistiu,
què voleu de mi los dos?

Esperança

Jo vinch a donar-te alientos
perquè aspireu al que vols.

Temor

100 Y jo per això infundir-te
discretas imprecions.

Desitg

Igualment vostres avisos
me tenen en suspensió.

105 ¿Que faré, donchs,
¿Confiat esperaré,
o-m contindrè temerós?

Esperança canta

Si a un impossible no aspiras,
bé, desitg, esperar pots,
que'l voler no pot offèndrer
110 quant és amb veneració.

Desitg

Ben vist és que'l bon affecte
de servir basta, no sols
per disculpa al que procura
cumplir ab sa obligació,
115 mes téncara un no se què
de agradable o de gustós,
que se atrau la complacència
o la dissimulació,
que per soberà que sie
120 l'objecte que al desitg mou,
dissimula al ser volgut
per sa pròpia estimació,
ab què, seguint mon propòsit,
per ser empenyo forçós,
125 me aventuraré al que intento
com me indica ton exort.

Temor No fasses tal! Desitg, mira!

Desitg Què he de mirar? ¿A.y rahó que a mon intent contradiga?

Temor 130 Rahó y ha. Ou-la.

Desitg Gustós espero, y de ton avis algun llum per ma intenció.

Temor canta
Desitg, si.l mèrit te falta,
135 voler és indiscreció,
que esperances mal fundades naufràgan al millor port.

Desitg
Bé dius, temor, no.y ha dupte
que la injusta pretenció
140 en la mateixa bonança pert de sa ventura.l nort;
y no.y ha rahó que baste per disculpar al pilot
que.n la tranquil·tat pert
145 inmeditat lo timó.

Esperança
Això és engany de la idea,
que fa montanyes de horror
y per fugir la fatiga desconfiada no.s mou.

Temor
150 Y també.l precipitar-se exposant-se a un desonor és profanar lo bon crèdit per satisfer sa paciò.

Desitg
155 Si, més no és la tibiesa falta de voluntat?

- Temor*
 No.
 Que quant intenta lo affecte
 justificar-se zelós,
 en sas accions se mesura,
 160 y en tal cas la apreció
 és més discreta advertència
 que culpa.
- Desitg*
 Temor, ¿com pot
 passar la trepiditat
 165 per plaça...?
- Esperança*
 Això
 és més desmentir lo mèrit
 que sollicitar son sort.
- Desitg*
 Sens dubte; que qui desitja
 170 no appetiteix las dilacions,
 y qui differeix los fins
 fa vèurer que lo que vol
 ho-s fa indigne de son gust
 o no-l satisfà del tot.
- Temor*
 175 Antes bé'l ser confiat
 profana las perfeccions
 del que desitja, perquè
 pot s'altiva presumció
 persuadir-li que té
 180 qualitats interiors
 perquè negligent confie
 alcansar lo que ab suor
 no poden merèixer...
- Desitg*
 Que bé'l pensament...
 185 veritat és; pus to...
 faltat de meditació
 de las pròpias...
 se presum mere[ixedor]
 del que espera t...
 190 del crim de d...
 suposant fa...
 en lo que.s...

Esperança

Y també.l...

suposa en si imper[fecció?]

Ix la Desconfiança y diu

195 No-y ha tal. Falcedat és
aqueixa proposició.

Desitg

¿Qui interromp nostre discurs?

Desconfiança

La desconfiança só,
que per retenir lo impuls
200 de la esperança és forçós
que.l discret de mon repòs
li servesca de grilló
y... ment proposa

205 son dictamen enganyós,
que.l descomfiar és culpa
per desmentir son soborn.

Vinch a defensar la causa
del Temor o discreció,
que.l ser tímid a discret
210 qualitats tant iguals són
que solo las diferencia
la diversitat del nom.

[*Esperança*]

Luego, l ser descomfiat
215 és tenir disposicions
per ser prudent?

Desconfiança

Clar està!

Espe[rança]

Això és error,
que com lo descomfiar
prové de tenir-se en poch,
220 erra dient qu'és prudència
lo qu'és desesperació.

Desconfiança

Mal dius, esperança. Ans bé,
com qui descomfia enclou
los dubtes que-s proposa
225 ...ecte o veneració

- ...prendràs de l'objecte
 ...suspèn eixa atenció
 ...rer que'l contenir-se
ui generós
 230qualitats
 que mou sa inclinació
 així no és desesperar.
- [*Esperança*]
 Com no-u és? Però millor,
 ab sa claredat, lo Temps
 235 descidirà esta qüestió.
- [...]
 Ha de l'imperi del temps,
 ha de la enterna regió,
 tu que a emulació del fènix
 cada instant revius, si mors!
- Temps a la cortina*
 240 Qui de ma velocitat
 lo curs precís interromp?
- Desitg*
 No és hu de sol que't sollicita,
 qu'és lo cuydado de molts.
- Temps* [...]
 Per detenir-me'ls cuydados,
 245 encara que molts, sou poch.
- Esperança*
 Ma veu, donchs, te detindrà,
 pus que suspèn tot un món.
- Temps*
 Qui ets tu que tant confias
 en lo sonor de ta veu?
- Esperança*
 250 La esperança só, que imploro
 per cert fi. Ta decisió,
 que ha de pesar de las cautelas
 lo temps ho dessideix tot.
- Ix lo Temps*
 Què vols de mi?

Esperança

255 Esta-me atent.

Desitg

Millor te informaré jo,
que la Esperança és suspecte,
perquè ab sas reflexions
afalagant los sentits

260 soborna ab enganys los cors.
Jo, Temps, però, mal comenso
suposat no só jo sol,
més, be dich que encara que
las voluntats sien nou

265 que.n servir aquesta junta
congregar sab el fervor,
per lo respecte las féu
tant conformes la unió
que.n mi sol, que só.l desitg,

270 recopilan sa atenció.
Jo donchs, Temps, per no donar
a la ociositat lo lloch
que la prudència elegí,
per la moderació,

275 o perquè la juventut
compellida de l'ardor
[manquen dos folis.]

[...]

...que si el gust dels que han de dir-me
cuidados no satisfà,
per molt que me patrocine

280 la fortuna serà en va,
que no.s consegueix bon fi
del principi qu'és errat.

Temps

En lo que discret proposas,
jo, Desitg, só de ta part

285 si.l vot és de l'auditori.
Lo procurar, lo obligar,
és disposar la fortuna
per lo aplauso universal,
que al fi.l fabricar prudent

290 ab principis ben fundats,
satisfà la diligència
ab lo aplauso del treball.

Desengany

- No-m desagrada-l que dius,
que-l prevenir meditat
295 als que han de aplaudir la obra
és medi molt eficaç
per no desmerèixe-l premi.

Desitg

- Pus sou de conformitat,
antes que de la fortuna
300 consulte-l vot soberà
previndrè de l'auditori
la prudent benignitat.
Illustre auditori a qui
305 pròdich lo cel adornà
tant de qualitats discretas
com d'hermoses qualitats,
jo só-l Desitg, corta cifra
de nou humils voluntats,
que-n lo afecte de servir-vos
310 no-n trobarà amor de iguals,
que com als uns lo respecte
y als altres lo natiu sanch
los...
en...
315 la pr...
en com...
y com per...
després de...
diferents me...
320 los ha aparegut...
que-n qui per natura...
és benigne, o no és ingrati
si-l que mereix no li donar
del desig se satisfà
325 amb la representació
de una comèdia, esperam,
si no acertar vostre gust,
nostre afecte demostrar.
Lo Desdeny ab lo desdeny
330 és la comèdia; mes, quan
fàltan las disposicions
tant en los representants
com en la obra,
lo error no sie no
335 amb los més rendits o...
vostre discreció imp...
esperant tots que ser...

vostre gust se comp...
en perdonar nostre...
340 cubrir...
disimular los...
y finalment en...
més per gràcia que per mèrit
vostre aprovació al relat.

Temps

345 Ja, Desitg, de l'auditori,
pots esperar confiat
que agraït de ton afecte
generós se mostre...
concedint-se sa...
350 pu...
al temple...

[manquen uns quants versos]

[...]

.....seràs
...bé en assistir-me
.....e un instant
355 ...ants bons patrocinis
no temo ja ser fatal.

[...]

Desengany hont és lo temple?

[Desengany]

Aquí està; mes esperau
que sa música sonora
360 millor nos ne informarà.

[La Música]

Lo qui espera tenir ditxa
de aquesta deytat se val,
que'l mèrit sens la fortuna
és tropés dets desdixats.

[...]

365 ...lo temple desitg,
...dïus los dolços senyals.

[...]

...desitg sens temor pots
...uisos implorar.

[...]

- 370 ...del temple venturós
...del feliz tribunal.

[...]

...mon patrocini cerca
...acompanyat
...constant esperança
lo temps y lo desengany.

[...]

- 375 Deixa'm prosseguir a mi
que potser mon cant suau
inclinàrà son impuls
.....detindrà
...lo que cerca intrèpit
380de ta deytat
.....que brille
.....altars.

Fortuna

Done-se-li fe mon temple
la entrada libre cantant.

*Corre la cortina y ha de aparèixer la Fortuna
en un sòlio, ab lo mèrit a un costat y la enveja
a l'altre. Sona la música, i.s canta.*

Música

- 385 Adoren a la Fortuna
los mèrits més soberans,
que no y ha poder ab ditxa
sens lo auxili de son bras.

Desitg

- 390 Deïtat soberana en qui,
pròdigament lliberal,
la divisió dels premis
Júpiter deposità.
Lo Desitg só jo, que aspiro,
gustosament confiat,
395 a un cert llorer que'l bon gust
d'est auditori te'n mà;
y com sé que'm faltan mèrits
que ygalen a sos quilats
recorro a ton patrocini
400 perque...

Fortuna

Desitg, disposat,
tens ja'l premi que't procuras,
no't canses en relatar

405 lo que a mi m'és tant notori,
com a tots, ta voluntat.

No descomfies del premi
que ja'l mèrit que aquí està,
en eix cercle de llorer,
temps ha que'l té destinat.

410 Continua tont intent,
que'l que té de cortesa
sino satisfà al bon gust
a lo menos no'l desplaui.

415 Y perquè no'n descomfies
lo mèrit te donaràs
...guariment...
lo llorer anticipat.

Desitg

La fineza te agraheesch.

Mèrit

420 Desitg, ta ventura és tal
que no'bstant las repugnàncias
ton front se coronarà.

Enveja

No farà si se li oposa
tot lo verí de mon art?

Desitg

Qui impedir vol ma ventura?

Fortuna

425 La Enveja, no'n fasses cas,
que no's pot dir venturós
lo que no's veu envejat.
Corona, Mèrit, son front.

Enveja

De acorreguda me'n vaig. (Vas-se'n.)

Mèrit

430 Vés, que jo'l coronaré
a pesar de ton pesar.

Fortuna

Logra, desitg, ta ventura.

Desitg

Gràcies te'n dono immortals!

Fortuna

435 Asseu-te als peus de mon sòlio
y en ell content gozaràs
lo llorer que solicitas.

Desitg

A tos peus me tens postrat.

Mèrit

440 Asseu-te, y eternament goza
del vert llorer que ton cap,
per gràcia de la fortuna,
participas de ma mà.

[...]

445 Llorer, immortal corona
de un desitg, la voluntats
qu'en ningun temps falta premi
al que-l mèrit no faltà.

[Al] temps que la música canta la di[txa]
[co]pla, posa lo Mèrit una corona de llaurer al
cap del desitg, y se cor[re] la cortina. Finida
dita copla.

SUMMARY

The playlet (*lloa*) is a minor genre, a sort of prologue to the main play. Its purpose is to prepare the audience and its aim is didactic. The *lloa* we publish here reached us in a mutilated state; it must have been about 800 lines long, which makes it quite a play considering the characteristics of the genre. Dialogue is a basic element and the actors address the audience after a musical overture. We know nothing about the work which followed. The *lloa* is a dispute around the central figure: Desire. The work was written in 1697 and is now in the Departamentarial Archive of Perpignan.

RESUMEN

La loa es un género menor, una especie de prólogo de la pieza principal. Intenta preparar al auditorio y tiene finalidad didáctica. La loa que hoy editamos ha llegado a nosotros mutilada; debía tener unos 800 versos, lo que, a la vista de las características del género, la convierte en una pieza importante. Es de carácter dialogado y los actores se dirigen al público tras una abertura musical. Nada sabemos de la obra que seguía a ésta. La loa es una disputa alrededor de la figura principal del Deseo. La obra es de 1697 y se halla en el Archivo Departamental de Perpiñán.

RÉSUMÉ

La «*lloa*» est un genre mineur, une espèce de préface de la pièce principale. Il tâche de préparer l'auditoire et il a un but didactique. La «*lloa*» que nous éditons aujourd'hui nous est parvenue mutilée; elle devait avoir 800 vers environ, ce qui la rend une pièce importante d'accord avec les caractéristiques du genre. Elle a un caractère dialogant et les acteurs s'adressent au public après une ouverture musicale. Nous ne savons rien de la pièce que la suivait. La «*lloa*» est une dispute autour de la figure principale, le Désir. L'ouvrage est de 1697 et il se trouve dans les Archives Départementales de Perpignan.

SUMMARY

The playlet (*lloa*) is a minor genre, a sort of prologue to the main play. Its purpose is to prepare the audience and its aim is didactic. The *lloa* we publish here reached us in a mutilated state; it must have been about 800 lines long, which makes it quite a play considering the characteristics of the genre. Dialogue is a basic element and the actors address the audience after a musical overture. We know nothing about the work which followed. The *lloa* is a dispute around the central figure: Desire. The work was written in 1697 and is now in the Departamental Archive of Perpinyà.

ALBINA FRANSITORRA

EL TEATRE DE CARME MONTORIOL I PUIG

Aquestes ratlles són insuficients per a comprendre la personalitat de l'escriptora. Personalitat que resta truncada —com tantes d'altres— per la maltempada de la guerra civil. Per a copsar-ne tota la seva dimensió cal endinsar-se en l'obra realitzada fins aquells anys i imaginar-se, nostàlgicament, el que hauria pogut fer de no haver-se esdevingut aquella tragèdia.

Com diu ja la GEC, Carme Montoriol —no Monturiol— va néixer el 1892, en una família burgesa, d'origen empordanès. Va viure en un ambient intel·lectual; per la banda del pare emparentada amb Narcís Monturiol, l'inventor del primer submarí, home també afeccionat a les lletres, que era oncle avi seu. De la de la mare amb l'escriptor i polític, Josep Puig Pujades, l'intim amic d'Ignasi Iglésias. Aquest darrer, amb motiu de les noces d'or dels avis Puig, va compondre una poesia perquè la recitessin les nenes Montoriol. Un germà de l'escriptora, Joan, va arribar a ser un excel·lent pintor.

L'educació de Carme va ser semblant a la de tantes noies burgeses de l'època: uns anys en una escola particular, on li ensenyen el més indispensable; més tard acaba la seva formació en acadèmies. Llavors no era corrent que una noia del seu estament seguis estudis superiors. El seu pare, però, creu que tothom ha de tenir un mitjà per a guanyar-se la vida en cas necessari, i li fa aprendre piano amb els mestres Vidiella i Frank Marshall, al mateix temps que la seva germana Lina apreia violí. Mentrestant, ella va estudiant llengües, per a les quals demostra una gran facilitat. Va arribar a conèixer a totes el francès, l'italià, l'alemany i l'anglès. Valgué aprofundir en l'estudi del català i quan Pompeu Fabra va fer a la Universitat de Barcelona un curs de català comparat amb el llatí, ella, junt amb la seva germana Lina —la seva companya inseparable—, hi assistí. Aquest curs fou als anys 1913 o 1914, abans dels que el Mestre impartiria a l'Institut d'Estudis Catalans. Els alumnes foren sis: mossèn Griera, Emili Vallès, dos joves del quals desconecem els noms, i les dues germanes Montoriol. Lina re-

ESBÓS BIOGRÀFIC

A la Gran Enciclopèdia Catalana llegim: «Monturiol i Puig, Carme (Barcelona, 1893-1966). Escriptora. La seva obra principal és la novella *Teresa o la vida amorosa d'una dona* (1932). En teatre estrenà *L'abisme*, *Avarícia* i *L'huracà*, i traduí, amb rima, els *Sonets* (1928) de Shakespeare.»

Aquestes ratlles són insuficients per a comprendre la personalitat de l'escriptora. Personalitat que restà truncada —com tantes d'altres— per la maltempsada de la guerra civil. Per a copsar-ne tota la seva dimensió cal endinsar-se en l'obra realitzada fins aquells anys i imaginar-se, nostàlgicament, el que hauria pogut fer de no haver-se esdevingut aquella tragèdia.

Com diu ja la GEC, Carme Monturiol —no Monturiol— va néixer el 1892, en una família burgesa, d'origen emporданès. Va viure en un ambient intel·lectual: per la banda del pare emparentada amb Narcís Monturiol, l'inventor del primer submarí, home també afeccionat a les lletres, que era oncle avi seu. De la de la mare amb l'escriptor i polític, Josep Puig Pujades, l'íntim amic d'Ignasi Iglésias. Aquest darrer, amb motiu de les noces d'or dels avis Puig, va compondre una poesia perquè la recitessin les nenes Monturiol. Un germà de l'escriptora, Joan, va arribar a ser un excel·lent pintor.

