

EL MISTERI D'ELX ES FA CINEMA: L'INTERÉS PER LA FESTA A TRAVÉS DEL CEL·LULOIDE

Hèctor CAMARA SEMPERE
José F. CAMARA SEMPERE
Universitat d'Alacant

1. INTRODUCCIÓ

No hi ha obra en tot el món més adient per a parlar de la vigència de l'edat mitjana, títol que rep aquest Col·loqui organitzat per l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, que la *Festa* o *Misteri d'Elx*, drama de temàtica assumpcionista que es representa a Elx cada 14 i 15 d'agost des de l'últim quart del segle XV. Sense exagerar, es tracta de l'obra teatral que porta més anys en cartell. És cert que hi hagut alguns anys esparsos en què no s'ha pogut organitzar per força major, com ara la manca de diners al segle XVI, les epidèmies al XIX o la guerra civil espanyola al XX. A pesar d'això, podem dir sense embuts que estem davant d'un drama religiós medieval que s'ha representat ininterrompudament durant poc més de cinc-cents anys.

El Concili de Trento (1545-1563) donà directrius perquè les diferents diòcesis no permeteren la representació d'obres religioses dins dels temples i, d'aquesta manera, el Sínode Diocesà d'Oriola de 1600 prohibí aquest tipus de funcions. El bisbat d'Oriola, al qual pertany Elx des de la seua creació el 1564, intentà prohibir la *Festa*, però el Consell de la vila aconseguí un rescripte pontifici d'Urbà VIII el 1632 que protegia la representació «a perpetuitat» de les intromissions del bisbat. Aquest document, juntament amb l'acta municipal de 1609 en què el Consell decidí fer-se'n càrrec de l'organització després que la Confraria de Nostra Senyora de l'Assumpció no poguera fer front a les nombroses despeses que ocasionava la representació, ha permès la pervivència de la *Festa* fins als nostres dies. Encara que tampoc podem oblidar la constància del poble il·licità per mantenir viu allò que sempre l'ha identificat, fent front a qualsevol dels impediments que s'han presentat.

Aquesta pervivència de la *Festa* des de finals de l'edat mitjana fins a l'actualitat ha convertit la representació en un fet extraordinari que permet any rere any acostar-se d'una manera fidedigna a la dramaturgia medieval. Per aquest motiu, la *Festa* ha cridat l'atenció dels estudiosos per ser «el millor document viu i visible» d'aquest tipus de

teatre, que només podem albirar a través d'una documentació moltes vegades fragmentària (Massip: 1991, 20). Cinc-cents anys d'història d'una obra viva com el *Misteri d'Elx* és temps més que suficient perquè la representació incorpore elements –en l'escenificació, l'organització i la difusió– de les diferents èpoques per les quals ha passat. I si la imatge és un dels referents fonamentals de la nostra època, és normal que la *Festa* se'n faça ressò.¹

El treball que presentem a continuació té com a objectiu estudiar la presència del *Misteri d'Elx* en el cinema, tant en la vessant documental com en la ficció, i emmarcar-la en l'interés que la representació ha suscitat com a espectacle viu de teatre medieval i festa dels il·licitans.

2. EL MISTERI D'ELX, DE LA IMATGE FIXA A LA IMATGE EN MOVIMENT

La *Festa de Nostra Senyora de l'Assumpció*, com es denominava antigament, sempre ha despertat l'interés, ja fóra per motius devocionals o per curiositat intel·lectual. Aquest fet no ens ha d'estranyar, la posada en escena d'aquest tipus d'espectacles de dramaturgia medieval cridava –i encara crida– l'atenció de vilatans i forasters, gràcies a la seua escenografia sorprenent i la seua música arcaica i encisadora. Un recurs com el de fer baixar un giny aeri des de la volta de l'església, que en el vol s'òbriga en vuit gallons i que mostre en l'interior un àngel amb una palma no deixarà mai de causar admiració, encara que tinguem la vista cansada dels efectes especials del cinema. Aquesta conjunció de sorpresa viva i bellesa fa que la *Festa* no perda mai actualitat.

Encara que sempre hi ha vingut gent forana –hi ha notícia des de ben antic de devots que s'acostaven fins a Elx per veure la representació–, no és fins a la segona meitat del segle XIX que es despertà l'interés artístic per la *Festa*, en què es valora l'antiguitat, l'escenografia i la música del drama. El 1869, Marià Roca de Togores, marquès de Molins, féu referència a la representació en el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de la Història, amb la qual cosa introduí per primera vegada la *Festa* en l'àmbit acadèmic. Aquest discurs, publicat el mateix any, tingué un fort ressò entre

¹ Caldria un estudi que establira la influència del cinema en el *Misteri d'Elx*, tenint en compte que estem al davant d'una obra que al llarg de la seua història ha incorporat elements de les corrents musicals i teatrals de cada època.

diversos intel·lectuals de l'època, que s'adonaren de l'existència d'aquesta antiga representació i s'interessaren per estudiar-la. Així, seguiren el marquès de Molins, els treballs ja més extensos de Gaietà Vidal i de Valenciano (1870), Roc Chabàs (1890), Teodor Llorente (1889 i 1900), Adolfo Herrera (1896), Felip Pedrell (1901) o Josep Ruiz de Lihory (1903). D'aquesta manera s'inicià l'interès per conèixer aquesta obra de teatre medieval miraculosament conservada.

Tant Llorente com Pedrell, que presenciaren en viu la *Festa*,² dedicaren espai en els seus escrits sobre la representació a descriure l'obra i l'ambient que es vivia a l'interior de l'església de Santa Maria. Paga la pena que extractem un fragment d'una d'aquestes descripcions, que tant ens apropen a la literatura de viatges vuitcentista, gènere que, d'altra banda, descrigué profusament aquestes terres:

Quando se aproxima la *Festa*, transfórmase el templo en teatro. [...] Cúbrese la cúpula con un lienzo en el que está figurado el cielo, ocultando la tramoya para la representación maravillosa; debajo de él, en el centro del crucero, se construye un modesto tablado (*cadafal*) ceñido con barandilla con balaustres de madera; en él se coloca el lecho imperial para la Asunta. Del tablado hasta los pies de la iglesia baja una suave rampa, de madera también, con barandilla: es el *andador*, por donde llegan al tablado los personajes del drama sagrado. En el *cadafal* hay sillones para el arcipreste y otros sacerdotes de la parroquia, y junto a él otro tabladillo o estrado para el Ayuntamiento. [...] En largas y apretadas filas llenan todo el espacio disponible bancos, sillas, banquetas, toda especie de asientos, y aunque se dan billetes para ocuparlos, la confusión es grandísima. Desde mucho antes de comenzar la función acude el gentío, irreverente y vocinglero por el mismo ingenuo afán de presenciaria. Los huecos que dejaron libres los asientos están atestados de espectadores, sudorosos y jadeantes. Encarámanse sobre los altares, abrázanse á las columnas: todo lo llenan. El calor de la canícula, que atiza en Elche un sol casi africano, crece con las aperturas y el vaho de aquel inmenso montón de carne humana; pasan de mano en mano los botijos y las garrafas, y agitan sin cesar el ambiente caldeado los abanicos, que, como oportuno obsequio, regala el Ayuntamiento a los invitados para la fiesta. (Llorente: 1889, 996-997)

Aquests autors, i d'altres que presenciaren la representació, eren conscients de la plasticitat de la *Festa* i cregueren necessari oferir-ne descripcions detallades que en el fons ompliren el buit de la imatge a l'hora de transmetre la bellesa de la qual eren espectadors. De totes maneres, la imatge no tardà en arribar. L'interès paisatgístic i folklòric dels visitants que havien retratat ja la ciutat (pensem en els gravats de Doré de

² L'any 1900, T. Llorente organitzà una excursió amb l'associació Lo Rat Penat per veure la *Festa*, en la qual participaren Joaquim Sorolla, Joaquim Dicenta, Manuel Paso, Lluís Cebrian, Josep Ruiz de Lihory i Marià Benlliure. A aquests s'afegí també aquell any el musicòleg Felip Pedrell.