L'educació de Carme va ser semblant a la de tantes noies burgeses de l'època: uns anys en una escola particular, on li ensenyen el més indispensable; més tard acabà la seva formació en acadèmies. Llavors no era corrent que una noia del seu estament seguís estudis superiors. El seu pare, però, creu que tothom ha de tenir un mitjà per a guanyar-se la vida en cas necessari, i li fa aprendre piano amb els mestres Vidiella i Frank Marshall, al mateix temps que la seva germana Lina aprenia violí. Mentrestant, ella va estudiant llengües, per a les quals demostra una gran facilitat. Va arribar a conèixer a fons el francès, l'italià, l'alemany i l'anglès. Volgué aprofundir en l'estudi del català i quan Pompeu Fabra va fer a la Universitat de Barcelona un curs de català comparat amb el llatí, ella, junt amb la seva germana Lina —la seva companya inseparable—, hi assistí. Aquest curs fou als anys 1913 o 1914, abans dels que el Mestre impartiria a l'Institut d'Estudis Catalans. Els alumnes forensis: mossèn Griera, Emili Vallès, dos joves dels quals desconeixem els noms, i les dues germanes Monturiol. Lina re-

corda una anècdota que perfila el tarannà bondadosament irònic de Fabra: quan acabà el curs decidiren d'anar a fer un dinar de comiat tots plegats. «Aquest àpat —digué el Mestre— podria fer-se imitant-ne un de noces. Tenim dues parelles de joves, els nuvis, un capellà, i Vallès i jo seríem els testimonis.»

Carme Montoriol, decantada per educació i per naturalesa cap al camp artístic, primer ho expressà per mitjà de la música. Es féu conèixer al Palau de la Música Catalana amb un concert de piano; més tard, amb la seva germana Lina i Montserrat Cassadó formaren un trio, la primera com a violinista i la segona com a violoncellista. Actuaren en públic a la Sala Granados de Barcelona i a Figueres en diversos centres i cases particulars.

— Estima la música i també la poesia. L'afecció a les lletres venç. Ja de petita ho havia demostrat: en sortir de visitar uns parents rics i ensopits els dedicà un vers humorístic. Quan tenia dotze anys, els Reis dugueren un teatret de titelles al seu germà petit; la mainada Montoriol s'hi divertia representant les obres que ella escrivia. Més tard, a la torre que la família posseïa a Horta, muntava peces teatrals que feien els germans i amics. Carme Montoriol duïa, des de sempre, la vocació teatral en la seva ànima. Fins passats els primers anys de la seva joventut, però, no es donaria a conèixer com a escriptora. Primer ho va fer en l'aspecte de traductora, els *Sonets* de Shakespeare s'editen el 1928, quan ja tenia trenta-sis anys. Fins llavors s'havia anat preparant amb lectures de la millor literatura catalana i estrangera. Era una lectora infatigable i sabia assimilar el que llegia i analitzar-ho amb un profund sentit crític que volia ser objectiu.

Els *Sonets*, els traduí en la seva totalitat, no en una prosa més o menys rimada, sinó en llur equivalència mètrica correlativa. Alexandre Plana creu que la versió de l'escriptora, que té «la virtut de la transparència i la fluïdesa»,¹ es deu a la doble afecció de l'autora per la música i la literatura. Aquesta traducció ha estat comparada pel periodista Artur Llopis² amb les versions fetes per l'humanista lleidatà Magí Morera i Galícia i amb les més tardanes de

1. Alexandre PLANA, Pròleg als *Sonets de Shakespeare*, Barcelona, 1928.
2. «Destino», núm. 1.387. *Las versiones catalanas de los Sonetos*, 7, 3, 1964.

Marià Manent i Joan Triadú, i en remarcava la musicalitat de les de Montoriol.

També va traduir altres obres del geni anglès com *Cimbelli* (Publicacions de La Revista, Barcelona, 1930) o *La nit de reis o el que vulgheu* (Publicacions de La Revista, Barcelona, 1935), que fou representada al —malaguanyat— Teatre Studium de Barcelona, propietat, llavors, de la família Masriera, on havia actuat amb èxit la companyia Belluguet, fundada per Lluís Masriera; aquesta representació anà a càrrec del Teatre Universitari Català —TUC—, resultat de la fusió dels dos grups que havien fet teatre fins llavors a l'àmbit de la Universitat —per una banda el de la Facultat de Dret i, per l'altra, el de la Facultat de Filosofia i Lletres. L'obra de Carme Montoriol fou dirigida per Eulàlia Preses i Enric Moreu-Rey, la primera com a directora escènica i el segon com a director artístic. Fou un veritable èxit, hi assistiren les autoritats acadèmiques i les polítiques del país i es representà dues vegades, la primera el 7 de desembre del 1935.

Va traduir, a més, obres de teatre de Pirandello, i Barrie i Leona Stavis; i de narrativa de Maurice Baring —tres obres—, de Rudyard Kipling i d'Oscar Wilde. De les de Baring destaquem *Daphne Adeane*, que fou inclosa al catàleg de Proa, quan n'era director Joan Puig i Ferrer, el qual era molt exigent en fer la tria. Aquest autor va estar molt de moda els anys 30 i ara resta marginat sense que en sapiguem la causa. Al nostre criteri aquesta marginació és injusta i així ens ho confirma l'èxit obtingut per *Retorn a Brideshead* d'«Evelyn Waugh», la tesi de la qual —el catolicisme objectiu— és similar a la de l'obra de Baring.

El 1932 publica la seva novella *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, que es basa en la vida d'una dona, enamorada del seu marit, que rep un anònim fent-li saber que aquest li és infidel i que té un fill de la seva amant. Perdona el marit i està conforme a adoptar la nena, ja que la mare no se'n vol ocupar. Passat un temps, poc, ell li és infidel per segon cop i tornarà a ser pare. Teresa se'n va de casa i es refugia a la de la seva cunyada, d'on també se'n va, perquè el seu nebot se sent atret per ella. Comença a treballar i coneix un nou amor. Quan la seva vida amorosa sembla encarrilada i està a punt de refer-la el marit es posa malalt i la demana. En anar-lo a veure s'adona que els dos infants —la que ella havia adoptat i el nen nascut després— resta-

ran abandonats a la mort del pare, ja que la dona ha desaparegut. Ella, duta pel sentiment, promet al moribund que s'ocuparà dels nens; i així ho fa, renunciant a la nova felicitat que se li oferia.

L'obra és escrita amb valentia, sense prejudicis ni sentimentalismes, amb una concepció «moderna» de les relacions amoroses entre home i dona. Maria-Antònia Oliver, es pregunta per què no ha tingut més ressò entre els lletraferits del nostre temps i ha restat pràcticament desconeguda. En destaca una frase que, situant-la a l'any 1932, suggereix quin pot ser el camí de l'alliberament de la dona. Diu Teresa: «De totes maneres ningú és tan lliure com el que es guanya la vida.»³

L'altre llibre en prosa original de Carme Montoriol és un recull de contes: *Diumenge de juliol*, Edicions de la Rosa dels Vents, Barcelona, 1936.

Va publicar i estrenar quatre obres teatrals, algunes de les quals van obtenir molt èxit: *L'abisme*, que abans d'estrenar-se oficialment fou posada en escena pel grup d'afeccionats que dirigia Josep Cariteu a Molins de Rei, amb el títol de *Mare i Filla*. I *L'huracà*, *Avarícia* i *Tempesta esvaïda*, opereta.

A més d'escriptora, Carme Montoriol fou conferenciant i promotora d'activitats culturals. Els temes de les seves xerrades foren amplis i demostraven el grau de cultura de Carme. Entre les moltes que pronuncià remarcuem les que feien referència al teatre en general i al d'Ibsen en particular. Fa un esbós biogràfic de l'autor. Analitza les seves obres i fa notar que ja en la primera, *Els pretendents a la corona*, es dibuixen els problemes psicològics que anuncia l'Ibsen modern.⁴ Demostra tenir un coneixement profund de l'obra conjunta de l'autor norueg.

També dissertà sobre Dante, la poesia japonesa, la cançó popular, figures de músics, la relació home-dona, etc. Els seus coneixements no es limitaven a un aspecte de la cultura, sinó que abraçaven un ampli ventall de matèries.

Així mateix, la seva tasca de president del Lyceum Club fou molt fructífera. En aquesta entitat se celebraven conferències, sessions d'art, etc.; el seu mòbil més immediat era el cultural i també el de desvetllar el tracte social entre

3. *Dues novel·les paral·leles*, Maria Antònia Oliver, «Avui», 25 de març de 1979.

4. Enric IBSEN. Conferència.

les dones. En l'entrevista que li féu Anna Murià, l'autora de *Teresa* demostra el seu desig de millorar la situació de la dona. No creu en una educació exclusivament femenina, diu que s'ha d'educar per a saber encarar-se amb els problemes de la vida, la rel dels quals és igual per a la dona que per a l'home. «Tots dos han de fer camí plegats, han de ser companys i, per tant, cal que s'entenguin i que un no entrebanqui l'altre.»³

Carmé Montoriol tenia una ideologia propera a la del grup de dones que, com Dolors Monserdà i Carmé Karr, i les altres del grup de *Feminal*, entenien el feminisme com una equiparació a l'home, no com la supressió de l'element masculí en la seva vida. En la conferència home-dona ens diu que l'educació que es facilita a la noia és absurda: se separen els dos sexes des de petits; quan el noi entra en la pubertat, que és quan més falta li faria el tracte femení, que l'hauria pogut influir, n'és apartat. «Mentrestant, què fa la noia?, aquella noia a la qual s'anomena *senyoreta*? Se l'enviava a un col·legi (generalment de monges), on no aprenia res en profunditat; la religió eren pràctiques insulses, no l'evangeli que el dia de demà li hauria servit per adonar-se de la desigualtat de la societat i de la injustícia; totes les altres matèries li eren presentades superficialment, solament el just per aguantar una conversa de saló banal, i feia quatre labors inútils...» la noia sortia de l'escola i sabia brodar i fer puntes; escriure una carta d'acord amb certes fórmules de manual encarcarades i eixutes... Sabia encara que el món era ple d'horroros i de pecats».⁶ Però no li donen, ni tan sols, els coneixements mínims necessaris per a la funció a què la societat les destina: la maternitat. Se les manté en una ignorància absoluta en tot el que es referix al sexe i «sense cap coneixement de la vida i d'allò que la vida exigirà d'ella. La noia es troba, de sobte, davant l'home».⁷ Ignorava que l'home era el seu complement i no sabia quines eren les forces ocultes que la portaven a cercar aquest complement. Llavors, quan coneixia l'amor en tots els seus aspectes, aquest sentiment esdevenia «la raó de la vida de la dona, la vida de la qual no havia tingut raó fins

5. Entrevista d'Anna Murià a Carmé Montoriol, «La Rambla», 21 de novembre de 1932.

6. Conferència llegida el 16 de novembre de 1931, a l'Ateneu Barcelonès, per al Club Femení i d'Esports.

7. *Ibid.*

a fer la coneixença de l'home».⁸ En adonar-se, passats els primers mesos, que aquell company tenia altres il·lusions a la seva vida a part d'ella, venia el desencís. Per aquesta manca de preparació de la dona, Carme Montoriol desconfia de l'eficàcia de la llei del divorci, que no obstant això accepta com a bona, però tem que la noia que ha estat tan poc preparada per al matrimoni, n'abusi: «Tot i la bondat de la idea, els resultats poden ser dolents.»⁹ En canvi defensa la despenalització de l'avortament perquè a la Unió Soviètica on ha estat despenalitzat és on, segons les estadístiques, hi ha més dones gràvides. En canvi en els països on encara és castigat se'n practiquen molts i en unes condicions que posen en perill la vida de la dona. Ella veu, com tantes dones de l'època, que s'obre un camí lluminós que les portarà a aconseguir la llibertat per a l'ésser humà i, sobretot, per a elles.

Per damunt de tot, l'escriptora creia en la tendresa i en l'amor en el sentit més universal. En l'entrevista abans citada, Anna Murià li preguntà: «¿Donaríeu a la vostra obra social una orientació exclusivament científica?», a la qual cosa ella respon: «Una obra científica radica en l'escalf... La ciència no ha estat mai freda... solament l'amor és creador.»¹⁰

Aquesta idea de l'amor imprescindible en la creació l'expressa molt bé en els dos articles publicats en el llibre *Escriptors de la Revolució*, on diu que aquell moment no el considera adient per a la creació perquè «no és el de l'escriptor en tant que novel·lista, poeta o autor dramàtic».¹¹ És, segons ella, el del periodista.

Veu enderrocar-se un món que havia estat el d'ella, però el seu profund amor a la terra no trontolla. Quan li sembla haver perdut tot l'haver espiritual anterior gira els ulls a la història i s'adona que no hi ha sinó aparences, que d'aquest desordre sorgirà un ordre nou, «un ordre més just que l'anterior».¹² Els principis bàsics són eternals i l'escriptor ha d'ésser fidel a aquests principis i comunicar-los al po-

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. «La Rambla», *Entrevista d'Anna Murià a Carme Montoriol*, 21 de novembre de 1932.

11. *L'escriptor i el moment actual*, desembre 1936, en *Escriptors de la Revolució*, Edicions del Grup Sindical d'Escriptors Catalans, Barcelona, 1937.

12. *Ibid.*

ble; per això cal que domini la seva llengua que serà la que vehicularà les noves idees que «són eternes».¹³

Va desplegar la seva activitat durant la guerra civil a la secretaria de Josep Pous i Pagès, de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, i en el Comissariat de Propaganda de la mateixa Institució.

Va traduir l'obra d'Upton Sinclair: *No passaran (una història del setge de Madrid)*. En l'edició americana d'aquesta novella hi ha les següents notes preliminars: «Aquest llibre és un crit a favor de la llibertat i de la dignitat en els afers humans. Relata un dels episodis heroics més grans de la història, episodi encara en curs.» El seu autor, novel·lista i polemista nord-americà —autor de l'obra *Boston* basada en el cas dels dos anarquistes Sacco i Vanzetti—, explica que vol que aquesta obra —*No passaran*— arribi al gran públic, per això ha refusat una oferta avantatjosa d'una editorial de Nova York que pretenia publicar el llibre venent-lo a dos dòlars. Prefereix emprendre la publicació pel seu compte, amb perill d'endeutar-se. No ho considera un cas de prodigalitat per part seva; diu: «És la meua resposta a Mussolini que ha prohibit els meus llibres i a Hitler que els ha llançat a la foguera.»¹⁴

L'argument del llibre és l'evolució d'un americà d'ascendència i família alemanya i rica, que, casualment, troba un jueu ferit per la policia, a qui ajuda. Aquest el duu a un míting a favor dels republicants espanyols. Rudy, el protagonista, es debat entre les idees nazis de la família per una banda i les dels defensors de la democràcia per l'altra, fins que es decideix per aquestes i ve a lluitar a Espanya. La novella acaba en el front de Madrid i amb el jurament esperançador que fan els voluntaris americans de *No passaran*.

En aquest llibre hi ha un elogi de Barcelona i Catalunya per part de l'autor: «Aquesta ciutat obrera era la gran capital d'una regió particularment industriosa, Catalunya, que durant generacions havia batallat per aconseguir la seva independència de la monarquia reaccionària d'Espanya. Ara tenien llur govern propi, però es veien forçats a convenir que no podrien sobreviure si els feixistes s'apoderaven del

13. *Ibid.*

14. *No passaran* (una història del setge de Madrid), d'Upton SINCLAIR, traducció de Carmé Montoriol, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1937.

país.»¹⁵ En arribar, els americans, no es feien càrrec d'ésser a Espanya, no sabien que els catalans tinguessin llur idioma propi i «en sentir-los parlar, haurien jurat que es tractava de la llengua més harmoniosa del món».¹⁶ No cal dir com la traductora s'havia de sentir identificada amb aquestes idees i amb les del conjunt del llibre i de com li havia d'ésser agradosa la tasca de dur-les al nostre idioma.

Arriba el maig del 1937. Tot el que esdevé al seu entorn la descoratja, s'enfosqueix l'esperança d'un món millor. Les lluites internes li fan dir: «... la sang ha regat les nostres places i carrers: una sang inútil, una sang que no llevarà collita»¹⁷ perquè és la pèrdua d'unes forces necessàries per guanyar la guerra que semblava que havia estat oblidada. «La reraguarda ens eclipsava el front: durant més de deu mesos la reraguarda ens ha privat de veure el front.»¹⁸

«Mirador» havia instituït un premi per a una novella de guerra, la revista «Companya» un altre; però ella no creu que sigui possible escriure-la en les circumstàncies de por i d'odi que regnaven pertot: «Hem viscut en un cercle estret; ens hem mogut en un ambient irrespirable; pertot la inquietud i el recel.»¹⁹ Què podien fer els escriptors? «Una sola cosa: descriure la vida que es menava al seu entorn... En lloc de fer la novella de guerra, fer la novella de reraguarda, que, d'ésser realista, fóra depriment, d'una terrible tristesa.»²⁰

Quan entren les tropes franquistes segueix l'exemple dels qui preferiren l'exili a la humiliació de conviure amb els vençuts. Se'n va a Lió on ja hi ha la seva germana Lina amb el seu marit. L'enyorament, però, no la deixa de petja: sent la terra, li és vital per a sobreviure, no li és possible de trencar amb les seves arrels. Així ho expressa bellament i tendrament en aquesta poesia:

Ai las, quan m'empeny l'amor

.....
Un sospir em gomfla el pit

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *La Novella de guerra*, de Carme Montoriol, Barcelona, 1937, dins *Escriptors de la Revolució*, Edicions del Grup Sindical d'Escriptors Catalans, Barcelona, 1937.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

*i la parpella se'm mulla...
En só prop, i bé en só lluny,
de la meva Catalunya.*

Aquesta nostàlgia la fa retornar a Barcelona el 1940. A més, la mare ha emmalaltit. Quelcom de Carme s'ha esvaït, la desfeta dels seus somnis de dona i de catalana la fan recloure a casa. Esdevé la infermera de la mare, primer, i d'una tia que convivia amb elles, després; ja no va publicar res més. Els darrers anys de la seva vida conrea les seves dues passions: la música —els veïns la sentien tocar durant hores el piano— i llegir... llegir... llegir. Fins que el 26 de juliol del 1966 els seus ulls es tanquen per sempre. Després gairebé l'oblit. És recordada per poca gent. El mateix any de la seva mort es publica un article: *Muerte en el olvido: Carme Montoriol Puig*.²¹ El 22 de febrer de l'any 1969, a la Sala Lluís Millet del Palau de la Música Catalana, es fa un homenatge a la seva memòria, en el qual intervenen Aurora Bertrana, M. Aurèlia Capmany i Octavi Saltor; Encarna Sánchez llegirà un poema inèdit de l'homenatjada. Aquest acte provoca un article de Carmen Alcalde²² i el mateix any és recordada a «Presència».²³ Després res més.

Els que la coneguerem d'abans de la guerra la recordem com una dona equilibrada, més aviat tímida, digna sense supèrbia, enemiga dels personalisme, que expressava les seves idees amb fermesa, però sense agressivitat. Senzillament elegant, amb aquella elegància que prové d'un esperit refinat i que no es pot adquirir en cap *boutique* de moda.

L'ABISME

Ben poques dones catalanes han estat autores teatrals. D'abans de Carme Montoriol recordem Carmen Karr, que el 1911 estrenà *Els ídols*, obra ben construïda, amb un argument senzill; Lola Anglada, que solament va escriure obres

21. Octavi SALTOR. *Muerte en el olvido: Carme Montoriol Puig*, «Diario de Barcelona», 13 d'agost de 1966.
22. Carmen ALCALDE. *Carme Montoriol, toda una época*, «Destino», 28 febrer de 1969.
23. Aurora BERTRANA, *Carme Montoriol*, «Presència», 8 de febrer de 1969.

per a infants; i, l'única que es va atrevir a presentar a l'escena temes més profunds, Palmira Ventós —emparentada amb Jaume Massó i Torrents— que amagant-se sota el pseudònim masculí de «Felip de Palma», va posar en escena *Isolats*, que fou representada per primera vegada en el Teatre Català (Teatre Romea) el 20 de març de 1909. Aquesta obra va ser molt criticada, com ho seria anys més tard *L'huracà*, perquè es considerà l'assumpte atrevit, gairebé escabros. L'argument d'*Isolats* gira a l'entorn dels amors il·licits de dos cunyats. S'hi inicia l'adulteri, que no arriba, però, a terme. El tema és tractat sense eufemismes, amb valentia, prescindint de prejudicis i d'escrúpols hipòcrites. Segurament, més que no pas l'assumpte, fou aquest tractament el que va promoure les crítiques, tant com el fet que fos el producte d'una ploma femenina, pels prejudicis que això comportava.

Quan s'estrenà *L'abisme* Domènec Guansé confessà que l'anunci d'una obra sortida de mans d'una noia no havia estat gaire esperançador; però li cal admetre que s'equivocava perquè «*L'abisme* és dels drames més audaços, de sensibilitat més moderna que hem vist recentment als nostres escenaris, no és de cartró».²⁴

Carme Karr la felicita per la «gosadia que representa el posar en escena una obra», segurament aquesta gosadia es fa més evident per ser una dona l'autora. Myself —que com se sap era el pseudònim de Carles Soldevila— poc abans de l'estrena, en un article a «La Publicitat», considera el fet que no hi hagi hagut dones que sobresortissin en aquesta i en d'altres activitats, i diu: «A les dones potser els ha mancat la tenacitat indispensable per a vèncer els esculls que envolten l'escena; alguna d'elles ha començat i després, fatigada o nerviosa, ha abandonat el joc»,²⁵ i afegeix que la figura de Carme Montoriol amb el seu coratge es una esperança pel futur del Teatre.

Quan la traductora de Shakespeare es llançà al món de la faràndula ho féu amb el bagatge d'una preparació cultural sòlida: coneixia a fons l'obra del geni anglès i també la d'Ibsen, com ho demostra la conferència pronunciada sobre aquest autor, en la qual remarca la seva qualitat de «furgador d'ànimes», cosa que ella també voldria ser. Sens dubte, també, havia llegit altres autors teatrals de l'època, tant del país com estrangers.

24. «La Publicitat», 22 de gener de 1930.

25. «La Publicitat», 20 de gener de 1930.

Carme Montoriol, malgrat el seu natural tímid, començà la ruta d'autora teatral sense por. Prudenci Bertrana comentà: «Ha aparegut en el camp dramàtic amb decisió i valentia de domador.»²⁶ Quan la crítica i el públic estaven preparats per a assimilar una obra ensucrada idealitzant els valors de la família, es van trobar amb un drama vigorós, de contrastos violents, on la idea del sexe s'alçava reivindicativa.

L'abisme —dedicada a la seva germana Lina— s'estrenà el 20 de gener de 1930, al Teatre Novetats, amb Emília Baró, Pepeta Fornés i Joaquim Torrents en els papers principals. L'obra gira a l'entorn de tres personatges: la mare, separada del marit, home vil que viu a l'esquena d'una cupletista; Isabel, la filla, que sempre ha tingut gelosia de la seva mare i que ara, per fer-li mal, enamora Ramon, l'amant de la seva mare, encara que ella no ho sap, ho intueix solament. Ramon es deixa dur pels sentiments agradables; estima les dues dones fonent-les en una de sola. Se sent pres per la joventut d'Isabel que estimula la seva vanitat d'home madur. Quan Maria, la mare, se n'adona, vacilla entre defensar la seva passió de dona o deixar el camí lliure a la noia. Finalment venç la dona i els dos amants se'n van junts.

Aquest tema ja havia estat tractat per altres autors, pensem en *El Misteri de Dolor* d'Adrià Gual i en *La Malquerida* de Jacinto Benavente; però, com remarca Domènec Guansé,²⁷ hi ha la variant que la noia no està enamorada del seu padrastre, sinó de l'amant de la seva mare, la mou la gelosia envers aquesta.

Bernat y Duran la compara amb l'obra *El otro peligro* original de Maurici Donnay que havia estat estrenada a Barcelona el 1906 per la companyia de Teresa Mariani, argument similar, però resolt d'una manera diferent. La filla es posa malalta d'amor en adonar-se que l'home que estima és l'amant de la seva mare i aquesta es sacrifica per esborrar tot rastre de culpa. L'amant també es «sacrifica» i es casa amb la noia. El crític argumenta «*que una madre liviana que de tal suerte se vea burlada debe observar el silencio como regla de conducta, impuesto por el sacrificio de sus amores... "pues hay en la vida ciertas verdades que deben ocultarse", especialmente si con el silencio de ellas*

26. «La Veu de Catalunya», 22 de gener de 1930.

27. *Ibid.*

una madre puede hacer la felicidad de su hija».²⁸ Nosaltres ens preguntem: quina mena de felicitat pot obtenir-se al costat d'un home que estima una alta dona?

Per al senyor Bernat y Duran cal que la mare es converteixi en víctima inútil perquè li sigui simpàtica. Segueix, comparant l'obra de Montoriol en relació amb la de Donnay com la d'un aprenent de pintor davant de la d'un mestre.

L'autora de *L'abisme* ens presenta el problema des d'un altre caire: en l'enfrontament entre la mare i la filla per a defensar l'amor de l'home, es desvinculen els llaços de sang que les uneix per a convertir-se, solament, en dues dones víctimes de la gelosia que defensen, sense convencionalismes, el seu (el de cadascuna) dret a la vida i a la passió.

Francisco Madrid també confessa haver tingut por, per tractar-se d'una obra escrita per una dona, que seguís la tradició sensiblera i ensucrada; ha d'acceptar, però, que Montoriol presenta un drama vigorós trencant amb la trajectòria de cantar l'harmonia de la llar. Troba les dues figures femenines ben resoltes, en canvi diu que l'home resta desdibuixat.²⁹ Nosaltres ens preguntem si no ha estat fet expressament envoltar-lo de grisor. Per a Isabel no té cap importància que sigui Ramon o qualsevol altre qui li serveixi per humiliar Maria, aquella mare jove, atractiva, de forta personalitat que la fa sentir insegura al seu costat. D'aquí prové aquest doble joc d'amor quan n'és lluny que esdevé rancúnia en ser-ne a prop. A Isabel li cal vèncer, matar moralment la mare que és un mirall on no li plau reflectir-se.

Per part de Maria hi ha dues concepcions diferents de l'amor i de la passió. Per una banda, és la mare que estima la filla i, per l'altra, la dona enamorada. Aquests sentiments són exposats amb un llenguatge vigorós i net de retòriques; diàleg nerviós amb conceptes retallats.

L'obra traspua un cert fatalisme. Sembla que els personatges, sobretot Maria, sàpiga per endavant el que ha de succeir; ja en el primer acte diu a la seva amiga Rosa «Encara que no puguis res contra allò que està escrit».³⁰ La filla s'aparta de la mare sense poder-ho evitar. L'afecte esdevé gelosia, primer motivada, en Isabel, per un excés d'amor: «T'hauria volgut meva; només bella i amorosa per a

28. «El Noticiero Universal» 21 de gener de 1930.

29. «La Noche», 21 de gener de 1930.

30. *L'abisme*, primer acte, pàg. 9.

mi sola.»³¹ Després vindrà l'allunyament «i cada dia més lluny de tu.»³²

La comunicació esdevé una barrera perquè des de sempre les dues dones han viscut sense establir una relació veritable entre elles: la mare callant, per falsos prejudicis, els seus amors; la filla amagant l'odi que l'anava consumint. Així s'ha anat preparant el clima, perquè com diu Rosa, l'amiga de Maria, «és tan difícil de comprendre els sentiments dels altres».

Hi ha un intent de crítica a la societat, però només s'inicia quan Ramon i Rosa parlen dels infants; diu Rosa: «Les criatures són uns petits salvatges», i ell contesta: «Que la civilització cuita a convertir en petits esclaus.»³³ Són uns comentaris que no aprofundeixen.

L'obra, naturalment, produí diferents reaccions:

Eduardo Carballo declara que entre el xoc de les passions que enfronten mare i filla «*se alza triunfante siempre un sentimiento: el del sexo... es el grito del sexo, el alarido de la carne, el que pone enfrente de manera violenta a madre e hija*».³⁴ I Ambrosi Carrion diu: que ja era hora que «es donés un drama franc, obert i recte... una lliçó donada a alguns dels nostres homes de teatre, tan esverats sempre i plens d'escrúpols de monja».³⁵

Les crítiques més dures vingueren d'aquells que creuen que l'art no ha de reflectir la realitat de la vida, sinó que ha d'idealitzar-la. El crític Josep M. Junyent qualificà l'obra de «*reñida con la moral*».

Tots, però, reconegueren que el llenguatge era correcte, que no hi havia cap mot groller ni expressions de mal gust.

L'HURACA

L'huracà, drama en tres actes, fou estrenat el dia 25 de gener de 1935, al Teatre Poliorama de Barcelona, en la temporada oficial de Teatre Català subvencionada per la Generalitat de Catalunya. Protagonistes: Mercè Nicolau, Laura

31. *Ibid.*, segon acte, pàg. 29.

32. *Ibid.*, segon acte, pàg. 30.

33. *Ibid.*, primer acte, pàg. 8.

34. «El Progreso», 22 de gener de 1930.

35. «La Nau», 31 de gener de 1930.

Bové i Joan Estivill, la direcció escènica a càrrec de Josep Pous i Pagès.

És un drama situat en l'alta burgesia barcelonina, encara que, com diu la seva autora, «l'obra no és localista, passa a Barcelona com podria passar a qualsevol altre lloc».³⁶ El tema de l'obra es podria glossar com un triangle, motiu molt usat en la comèdia burgesa, però aquesta vegada difereix ja que els dos angles el formen la mare i l'esposa del protagonista, cas no gens corrent en aquelles comèdies. S'insinua un incest, però comptel, serà, en tot cas, un incest mental, no sexual.

Joana, la mare, ha dedicat tota la seva joventut al fill, fins i tot rebutjant un nou amor que se li ofería i al qual no era indiferent. Es posa malalta, quan el noi ja s'ha convertit en un home; s'adona que en cas de morir-se el deixarà sol i li cerca muller: una bona noia, atractiva i enamorada. Quan comença l'obra, que transcorre solament en vint-i-quatre hores, Laura, la nora, espera un fill. És la revetlla de Sant Joan i de l'onomàstica de la mare. Se celebra una festa amb aquest motiu. Els convidats murmuren: les atencions de Rafel envers la seva mare són excessives, com també ho és l'obsequi que li ha fet, una joia valuosa. La protagonista, però, no s'adona del que això significa. Si el seu amor és absorbent, és un fet que succeeix a moltes dones que s'han trobat, com ella, soles amb un infant petit. Tot el doll d'amor de què eren capaces l'han projectat damunt del fill. Així ho ha fet Joana. Ara, espera il·lusionada el naixement del nét. Sense, potser, plantejar-s'ho espera aquest infant per dedicar-li la cura i atencions que fins llavors havien estat per a en Rafel. ¿No serà, per a ella, com un alliberament d'aquest amor obsessiu, que si per una banda la complau, pot, per l'altra, arribar a ser feixuc?

Fins aquí el sentiment de Joana és natural, potser una mica massa absolut, però que l'han experimentat moltes mares. En el segon acte, l'enamorat de Joana per una banda, i Laura per l'altra, la fan adonar de la desviació que prenen els sentiments del fill. La reacció d'ella és la de casar-se i allunyar-se de Rafel. Quan li planteja, a ell, en el tercer acte, no accepta la solució i es suïcida.

La vigília de l'estrena de *L'huracà*, la seva autora parlà pel micròfon de Radio Associació de Catalunya, i amb uns

36. Carme MONTORIOL. Declaracions al «Noticiero Universal», 25 de gener de 1935.

mots ben significatius va dir què s'havia proposat en escriure l'obra: «... estudiar un cas de desviació dels sentiments naturals». Cal ficar-se bé en aquestes paraules: sentiments, no instints. Això és el que molts crítics no saberen entendre en judicar-la.

L'autora va deixant, al llarg del drama, signes perquè els espectadors els recullin i puguin comprendre el desenvolupament de l'acció: les murmuracions dels invitats en el primer acte; Maria, una de les amigues, diu: «Ui, a Rafel que no li toquin la mare.»³⁷ I el senyor Vehils, amb reticència: «Hi ha mares de tota mena: mares... que s'ho mereixen tot.»³⁸ El mateix personatge, en veure el noi que besa Joana a la boca, confirma la sospita: «En plena boca. Què us havia dit? No podia fallar!»³⁹ Aquest petó posat, precisament, com un crit d'atenció a l'espectador ha estat qualificat per Emili Tintorer com a detall sicalíptic. També les referències a l'hortènsia, planta exòtica, que prové de països orientals i que a més «cal que siguin pujades per mi (per Joana), d'altra manera no tindrien gràcia», en contrast amb l'alfàbrega, la planta que evoca una estampa de la vida natural i senzilla, «el brocal del pou d'una eixida de masia».⁴⁰ Així són les relacions mare-fill, allunyades de la naturalitat, recorden l'exòtic. Igualment la idea de la mort violenta, el suïcidi, també es va perfilant al llarg de l'obra. En el primer acte, Rafel diu: «No comprenc com la gent es pot matar... cal un valor extraordinari per matar-se» i «Jo no en seria capaç».⁴¹ Més tard serà Josep, l'enamorat de Joana qui l'advertirà: «No oblidis que es mata i es *mor* per amor.»⁴²

Laura, el tercer personatge, el més humà, es col·loca en el seu paper d'espectadora impotent davant del drama quan diu: «... Hem nascut per veure dansar des del marc d'una porta i envejar els que dansen».⁴³ No serà sempre, el seu, un paper passiu, perquè és també la *veu* que fa adonar Joana de com és d'angoixosa la situació; abans, ja ho ha intentat Josep «Com si tots us esforcéssiu a dissimular no sé quina nosa que flotava en l'ambient».⁴⁴ Vol que Joana es desperti

37. *L'huracà*, primer acte, pàg. 9.

38. *Ibid.*, primer acte, pàg. 10.

39. *Ibid.*, primer acte, pàg. 18.

40. *Ibid.*, primer acte, pàg. 11.

41. *Ibid.*, primer acte, pàg. 13.

42. *L'huracà*, segon acte, pàg. 21.

43. *Ibid.*, primer acte, pàg. 9.