1862 o en les fotos de Laurent de 1870, per posar dos exemples emblemàtics)³ passà, abans de finalitzar el segle XIX, a retratar la *Festa*. D'aquesta manera, les primeres fotografies⁴ sobre la representació que es coneixen són de Herbert Vivian, fetes l'agost de 1899 i publicades l'any següent juntament amb el seu article «An Opera in a Cathedral» en la revista *The Wide World Magazine*. De totes les fotografies, destaca pel seu interès la imatge de l'arribada de la *mangrana* al cadafal, per la dificultat de fer fotografies dins de l'església a causa de la manca de llum. La perspectiva del fotògraf, d'una curiositat etnogràfica, no s'allunya de la que tenien els viatgers que descrivien o fotografiaven els carrers i els horts de la ciutat. En aquest sentit, la fotografia del tramoista assegut al costat del torn del cel ens recorda als llauradors retratats en els seus horts de palmeres.

Al costat de la curiositat viatgera, sorgí també la voluntat documental. L'any 1901 l'erudit il·licità Pere Ibarra fotografià la *Festa*, conjunt d'imatges que podem considerar el primer cicle complet de la representació i que mostren per primera vegada el muntatge i els treballs de la tramoia situada a la cúpula. Algunes d'aquestes fotografies les coneixem gràcies que foren publicades pel mateix Ibarra el 1924 en l'*Album de fotografías y descripción del «Misterio de Elche» («La Festa»)*.⁵ Ibarra aconseguí fer front a la poca il·luminació de l'església i, així, ens llegà una col·lecció de fotografies que ha esdevingut un excepcional document escenogràfic que ens ajuda a saber com es representava la *Festa* a començaments del segle XX (*vid. en aquest sentit* Castaño: 2002, 245-292).

Podem considerar, doncs, Vivian i Ibarra com els iniciadors d'una llarga tradició fotogràfica al voltant del *Misteri d'Elx* que conjuga la visió curiosa i folklòrica de l'un i la documental de l'altre. A partir del seu treball aparegueren altres fotògrafs: als anys vint la col·lecció de H. Esquembre, l'any 1935 la de Jaime Antón Soriano i, després de la Guerra Civil, la revista *Festa d'Elig*, creada el 1942, i el llibre de José

³ El llibre miscel·lani *Elx: una mirada històrica* (Ors: 2006) reproduïx multitud de material fet per viatgers de finals del segle XIX, com fotografies (Lévy, Clifford, Roisin) i gravats (Ehternin, Desaulac i Dequevauviller, Lacaufrie, Rouargue).

⁴ Sobre els fotògrafs que han retratat la representació, *vid. Castaño-Sansano: 2005*, catàleg de l'exposició fotogràfica *La Festa d'Elx* d'Andreu Castillejos, text que prenem com a referència.

⁵ Una anàlisi de la gestació i la fortuna d'aquest llibret de fotografies en la introducció de G. Sansano a l'edició facsímil (Ibarra: 2004, v-xiii).

Pomares *La «Festa» o Misterio de Elche* (Barcelona, 1957) completaren la galeria d'imatges que acabaren per omplir tots els buits que encara no estaven documentats, a excepció del color. L'any 1954 la professora nord-americana Roma Hoff arribà a Elx per veure la *Festa* i féu les primeres fotografies en color de la representació quan encara a Espanya era difícil fer-les.⁶ D'aquesta manera, una altra vegada la curiositat d'un visitant forà marcà una nova fita en l'obtenció d'imatges de la *Festa*.

Que la imatge fixa que plasmava la representació esdevinguera imatge en moviment no es féu esperar. Després dels tempteigs inicials dels anys 20 i 30, arribaren les primeres pel·lícules i rodatges de la *Festa* que conjugaren la doble vessant que ja presentava la fotografia. El cinema, en front de la fotografia, presentava l'avantatge de veure la representació en moviment i, per tant, de captar detalls i moments fins aquell moment difícils de reproduir en una imatge fixa i importants en el *Misteri d'Elx*. Seria capaç de captar tota la plasticitat d'una representació medieval com aquesta?

3. EL CINEMA MOSTRA EL MISTERI D'ELX

El material del qual està fet el *Misteri d'Elx* ha envaït el territori dels somnis cinematogràfics de dues formes, a través de les quals intuïm com entenen els cineastes la representació una vegada assistiren com a públic. Així, les pel·lícules demostren que els cineastes estigueren seduïts per la *Festa d'Elx* abans d'interposar un objectiu entre la seua mirada i la representació de l'obra i de donar a un altre públic la visió d'un fet teatral, musical i festiu com aquest, sense tenir molt en compte que la conjunció d'aquests tres aspectes es fa difícil de traslladar als paràmetres cinematogràfics.

Abastar des del cinematògraf tots aquests àmbits de la *Festa d'Elx* defineix els diferents tipus de pel·lícules en què ha quedat mostrada parcialment o completa, a la manera de Vivian o d'Ibarra: a través d'una visió exòtica, que pretenia donar a conèixer un fenomen local i únic al món, tot mostrant l'obra i els seus elements en conjunt, per a la qual cosa les pel·lícules seguien la primitiva sintaxi cinematogràfica del llenguatge documental; i a través d'una visió cultural, en què la representació esdevé una font que proveeix altres obres d'art, tot donant a conèixer-la com un conjunt d'expressions artístiques separables i utilitzables en altres disciplines, com ara el cinema de ficció,

⁶ La col·lecció de fotografies en color fetes per la professora Hoff l'any 1954 es poden consultar en <<http://www.lafesta.com/latramoia/caixa3claus/c3c00026a.htm>>.

dins de pel·lícules en les quals s'han utilitzat determinats elements, com ara la partitura de la *Festa*, per donar suport a una narració filmada.

En el primer cas no trobem pel·lícules en què es note la presència d'un director que arrisque formalment a través del discurs que podria compondre amb el muntatge del material filmat de la *Festa*. En les pel·lícules del segon tipus, el treball del director queda marcat per la peça escollida i muntada concretament sobre la part de la pel·lícula a la qual pretén donar-li una determinada forma. Estaríem parlant d'un cinema exclusivament divulgatiu i propagandístic, en el límit del folklorisme, enfrontat a un cinema entès, si més no, com l'obra personal amb què reconeixem un autor. La *Festa* com a fons i la *Festa*, també, com a forma.

3.1. La *Festa*, germen de documentals

El cinematògraf fou considerat als seus inicis bàsicament una eina per a retratar la realitat d'una manera més fidel que la fotografia ja que, al contrari que aquesta, era imatge en moviment. De la mateixa manera que els fotògrafs ho feren amb anterioritat amb els indrets exòtics del palmerar i la particularitat plàstica del *Misteri d'Elx*, els cineastes, des dels filmadors de cases de pel·lícules que subministraven els barracons de fira fins als viatgers anònims amb càmera a l'equipatge, descobriren segons avançava el segle XX els treballs propis dels agricultors dels horts de palmeres i els moviments dels personatges que apareixien a la *Festa*.