44. *Ibid.*, segon acte, pàg. 21.

del somni de felicitat que l'envolta: «... el nombre de sensacions que dormen dins nostre, sense que en tinguem essent».⁴⁵

Per Rafel la mare és una propietat espiritual seva. Tot el que els separi li farà néixer l'odi, fins i tot, el record del pare mort i l'esperança del fill que ha de venir representen destorbs que poden allunyar-lo d'ella. El caràcter del noi, al meu entendre, és desdibuixat; està enamorat, sense adonar-se'n, de la dona que és la mare. Aquest enamorament jeu en el fons del subconscient —influència de Freud en l'autora— i quan el curs del drama el fa aflorar a l'exterior creiem que hauria de provocar unes reaccions que no veiem per enlloc. En l'esmentat parlament davant la ràdio, Carme Montoriol ens diu que «aquests casos (els de desviació de sentiments) són més freqüents que no creiem i es donen, precisament sempre, en persones que tenim com a models... que estimem *completament normals*» (el subratllat és nostre) en Rafel és, en els altres aspectes, un ésser normal: dirigeix el negoci, sembla que amb profit com ho demostra el luxe del primer acte; s'ha casat, ha tingut relacions sexuals amb la muller ja que ha engendrat un fill. No és un monstre, no és un cas patològic, l'autora ens ho ha advertit: «Els personatges no són monstres. Hi ha tendresa.» També ho reafirma Pous i Pagès quan diu: «És una obra afectiva, no és una elaboració cerebral.»⁴⁶ Per tant, en adonar-se de l'aberració del seu afecte per la mare, la seva reacció natural hauria hagut de ser d'horror i de lluita amb els seus sentiments. Aquesta lluita no es veu en cap moment. No és un home adult que s'encara amb les forces ocultes del destí. No és l'Èdip que en descobrir-se víctima dels fets s'arrenca els ulls. És, simplement, un nen «mimat» a qui prenen la joguina més preuada. Ara, el suïcidi no és justificat com ho hauria estat si hagués lluitat i hagués estat vençut. Sembla un subterfugi per a trobar una sortida al drama. Aquesta manca de coherència en el caràcter de Rafel ja el fa notar Prudenci Bertrana: «... al personatge del fill li manca consistència, no hi ha lluita, no s'adona mai de la seva follia. Sembla un inconscient incapaç d'analitzar-se i de raonar.»⁴⁷

Lina Montoriol ens ha manifestat que el drama el va inspirar un fet real. Afortunadament no massa generalitzat.

45. *Ibid.*, segon acte, pàg. 21.

46. «La Publicitat», 25 de gener de 1935.

47. «La Veu de Catalunya», 27 de gener de 1935.

A la societat de l'època, encara temorencava davant els problemes d'ordre moral, aquesta obra va provocar reaccions contràries i apassionades, ens n'adonem repassant les crítiques. Mentre uns l'elogien a ultrança, altres posen el crit al cel pel seu tema. A l'escena s'han dit coses que solament poden ser comentades en veu baixa, encara que tothom sap que són reals. A més, la que ha tingut la gosadia de dir-les ha estat una dona. Això és per a molts imperdonable.

Josep M. Junyent des del «Correo Catalán» és qui la fustiga més i la qualifica de *«verdadero caso de monstruosidad... ha dejado a un lado el sentimiento de delicadeza tan propio de su sexo... por respeto a nuestros lectores, renunciamos al detalle del argumento»* i afegeix: *«Salimos de la representación con el alma condolidada... Carmen Montoriol hurgando en el estrato de una aberración humana no añade ciertamente un timbre de gloria al teatro»*, i qualifica el final d'immoral pel suïcidi.⁴⁸

El crític del diari «El Matí» li censura, també, que amb la solució del suïcidi negui tota sortida redemptora a Rafel, que l'hauria poguda trobar refugiant-se en la paternitat.⁴⁹

Bernat i Duran la qualifica molt durament. Li diu que és una esnob en tractar aquest tema i espera que en analitzar-lo fredament *«... se dará cuenta que no ha escrito una comedia de tono elevado, tampoco de análisis psicológico, tampoco determinista, al modo de Los fracasados de Lenormand, sino una cosa muerta que envenena a los vivos»*. Diu que no hi ha densitat ni profunditat: *«Todo su diálogo es un castillo de fuegos de artificio... todas sus escenas tienden al efectismo, a ese efectismo de vanguardia que se dirige a interesar la mirada del auditorio más que a su espíritu.»*⁵⁰

Emili Tintorer difereix en aquest darrer aspecte ja que li concedeix que hi ha precisió en el llenguatge, que dramatitza bé, encara que hi ha més vigor en el segon i tercer acte que no pas en el primer. Aquells ja acrediten l'autora *«en el arte de dramatizar»*. Però critica l'argument i no creu versemblant que un fill s'enamori de la seva mare i s'esgarri que qui plantegi el tema sigui una dona. Qualifica la figura de la nora d'anormal per no protestar de la situació.⁵¹

48. «El Correo Catalán», 27 de gener de 1935.

49. «El Matí», V. V., 27 de gener de 1935.

50. «El Noticiero Universal», 26 de gener de 1935.

51. «Las Noticias», 27 de gener de 1935.

Que l'obra no passà desapercebuda i que motivà apassionament ho demostren les crítiques que acabem de ressenyar, com les que l'elogiaven considerant que «Carme Montoriol amb *L'huracà* s'ha situat a primera fila dels nostres dramaturgs». ⁵² Remarca Ignasi Agustí que el complex d'Èdip és un tema perillós perquè consisteix a agafar les dues figures més altes de la vida i dels sentiments més purs i atacar-les fent-les caure per terra. L'autor que toca aquests temes ha de topiar amb la repugnància que produeix a l'espectador; no obstant això, el crític no pot estar-se d'admirar com ha resolt, l'autora, els esculls «amb quina netedat, amb quina valentia, Carme Montoriol, ha atacat i ha resolt el tema etern. Valentia perquè no ha defugit cap dels perills. Netedat perquè la seva intuïció, el seu bon gut li han resolt el tema sense cap caiguda». ⁵³

El complex d'Èdip també l'esmenta G. Sánchez Boxa. Per a ell l'obra tracta d'«*el problema ya planteado por Sócrates y Freud, en una de sus variaciones —complejo de Edipo*». Hi veu influències d'Ibsen, Keyser, Lenormand i Berstein: «*Hay algo del primero (Ibsen) en el planteamiento del problema y del último (Berstein) en la manera de solucionar las escenas sin recurrir a personalismos secundarios.*» Creu el segon acte superior als altres, sobretot en l'escena entre la mare i la muller que considera perfecta. ⁵⁴

Coincideix en aquest mateix criteri M. Zaragoza que veu aquest acte ja suficient per acreditar un autor. Accepta que el problema del protagonista no és cosa corrent, però que entra dins el possible, i qualifica el fill d'anormal, mentre que Laura és la més valenta perquè s'adona del problema i l'afronta valerosament.

És una obra que malgrat tractar d'un assumpte escabrós, el sexe, aquest, a l'inrevés de *L'abisme*, no hi és present. L'amor filial és en aquell punt mort que separa la sexualitat del misticisme. Repetim que és una llàstima que el protagonista masculí no tingui consciència del perill que té de saltar aquesta barrera.

El llenguatge és pulcre. Potser l'obra guanyaria si fos més colloquial, no obstant això, gairebé tots els crítics hagueren de reconèixer l'habilitat de l'autora per a moure les figures en l'escena, i el seu bon gust pel diàleg.

52. «El Liberal», 26 de gener de 1935. M. ZARAGOZA.

53. «L'Instant», 27 de gener de 1935.

54. «L'Instant», 27 de gener de 1935.

AVARÍCIA

La tercera obra que estrenà fou *Avarícia*, al Teatre Novecentista de Barcelona, el 26 febrer de 1936, per la companyia de Mercè Nicolau i Ramon Martori.

Aquí l'autora deixà de banda qualsevol aspecte que pogués oferir la més lleu sospita de morbositat. És la història d'un avar que té dominada tota la família, fills i nora, i que els fa menar una vida miserable. Ens presenta un fabricant que està subjugat per l'afany de guanys; per obtenir uns nous clients importants deixa que la filla el cregui arruïnat i accepti un matrimoni que li repugna; enganya el fill fent-li veure que unes accions són solvents a fi de poder fer ell un bon negoci; la nora s'ha de posar a treballar, cosir a casa, perquè els diners que els dona són insuficients per viure. La situació és sòrdida, sense cap horitzó d'esperança. Ni l'afecte d'avi arriba a suavitzar les asprors pròpies d'aquell caràcter.

Quan la filla s'adona que ha estat enganyada, manipulada per la mesquinesa del pare, trenca el compromís amb el promès i fuig amb el que realment estima. Aquesta revolta desperta el fill que també l'abandona i se'n va amb la muller i la nena a recomençar una nova vida. Al final de l'obra el protagonista viu sol en un ambient gairebé miserable; amb un llarg monòleg comunica al públic el goig que té amb els guanys obtinguts. Malgrat tot, no deixa de recordar els fills i d'enorgullir-se del benestar que han assolit lluny d'ell. Aquí hi ha un dels pocs encerts de l'obra en posar a flor de pell els sentiments contradictoris del personatge. Ja no és un estereotip sinó un ésser humà dominat per l'egoisme, amb sentiments paternals.

Aquesta obra no té l'ambició de les anteriors; sembla que el seu únic objecte és el de presentar-nos un tipus ja clàssic en el teatre. Solament es diferencia pel material. No és l'avar que es complau remenant l'or; en té prou amb els llibres, llibretes, de comptabilitat. Aquest detall de substituir els llibres per llibretes ja ens porta a endevinar la migradesa del fabricant. Això fa feliç al senyor Mairal, que diu al seu fill: «Si em veies quan em tanco al meu despatx i obro, damunt la taula, les meves llibretes. Que poca cosa em sembla, al costat del meu gaudi, la fruïció de l'home que desenterrava el seu or i hi enfonsava les mans tremoloses... L'or! l'or amagat! l'or improductiu!... en els meus

llibres, números i lletres em parlen un llenguatge!»⁵⁵ És l'avar modern, l'home de negocis insaciable.

Però, per altra banda, el trobem sempre a casa, no sembla que vigili gaire el negoci. Incompreensible en un individu que vigila si el gas de la cuina ha restat obert o si hi ha més d'un llum elèctric encès.

L'obra és plena de contradiccions. Al final del segon acte el pare i el fill tenen una escena violenta en la qual se sinceren mútuament. El vell endevina que el fill que ha comprat les accions a crèdit i no les pot pagar, té el propòsit de matar-se. Sembla que això farà donar un tomb a la seva vida mesquina quan abraça el fill i li diu: «Tant has sofert, que hakis arribat a això? tant? Perdona'm. Era al vostre costat, però tan lluny de vosaltres.»⁵⁶

L'espectador preveu un canvi, o el propòsit d'un canvi en el protagonista, però no; quan comença el tercer acte tot torna a ser igual que en el primer; el pare és el de sempre i Joan continua la seva vida grisa, odiant-lo.

Al final de l'obra quan tota la família l'ha abandonat trobem el vell sol, instal·lat al carrer de Sant Martí, sense que se'ns expliqui què hi fa en aquell pis inhòspit, brut i fred. Ell ens fa saber els seus guanyys, amb termes mercantils moderns. Mai, però, se'ns ha dit de què era la fàbrica, quina cosa s'hi produïa.

Les anteriors obres foren molt discutides, aquesta no. No hi havia res d'escabrós i a l'hora de jutjar-la els crítics estigueren força d'acord.

Josep M. Junyent no s'escandalitzà i li féu un discret elogi en dir-li que s'ha demostrat, en l'escena del pare i del fill, com una notable escriptora que té les condicions necessàries que defineixen un bon comediògraf: «*Sabe ir con gallardía cualesquiera que sean las dificultades.*»⁵⁷ No obstant això, diu que s'arriba a les situacions punta sense que prèviament s'hagi creat el clima necessari: «*Habría hecho falta, además de otras cosas, una mayor tensión en todo el proceso que poco a poco va languideciendo hasta llegar a un final descolorido y pobre de interés.*»⁵⁸

Realment, l'obra és lenta, monòtona, els personatges fan massa discursos, expliquen els seus estats d'ànim quan el

55. *Avaricia*, segon acte, pàg. 29.

56. *Ibid.*, segon acte, pàg. 30.

57. «El Correo Catalán», 28 de novembre de 1936.

58. *Ibid.*

que caldria fóra que l'espectador s'adonés que els viuen. No exposa un conflicte, pinta un caràcter i encara no ben definit, oscilla entre el dramàtic i el ridícul. Domènec Guansé opina que és una llàstima que Carme Montoriol no s'hagi decantat cap a la farsa ja «que en realitat per a pintar ridiculeses i febleses humanes no hi ha com la farsa i la comèdia».⁵⁹

Pere Vinyoles hi troba a manca teatralitat, els personatges fan massa discursos, s'expliquen les coses amb massa detalls i acaba: «L'estudi psicològic que s'ha proposat Carme Montoriol falla en alguns aspectes, car no té sempre en compte d'arrodonir l'ambient en el qual es mou.»⁶⁰

J. Civera i Sormaní insisteix en la monotonia i lentitud, hi troba a manca acció, «els diàlegs són interminables mentre els actors resten asseguts en una cadira. No passa res, hi falta emoció».⁶¹

Joan Cortés confirma aquest criteri amb aquestes paraules: «Molt parlar i poc passar.»⁶²

A més de les obres esmentades, Carme Montoriol va estrenar al Teatre Nou de Barcelona, el dia 7 de novembre de 1936, *Tempesta esvaida*, opereta que fou musicada pel mestre Joaquim Serra.

Per tractar-se d'un gènere que s'aparta del de les altres tres obres, no en fem l'anàlisi; solament volem fer constar que en l'obra hi ha uns inspirats versos que musicats amb molt d'encert per l'esmentat compositor, produïren unes belles cançons.

CONCLUSIÓ

En el conjunt de les obres teatrals de Carme Montoriol, s'hi endevina les influències rebudes per les traduccions que féu de Shakespeare i de Pirandello, així com de les lectures de la literatura anglesa, nord-americana i nòrdica. També hi traspuen les teories de Freud, que llavors estaven molt de moda, i la psicologia que se'n deriva.

Com ja hem vist, s'interessa per Ibsen que és el repre-

59. «La Publicitat», 28 de novembre de 1936.

60. «El Matí», 28 de novembre de 1936.

61. «La Veu de Catalunya», 28 de novembre de 1936.

62. «El Mirador», 4 de novembre de 1936.

sentant de la dramàtica burgesa i la seva autocrítica. L'escriptor norueg es rebella davant els sentiments i els pensaments de la burgesia del seu temps; Carme Montoriol, però, no fa una crítica d'aquesta ideologia i aquests costums. S'atura en els trets psicològics de l'individu vist com a tal, a part del nucli a què pertany, i la psicoanàlisi que se'n treu és el que tempta l'escriptora. No pretén ironitzar un grup social, que per a ella té validesa com a grup, perquè al cap i a la fi és el seu. Si hi fa alguna al·lusió és de passada, com ja hem vist en comentar *L'huracà*; en *Avarícia*, malgrat que el tema podria proporcionar-ho, hi ha una sola referència en boca del senyor Coll quan defensa la intervenció de l'Estat en assumptes laborals: «S'havien comès molts abusos... hem conegut amos... que, després de trenta anys de tenir un obrer, l'acomiadaven sota un pretext qualsevol, per la sola raó que no els rendia com de jove.»⁶³

La constant en les seves obres són les relacions pares-fill, i de com els llaços familiars, quan es basen en sentiments límits, produeixen tensions que solament es distenen quan els personatges se n'alliberen i actuen com a individus escollint el propi camí. En *L'abisme* i en *L'huracà* són les mares que decideixen allunyar-se dels fills; en *Avarícia* són aquests que abandonen el pare. Sembla com si l'autora pretengués qüestionar la família en tal que força indisso-luble.

Creiem veure en les obres de Carme Montoriol influències d'Artur Strindberg i d'O'Neill. La temàtica del primer es concentra en el factor psicològic, amb l'erotisme com a nucli. En *L'abisme* hi ha l'estudi de les passions que mouen les dues dones a l'entorn del fet amorós dut a les darreres conseqüències. Del segon —al seu torn seguidor d'Strindberg—, el qual s'aproxima a la concepció pessimista de la tragèdia grega, ens és fàcil trobar-hi reminiscències en *L'huracà*; tant el tema com la resolució final ens hi acosten. També en *Avarícia* el monòleg de l'acabament recorda el del negre fugitiu en la selva de *L'emperador Jones* d'aquell autor.

Agafa de la comèdia burgesa els elements externs: escenografia, vestuari: esmòquings, vestits de nit, la nena que duu a la mà una pallola; quan els vestits han de ser senzills esdevenen esportius; alguns diàlegs, els dels personatges secundaris, sobretot, converses de saló, educades i banals;

joies valuoses; un mitjà de vida segur, sense problemes econòmics, que si se'n troben en *Avarícia* vénen donats pel caràcter del protagonista, no per les circumstàncies externes. Fora d'això, s'aparta de la comèdia burgesa model Soldevila. Fa obra realista, gairebé llindant amb el naturalisme. Recordem com a *L'abisme* des del començament és present la fatalitat per boca de Maria.

Gairebé tots els crítics han estat d'acord a considerar el llenguatge de Carmé Montoriol perfecte. Al nostre criteri de vegades ho és massa perquè posa en boca dels seus personatges mots que s'aparten de la llengua col·loquial que versemblantment seria la pròpia d'ells, com: *frueix, gaudi, cupiditat*, entre altres. Henri Goubier diu en aquest sentit: «Un teatre exclusivament literari no té sentit només que en una visió idealista del món; una concepció literària del drama és el pecat contra l'esperit del teatre.»⁶⁴ Ja hem vist que les obres de Carmé Montoriol no tenen cap caire idealista, ben al contrari.

No s'ha d'oblidar que els personatges en l'escena són homes i dones vius, llur origen pot ser el nostre i el seu destí tan misteriós com el de nosaltres. Mentre són en escena ens han de fer oblidar que hi ha un poeta al seu darrera.

Encara que Carmé Montoriol, quan deixà d'escriure, ja era gran, no podem dir que havia donat al públic tot allò que hauria estat capaç de produir; recordem que començà a escriure tard. Segurament, la pràctica hauria anat polint les arestes que trobem en la seva obra. Les circumstàncies la desbordaren. De sempre havia hagut de lluitar amb les seves condicions de dona i d'autodidacta; quan s'hi afegiren les que comportava la dictadura de Franco, se sentí vençuda i abandonà la lluita.

RÉSUMÉ

64. Henri GOUBIER. *La esencia del Teatro*, Ariola, Madrid, 1954, pàgs. 220-221.

RESUMEN

Carmé Montoriol Puig nació en Barcelona (1893) y murió en esta misma ciudad (1966). Autodidacta, cultivó el estudio de la música y de las lenguas extranjeras. Llegó a conocer a la perfección el francés, el italiano, el alemán y el inglés. De este último idioma tradujo al catalán —que a su vez dominaba— todos los *Sonetos* de Shakespeare en su equivalencia métrica correlativa. También tradujo teatro de Shakespeare (*Cimbelli* y *La nit de Reis o el que vulgueu*) ambas editadas por «Publicacions La Revista»; obras de Pirandello, Barrie y Leona Stravis. En el campo de la narrativa tradujo al catalán novelas de Rudyard Kipling, Oscar Wilde y Maurice Baring, así como *No passaran (història del setge de Madrid)*, de Upton Sinclair. Escribió y publicó en catalán dos novelas originales, *Teresa o la vida amorosa d'una dona* y *Diumenge de juliol*. Destacó como conferenciante y en su labor de presidenta del Lyceum Club.

Como autora teatral estrenó las siguientes obras: *L'abisme* (1930), *L'huracà* (1935), *Avarícia* (1936) y *Tempesta esvaïda* (1936). Esta última —una opereta— con música del maestro Joaquim Serra. Las tres primeras entran en el esquema del drama burgués. Son obras realistas, lindantes casi con el naturalismo. En ellas se adivina la influencia de Ibsen, cuya obra conocía muy bien; también están presentes, sobre todo en *L'huracà*, las teorías de Freud. Esta obra produjo un gran escándalo en la sociedad de su tiempo, que consideraba el tema del enamoramiento del hijo hacia la madre/mujer altamente escabroso. Las críticas se dividieron apasionadamente a favor y en contra, si bien todas reconocieron que en esta obra, como en las otras dos, se adivinaba un valor literario positivo en la autora.

En 1939 se exilió mas, movida por la añoranza, pronto volvió a Cataluña; con todo, su pluma, como la de muchos escritores de la época, permaneció inactiva hasta su muerte.

RÉSUMÉ

Carmé Montoriol Puig est née à Barcelona en 1893 et elle y est morte, le 1966. Autodidacte, ell s'est vouée à l'étude de la musique et des langues étrangères. Elle est parvenue à une parfaite connaissance du français, l'italien, l'allemand

et l'anglais. De cette dernière langue, elle a traduit au catalan —qu'elle dominait aussi— tous les Sonnets de Shakespeare, avec leur équivalence métrique corrélative. En plus, elle a aussi traduit du théâtre de Shakespeare: *Cimbellí* et *La nit de Reis o el que vulgueu*, par «Publicacions de la La Revista»; des pièces de Pirandello, Barrie et Leona Stravis. Dans le domaine de la narrative elle a mis au catalan des romans de Rudyard Kipling, Oscar Wilde et Maurice Barring, ainsi que le «Nopassaran» (història del setge de Madrid)/ Ils ne passeront pas (histoire du siège de Madrid/ d'Upton Sinclair. Elle a écrit et publié en catalan romans originaux: *Teresa o la vida amorosa d'una dona* et *Diumenge de juliol*. Ses conférences ainsi que sa tâche de Présidente du Lyceum Club, sont très remarquables.

Comme auteur théâtrale elle a produit les pièces suivantes: *L'abisme* (L'abîme), 1930; *L'huracà* (L'houragan), 1935; *Avarícia* (Avarice), 1936) et *Tempesta esvaïda* (Tempête languissante), 1956. La musique de cette dernière —une opérette— est du maître Joaquim Serra. Les trois premières se situent dans le échéma du drame bourgeois. Ce sont des pièces réalistes très du naturalisme. On y devine les influences d'Ibsen, qu'elle connaissait très bien. De même, surtout dans *L'huracà*, on y devine les théories de Freud. Cette pièce a déchaîné un grand scandale dans la société de son temps, qui considérait très scabreux le thème de la passion amoureuse du fils vers la mère/femme. Les critiques se sont divisées passionnément en favorables et contraires, mais toutes ont dû reconnaître que dans cette oeuvre, ainsi que dans les autres deux, on devinait une valeur positive de l'auteur.

En 1939 elle s'est exilée, mais elle est bientôt revenue en Catalogne à cause du «mal du pays»; Malgré tout, son stylo, tout comme celui de beaucoup d'autres auteurs de l'époque, est resté inactif jusqu'à sa mort.

SUMMARY

Carme Montoriol Puig was born in Barcelona in 1893 and died there in 1966. A self-taught woman, she studied music and foreign languages. She acquired a thorough knowledge of French, Italian, German and English. From the latter language, she translated the complete sonnets of Shakespeare

into Catalan, which she also handled perfectly, in their correlatively equivalent meter. She also translated plays by Shakespeare: *Cymbeline* and *Twelfth Night of What You Will*, both edited by Publicacions La Revista, and works by Pirandello, Barrie and Leona Stravis. In the field of narrative prose, she translated novels by Rudyard Kipling, Oscar Wilde and Maurice Baring into Catalan, as well as *No pasarán* (story of the siege of Madrid) by Upton Sinclair. She wrote and published her own novels, *Terese, o la vida amorosa d'una dona* (Terese, or Loves of a Woman) and *Diumenge de juliol* (Sunday in July). She was also prominent as a lecturer and devoted president of the Lyceum Club.

As a playwright she produced the following works: *L'abisme* (The Abyss) (1936), *L'huracà* (The Hurricane) (1935), *Avarícia* (Greed) (1936) and *Tempesta esvaïda* (Quelled Storm) (1956). The last of these was an operette with music by Joaquim Serra. The first three belong to the realm of bourgeois drama. They are realistic works with one foot on the threshold of naturalism. One decognizes the influence of Ibsen, whose works she knew well. The theories of Freud also run through the works, especially *L'huracà* (The Hurricane). This work was received as scandalous by the society of her day, because it dealt with the theme of son in love with mother/woman. The critics vehemently disagreed, some in favor of her, some against her, but they all had to admit that this work, like the other two, possessed unquestionable literary merit.

In 1939 she went into exile, but soon returned homesick to Catalonia; notwithstanding, her pen, like that of many other writers of her time, remained inactive for the rest of her life.

MARIANTÒNIA ALOGUÍN-PALLACH

DUES VISIONS DEL FET CINEMATogrÀFIC: JUAN GIL-ALBERT I FRANCISCO AYALA

L'home perssegueix la representació de les imatges en mitjans especialitzats amb sis potes a les coves i amb dos a les ciutats especialitzades i dividides en carrers i carrers o ambulants — fou una avistat del que hom creu interessar-se pel cinema. És un exemple de pionerisme — en general, l'any 1910 ja teníem una revista especialitzada en cinema.¹ Això no vol pas dir que les persones amb certes aspiracions culturals estiguessin interessades en la nova tècnica. Aquesta no fou considerada com a bella art fins que Riccioto Canudo, el primer teòric de la història del cinema, no la considerà com a tal, això pel que fa al nivell d'exigència,² ja que el cinema ben aviat fou anomenat «Setena Art». Canudo va ser, en definitiva, qui va alçar el primer crit a favor de l'autonomia artística del cinema. Potser és més conegut el manifest que els futuristes van publicar sobre el cinema l'any 1916, entre d'altres coses perquè entre els signants del manifest³ hi havia gent com Gino i Bruno Corra i Anton-Giulio Bragaglia que van experimentar fent cinema. De tota manera els futuristes encara no van delimitar el cinema, mitja de creació «per ses», sinó que l'enfrontaren amb altres camps expressius. La polèmica estava encetada, i si bé no m'atreveixo a dir que encara dura, és ben cert que el cinema, que ens és tan familiar com qualsevol de les coses que tenim a casa, desperta passions de tota mena.

La relació que els escriptors han tingut amb el cinema és un tema apassionant, que si bé els estudiosos l'han tractat fins a cert punt, no n'han exhaurit pas el filó. Pel que fa als escriptors espanyols hi ha algunes coses publicades sobre les relacions entre cinema-literatura, però no s'ha dut mai a terme un treball exhaustiu, sobretot per part dels escriptors catalans. I tampoc no en parlarem nosaltres ara i aquí.

1. Ens referim a «Arte y Cinematografía», editada a Barcelona, que va sortir el setembre de l'any 1910 i va durar fins a mitjan 1929, i se'n publicaren més de 300 exemplars.

2 i 3. Es pot consultar *Textos i manifestos cinematográficos*, editat per Roberto l'any 1978 a Madrid, en la seva col·lecció «Fructuós Gelabert», antològat per diversos autors.

1. INTRODUCCIÓ

L'home perseguia la representació de les imatges en moviment des que pintava animals amb sis potes a les coves prehistòriques. La tècnica fou comercialitzada i divulgada pels germans Lumière, tot i que d'inventors contemporanis n'hi hagueren més, i a molts països. Si en un principi —installada en barraques de fira, estables o ambulants— fou una distracció de minyones i soldats, més aviat del que hom creu els anomenats intel·lectuals començaren a interessar-se pel fet cinematogràfic. A casa nostra —que no és un exemple de pionerisme— en general, l'any 1910 ja teníem una revista especialitzada en cinema.¹ Això no vol pas dir que les persones amb certes aspiracions culturals estiguessin interessades en la nova tècnica. Aquesta no fou considerada com a bella art fins que Riccioto Canudo, el primer teòric de la història del cinema, no la considerà com a tal, això pel que fa al nivell d'exigència,² ja que el cinema ben aviat fou anomenat «Setena Art». Canudo va ser, en definitiva, qui va alçar el primer crit a favor de l'autonomia artística del cinema. Potser és més conegut el manifest que els futuristes van publicar sobre el cinema l'any 1916, entre d'altres coses perquè entre els signants del manifest³ hi havia gent com Gina i Bruno Corra i Anton-Giulio Bragaglia que van experimentar fent cinema. De tota manera els futuristes encara no van delimitar el cinema, mitjà de creació «*per se*», sinó que l'enfrontaren amb altres camps expressius. La polèmica estava encetada, i si bé no m'atreveixo a dir que encara dura, és ben cert que el cinema, que ens és tan familiar com qual-sevol de les coses que tenim a casa, desperta passions de tota mena.

La relació que els escriptors han tingut amb el cinema és un tema apassionant, que si bé els estudiosos l'han tractat fins a cert punt, no n'han exhaurit pas el filó. Pel que fa als escriptors espanyols hi ha algunes coses publicades sobre les relacions entre cinema-literatura, però no s'ha dut mai a terme un treball exhaustiu, sobretot per part dels escriptors catalans. I tampoc no en parlarem nosaltres ara i aquí,

1. Ens referim a «Arte y Cinematografía», editada a Barcelona, que va sortir el setembre de l'any 1910 i va durar fins a mitjan 1929, i se'n publicaren més de 300 exemplars.
- 2 i 3. Es pot consultar *Textos i manifiestos cinematogràfics*, editat per Robrenyo l'any 1978 a Mataró, en la seva col·lecció «Fructuós Gelabert», antologat per diversos autors.

perquè el que volem fer és una aproximació crítica a l'opinió que sobre el cinema van donar dos autors contemporanis en dos llibres concrets. Ens referim a Juan Gil-Albert i Francisco Ayala, dos homes que han vist el cinema en tot el seu esplendor, bo i seguint-lo des que anava en bolquers, i que han estat uns espectadors ben diferents i així ho han demostrat en els textos de què parlarem més endavant.

Hem de passar per alt el que opinaren del cinema els intel·lectuals espanyols que el van veure néixer —la generació del 98— i aquells que van veure com madurava, es convertia en el primer espectacle de masses i fins i tot començava a parlar —és a dir, la generació del 27—, per citar dos dels moviments de la literatura espanyola més preponderants, i que no inclouen noms com els de Blasco Ibáñez, Marquina, Martínez Sierra, Wenceslao Fernández Flórez o Ramón Gómez de la Serna, d'entre els escriptors més importants que parlaren de cinema i que hi tingueren alguna mena de relació. Aquests homes no formen part de les dues generacions esmentades, com no en formen part Gil-Albert i Ayala, el primer adscrit a la generació-pont entre la del 27 i la de la Guerra, i l'altre —Ayala— qualificat dintre de la generació de la Guerra entre els novellistes intèrprets.⁴

Abans d'entrar en el tema concret d'aquest article voldríem dir que els escriptors espanyols, des dels modernistes, passant per la generació del 98, fins a la de la Guerra, varen parlar molt del cinematògraf; sempre amb una òptica personal, cap no el va veure com una vertadera art creativa, i això que alguns, com Baroja, Blasco Ibáñez o Martínez Sierra, van escriure guions pel cinema, basats en obres literàries d'ells mateixos publicades anteriorment. En general, hauríem de dir que el mot «cinematògraf», en parlar del cinema en general, els va servir més aviat com excusa literària per expressar opinions sobre d'altres temes, en articles periodístics. Quasi sempre el van veure com una distracció per les masses i les comparacions amb el teatre i la literatura en general sovintejaven, tret d'algunes excepcions, com Unamuno, per qui era molt clar que cinema no era literatura. En general tiraven l'aigua al seu molí, com Menéndez-Pidal, que deia que el cinema és un eficaç recurs comparatiu per explicar motius lingüístico-literaris. Machado, per boca del seu heterònim, Juan de Mairena, el

4. Segons opinió de Gonzalo SOBEJANO a *Novela española de nuestro tiempo*. Editorial Prensa española, Madrid, 1975.

lloà com a eina pedagògica, però el rebutjà com a estètica. Manuel Machado, d'agradar-li el cinema passà a estar-ne decebut. Valle-Inclán fou, de tots els de la seva generació, qui més en gaudí com a espectador; Azorín, que de vell es passava les tardes veient pel·lícules a les sales de repertori de Madrid va escriure l'any 1957: «*Hollywood, Hollywood, tú eres el moderno muro de las lamentaciones.*»⁵

Els escriptors de la generació del 27, més joves, per bé que freqüentaren l'espectacle sense amagar-se'n, tampoc no el varen saber veure com l'eina poderosa que podia ser i si se'n parlà de manera positiva, la visió com a espectacle va predominar sempre, tot quedant-ne altres aspectes amagats.

Potser de tot plegat qui més se'n ressentí fou la República espanyola —fins i tot el govern de la Generalitat— que no va treure el profit que hauria pogut treure d'un espectacle que ja arribava a tot arreu i que, a més a més, parlava.

2. «CONTRA EL CINE», de Juan Gil-Albert⁶

Aquest llibre de Gil-Albert, que podríem considerar un opuscle, és del tot diferent del d'Ayala, tant per l'època en què el va escriure —està datat el novembre de 1955, mentre que el d'Ayala porta diverses dates, que van des del 1929 al 1965— com per l'extensió d'un i altre i com —i això és el més important— pel contingut. Però ara volem parlar de G. A. El text està dividit en dues parts, la primera, que dóna títol a l'obra, està encapçalada per la cita següent, orientativa del text que la segueix:

¡Es tentador dejarse englobar en un vasto movimiento de entusiasmo colectivo!

.....
¿Sabrás resistir la tentación?

Roger MARTIN DU GARD

(«Los Thibault. Epílogo XVI». *Journal d'Antoine*)

5. Citat per Rafael UTRERA MACÍAS a *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, publicitat per la Universidad de Sevilla, Col·lecció de Bolsillo, núm. 89, Sevilla, 1981.

6. Edició a cura de l'autor a *Mis Cosechas*, Cuaderno núm. 2, València, 1955.

Té seixanta-sis pàgines i va ésser escrit pel gener del 1955.