És clar que, amb un fort pes musical, la *Festa* trobaria les millors oportunitats per ser filmada una vegada s'incorporà el so al cel·luloide. Durant l'època del cinematògraf silent és possible que es rodaren un bon nombre de pel·lícules sobre la *Festa*. Si les còpies d'aquelles no ens han arribat és per culpa del suport inflamable sobre el qual quedaven impregnades les escenes rodades, i a causa també de les mateixes escenes, mudes, mostres d'un cinema que havia deixat de ser rendible al mercat, a la qual cosa s'afegí la destrucció dels magatzems i els arxius de les productores i exhibidores que havien estat sota el poder republicà durant la guerra.

D'una d'aquelles pel·lícules perdudes, tenim constància de la filmació a Elx. L'empresa, de la qual desaparegué, per un o altre motiu, material fílmic, era Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (PACE), fundada a València pel

periodista i dramaturg Maximilià Thous,⁷ que s'arriscà amb la direcció de pel·lícules, especialment adaptacions de populars sarsueles. Afligit pels resultats de l'empresa, a partir d'aquell moment Thous es dedicà a filmar petits treballs per als seus amics i pel·lícules documentals finançades per institucions públiques, entre les quals destaca el material sobre les tres províncies valencianes per a l'Exposició Iberoamericana que tingué lloc a Sevilla el 1929.

Amb la finalitat de dirigir l'encàrrec per aquella Exposició, «una película de propaganda levantina en la que se desarrollan escenas en muchos pueblos valencianos», (Una: 1929) Thous viatjà fins a Elx «acompañado por los principales actores cinematográficos de la Casa de Películas que representa [...] y del eminente operador de fama mundial Maristany» per filmar «las muchas bellezas que el gran artista ha sabido encontrar en nuestros bosques».⁸ Les palmeres no foren l'únic objectiu de la càmera de Thous, també enfocà la ciutat: «escudo de Elche, entrada al pueblo, recogida de la palma blanca, puente de la Virgen, Calendura y varias panorámicas de la ciudad desde distintos sitios» (Grata: 1929). El dia anterior havien pres «varias instantáneas típicas de dentro de la población» i anunciava per aquell dia la filmació de «momentos de nuestra famosa *Festa*», una *Festa* en ple hivern, fingida.

Malgrat que aquell diumenge portaven «rodados bastantes metros de celuloide», desconeixem el temps que se li dedicà a Elx dins el muntatge final del documental ja que de la pel·lícula, segons informació de la Filmoteca Valenciana, no s'ha conservat res. En tot cas, Thous no aprofità els esplèndids paisatges il·licitans com a escenari de qualsevol invenció, es tractava de «presentar cómo somos, para que sea conocido por cuantos desfilen por la Exposición [...] y por nosotros mismos, que ignoramos muchas de las hermosuras que encierra nuestra ciudad». Sota aquesta pretensió tornarien les càmeres dins l'església de Santa Maria: mostrar la bellesa de la *Festa* per a un públic ignorant de les meravelles que es feien a Elx i a la vegada deixar testimoni de les mateixes per al públic il·licità.

⁷ Maximilià Thous (1875-1947) fundà aquesta productora arran del decebedor resultat que obtingué a les eleccions municipals de 1922. Amb el suport de la burgesia liberal valenciana, intentà impulsar una indústria a partir d'arrels folkloristes, esforç que resultaria inviable. Com a anècdota, refermà aquesta intenció incorporant la Dama d'Elx com a marca autòctona de la productora. Thous formà part del Patronat del Misteri d'Elx en la postguerra.

⁸ Segons el cronista de *El Illicitano*, s'impressionaren tots els treballs que es realitzen a la palmera.

També sabem que el 1935 es filmà «la noche de ensueño [la Nit de l'Albà], los momentos más notables de nuestra colosal *Festa*, la magnitud de nuestra industria, la sin igual belleza de nuestro paisaje oriental» (Santo: 1935) en una pel·lícula que es desconeix però que possiblement l'empresari il·licità Alberto Asencio González⁹ li envià a l'escriptor català Eugeni d'Ors al novembre d'aquell any. En una carta prèvia Asencio li comentava que «la película, según el amigo Segarra, operador en aquel día, está en Barcelona al objeto de sacar la copia para Vd» (Asencio-Castaño: 2004, 53). Es tractava d'una pel·lícula casolana? La implicació d'un personatge com Santo,¹⁰ que treballà per fer de la nit de l'Albà un moment d'«ensueño», ens fa pensar que podria tractar-se d'una iniciativa més en aquest sentit.

Després del parèntesi (de *Festa*, en cap moment de cinema) que comportà la guerra del 1936, la representació es faria de nou cinema amb la seua restauració. Una vegada que estigué protegida la fe dels creients i es consolidaren els preceptes religiosos de l'època en el poble, amb l'oportunitat que ofería la proclamació del dogma de l'Assumpció de la Mare de Déu als cels el 1950, calia trobar noves formes de divulgació del *Misteri d'Elx*, com la realització d'una pel·lícula. Així ho entengué l'escriptor Dámaso Santos (1954), que convidava a la divulgació multitudinària d'aquesta «gran catequesis» a la resta del país. Els esforços econòmics d'un Patronat feble en aquells anys impediren que la pel·lícula fóra promoguda des de dins de la mateixa *Festa*. Calia esperar un nou Thous, l'aparició d'un cineasta al qual seduiren les armes pròpies de la representació.

La millor plataforma en aquell moment eren les pel·lícules de caràcter informatiu que constituïen el NO-DO («Noticiarios y Documentales»), preliminar obligatori en cada sessió de cine des del primer dilluns de 1943 fins al setembre de 1975. El 1961 Julián de la Flor¹¹ produí i dirigí (a més de ser l'escriptor del guió i de

⁹ Alberto Asencio (1894-1970), empresari amb un negoci de subministraments per a les fàbriques d'Elx, fou una persona compromesa amb la cultura del seu poble. Estigué vinculat a la restauració de la *Festa* el 1939, i arribà a ser President de la Junta Local Gestora del Patronat del *Misteri d'Elx* entre 1955 i 1970.

¹⁰ José Santo Orts, cunyat d'Alberto Asencio, fou director i col·laborador del setmanari *El Illicitano*, òrgan escrit de la societat artística Orfeón Illicitano, des de les pàgines del qual féu una sèrie de propostes que milloraren la Nit de l'Albà de l'any 1934.

¹¹ Julián de la Flor (?-1966) va ser un director especialitzat en filmar pel NO-DO festes i tradicions populars arreu tot el territori espanyol en les dècades dels cinquanta i dels seixanta,

portar la càmera) el document *El Misterio de Elche*, amb la veu de Francisco Cantalejo i amb l'assessorament del capellà Ginés Román, que aleshores desenvolupava la tasca de mestre de la capella del *Misteri d'Elx*. La pel·lícula només té deu minuts, rodada en format de 35 mm, en color (Eastmancolor) i en Panoràmica.

L'aparició de la televisió pública espanyola el 1956 augmentava el número de pantalles des de les quals portar les notícies i la informació d'interès nacional, com era la doctrina mariana, en aquest cas, de la mateixa forma que el NO-DO, amb l'emissió de reportatges documentals. Així sembla que entre la dècada dels cinquanta i dels seixanta es registraren dos documentals molt bàsics, en els quals s'explica l'argument de l'obra, es remarca per igual la bellesa escènica i la doctrina catòlica, i s'expliquen algunes curiositats com els oficis dels cantors no professionals.¹²

Aquest resultat, amb voluntat o sense, l'aconsegueix de millor manera el documental en blanc i negre *Das Mysterium von Elche (Ein Bericht aus Süds Spanien)*, que rodà Heinz Dieckmann¹³ en 16 mm per a la televisió alemanya Zwetes Deutsches Fernsehen (ZDF). Aquest document de la festa major d'un poble del migdia espanyol, segons el títol, es fornía al llarg dels setanta minuts de duració dels aspectes socials que identifiquen la comunitat que manté any rere any la tradició de representar la dormició i assumpció als cels de la Mare de Déu, amb la repetició d'una sèrie de ritus que el director trobaria d'allò més exòtic i que l'obligaven a deixar de banda el substrat religiós, en el qual estava molt arrelat el culte a una imatge, de difícil interpretació per a un protestant.

A Dieckmann, i per extensió a l'espectador alemany, no li interessaria la reproducció de la fita assumpcionista sinó l'existència de la festa pobletana. A banda de les diferències escenogràfiques, teatrals i musicals entre les imatges d'aquelles representacions (de cap al 1965, la pel·lícula té data de producció de 1966) i el record que l'espectador té de les representacions actuals, diferències que despertarien la

com ara *Fiestas del Corpus (Toledo)* (1950), *Las fallas de Valencia* (1958), o *El Encierro de Pamplona* (1962). El 1961, aprofitant la seua estada a Elx, filma també *La Dama y las palmeras*.

¹² Un d'aquests documentals possiblement fou obra del realitzador il·licità Daniel Herranz.

¹³ Heinz Dieckmann (1921-2002) fou un escriptor i director cinematogràfic preocupat per l'art i l'antropologia. El romànic italià, els Medici, Goya, Goethe, Maler, Picasso o les tribus maies i azteques foren alguns dels motius de les seues obres, realitzades en viatges pel sud d'Europa i Amèrica.

curiositat de l'espectador habitual i que sorprendrien l'investigador constant, la pel·lícula presenta alguna incongruència de la qual haurem de culpar a un muntatge que no busca la fidelitat al cos de l'obra sinó l'essència del seu esperit.

En aquest sentit ens sorprén el forçat inici, en el qual tres homes d'Elx es troben, voldria el director que casualment, en una cruïlla de l'hort del Cura i comencen a cantar el *Ternari*.¹⁴ Aquest començament li serveix per presentar els personatges de l'obra –els cantors i el públic– en la seua vida diària i també l'escenari –Elx i l'església– sense festa, fins que els carrers –a l'estiu plens de nens jugant a pilota i d'àvies assegudes a la porta de casa amb el ventall a la mà– s'omplien d'unes cerimònies preliminars que anuncien la festa gran del poble. Palmeres de la Nit de l'*Albà* que il·luminen les palmeres dels horts i preparatius a l'ermita de Sant Sebastià, la càmera s'endinsa en la *Festa*. Una mirada, així, que va del clam exterior a l'exaltació interior.

Mentre s'entona un cant,¹⁵ s'anuncia l'aparició d'un altre personatge a la terra o d'un aparell aeri al cel, fet que alleugeriria la visió de l'espectador alemany, al qual la reproducció de l'obra sencera, lluny de la festa, li semblaria difícil de comprendre. A pesar que està rodat els dies 14 i 15, la «Vespra» aquí filmada termina de la mateixa manera que els assajos generals.¹⁶ Commoedores són les imatges d'una Nit de la Roà plena de música i balls als carrers, en un escenari que ja coneix l'espectador i que no resulta estrany per a acollir la processó. Una altra vegada la mirada torna al temple per acabar la pel·lícula enlairada, un punt ha arribat la coronació i l'espectador de la *Festa* no sap si pertany al temple o a Elx, perquè ja és un tot. Sentiria això mateix l'espectador alemany d'aquesta pel·lícula?

Difícil saber-ho. Per això possiblement s'ha intentat sempre traslladar al cine el *Misteri d'Elx* complet. Conegut l'abast del cinema, aprofitar-se de tal eina era una pretensió del tot raonable, per la qual el Patronat Il·lità. Amb aquesta mateixa intenció

¹⁴ El *Ternari* és un cant que comença pel vers «O, poder de l'alt imperi», entonat per tres apòstols que entren a l'església per tres portes diferents i que es troben al bell mig de l'*andador*.

¹⁵ Els cants són traduïts per la veu d'una dona, mentre que per al narrador es recorreix a una veu masculina.

¹⁶ És a dir, amb el cant «Oh cos sant glorificat» i sense la baixada de l'Araceli per a recollir l'ànima de la Mare de Déu.

tornà a Elx Gudie Lawaetz,¹⁷ una vegada fou seduïda a l'estiu de 1976 de la mà de Lluís Llach, malgrat que una preparació, una filmació i una producció de les dimensions de la pel·lícula que portaria endavant li deixà exhausta per concloure plenament tal empresa. La cineasta pretenia, sobretot, plasmar en cel·luloide una obra d'arrels medievals que havia sobreviscut, ella així ho pensava, completament aïllat «de la nefasta influència del mundo "civilizado"» (Macià: 1978).

Aleshores és en aquesta cruïlla del camí on el Patronat trobà la directora que portaria la *Festa* a les primeres planes del món, si bé la directora no comptaria amb el suport econòmic de l'entitat gestora de la *Festa*. Ací començà la veritable gesta de la directora i, com no podia ser d'una altra manera, ho va fer allà on la civilització convertí l'art cinematogràfic en indústria. Aconseguí de la Folger Shakespeare Library de Washington 50.000 dòlars per portar-los un enregistrament magnetofònic de les representacions de 1977, material que convencé els membres de la Fundació Nacional d'Humanitats als EUA per donar-li 200.000 dòlars.¹⁸ Així pogué organitzar un equip de professionals, tots vinguts de la BBC, amb Michael Dodds com a director de fotografia, que acabaria desenvolupant també tasques pròpies de realització.

La filmació començà a l'hivern de 1977 amb les festes de la Vinguda de la Mare de Déu per a acabar a l'agost de 1978 amb la solemnitat de la coronació, després de 95.000 peus de pel·lícula en 16 mm, que correspondrien a unes quaranta hores, el que suposà un acurat treball a la taula de muntatge. Tot aquest material es faria servir en dues versions: una oferia la reproducció íntegra de l'obra, per a institucions i estudiosos, i una altra col·locaria l'obra (i els seus fragments més emotius) en el seu entorn festiu i urbà, per a espectadors encuriosits. La cineasta recomanava que ningú prenguera el film com un substitut de la *Festa* ja que «iniciará a la gente que no lo conoce a ver el *Misteri*, pero no se puede decir: "he visto la película, ya no me hace falta ver la representación"». (Macià: 1979)

¹⁷ Gudie Lawaetz és una escriptora i directora belga d'origen anglosaxó. Treballà com a corresponsal d'alguns diaris estrangers a Espanya abans de dedicar-se amb certa intensitat al cinema, mitjà en què es recorda per la seua col·laboració en el guió de *Berlin-Jerusalem* (Amos Gitai, 1989).

¹⁸ També hi participaren la Fundació Ford Motor Company i el Fons Internacional per a la promoció de la Cultura, Unesco.

En aquest sentit, a banda del color, que mostrava la brillantor de l'oripell, *El Misterio de Elche* segons Lawaetz i Dodds no mostrà una *Festa* distinta a la que captà amb la seua càmera Dieckmann una dècada abans, però la duració de la pel·lícula, de 110 minuts, permeté ampliar la mirada cap als preparatius i els preliminars. Sí que mostra, d'altra banda, un Elx diferent, una ciutat (en un moment especialment cruent) que s'estava desfent de la fisonomia del poble reconeixible en aquell documental alemany, un canvi que, al llarg dels anys, acabaria per influir en la mateixa *Festa*. Quedava, així, per a la posteritat «el milagro de que la imagen y el sonido del último "Misterio" vivo de Occidente se perpetúe» (Pastor Chilar: 1978).