L'autor es planteja la reflexió sobre el fet cinematogràfic sortint de veure la pel·lícula *La ley del silencio*, de la qual no cita el director, costum que mantindrà quasi sense excepcions durant tota l'obra. En canvi, sense anomenar-lo, fa referència a l'actor protagonista —com sabem director i actor, són Elia Kazan i Marlon Brando, respectivament. D'antuvi afirma: «*El cine no me interesa, pero tampoco me distrae*», que ja és una bona declaració de principis i que, juntament amb el títol de l'obra, pot orientar perfectament el lector. Si algú no en vol saber res més, que no continuï. I, conseqüent amb la seva manca d'interès, considera que les persones intel·ligents que ell coneix i que van al cinema per passar l'estona «*Dejan en la puerta a una persona, la que son, y dan un empujoncito al ser infantil que todos llevamos dentro; infantil pero deformado*». Si bé hi ha un menyspreu envers l'ésser adult, intel·ligent, que entra al cinema, considera que aquest adult en treure l'infant que duu, ja el treu deformat, és a dir, per a G. A., el cinema és un espectacle apte només per a infants, perquè la mentalitat que cal per veure cinema ha de ser cinematogràfica, que és l'«*especimen de mentalidad más anormal que haya podido prosperar*». L'autor admet que entra al cinema per distreure's de la quotidianitat, però es torna a trobar amb l'asfalt gris, amb policies dels quals no es pot escapolar —està veient *La ley...*—; reconeix que si cantessin o fessin tombarelles, potser, el distraurien. De tota manera, les imatges aconsegueixen atreure-li l'atenció... fins que arriben els sons i les paraules i tot l'encant es trenca; «*el moderno guignol mecánico se pone en movimiento*» i en sorgeix la pel·lícula, que és quelcom híbrid, amb ingredients heterogenis, agafats, uns de la vida, altres de l'art, altres de la novel·la. El desespera aquesta híbridesa; per a ell és més real la irrealitat total, de bambalines, d'una representació d'opereta vista quan era nen. L'opereta, el teatre eren falsos, estaven emmarcats en un espai concret i determinat per l'escenari, però per G. A. allò «era», mentre que el que veu en el cinema, la híbridesa, fa que no el pugui qualificar, que no «sigui». A més, el teatre té la paraula, com la té la novel·la, i l'espectador de teatre —com ho fa el lector— cal que posi en moviment tots els seus recursos sensibles perquè no se li escapi res d'un espectacle que és mental. La literatura, la música, la pintura són Arts que ens formen i ens enriqueixen des d'infants, fent-nos sensibles. Tota sensibilitat, tota

formació, cal deixar-la en entrar en un cinema, que no és una art ni comporta una vida espiritual més alta. El cinema va començar com un entreteniment infantil, silent. Aquest silenci, juntament amb la ràpida mutació d'escenes i escenaris de què era capaç, podien comprendre. L'actor s'havia d'esforçar molt, si més no d'una manera diferent de com ho feia en el teatre. Gil-Albert té mots d'admiració per la joguina silent, el treball de l'actor i els documentals, que apropen els homes. La raresa de l'espectacle, sense so i amb la sala fosca li donen bellesa i singularitat, és el que anomena «*lirismo de las sombras*». Però el cinema passà dels documentals i els films còmics al teatre filmat i als films d'episodis italians, i això l'autor ho rebutja. És ben curiós que el seu primer estat de perceptivitat negativa davant del cinema aparegui amb el «film d'art» francès —suposem que s'hi refereix quan parla de teatre filmat— fet amb pretensions culturalistes, per apropar el públic intel·lectual a l'espectacle. Dels serials italians, se'n riu sense compassió, sobretot dels primers plans d'actrius moribundes. Però, i segons l'autor del qual estem parlant, els ianquis i la guerra de 1914 van acabar amb el teatre filmat, per fer sorgir la figura, per a ell específicament cinematogràfica, del cow-boy, amb el bo, el dolent i la noia. Exotisme primari, assumpte directe, cavalcades, exteriors: cinematografia. Per uns moments sembla que G. A. s'entusiasmi amb el cinema, però no: l'autor, que sempre s'ha considerat adult, tampoc aquests films no el van atraure mai. De tota manera no vol parlar dels seus gustos —afirma— sinó de les condicions de desenvolupament d'allò que hom començà a anomenar «Setena Art». Per això passa a parlar del predomini ianqui, de la industrialització i el monopoli que els EUA fan del cinema. Per a G. A. els dòlars són el gran mal del cinema: «*le falta lo único que constituye en toda obra de arte el secreto último de su gracia: un pulso rítmico: el ser*». Si s'ha convertit en un negoci, no pot ser de cap manera una art. Li reconeix un cert valor unificador, perquè es pot viure a qualsevol lloc i assistir, cinematogràficament, a un espectacle de l'Òpera de París; de tota manera aquest poder d'unificació fa que l'enteniment sigui impressionat de la mateixa manera per un fet delictiu o per una cosa bella. De tots els desgavells que conformen el cinema només salva l'actor, perquè considera que sempre està per damunt d'allò que interpreta. Per a G. A. sempre hi ha un desnivell entre allò que anomena «*acción del actor*» i «*acción del asunto*»;

és a dir, allò que l'actor creu que està interpretant i el que veritablement interpreta. La representació de la realitat que fa el cinema no és ni vida ni és art. L'autor es pregunta si tot plegat són defectes congènits o adquirits.

També parla de les obres literàries dutes al cinema, fet que, segons afirma, és producte de «*la osadía pueril que caracteriza todo lo cinematográfico, [penetrando] en terrenos que debieran haberles estado vedados [a los directores] por su propio instinto*». Com és evident, la gosadia de la gent de cinema ha estat total. Quan han tractat una obra literària l'han convertida en un fulletó, per més que l'original fos una obra mestra. Els sentiments de G. A. en veure *Sinfonía Pastoral* són el fruit de la indignació; considera que és una pel·lícula que no és dolenta del tot, però que mai no podrà infondre a l'espectador l'emoció de l'obra gidiàna, i a més a més hi ha una estafa envers els qui no han llegit l'original literari, fet que s'esdevé amb aquesta o amb qualsevol altra obra portada a la pantalla.

De tot plegat, qui en té la culpa és el públic. El cinema està pensat i fet a la mesura d'un públic poc exigent: «*las multitudes del mundo entero*». Si el teatre era un lloc il·luminat, on la gent es veia i on hom feia vida social, la sala cinematogràfica és a les fosques, el públic és una multitud uniforme. Quan la màgia de la pantalla comença a actuar, també comença a fer-ho, ensems, l'estupefaent, l'opi que és el cinema. Si es cau a la trampa és perquè tothom està tip de viure tal com és, que és l'única forma inexcusable, racional i legítima de l'existència, «*todo lo demás son sueños baratos, en consonancia con el bolsillo*». Aleshores es va molt al cinema; cada dia per poc que es pugui. És un hàbit evident, una droga, i si els actors són el factor de l'èxit, el motor de la fascinació és l'estupefaent. L'autor és molt conscient de l'erotisme que la càmera por donar a l'actor.

Les pel·lícules són flor d'un dia, com ho és la premsa diària; un cop passada ja no serveix per a res. Els films no es poden veure amb retard, per això al cinema «*le será siempre negada la eternidad*».

Després d'aquest amplíssim preludi, l'autor ens parla de la pel·lícula que li ha inspirat el comentari, *La Ley...*, i en fa una crítica ferotge, no gens semblant a les que es poden seguir a les revistes especialitzades o als diaris. Una crítica que, tant per la seva estructura com pel seu contingut, val la pena de ser llegida. Als qui ens agrada el cinema poques vegades tenim oportunitat de veure crítiques com la de

G. A. Una crítica rebutjable fàcilment en molts casos, però en d'altres lúcida i cínica alhora. Per a l'autor, la pel·lícula [*La Ley...*] és un arquetip del cinema americà (dels EUA, s'entén), i acaba el comentari dient-ne: «*Demasiada maldad en los malos, demasiada bondad en los buenos; mal documentada.*»

Tot seguit ens parla de *Rashomon*, sense citar-ne el director —tal i com ha fet fins ara—, per contraposar l'Orient amb l'Occident, com a dues maneres d'entendre el cinema, la vida. Per als orientals —segons G. A.—, el sentit de la «representació», l'estudi de l'escènic concebut com a Art està molt més accentuat, en conjunt és teatre cinematografiat, cosa que li otorga categoria; però tot falla quan se senten les veus —«*la ruidosidad del sonido*»—, es malmet la cinta; el que podia haver estat quelcom agradable, fins i tot tractant-se d'imatges en moviment, queda destrossat pels sons. El cinema coixeja sempre, un pintor pot coixejar, però no pas la pintura. En canvi el cinema sempre va coix; aquesta és la conclusió de G. A. I si va de corcoll és perquè camina, o ho intenta, sobre dos plans diferents, Art i Vida. L'única cosa que salva l'autor que comentem de tot el que ha vist, o de tot el que ha creat el cinema fins al moment, és el documental, respecte al qual admet que pot arribar a tenir pinzellades argumentals, inserides per interessar més el públic. Reconeix que un film documental fet per un tal Eisenstein —per primer cop anomena el director d'una cinta—, i que va veure entre el 1934 i 1936, no pot precisar-ho, el va impressionar. Ens està parlant d'*El cuirassat Potemkin*, i diu que és un film revolucionari de fons i forma: «*Fue un film revelador, al que acaso le sería difícil seguir transmitiéndonos hoy su fuerza incisiva*»; admet encara haver vist una pel·lícula del que anomena «*la etapa callejera*», inventada pels italians, que tot veient cinema no el va fer sentir ximple: *Ladrón de bicicletas*. I cita, també en aquesta ocasió, el director, Vittorio de Sica.

Per acabar aquesta primera part del llibre, G. A. afirma que si algun dia l'home ja no va al cinema —possibilitat en què no sembla creure gens— voldrà dir que ja s'ha fet gran, adult. Es reafirma en la seva afecció pel documental, tot dient que no se'n deixaran de veure, ni de fer, mai. Com a exemple proclama que el fet de veure Cèsar entrant al Senat el darrer dia de la seva vida, valdria tant com llegir tot Suetoni.

La segona part, molt més breu, titulada «*Una impostura*

genial: *el caso Greta Garbo*», està encapçalada per la cita següent:

«*La renuncia es nuestro pacto con las musas; la vida nuestro jardín prohibido.*»

Thomas MANN

Té tretze pàgines i porta la data de novembre de 1955. Comença dient que trobant-se a Amèrica va sentir dir que Greta Garbo, que s'acabava de retirar de la pantalla en aquells moments, havia dit que havia fet creure al món que era una gran artista. Aquesta frase el colpí, i és l'excusa per desenvolupar el que molt bé podríem anomenar un article. Ens diu G. A. que Garbo per a ell no era una actriu, només li reconeix certa clarividència, si és cert que va pronunciar la frase que li era atribuïda. No era actriu, però sí en canvi «... *una relevante personalidad física*», posseïa un magnetisme glaçat que va fer que —quan interpretava—, tot girés al seu voltant, i que la va mantenir durant vint anys com a «*star*» indiscutible. Fa servir la Garbo per fer una mena de comparació entre Europa i Amèrica, i contraposa les dues maneres de ser. Abusa una mica del tòpic de la fredor nòrdica, fredor que en el cas de G. G. és un ventet reconfortant. G. A. arriba a confesar-nos que una foto de l'actriu representant Maria Waleska va servir-li de punt pels llibres i que, mirant-se-la, hi va perdre algun moment. La descripció que fa del rostre de Waleska-Garbo, és intensa, perfecta. L'admiració se li nota sense estar refrenada. Acaba la descripció dient: «*Era la Belleza.*» Ara bé, no era una actriu, era un mite, que sempre s'autointerpretava. La seva irradiació física era massa potent; de sobte aquesta irradiació s'apagà; però no com a força, sinó com a resplendor. La Garbo cervaca la soledat perquè era diferent, i com cap més altra actriu: «*Ha conservado su incógnita y su incógnito: se necesita hoy un ojo de lince para identificar con esa silueta gris, de día de lluvia, medio de catequista, medio de muchacho, la fragancia del arco iris*». La Garbo era, només amb la seva presència, i segons es desprèn de les paraules de G. A., una fugida de la vulgaritat.

3. «EL ESCRITOR Y EL CINE», de Francisco Ayala⁷

El escritor y el cine és un recull d'escrits sobre cinema, realitzats entre els anys 1944 i 1965, amb dos pròlegs, un per a l'edició de Buenos Aires de 1949 i l'altre, datat l'any 1965. Tot plegat té una extensió de cent cinc pàgines.

La primera part del llibre es va publicar a Madrid l'any 1929, amb el títol d'*Indagación sobre el cine*, i l'autor l'ha deixat tal i com es va publicar per primer cop. La segona part del recull es diu *Nueva indagación de las condiciones del arte cinematogràfico*, i la data de publicació és la de 1949. A continuació hi ha quatre articles diferents, l'un datat l'any 1964 i els altres tres el 1965.

Els escrits de Gil-Albert i Francisco Ayala, no tenen res a veure els uns amb els altres, ni pel moviment literari en què estan inclosos, ni per les dates de publicació, ni per l'extensió dels textos. Els uneix, però, la temàtica comuna: el cinema. Contraposant-se a la postura de Gil-Albert, la d'Ayala és ben diferent. De bon antuvi ja ens diu: «*Yo he pensado en el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno*», perquè, tal i com ja havia dit en el pròleg «... [*la peripecia de la pantalla cinematográfica*] *fascinó la infancia y juventud de toda mi generación*». Reconeix que el cinema en el moment de la seva novetat tenia el valor d'allò que mai no s'ha vist, i afirma que els pagesos —«*los paletos*»— feien viatges a la capital per veure aquesta novetat. Creu que el cinema ha incorporat als temps moderns una vibració, una agilitat, una instantanitat que abans eren insospitades i, personalment, ha rebut del cinema «... *abundantes sugeriones, cierto gusto por las imágenes visuales y gran deseo de movilidad y aire libre*». Ayala no es planteja si el cinema és o no una art; d'antuvi té molt clar que és un mitjà d'expressió nou, diferent i tècnic, amb la importància que aquest mot pot tenir; creu que capta la realitat per on vol, pel que és més estètic. Empra la paraula cinemàtic —val a dir que alguns autors de la generació del 98 ja la feren servir bastant— i s'admira que essent una art jove s'hagi pogut introduir d'una manera tan ràpida i tan subtil ensems. La tècnica cinematogràfica tot ho pot, i per més que s'hagi decantat cap a la narració i la descrip-

7. Textos inclosos a *Los Ensayos. Teoría y crítica literaria*, editorial Aguilar, colección «Biblioteca de autores modernos», Madrid, 1972.

ció, no està pas incapacitada per d'altres tendències més constructives i imaginatives. La disquisició sobre l'art cinematogràfica acaba dient: «*La ley vital del cinema —obra colectiva como un periódico o un edificio— requiere la confluencia de intenciones sociales en su génesis, y luego la proyección sobre una multitud de playas.*»

El fenomen social que és el cinema —recordem que som encara a les darreries dels anys vint, que el cinema és encara silent— fa que el món estigui ple d'allusions, gesticulacions i de llenguatge cinematogràfic, i el fet que sigui un espectacle de masses no impedeix a les minories d'apropar-s'hi. El cas de Charlot, sempre segons Ayala, conegut i venerat arreu del món és prou exemplificador del poder que té el cinema. I Charlot no és conegut per ésser un geni, sinó perquè és un artista, ja que d'altres no tan bons són també famosos. El cinema és tan potent que pot crear la seva pròpia mitologia d'herois, que no són altra cosa que esquememes ben resolts d'un sentiment col·lectiu, siguin aquests herois tan diferents com Tom Mix o el Gat Fèlix.

Continua Ayala, després de parlar-nos de la mitologia, tractant d'una qüestió tècnica, del moviment intern de la càmera anomenat «*ralenti*». És l'únic cop que s'ocupa de la tècnica, i l'autor l'analitza per atorgar-li un efecte còmic, ja que en subratllar el moviment l'aboca cap el ridícul. Tot seguit parla dels noticiaris cinematogràfics, i els lloa tot afirmant que són una bandera internacional per saludar tots els públics. Si el cinema parlat fos possible, diu A., creu que la seva única aplicació seria en els noticiaris, perquè el cinema ja té prou recursos expressius sense necessitat de fer servir veus i sons, que el convertirien en un «*teatro falsificado y absurdo*».

Per acabar el primer dels llibres inclosos a *El escritor...*, A. parla d'una sèrie de figures: Charlot, Keaton, Janet Gaynor, Menjou, Greta Garbo, el Gat Fèlix i Josefina Baker, més uns comentaris concrets sobre films, en el darrer apartat. De Charlot, tot en són lloances, i afirma que és un home del seu temps, que com a artista «*podria definirse como una alma tímida y cortés*». A Chaplin el comprenen els nens, els intel·lectuals i el poble, però no els burgesos, que li troben un regust amarg, rebel. Tracta també de *La quimera del oro*, d'*El Circo* i de dos curts de Charlot. Per a A., *La quimera...* és un poema heroic, el compara amb *La Iliada*, perquè canta els orígens d'un poble. Amb tot, el comentari

que fa de qualsevol dels films és una crítica literària, de contingut, més que no pas cinematogràfica.

Amb Keaton segueix el mateix camí que amb Charlot, parla primer del personatge i després de films seus. Alguns els cita només de passada i d'altres de manera més extensa. Diu de Buster Keaton: *«Ingeniero, dueño de la técnica, sus obras están concebidas como perfectos mecanismos, donde todas las piezas ajustan a su modo, sin que falle un resorte, sin que una rueda quede —lirica e inútil— girando en el aire.»*

En el comentari que fa sobre Greta, molt més breu que no pas el de G. A., també sorgeix el típic-tòpic de la dona nòrdica, freda, i alhora volcà encès, blanca la neu i blanques les arenes del Sàhara. Per a A., Greta és l'encarnació de la dona fatal.

Per acabar aquests escrits primers val la pena de destacar que, comentant la primera sessió del cine-club de Madrid, on va veure un llarg metratge i la pel·lícula experimental *L'étoile de mer* —de Man Ray, que no anomena— n'opina que és *«Un muestrario de bellísimas láminas donde los valores cinematográficos, cuando no faltan, están debidamente incorporados»*, afegint més endavant *«Estas películas de laboratorio, tan exquisitamente realizadas, abren un amplio abanico de posibilidades y sugerencias. Que es su interés más fino»*.

La segona part, i el segon llibre, recull d'escrits de diversos moments, és molt més densa, més literària i filosòfica que no pas l'anterior, escrita quan A. era molt més jove i vehement. Comença amb un text de l'any 1944, que donà títol al llibre que ja hem mencionat, és a dir, *Nueva indagación en las condiciones del arte cinematográfico*, on analitza quines són les premisses per a la creació en diferents expressions artístiques, inclòs el teatre, vist des de l'òptica del muntatge que fa un director escènic, per diferenciar-les de les condicions prèvies de la creació en el cinema.