Davant els perills que amenacen el *Misteri d'Elx*, la pel·lícula de Lawaetz no ompliria el buit que poguera deixar la seua desaparició. Si deixara de representar-se, no es podria posar aquesta pel·lícula, com s'arribà a preveure. Tanmateix serví, tot comptant amb la dosi de polèmica il·licitana entre els que donaven suport a l'escenificació de concerts fora d'Elx, per substituir-lo al Festival de Teatre de Nancy (França) al desembre de 1979, per narrar en imatges l'espectacle viu i irreproducible, de la *Festa*. Com era impossible «"pasear" el misterio por el mundo, para que el mundo lo vea», aleshores la directora aprovà la reproducció de la pel·lícula.

Sens dubte allò que la pel·lícula aconseguí sense precedents al món de la *Festa*, i la causa per la qual serà recordada, fou crear un debat popular des de la mateixa nit de la seua estrena a la sala Capitolio d'Elx, el 24 de maig de 1979.¹⁹ La projecció transcorregué naturalment entre els continus comentaris dels assistents i les imatges sorprenueren, malgrat que a l'eixida la desorientació fou possiblement la reacció majoritària. Això que acabaven de veure els il·licitans era la seua *Festa*? Ampliant el marc de les discrepàncies: la difusió mundial de la *Festa* era la solució que calia aplicar a la seua organització?

Moltes persones vinculades amb la *Festa* estaven convençudes que la peça de Gudie Lawaetz havia estat «el desencadenante sutil, pero clamoroso, de cuanto ha acontecido a la *Festa* con posterioridad» perquè no es pot negar que tingué «la "virtud"»

¹⁹ A més d'aquesta presentació oficial a la societat il·licitana, la pel·lícula estigué en cartell durant els dies 28, 29, 30 i 31 de maig a altre recinte de la mateixa empresa a Elx, la sala Ideal. Les previsions se superaren, sis mil espectadors s'aproparen al cine i s'hagué de prorrogar la pel·lícula una setmana més (*La Verdad*, Múrcia, 26 i 30-05-1979).

de la oportunitat, entendiendo por tal el espacio político de su nacimiento», per la qual cosa cobrà major intensitat «el pensamiento de quienes venimos propugnando la perentoriedad de desanclar el pesado aparato del que pende todo lo relacionado con el *Misteri*» (Pérez Sansano: 1980). No hi ha dubte que la pel·lícula de Lawaetz ha estat una fita en la difusió de la representació i, per tant, ha col·laborat, encara que inconscientment, en el procés de fer de la *Festa* un espectacle cultural.

En aquest sentit es considerà, per damunt de tot, la més important via publicitària que mai havia tingut el *Misteri d'Elx*. De fet, dues dècades després, quan de ben segur ni Elx ni la *Festa* eren les mateixes que rodà Gudie Lawaetz, la pel·lícula de 1978 es convertí en una peça clau per a la proclamació de la *Festa d'Elx* com a Patrimoni de la Humanitat per la Unesco el 2001. Entenem que la difusió més adient que es féu del film fou la que portà a terme la Junta Local Gestora del Patronat amb la col·laboració de l'Obres Social de la CAAM perquè la *Festa* arribara als col·legis, als instituts i a les associacions de veïns.

L'ombra de Lawaetz ha estat molt allargada a Elx. La seua determinant –i oficial– presència ha amagat altres obres que podrien aportar una llum distinta sobre la pantalla en què es projectara la *Festa*. En la 28a edició del Festival Internacional de Cine de Sant Sebastià es reté homenatge al director José María Berzosa amb la projecció de les seues pel·lícules més importants,²⁰ entre les quals els espectadors veieren *El Misterio de Elche* (Sánchez Harguindey: 1980). Pensem que es tracta de la pel·lícula a la qual moltes cròniques es refereixen com el documental francès sobre la *Festa* (Castaño: 2008), rodat a finals dels anys cinquanta o principis dels seixanta, i que prompte s'oblidà a Elx, fins al punt que avui no està localitzada.

Sense conèixer-la, podríem afirmar que la intenció de Berzosa no diferiria molt de la de Thous, de la de Julián de la Flor, Dieckmann o Lawaetz, en aquests últims casos amb la implicació tècnica d'algunes televisions. Sens dubte, la inabastable tasca

²⁰ José María Berzosa (1928), realitzador nascut a Albacete, ha dirigit des de 1958 a França més de 50 pel·lícules documentals sobre temes molt diversos, la majoria rodades a Espanya però amb producció de la televisió francesa, i entre les quals destaquen *Arriba España* (1975) i *Pinochet et ses trois généraux* (2004). La seua obra atravesava els límits de la ficció i de la realitat sense atendre els motlles dels gèneres cinematogràfics clàssics, tot rebujant els productes mastegats que considera un menyspreu cap al públic. També ha fet pel·lícules de ficció com ara *Mourir sage el vivre fou* (1973), sobre Don Quixot, o *Entre-temps* (1983), guardonada amb el premi FIPRESCI al festival de Sant Sebastià el 1983.

de Lawaetz s'haguera vist reforçada per la participació tècnica de RTVE.²¹ No ha estat fins el 2007 quan aquest antic desig adoptà la forma esperada per tots (una filmació completa de l'obra i un documental complementari per a explicar-la), gràcies al desplegament tècnic i econòmic de Radiotelevisió Valenciana. Hem d'esmentar, a banda dels projectes cinematogràfics, la realització d'enregistraments *amateurs*, alguns comercialitzats, amb una imatge i un so de poca qualitat.

Si ja és complicat filmar o retransmetre qualsevol representació actual (de teatre, d'òpera, etc.), perquè la perspectiva del públic no pot ser mai assumida per les càmeres de televisió, més encara fer-ho d'una obra que es remunta a finals del segle xv, amb uns criteris de posada en escena diferents als d'avui en dia. En aquest sentit, la gravació, realitzada per Radiotelevisió Valenciana sota la direcció de José Andreu Ibarra l'agost de 2005, suposà un fort trasbals per a una joia massa delicada: dues grues dins de l'església, cables per tot arreu, i micròfons, fins i tot, en els aparells aeris.

Malgrat tot, no apareixen recollits certs moviments escènics que possiblement no aporten res a qui desconeix la representació però que són fonamentals, com és l'entrada a la basílica dels tres apòstols que canten el Ternari o del grup de jueus que entra per emportar-se el cos difunt de la Mare de Déu. En aquests dos exemples jugava en contra la simultaneïtat escènica, tan cara a la dramaturgia de l'edat mitjana.²² Un altre detall és l'abús dels primers plànols, possiblement molt bells, però que fan que l'espectador perda la visibilitat del conjunt, tan important en el teatre. El documental que va acompanyar la retransmissió televisiva (*El Misteri d'Elx. Les veus d'un poble*), també dirigit per José Andreu Ibarra, es construeix a partir del testimoni i de les veus d'un bon grapat de persones vinculades amb la representació, amb un risc de confusió que acaba salvant-se.

Tots els documentals que han enregistrat el *Misteri d'Elx* han buscat, tant per part dels diferents directors com dels espectadors de diferents èpoques, la materialització d'una festa ritual, a pesar de la dificultat de posar en imatge una obra que per si mateixa presenta multitud de perspectives diferents i complementàries per a

²¹ Finalment RTVE comprà els drets i emeté la pel·lícula la vesprada del 5 d'agost de 1980.

²² El cas de la *judiada* és molt clar: els jueus entren en escena per l'*andador* mentre al cadafal els apòstols entonen el salm *In exitu Israel d'Ægipto*. Dues escenes simultànies i un únic canal de visió, fet que condueix al realitzador a donar prioritat a una sobre l'altra, decisió que sempre comporta un empobriment visual per a l'espectador de la gravació.

l'espectador: asseguts a la nau, dempeus en un balcó o abocats en diferents portes, no es veu ni es viu la mateixa *Festa*. Des d'enfront d'una pantalla l'espectador té la impressió que la *Festa d'Elx* amaga alguna cosa més que no ha pogut ser enregistrada.

3.2. La *Festa*, influència de ficcions

Així com el cinema ha col·laborat en la difusió de la *Festa*, aquesta ha ajudat artísticament a algunes pel·lícules, prescindint de tot recurs teatral, i recurrent a l'element més versàtil per a adaptar al mitjà cinematogràfic, la música. I això ha estat possible per dos motius: òbviament perquè els cants de la *Festa* tenen una gran càrrega religiosa que, en determinats moments cinematogràfics, poden remarcar el caràcter de certs personatges i, implícitament, perquè això que es canta en una determinada escena del *Misteri* serveix per explicar també alguna situació de la història que conta la pel·lícula. Els directors, inspirats directament per la *Festa* o influïts a través del compositor de la banda sonora, a l'hora de fer-ne servir la música, han relacionat en gairebé tots els casos ambdós motius. Independentment de la seua procedència i formació, a tots els ha fascinat el Ternari o els cants dels àngels, possiblement perquè els seus cants formen part del moviment dels personatges que els entonen i, com sabem, és el moviment l'essència que defineix el cinema.

Una de les primeres pel·lícules en la qual podem veure això és *Peppermint Frappé* (1967),²³ de Carlos Saura, amb Rafael Azcona i Angelino de guionistes i amb el compositor Luis de Pablo, que aportà amb molt bon criteri els seus coneixements musicals. Saura pretenia provocar el xoc cinematogràfic entre l'Espanya immobilitzada (representada per un metge ofegat pels poders d'aleshores i que, en secret, després d'encendre un ciri en un altar dedicat a la coronació de la Mare de Déu a casa seua, mentre escoltava música religiosa, atenia a les noves modes d'Europa) amb l'Espanya que tornava a casa (l'home que havia fet bons negocis a l'estranger i que portava del braç el tipus de dona que servia de model a les revistes femenines que obsessionaven el metge).

Aquest contrast es fa present des dels títols de crèdit. La pel·lícula era la falla sobre una esperança, anunciada des del color del seu títol. Un canvi amenaçat per una

²³ Elías Querejeta Producciones Cinematográficas SL, 92 minuts, 35mm, Color Eastmancolor Panoràmica, castellà.

obsessió, de cap altra manera es podien retratar en aquell moment els forts sentiments d'una societat mutilada. I amb retalls comença la pel·lícula, amb les fotografies de revistes que recull el metge per tal de col·leccionar els cossos de paper de dones ideals vestides d'una forma alegre, un estil *pop* d'acord amb l'època, i sobre les imatges sona una peça que tots coneixem, el *Ternari*. I l'elecció no és casual: aquesta pel·lícula narra la trobada de tres personatges estranys, dos antics amics i la dona d'un d'ells, una rossa estrangera en la pell de Geraldine Chaplin.

Alguns dels espectadors que tingueren l'oportunitat de veure-la quan s'estrenà, recorden encara com els colpí l'escena en la qual López Vázquez, el metge, agafava un disc, la gravació realitzada per Oscar Esplà el 1961 per a la col·lecció de música antiga d'Hispanavox, i el posava al tocadiscs per escoltar-lo, per detenir-se al *Ternari* una altra vegada més. No són les notes dels tres apòstols retrobats l'únic cant que reconeixem, trobem també les veus de l'araceli en un moment especialment delicat, aquell en el qual el metge prepara, mitjançant una ampolla de *Peppermint frappé*, un pla esperançador, que el portaria a apoderar-se de l'ànima de la dona del seu amic i ressuscitar-la en el cos de la seua jove infermera, que compartia un paregut raonable amb la Chaplin (de fet, van ser interpretades per la mateixa actriu).

Aquella era l'obsessió del metge, que la jove ajudant es convertira en la dona dels seus somnis, pudorosa però amb els modals d'aquella dona atractiva que lluïa el seu amic pels carrers de Conca. Així, va començar Saura, parlant amb unes imatges que en veritat volien dir coses ben diferents, fent servir les eines del llenguatge cinematogràfic al seu abast per tal de retratar aquell país ranci, malgrat les sueques i els alemanys que ens visitaven fa 40 anys. Aquest propòsit, l'aconseguí en unes pel·lícules amb més fortuna que en unes altres perquè la censura no permetia el retrat directe i calia disfressar-lo. Ho va tornar a intentar també el 1972 amb *Ana y los lobos*,²⁴ des d'un guió massa críptic per evitar la prohibició, però també per a atraure espectadors, i de la mateixa forma féu sonar en alguns moments la música de la *Festa*.

La pel·lícula atenia les formes reaccionàries que mostrava en la societat el poder burgès i ho feia a través de les terribles amenaces de tres germans d'uns

²⁴ Elías Querejeta Producciones Cinematográficas SL, 102 minuts, 35mm, Color Eastmancolor Panoràmica, castellà.

quaranta anys que assetjaven una jove institutriu estrangera –una altra vegada encarnada per Geraldine Chaplin–, contractada per un d'ells per cuidar les seues filles a la casa gran que ocupen tots. Cadascun dels tres homes anava cobert, i per tant disfressat, per una pell de llop diferent, d'aquesta forma el director aprofitava per criticar l'autoritat militar, la febre eròtica masculina i, sobretot, l'abús religiós, representat pel personatge de Fernán-Gómez, que pateix d'uns arraps místics durant els quals l'espectador podia escoltar algunes notes del *Ternari* procedent de la mateixa gravació que abans ja havia utilitzat Saura.

La música de la *Festa* tenia la virtut en la primera de servir com a contrapunt a l'esperança d'uns temps moderns per venir i en la segona de reforçar l'ambient espiritual que embogirà un dels membres d'una família burgesa. En tot dos casos, pel·lícules que suggereixen una comparació intencionada amb la societat espanyola del final del franquisme, a vegades fins i tot complicada, que el poder de la música ajuda a comprendre, sobretot en les referències al personatge amb el qual està associada (amb unes notes s'indica clarament les creences religioses del personatge, ja siga el metge reprimint o el germà místic per als quals semblava creada la música de la *Festa*).²⁵

La utilitat del *Misteri d'Elx* no ha satisfet només el cinema «comercial», sinó que també ha estat una eina experimental de cert tipus de pel·lícules rodades en l'anvers fosc del cinema, i açò ha estat possible de la mà d'un artista com Salvador Dalí. Influït possiblement per Eugeni d'Ors i convertida la *Festa* de l'Assumpció en una fita moral del règim al qual tots dos s'emmotllaren, Dalí l'afegí al seu imaginari. De l'Assumpció digué que és «el punt culminant de la voluntat del poder femení nietzscheà, la superdona que puja al cel per mitjà de la força viril dels seus propis antiprotons!».²⁶

²⁵ Saura continuà set anys després, apropant-se a la comèdia, la vida de la família que retratava en *Ana y los lobos*. Una de les imatges més difoses de *Mamá cumple cien años* (Elías Querejeta Producciones Cinematográficas SL, 1979) és el davallament del personatge invàlid que fa Rafaela Aparició en una cadira per l'ull de l'escala, a la manera dels aparells aeris que apareixen al llarg de la *Festa d'Elx*.