La lucidesa d'Ayala li fa afirmar *«... en el cine se cuenta sólo con producir un espectáculo en el que entrará el arte en la estricta medida en que se acredite capaz de atraer al público y procurar ganancias a la empresa»* i més endavant *«Su técnica excluye prácticamente, en nuestra sociedad actual, la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de empresa»*. Crec que són tan essencials aquestes afirmacions, tan clares i indiscutibles que ens agradaria que el lector interessat llegís l'apartat que ara comentem, inapre-

ciable, que no es pot resumir en quatre ratlles, perquè Ayala toca totes les tecles, que van de la creació, passant per la indústria i el capital, fins a arribar al públic, destinatari últim del film i també jutge implacable. No oblida problemes greus, constants i obvis, com puguin ser la censura i la producció de pel·lícules per part dels governs de les nacions, producció incompatible amb la flexibilitat doctrinal; ni tampoc la constant renovació de l'oferta que s'exigeix al cinema. Fa una clara diferenciació entre novel·la/cinema/teatre. Distingeix un art de masses del que presuposa per a la creació artística aquesta consideració, i analitza, també, el perquè de la popularitat d'una obra d'art. El públic del cinema és més receptiu i més predisposat a la suggestió que no pas el d'altres expressions artístiques. El sistema de valors del cinema cal que sigui diferent, i com que té els mitjans, els propaga, amb la qual cosa es converteix en una terrible arma de poder.

Aquest capítol, «*Nueva indagación...*» no té comparació possible, pel contingut, amb els textos de Gil-Albert i gairebé es pot dir el mateix dels capítols o, més ben dit, apartats, que segueixen al primer, algun dels quals ben poc tenen a veure amb el cinema, com «*Histrionismo y representación*», en que qual l'autor reflexiona després d'haver vist una pel·lícula, que és l'excusa literària per parlar del tipus humà comediant, de l'histrionisme dels polítics i el seu forçós fingiment, de literatura, i en definitiva del paper públic que assumeix l'home, diferent del privat. La data és el 1944.

A *Divagación sobre lo cómico. A propósito de un nuevo artista*, datat l'any 1964, descobreix Cantinflas, a qui troba uns valors còmics molt alts; el veu hereu de Charlot i dels grans còmics del passat, capaç de jugar amb el llenguatge parlat com ningú no ho havia fet mai en el cinema i capaç també de propagar una humanitat que el fa universal.

A *El escritor y el cine* —1965— parla de la manca d'adequació existent entre el text de Sartre i el film *Les jeux son faits*, on, malgrat l'intent d'apropar-se al públic no intel·lectual, introduint algunes variants respecte al text original, no arriba a les masses, pel fet de tenir un to elevat, i per la fredor dels protagonistes, massa arquetípics. D'una gran obra literària, no en surt una gran pel·lícula, mentre que d'un mal fulletó sí que en pot sorgir una gran pel·lícula. Però una i altra forma d'expressió no cal que siguin dirigides al mateix públic, i això no ha de ser cap avantatge per a l'escriptor ni l'ha de descoratjar. De tota manera el cinema

intellectual davant del comercial està en condicions desfavorables. A «*Generalidades con pretexto de un libro de Eisenstein*» —també de 1965— Ayala ens parla de la seva admiració en vers el cineasta soviètic, que sap explicar amb paraules el sentit de la seva obra cinematogràfica, sense caure en llenguatges críptics i pedantescos que tan fan servir altres creadors —o crítics— quan parlen de les seves obres.

Per acabar hi ha unes pàgines que porten el títol de «*Novela y cine en cotejo*», escrit l'any 1965. Si bé hom diu que la novella ha après del cinema, també es pot afirmar a la inversa, que novel·les d'escriptors que mai no van veure cinema tenen descripcions que semblen cinematogràfiques, segons ens diu Ayala, tot posant-nos-en exemples; i l'escriptor que l'autor és, espectador de cinema, sí, però amant de la paraula sobre totes les coses li fa afirmar que «*El mundo de la novela es de una riqueza incomparablemente mayor que el del cine; su técnica artística casi inconmensurable*». Ens diu que la novella, com qualsevol altre guió, dóna suport al cinema d'argument, i la qualitat intrínseca de l'obra «*no puede trasuntarse a la versión cinematográfica*».

4. POSSIBLES COMPARACIONS

Ja hem mencionat que l'única cosa que uneix els dos textos dels quals hem parlat és el tema comú, el cinema, i no cap altra cosa.

a) En primer lloc hem de dir que l'opinió que Gil-Albert tenia del cinema cap als anys vint ens és desconeguda; fa les seves reflexions cinematogràfiques quan ja és un home madur. En canvi, les primeres d'Ayala són fetes quan era jove, cosa que es nota en el text, ja que el mateix Ayala quan és més gran, a la segona part del llibre, se'l llegeix més fred, desapassionat, no tan explosivament bolcat vers el fet cinematogràfic com quan escriu el llibre datat l'any 1929.

b) Pel que fa a la data de l'obra de G. A. i les diferents dates del d'A. cal dir que el segon cos dels escrits d'A. són prou propers en el temps amb els de G. A. —respectivament dels quaranta, dels seixanta i dels cinquanta— com

per pensar que el cinema era ja una expressió madura i que havia fet grans aportacions creatives, i que, per tant, si la preocupació dels autors pel fet cinematogràfic hagués estat encaminada cap al mateix punt, la similitud podria ser molta, però el fet evident és que a l'un i a l'altre els preocupen unes coses més que no pas unes altres i aquestes no són coincidents.

c) El tercer punt és la distinta preocupació literària: la de Gil-Albert és a partir d'un estat anímic, una dèria prou lícita com és la d'intentar distreure's veient un film. Com que no s'hi distreu escriu unes divagacions sobre el cinema. En canvi Ayala té, d'antuvi, un altre punt de vista: la seva excusa literària per parlar de cinema és la de versar sobre un fet del seu temps, en el qual reconeix que ell i tota la seva generació hi han passat unes estones entretingudes, agradables. Les disquisicions d'A. són molt més profundes i filosòfiques que no pas les de G. A.

d) Mentre que per a G. A. el cinema és un fet alienant, que deforma i no forma —l'educació estètica, des de la infantesa només s'aconsegueix mitjançant la lectura, la pintura, la música i l'arquitectura—, A. no ho veu així. Probablement perquè s'ha distret moltes hores veient pel·lícules des de nen, mentre que G. A., que per edat també pot haver-hi anat des de petit, reconeix explícitament que ni d'infant no s'hi distreia, ja que es considera a si mateix com una persona que sempre ha estat madura, i com que afirma que el cinema és una distracció per a ànimes de càntir, és lògic que necessiti justificar per què mai no li ha agradat.

e) Una de les coses que G. A. retreu al cinema és la típica de ser «fàbrica de somnis», de lloc d'evasió estúpid. A. no es planteja aquest fet, però en la segona part d'*El escriptor...* també, com G. A., menysprea l'espectador, potser amb una expressió menys rotunda que en el cas de G. A., però sí amb el mateix menysteniment. Tots dos consideren el cinema com una art —el terme «art» és discutible del tot per G. A., i no tant per A.— per a masses poc exigents. No es plantegen cap mena de reivindicació social, per demanar al cinema que «eduqui» els espectadors. Si G. A. s'ha mostrat altiu envers el cinema de bell antuvi, A. mostra més aviat una mena de ressentiment, com si una joguina estimada se li hagués trencat més aviat del que esperava. És probable que aquestes postures tan diferents siguin fruit de l'edat dels escriptors en fer els llibres dels quals tractem. G. A., despectiu, fa com una mena de concessió, com si digués «en

parlo ara i avui, però que no es torni a repetir mai més». A., a la segona part del llibre, més reflexiva, més literària, on el cinema és una excusa per parlar d'altres temes sobre la creativitat, conscient d'allò que ja n'havia dit quan era més jove —a la primera part del text—, conscient de l'entusiasme que hi havia demostrat, diu al lector, un pic transcorreguts els anys, que no s'enganyi, que el cinema, en general, és allò que es veu i no gran cosa més.

f) El mites creats pel cinema no són una qüestió per G. A., en canvi A. se'ls planteja com a quelcom digne de comentari, de vegades fins i tot d'elogi. És evident, creiem, que la mitomania és fruit d'uns gustos i d'unes èpoques determinades; tots dos escriptors tenen mots d'elogi per a Charlot, els de G. A. dits més de passada; més raonats, comentats i explicats els d'A.

Pel que fa a G. A. emprà el mot «mite» només per parlar de Greta Garbo, mite per a tots dos autors, com ja hem vist, probablement més per a l'iconoclasta G. A. que no pas per a A., però sí que tots dos es deixen influenciar, o no es poden sostreure de la influència, com vulgheu, d'una dona importantíssima en cert moment del cinema i de la sociologia del cinema. G. A. té un mots reflexius i d'admiració, l'actriu —mala actriu, com ja hem vist— és el punt més llunyà de la vulgaritat, elogi, a la nostre manera de veure, meravellós. En canvi A. cau més en el tòpic. De qualsevol manera és un dels pocs punts de coincidència, deixant de banda l'admiració per Charlot, un altre mite del qual no se saben sostreure.

g) Els documentals són considerats per tots dos escriptors com quelcom fonamental, com una de les aportacions més grans que ha fet el cinema a la humanitat. G. A. pensa que quan no es vagi al cinema, encara s'aniran a veure documentals, i A. pensa que el sonor, el parlat, només podrà tenir aplicació avantatjosa en els documentals. A. no ens diu què en pensava pels anys seixanta d'aquesta opinió seva de finals dels vint. Remarquem nosaltres que el documental, que gairebé mai no s'exhibeix als cinemes, és programat a bastament per les televisions d'arreu; a més a més cal fer notar que el que són ara els noticiaris de la televisió fan la funció, o una de les funcions, que tots dos escriptors coincidien a demanar al documental.

5. CINEMA I LITERATURA

Els lectors esperem que G. A. i A. ens parlin de les relacions, tantes i tantes vegades tractades, entre el cinema i la literatura, però el moment no arriba. Els llibres de què estem parlant ara són excuses per reflexionar sobre la vida i la creació artística, per explicar postures davant d'un mitjà d'expressió concret, però no per parlar de la vella polèmica —encara que una mica més jove que no pas aquella que tracta del sexe dels àngels—, entre cinema i literatura. Com és lògic, del tema, poc o molt en parlen. Per Ayala, sempre més analític pel que fa al fet cinematogràfic, més coneixedor, té molt clar que són dues coses diferents, incomparables, i per tant no intenta lloar una cosa per atacar l'altra. En el primer dels seus llibres diu, com ja hem esmentat, que si el cinema arriba a parlar es convertirà en teatre filmat, i ho diu de passada, quan s'està referint als documentals. G. A. només ho compara per dir que la literatura, sigui novella, sigui teatre, sigui poesia, sempre és formativa per a l'home, mentre que el cinema no ho serà mai.

Tots dos estan d'acord quan afirmen que una novella portada al cinema no pot ser mai igual, respecte a la qualitat de l'obra final. G. A. ataca furiosament els directors que gosen fer-ho —recordem que ens parla de *Sinfonia Pastoral*, per exemple—, mentre que A., per a qui el problema d'autoria de l'obra cinematogràfica és molt més clar, ja que és conscient del treball de tot un equip que significa fer un film, d'una forma més analítica explica per què una novella no pot ser mai duta al cinema, amb un resultat semblant a l'obtingut per la literatura. Ni tan sols com a divulgació de l'obra literària l'adaptació cinematogràfica no és acceptada ni per l'un ni per l'altre.

6. CONCLUSIONS

Si hem dit fins ara diverses vegades que l'excusa literària dels autors és el cinema, cal que nosaltres diguem que la nostra excusa, sense pretensions literàries, són els autors, i sobretot Gil-Albert, per la curiositat que, des que el vam llegir, ens va despertar el seu llibre. Creiem que una lectura atenta i entre línies si voleu, de *Contra el cine*, no és tant contra les imatges en moviment, sinó contra allò que el

cinema representa per a la cultura. G. A. diu que les paraules trenquen l'encant de les imatges: si en algun moment les imatges del cinema l'han entretingut, l'han «distret», vol dir que en alguns moments el cinema li ha agradat, i si les paraules li trenquen l'encant és com una mena de temor que la literatura s'acabi com a lletra impresa i sigui només imatge. Més intimista que no pas Ayala, veu en el cinema un negoci, mentre que A. no creu que els dòlars siguin tan dolents. Sap equilibrar molt més el problema, probablement per la pròpia extensió dels textos, ja que A. tracta un problema tan greu com el del cinema patrocinat pels Estats, pels governs; i l'arma que això pot arribar a ser el preocupa més que no pas la qüestió cultural en si.

Cap dels dos no qüestiona les aportacions i innovacions tècniques, tret del pas silent/sonor, i no tenen per què fer-ho, perquè no són pas especialistes, ni tampoc cap dels dos no fa futurisme d'allò que, amb el temps, pot arribar a ser el cinema com a fet quotidià en la vida dels pobles. Li retreuen la manca d'aspiracions culturals. La seva formació i la seva sensibilitat els fa més exigents que la immensa majoria, el poble o les masses, que tal com a tots dos els agrada de dir, no són tan exigents. I, com dos homes cultes que són aspiren, sense dir-ho, a l'elevació del nivell cultural dels pobles.

El que cal dir, per acabar, és que en un moment en què parlar de cinema per part dels intel·lectuals no era tan freqüent com ara, dos autors d'expressió castellana, ben diferents en les seves formacions, les seves postures, la seva trajectòria vital i literària, van parlar del cinema, aquesta vella distracció de minyones i soldats que portaven els firaires.

RESUMEN

En el año 1955 el escritor Juan Gil-Albert publicó un breve texto titulado *Contra el cine*, en el que, desde su madurez como autor y hombre, abordaba el tema cinematográfico. Francisco Ayala escribirá sobre el mismo tema en una serie de artículos publicados en 1929. En los textos de Ayala se enfrentan el joven i el adulto mostrando perspectivas distintas respecto a un único centro de interés.

Ayala y Gil-Albert sólo tienen en común la temática a tratar y ambos, a pesar de haber nacido en el mismo año (1906), discrepan, por temperamento y obra publicada, en el punto de vista, enfoque y conclusiones. Es, precisamente, el enfoque sobre un mismo objeto el que descubrirá la diferencia entre los dos escritores. Mientras que Ayala se muestra como un amante del cine, apasionado desde niño por el espectáculo de la sala oscura, Gil-Albert se rebela contra la condición pasiva del espectador.

RÉSUMÉ

En 1955, l'écrivain Juan Gil-Albert a publié un court texte intitulé *Contra el cine* (Contre le cinéma), dans lequel, à partir de sa maturité en tant qu'auteur et qu'homme, il abordait le thème cinématographique. Francisco Ayala écrira sur le même sujet dans une série d'articles publiés en 1929. Dans les textes d'Ayala il y a une claire opposition entre le jeune homme et l'adulte: ils présentent des perspectives différentes quant à un seul centre d'intérêt.

Ayala et Gil-Albert n'ont en commun que le sujet de leurs écrits mais, malgré qu'ils sont nés pendant la même année (1906), par tempérament et per ouvrage, leurs points de vue, leurs façons d'envisager et leurs conclusions, diffèrent absolument. Ce sera, précisément la façon d'envisager un même objet ce qui va découvrir la différence entre les deux écrivains. Tandis qu'Ayala se déclare partisan du cinéma, passionné dès son enfance par le spectacle de la salle obscure, Gil-Albert a une rébellion contre la condition passive du spectateur.

SUMMARY

In the year 1955 the writer Juan Gil-Albert published a brief text entitled *Contra el cine* in which, as a mature man and author, he approaches the subject of cinematography. Francisco Ayala had already written on the theme in a series of articles published in 1929. In Ayala's texts the confrontation of the young and the adult reveals divergent perspectives in relation to a common center of interest.

Ayala and Gil-Albert share only the subject to be dealt with and both of them, despite the fact that they were born in the same year (1906), differ as to the mood of the work published as well as in their points of view, approaches and conclusions. It is precisely in the approach to the same subject that the difference between the two writers is evident. While Ayala appears as a lover of cinema, an enthusiastic fan of the movie theater show since his childhood, Gil-Albert rebels against the passive condition of the spectator.

Col·lectiu de Directors:
JOAN ANGUERA, JORDI MESALLES,
JOAN OLLÉ, PERE PLANELLA

A MANERA DE MANIFEST

Nota d'introducció de Jordi Coca

En aquest context el fragment anomenat Catalunya és el més ben dotat econòmicament i, a hores d'ara, és allí on es dona la vida teatral més presentable. Exemplifiquem-ho: hi ha un Centre Dramàtic dependent de la Generalitat; hi ha una temporada d'estiu al teatre Grec; hi ha, com a mínim, un parell de festivals; hi ha subvencions per a muntatges; un Institut del Teatre dependent de la Diputació de Barcelona, etc. L'inventari possible de la nostra realitat no és ara el moment de comentar-lo. N'hi ha prou de dir que deixa descontent a tothom i que no sembla haver construït res de sòlid. Si demà desaparegués el Centre Dramàtic l'efecte seria exactament el mateix que si es deixessin de repartir subvencions: hi hauria menys possibilitats de fer coses. No desapareixeria, però, cap projecte amb esperances de realització futura; es perdria únicament el present immediat, la rabiosa realitat del diner que cal de seguida per fer alguna cosa urgent... Si en quatre anys només s'ha après a pagar la misèria diària estem autoritzats a dir que s'ha fracassat.

Els primers a notar aquest fracàs han estat els professionals del teatre, els actors, els directors, els autors i tota la plurièssica fauna que habita pels voltants dels escenaris. Tots es lamenten a mitja veu —o es queixen en veu alta, com ara és el cas del Col·lectiu de Directors— de la ineficàcia de les diferents administracions de les quals som víctimes

NOTA D'INTRODUCCIÓ

Al llarg dels darrers quatre anys —és a dir, d'ençà que el senyor Max Cahner és Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya— la vida teatral catalana no ha deixat de desenvolupar-se en la més pregona desorganització. Una part de la responsabilitat és, indiscutiblement, del senyor Conseller, per no haver sabut entendre les necessitats que té plantejades la vida escènica del nostre país; hi ha una altra part de les responsabilitats, però, que són de més difícil atribució. Em refereixo a tot allò que es deriva de l'organització política de l'Estat espanyol, que impedeix que el teatre català sigui gestionat o coordinat des d'una única concepció. Efectivament, una cosa és la Catalunya estricta, i una altra de molt diferent el País Valencià, les Illes Balears i Catalunya Nord. Tossuderies polítiques al marge, la veritat és que el nostre mercat està trossejat, esquarterat en fragments en cada un dels quals es fomenta la més ridícula de les afeccions: el fanatisme per un mateix.

En aquest context el fragment anomenat Catalunya és el més ben dotat econòmicament i, a hores d'ara, és allí on es dóna la vida teatral més presentable. Exemplifiquem-ho: hi ha un Centre Dramàtic depenent de la Generalitat; hi ha una temporada d'estiu al teatre Grec; hi ha, com a mínim, un parell de festivals; hi ha subvencions per a muntatges; un Institut del Teatre depenent de la Diputació de Barcelona, etc. L'inventari possible de la nostra realitat no és ara el moment de comentar-lo. N'hi ha prou de dir que deixa descontent a tothom i que no sembla haver construït res de sòlid. Si demà desaparegués el Centre Dramàtic l'efecte seria exactament el mateix que si es deixessin de repartir subvencions: hi hauria menys possibilitats de *fer coses*. No desapareixeria, però, cap projecte amb esperances de realització futura; es perdria únicament el present immediat, la rabiosa realitat del diner que cal de seguida per fer alguna cosa urgent... Si en quatre anys només s'ha après a pagar la misèria diària estem autoritzats a dir que s'ha fracassat.

Els primers a notar aquest fracàs han estat els professionals del teatre, els actors, els directors, els autors i tota la pintoresca fauna que habita pels voltants dels escenaris. Tots es lamenten a mitja veu —o es queixen en veu alta, com ara és el cas del Collectiu de Directors— de la ineficàcia de les diferents administracions de les quals som víctimes

els pobres ciutadans. I tothom cuita, aleshores, a oferir la seva solució al problema. El Collectiu de Directors, seguint una vella tradició que podríem remontar, com a mínim, al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans de l'any 1911, proposa que els professionals s'organitzin en un espai estable, de manera autònoma, amb la finalitat de cobrir les deficiències del país. L'any 1911 es tractava de disposar d'una companyia catalana que estrenés les obres dels autors nostres; el 1976 —i a través de les Assemblees— es tractava de mobilitzar els ciutadans; ara es tracta de disposar d'un espai d'investigació per tal de superar la rutinària supervivència escènica a la qual ens volen acostumar.

Naturalment si no s'és profeta és impossible de preveure què pot passar amb un projecte com aquest. Està bé que s'hagi redactat i que es publiqui, però no deixa de ser una llàstima haver d'estar sempre al mateix lloc. Francament, no sé si haig de signar aquesta nota a Barcelona l'any 1911, el 1976 o bé el 1984.

JORDI COCA

La pràctica teatral a Catalunya pot estar empobrint-se per moments; tota una època de recerca va cedint davant els imperatius de la rendibilitat comercial. Existeix cada vegada menys una voluntat de risc i d'evolució del mitjà, de recerca de noves vies i llenguatges, d'aproximació a les últimes dramatúrgies del teatre universal i d'aprofundiment de visions dramàtiques autòctones i personals.

Entenem que el teatre, com qualsevol altra activitat artística, necessita estar en constant confrontació dialèctica amb ell mateix; teatre d'avantguarda i teatre popular són dos termes antitètics que formen part d'un mateix procés dialèctic impossible d'aturar.

Creiem necessari i urgent de dur endavant, al nostre país, un *teatre d'investigació* a l'entorn de tots els llenguatges que convergeixen a l'escena.

Sabem que la posició de «franc tirador», ara i aquí, no pot dur enlloc més que a la inestabilitat i a l'aïllament. És per això, que a partir d'unes afinitats teatrals comunes, constituïm un *collectiu de directors* organitzats a l'entorn d'un espai d'exhibició amb dues finalitats bàsiques:

Intercanvi d'experiències, plataforma de discussió crítica i treball en equip, pel que fa a qüestions internes, i

Possibilitat de poder programar amb continuïtat un tipus de teatre que, fins ara, només s'ha pogut fer esporàdicament.

Perquè tot això sigui possible necessitem el suport de les institucions.

Gener 1982

EL TEATRE CATALÀ I LES INSTITUCIONS

És obvi que les institucions públiques tenen la missió d'elaborar una política cultural a curt, mitjà i llarg termini que garanteixi l'assistència econòmica a tota iniciativa d'interès col·lectiu. En el cas del teatre, cal observar tot tipus de propostes; ja sigui donant suport a la producció d'espectacles de caràcter «immediat», ja mitjançant l'ajut a les sales d'exhibició, i també protegint el treball d'investigació.

Les institucions de Catalunya no tenen encara una línia de conducta definida envers el fet teatral, o almenys no l'han

feta pública, com tampoc no tenen una coordinació entre elles. Actualment, potser per manca d'experiència i de pressupostos, es fa una política basada en la provisionalitat que comporta una programació sempre per sota —quantitativament i qualitativa— de les necessitats reals d'allò que hauria de ser una situació teatral normalitzada.

Creiem que en una primera etapa ens cal:

- Una llei de teatre.
- Una política teatral descentralitzadora, que fomenti la creació d'espais de treball teatral coordinats pel Centre Dramàtic a Barcelona i a les comarques de Catalunya.
- Uns canals de distribució que permetin de fer arribar a tot el país el teatre subvencionat que es fa a Barcelona i que facin accessible la capital als treballs d'interès que es fan a les comarques.
- Espais teatrals que corrin a càrrec dels diners públics: teatres municipals, sales polivalents, etc.

En resum, ens cal una política teatral coordinada entre les diverses branques administratives, que creïn unes estructures sòlides, que permetin acabar d'una vegada amb la desorganització i la pobresa teatral que patim, palliada només fins ara per iniciatives privades de règim empresarial o cooperatiu.

GRUPS I ESPAIS

ACTORS, GRUPS I COMPANYIES

— Grups de gran audiència nacional i estrangera que han anat definint un estil i que, a força d'anys, han pogut gaudir d'una infraestructura sòlida i d'una continuïtat de treball. Tots ells nascuts del teatre independent.

— Grups de trajectòria irregular que malden per sobreviure, a desgrat d'alguns interessants productes que han anat oferint.

— Grups d'actors que s'aglutinen a l'entorn d'una iniciativa concreta que, gairebé sempre, parteix d'un director en connexió amb alguna oferta d'ajut econòmic d'alguna entitat. El grup acostuma a durar el que duren les representacions de l'espectacle.

— Efímeres formacions de companyies a l'entorn d'un primer actor o bé d'un empresari.

ESPAIS D'EXHIBICIÓ

— Teatres a mans d'un empresari, que programen prioritàriament espectacles de Madrid en gira per províncies. Estranyament es fan ressò de la producció catalana.

— Teatres gestionats cooperativament que no pretenen una plusvàlua econòmica del seu treball, sinó més aviat constituir-se en servei públic i suplir, així, les iniciatives que, en bona llei, hauria d'haver assumit l'Administració. Aquestes sales procuren d'oferir una programació coherent cadascuna en la seva línia, ja nodrint-se gairebé exclusivament de producció pròpia, ja alternant producció i exhibició, ja limitant-se a l'exhibició.

— Sales que depenen d'entitats recreatives o religioses que només han obert les portes al públic esporàdicament, sovint amb problemes de dotacions mínimes; de gran arrelament al barri, però desconegudes del gran públic en no ser programades amb continuïtat.

— Teatre Romea, únic teatre gestionat per l'Administració, seu actual del Centre Dramàtic de la Generalitat, i que s'ha nodrit fins ara de propostes privades a l'entorn de projectes subvencionats, sense haver elaborat una política de programació pròpia.

— Espais diversos que s'obren per acollir esporàdicament algun espectacle aïllat.

— A les comarques, sales teatrals que depenen de l'Ajuntament o bé d'altres entitats, sovint imposen el seu criteri moral o polític sobre l'ús del teatre, i en gran part tenen problemes d'infraestructura i de discontinuïtat en la programació.

REFLEXIÓ SOBRE EL MOMENT ACTUAL

De tots els exemples apuntats abans, deduïm que l'estabilitat i el treball en equip són dos factors determinants per a la consecució d'uns espectacles d'una homogeneïtat i

qualitat remarcables, així com per a l'evolució i l'aprenentatge constant del professional.

Pel que fa al factor econòmic, també és clar que la continuïtat d'un equip de treball comporta una constant reinversió. En el cas contrari, els professionals del teatre viuen en una provisionalitat constant: es troba feina esporàdicament i sovint en pèssimes condicions, tant pel que fa a interessos artístics com pel que fa a seguretat econòmica. Aquestes migrades condicions de treball impossibiliten l'evolució normalitzada del professional. Cada nou espectacle és com començar de zero.

Quant a les sales, si fem un breu repàs, veurem com totes elles tenen un punt en comú: el difícil equilibri que han de fer entre la llibertat de programació i les exigències financeres, entre criteris comercials i d'opció artística. Degut a l'escassa ajuda econòmica rebuda de les institucions, les sales no poden córrer segons quins riscos i han d'anteposar la relació obra/públic a obra/autor.

Així doncs, un espectacle que no presenti un índex de vendibilitat determinada, a desgrat de posseir un alt grau d'especificitat teatral, difícilment trobarà un lloc d'ubicació ni uns canals de distribució. Aquesta situació genera, avui, la impossibilitat de fer un teatre d'investigació al nostre país.

CONCLUSIONS

Entenem que l'art i la cultura, perquè avanci i no s'enviï, perquè suposin una alternativa crítica i ens ajudin a entendre el nostre temps, han d'evolucionar constantment, i aquesta evolució comporta un risc que cal assumir.

Altres pràctiques artístiques com el cinema, la literatura, les arts plàstiques, la música, etc., han anat presentant alternatives que sens dubte han fet evolucionar l'art; el teatre també, però degut a les peculiars condicions sociopolítiques de Catalunya i per la mateixa complexitat del mitjà, l'evolució teatral no ha arribat a l'estadi que li hauria de pertocar en relació amb les altres arts i, ara per ara, el teatre d'investigació és una activitat infreqüent als nostres escenaris encara que amb un evidentíssim públic potencial. Tots els trencaments amb la norma establerta són rebuts

reticentment pel gran públic, fins que aquest fa seu el nou llenguatge.

Una política cultural responsable ha de contemplar la investigació dramàtica com un servei públic que ha de revertir en una ampliació de marges per al teatre més a l'abast de tothom; que *teatre d'avantguarda* i *teatre popular* són dos termes antitètics que formen part d'un mateix procés dialèctic, impossible d'aturar.

PROPOSTA

Creiem que, malgrat el que hem dit abans, estem vivint un moment d'efervescència teatral a Catalunya, sens dubte motivat per la coincidència de diverses propostes teatrals que han interessat el públic i han creat un ambient favorable envers el teatre, així com per la posta en marxa del Centre Dramàtic de la Generalitat, i pensem que aquest moment s'ha d'aprofitar.

Per això hem decidit d'unir els nostres esforços i la nostra experiència teatral i proposar:

a) Ens cal un espai de treball i d'exhibició de les nostres propostes, així com la creació d'una infraestructura que garanteixi una possibilitat de continuïtat i de distribució, que ens permeti de gaudir de les màximes condicions per a presentar els espectacles.

b) Aquest espai no s'ha de moure per interessos premeditadament comercials; ha de ser un lloc d'investigació (alternativa semblant als antics teatres de cambra i assaig) de nous llenguatges, d'aproximació a noves dramaturgies. És a dir: mirarem d'omplir un espai fins ara inèdit en l'escena catalana dels darrers anys, i hi donarem una continuïtat.

c) No pretenem, cal que quedi clar, fer un teatre elitista, tancat a públics majoritaris. Entenem com a teatre d'investigació aquelles propostes que, per les condicions en què es mou el teatre a Catalunya, no tindrien cabuda, en principi, en un altre espai. Un teatre que plantegi sobretot el treball sobre l'especificitat teatral, sobre tots els elements i llenguatges que s'uneixen i confronten a l'escena. Un teatre sensible al repertori català o internacional, més arriscat i innovador, que cerqui noves tècniques d'expressió dramà-

tica, estretament lligat, és clar, a autors, dramaturgs, actors, escenògrafs, plàstics, músics, etc.

d) Pretenem un espai d'investigació, on aquest terme no s'entengui com un cúmulo d'experiències isolades, marginals i narcisistes, sinó un treball que, degut a la nostra precarietat cultural, vagi a acomplir una funció que a d'altres països, amb una major tradició, duen a terme teatres més institucionalitzats: fer evolucionar el teatre, demostrar que és un fet viu que pot interessar vitalment la gent del nostre temps, tant pel que fa a formes com a continguts.

e) Creiem que l'interès, la qualitat i el rigor de la nostra anterior feina teatral, garanteixen la seriositat de la nostra proposta. Creiem també que la possibilitat de treballar plegats enriquirà la teoria i la pràctica de cadascú, facilitarà l'organització i repercutirà en el nostre treball a més dels avantatges econòmics que això pot significar.

f) Cal fer una referència a l'actor que difícilment pot fer cicles coherents de treball i que sovint es limita a ser una peça més del muntatge, a «fer un paper». Si bé no veiem clar l'equip tancat d'actors, tampoc no creiem en la contractació per un sol treball. Com a alternativa proposem uns equips rotatoris de treball.

Seria el mateix cas per a tots els professionals que convergeixen en el fet teatral (dramaturgs, escenògrafs, il·luminadors, plàstics, etc.). Volem fer notar també, l'interès que aquesta proposta tindrà pel que fa als autors, en oferir una plataforma real on es poden confrontar textos representats, alhora que es possibilita que es muntin obres més investigadores.

g) De cap manera pretenem fer d'aquest espai un monopoli; la nostra proposta és oberta a tots aquells que creuin que el teatre és un fet viu i evolutiu.

En Cataluña la práctica teatral está empobreciéndose a efectos de los imperativos de la rentabilidad comercial. Se hace urgente encauzar un teatro de investigación, y para ello necesitamos una ley de teatro, una política teatral descentralizadora y unos espacios teatrales (teatros municipales, salas polivalentes) pagados por fondos públicos. Por tal motivo hemos decidido unir nuestros esfuerzos y proponemos: *a)* que hace falta un espacio de trabajo y exhibición; *b)* que este espacio no funcione por intereses premeditadamente comerciales; *c)* el teatro de investigación que reivindicamos no supone un teatro elitista; *d)* no entendemos la investigación como un cúmulo de experiencias aisladas; *e)* el interés, la calidad y el rigor de nuestra labor anterior garantizan la seriedad de nuestra propuesta; *f)* hay que tener en cuenta al actor, que no puede seguir ciclos de trabajo coherentes, y *g)* nuestra propuesta está abierta a todos los que crean que el teatro es un hecho vivo y evolutivo.

RÉSUMÉ

La pratique théâtrale en Catalogne est en train de s'appauvrir à cause des exigences de la rentabilité commerciale. Il faut commencer avec urgence un théâtre d'investigation et c'est pour ça que nous avons besoin de: une loi de théâtre, une politique théâtrale décentralisatrice et des espaces théâtraux (des théâtres municipaux, des salles polyvalentes) sous la responsabilité de l'argent publique. C'est pour ça que nous avons uni nos efforts et nous proposons: *a)* Il faut un espace de travail et d'exhibition; *b)* cet espace ne doit pas se mouvoir, avec préméditation, par des intérêts commerciaux; *c)* le théâtre d'investigation que nous revendiquons ne veut pas dire théâtre élitiste; *d)* nous ne l'entendons pas comme un tas d'expériences isolées; *e)* l'intérêt, la qualité et la rigueur de notre travail antérieur garantissent qu'il s'agit d'une propositions sérieuse; *f)* il faut parler de l'acteur qui ne peut pas faire des cycles de travail cohérents; *g)* notre proposition est ouverte à tous ceux qui croient que le théâtre est un fait vif et évolutif.

SUMMARY

Theatrical activity is waning in Catalonia because of the exigencies of commercial profit. There is an urgent need to set up a theater of investigation and this requires a theater law, decentralized theater policies and publicly financed theater space (municipal theaters, multi-use houses). This is why we have decided to combine our efforts and propose: a) that work and show space be provided; b) that such space not be altered because of deliberately commercial interests; c) that the theater of investigation we demand does not mean a theater for the «elite»; d) we don't interpret investigation as a lot of isolated experiences; e) the interest, quality and rigor of our previous work guarantee the seriousness of our proposal; f) reference must be made to the player who is not able to accept coherent work cycles, by g) our proposal is open to everyone who believes that theater is alive and evolving.

SUMARI

Contingut	5
CESC CEREZO	
El risc d'investigar, entrevista amb Cesc Gelabert	7
FRANCESC BURGNET i ARDIACA	
Qüestions preliminars a la semiòtica teatral	43
PEP VILA	
Una lloa profana, en català, de finals del segle XVII	73
ALBINA FRANSITORRA	
El teatre de Carme Montoriol i Puig	95
MARIANTÒNIA ALOGUÍN-PALLACH	
Dues visions del fet cinematogràfic: Juan Gil-Albert i Francisco Ayala	125
Col·lectiu de Directors: JOAN ANGUERA, JORDI MESALLES, JOAN OLLÉ, PERE PLANELLA	
A manera de manifest (Nota d'introducció de Jordi Coca)	147