²⁶ A *Diario de un Genio*, sota l'epígraf del dia 15 de setembre de 1953, Dalí consigna: «Eugenio d'Ors [...] viene a visitarme rodeado de amigos. Él se siente atraído por el mito de la Lydia de Cadaqués». Un d'aquests amics era Cesáreo Rodríguez Aguilera, que en el llibre *Dalí* (Nauta, 1985), comenta: «La entrevista de Eugenio d'Ors con Salvador Dalí en Port-Lligat [...] tuvo el carácter de un acontecimiento íntimo e intelectual de primer orden. Lidia era una especie de supermujer (en interpretación daliniana) que a Nietzsche le hubiera entusiasmado. [...] Era una manifestación del sentido matriarcal ampurdanés. [...] El matriarcado y la maternidad nos

El 1953 la revista *Festa d'Elig* reproduïa un dels quadres amb el qual havia triomfat en una exposició a la Carstain Gallery de Nova York, *Asunción corpuscularia lapislazulina*,²⁷ un homenatge a la proclamació del dogma assumpcionista per Pius XII el 1950. Per complementar la reproducció, Dalí explicava que la seua Assumpció, amb la cara de Gala, «es lo opuesto a la bomba atómica. En lugar de la desintegración de la materia, nosotros aspiramos a la integración, a la reconstitución del cuerpo real y glorioso de la Virgen en los cielos. Esta pintura justifica en sí misma todo el esfuerzo experimental en arte moderno, pues mi éxito ha sido [...] traer dichos experimentos a un fin clásico» (Dalí: 1953). Després de les seues experiències amb el cinema clàssic, Dalí es proposà algun projecte experimental (de la mateixa manera que havia fet amb Buñuel en *Un chien andalou* el 1929) per tal de convertir el cinema en art modern, fent servir les seues paraules.

Ací ens interessa la pel·lícula de 1975, que rodà amb el suport del director José Montes Baquer, i que sorgí en una visita que aquest li féu per debatre amb el pintor un documental que estava preparant sobre l'art audiovisual als EUA. Dalí li reptà que filmara un «objecte màgic», un bolígraf sobre el qual el pintor portava dues setmanes pixant per obtenir sobre la banda de llautó unes magnífiques estructures que es podrien captar amb les lentes de les càmeres. Després d'una setmana de rodatge presentà una pel·lícula de trenta minuts a Dalí, que decidí construir un tribut a l'excèntric poeta, novel·lista i dramaturg francès Raymond Roussel (1877-1933), conegut entre els surrealistes pel seu estil d'escriptura impenetrable, i al qual Dalí admirava per les seues *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932).

La pel·lícula és *Impressions de la haute Mongolie*,²⁸ títol al qual afegí encertadament *Hommage á Raymond Roussel*, ja que podem confirmar que és en veritat una pel·lícula en la qual és difícil entrar perquè barreja la realitat amb la fantasia, resultant del tot impossible endevinar on acaba una i comença l'altra. L'espectador que tinguera paciència per arribar al final descobriria que totes les escenes fantàstiques s'han tret de les taques i les ratllades del llautó del bolígraf. Dalí pretenia portar els

llevan, en un ágil desvío dialéctico, a la Asunción y al Misterio de Elche» (<http://foros.salvador-dali.net/viewtopic.php?p=5532&sid=b19c5cf4675d2de423a605f2ad3e271d>)

²⁷ Oli sobre llenç, 230x144 cm, 1952, col·lecció privada.

²⁸ Westdeutsches Fernsehen, 70 minuts, 16 mm, color, francès.

seus espectadors, a partir d'una experiència doble (espontània, en descobrir l'oxidació del bolígraf, i transgressora, en aprofitar la filmació de Montes Baquer sobre una expedició que anà en busca d'uns bolets gegants al·lucinògens) al lloc fantàstic que volia, l'Alta Mongòlia, des del Teatre-Museu Dalí, que recentment s'havia inaugurat a Figueres.

Dalí fabula: els bolets blancs eren els que en altra època una princesa donà als seus súbdits per combatre la fam, de forma que a partir d'aquell moment els habitants (com els espectadors) ja no eren capaços de distingir entre la realitat i les seues visions fantàstiques. I enmig de tota aquesta exploració cinematogràfica, per què sona el *Misteri d'Elx*? Dalí escollí un fragment de l'Araceli per entrar a través d'aquesta melodia antiga en un quadre de Vermeer que representa una dona llegint una carta i per anar, des de dins d'un mapa pintat també al quadre, en un fos, a un mapa de Mongòlia i per filmar a continuació l'aparició des de l'interior de la terra cap el cel d'un bolet blanc, una ascensió que recorda amb la música elegida precisament el moment en el qual l'Araceli recull la imatge de la Mare de Déu. Dalí, que protagonitza i narra la pel·lícula, ho conta així:

En Vermeer hi ha sempre el fons dels mapes geogràfics misteriosos i torna a ser una paradoxa daliniana de veure en aquests Vermeers els dos elements essencials: la carta rebuda de molt lluny que explica un conte de fades inversemblant i al darrera la possibilitat geogràfica, la verificació fetitxista de poder-hi anar. Va ser precisament per una carta que vaig saber l'existència d'una civilització al·lucinògena a l'Alta Mongòlia Occidental i és exactament en aquest mapa misteriós entre tots que vam aprendre l'existència d'aquest estrany sector geogràfic on es troba el famós bolet blanc, tou, al·lucinògen, champlinclis histratatus domus blancus. Aquí tenim el gran bolet tou; ara es belluga perquè ha estat filmat de manera accelerada. Em sembla que tot seguit es veurà l'illa, que és l'illa protagonista d'aquest naixement estrany del bolet que ha donat lloc a tota una civilització onírica. Aquí ho tenim. Ara veiem el començament de l'illa, una part de l'illa, després una aigua molt més límpida i blava i la mateixa illa ja és inquietant.

Amb aquestes paraules deixa de sonar la música de la *Festa*, que l'espectador tornaria a trobar uns minuts després quan Dalí justifica que concebé la cúpula celest (molt semblant a l'ull d'un insecte, amb la imatge del qual es fon) del seu Teatre-Museu «mentre els àngels d'Elx baixaven en el seu aracoeli» i ho relaciona amb l'efecte dels bolets blancs, que «és LSD sense LSD», que en lloc de produir unes imatges concretes, porta unes imatges celestials i així «una vegada més l'obsessió d'aquests ous trobats

pels meus expedidors a la Mongòlia [...] cristal·litzem dins la cúpula que immortalitzarà pel mateix preu el nostre més gran arquitecte Emilio Piñero i que no és sinó la cúpula geodèsica, terrorífica de bellesa».

La música de la *Festa* sempre darrere d'una obsessió cinematogràfica, ara com a part de la càrrega emocional d'un artista, que reconeix la influència en la seua obra. Aquell mateix any en què Dalí experimentà amb Roussel i el cinema, visità Elx en companyia de l'arquitecte Óscar Tusquets. Durant el davallament de l'Araceli, el pintor li digué: «En España todo es vertical: el autogiro de La Cierva que sube al cielo, el sumergible de Monturios que desciende a los abismos, los sindicatos franquistas, Carrero Blanco en su último viaje, el Misterio de Elche... En este país todo lo trascendente es colosalmente vertical» (Tusquets: 2003, 167). De la mateixa manera, la càmera de Montes Baquer pujà cap la cúpula del museu en una pel·lícula determinada pel fetitxisme i la provocació, i definida pel novel·lista i cineasta Molina Foix com un «diario egocéntrico» (Molina Foix: 2007).

I amb aquest director il·licità acabem. Perquè Molina Foix ha estat l'últim, al 2001, en aprofitar per al cinema la música de la *Festa*, amb el suport de l'Orquestra Barroca Valenciana, que interpretà la partitura de la pel·lícula. Ho va fer, però, de forma ben distinta a les pel·lícules anteriors, malgrat que *Sagitario*²⁹ també beu de la voluntat de l'autor i, fins i tot, amb ganes d'experimentar en la part musical. En aquest cas, el director, amb l'ajut del compositor Luis Ivars, volia confirmar que «el *Misteri* es una obra de arte en sí y dentro de sus contextos, pero como tantas piezas geniales de la historia de la música, admite y alimenta la réplica, la variante, el reto de la emulación, siempre que se realice con altura y respeto» (Molina Foix: 2000).

Amb el material que tenien entre mans, confeccionaren una banda sonora que no aprofità un enregistrament anterior del *Misteri d'Elx* en el muntatge de la pel·lícula, sinó que la música es gravà *ex professo*: en la part vocal es barrejaren les interpretacions de peces originals amb altres versionades a partir de la partitura de la consuetada; en la part instrumental, destacaria la inspiració en la partitura original per compondre peces amb entitat pròpia que realçaren situacions dramàtiques diverses. Es tractava d'una operació de risc la de fer servir el significat de la música de la representació en un altre

²⁹ Fernando Colomo Producciones Cinematográficas SL, 109 minutos, 35 mm, color, castellà.

marc expressiu, en el qual es podien perdre els signes recognoscibles de la *Festa*. L'entusiasme per una intuïció no féu malbé la càrrega emocional que s'esperava a Elx. En aquest cas, al contrari que Saura i Dalí, en les pel·lícules dels quals la *Festa* era tan sols suggeriment, Molina Foix tragué el rendiment dramàtic que calia.

A la pel·lícula féu servir les cobles d'«Ai, trista vida corporal», «Gran desig m'és vengut al cor» i els arranjaments musicals d'Esplà per acompanyar l'aparició i la tornada al cel de l'àngel. I per descomptat «O, poder del gran Imperi», el *Ternari* de nou, gravat especialment per a la pel·lícula pels homes de la capella, utilitzat per remarcar la tensió dramàtica entre alguns dels personatges masculins en dues situacions definides per la trobada inesperada que anuncia el cant. Aquesta popular peça, com hem assenyalat abans, ha captivat a tota mena de cineastes, sobretot per la bellesa de la composició, però també perquè, d'entre totes les escenes que donen forma a l'obra, és la millor per intuir el moviment que captaria el cinematògraf: l'arribada d'un tren a l'estació; l'eixida dels creients del temple; l'avanç de tres personatges, vells amics, pels camins allunyats de les seues vides fins que els viatgers es retroben en una cruïlla a partir de la qual avancen junts cap un mateix destí.

Per començar la pel·lícula, Molina Foix volia els versos marians d'«Ai, trista vida corporal», un plany femení que, el director estava convençut, «la voz blanca del niño alteraría de significado». Per això, coneixedor de la interpretació d'aquest cant per Victoria de los Ángeles en un recopilatori,³⁰ decidí, en lloc de demanar els drets per la reproducció d'aquesta versió, i recolzat pel compositor i el director de l'orquestra, arriscar per la veu de la protagonista, Ángela Molina, personatge al qual està associada la queixa i que interpretà els dos primers versos de la cobla. El resultat de la nova versió els va donar un motiu per experimentar amb les variacions i motius musicals que conté tot el disc de la banda sonora.

En una melodia en particular s'utilitzaren altres versos que canta la Maria en la primera jornada, parlem de «Gran desig m'és vengut al cor», lligats per Ivars a la música que anuncia la salutació que porta l'àngel en la *mangrana*, per associar-los en la pel·lícula als instints maternals de la protagonista. Aquesta melodia es pot escoltar en la seua versió de veu sola i en la de veu acompanyada per l'orquestra, i en ambdós

³⁰ *Cantos de España*, EMI, 1998.

casos a través de la veu del xiquet que interpretava aquell any a Santa Maria el paper de l'àngel, en un transvasament induït des de la dramaturgia teatral a la ficció cinematogràfica, influx espiritual de la *Festa d'Elx* en el cos de la pel·lícula.

4. CONCLUSIONS

El teatre medieval, i en concret el *Misteri d'Elx*, única pervivència d'aquest tipus de dramaturgia, es caracteritza per una escenografia fortament sensorial i plàstica. Per aquest motiu, la representació il·licitana, en ser descoberta per viatgers i intel·lectuals de finals del segle XIX i de començaments del XX, aviat fou difosa per la fotografia, tant d'autors locals com forans, que pretenien donar compte de la singularitat d'aquesta obra. El pas de la imatge fixa de la fotografia a la imatge en moviment del cinema fou un fet completament natural i ja en els anys vint i trenta trobem algunes imatges esparses de la representació, especialment de la processó. Malauradament, moltes pel·lícules no s'han conservat, com el treball cinematogràfic de Maximilià Thous.

L'interés per documentar un fet tan extraordinari com la *Festa* féu que altres realitzadors s'acostaren després fins a Elx per fer pel·lícules documentals, entre els quals cal destacar Heinz Dieckmann i Gudie Lawaetz. Tots dos descobriren en el *Misteri d'Elx*, no sols una obra de teatre d'arrels medievals que s'havia conservat sorprenentment, sinó la festivitat d'un poble que esdevenia gaudi estival i ritu comunitari. A ells, i especialment a Lawaetz, devem una visió de la *Festa* que els il·licitans han acabat assumint: un tresor que cal conservar per la seua excepcionalitat. Aquesta idea, en principi necessària per a una pervivència més acurada de la representació, té el perill, segons els interessos amb què s'interprete, de considerar-la més un espectacle propi del «turisme cultural» que una festa tradicional del poble d'Elx. De totes maneres, tant Dieckmann com Lawaetz, tingueren sempre molt en compte aquesta vessant festiva.

D'altra banda, el caràcter teatral i musical del *Misteri d'Elx* ha inspirat diversos realitzadors, que han aprofitat elements escenogràfics i sonors per als seus films de ficció. El cas de Dalí, encara que la seua pel·lícula estiga entre la ficció surrealista i el documental, és paradigmàtic: un motiu musical interpretat al·legòricament li serveix per emmarcar una història del tot excèntrica. D'una manera més versemblant, però

igualmente simbòlica, trobem el recurs a la música de la *Festa* –i a l'argument– en altres autors, com Saura o Molina Foix.

El *Misteri d'Elx* és imatge, d'això no hi ha dubte. Només cal pensar en els milers de fotografies i vídeos que els espectadors en fan cada any. Però també és cert que les característiques escenogràfiques pròpies de la *Festa* fan difícil, per no dir pràcticament impossible, que puguem conformar-nos amb la imatge. Les gravacions que se n'han fet, fins i tot les més modernes, amb tots els avanços tècnics posats a l'abast, no han pogut solucionar la simultaneïtat i la multiplicitat d'escenaris del teatre medieval.

BIBLIOGRAFIA

- ASENCIO, Josep M. i CASTAÑO, Joan (eds.) (2004), *Alberto Asencio González i la Festa d'Elx: Epistolari (1935-1970)*, Patronat Nacional del Misteri d'Elx, Elx.
- CÁMARA SEMPERE, José F. (08-08-2007), «Una *Festa* en febrer», diari *Información*, suplement «La Festa d'Elx», Alacant.
- CASTAÑO, Joan (2002), «Cent anys d'evolució escènica de la *Festa d'Elx* en imatges», en *Aproximacions de la Festa d'Elx*, Institut de Cultura «Juan Gil-Albert», Alacant, p. 245-292.
- CASTAÑO, Joan i SANSANO, Gabriel (2005), «La *Festa* d'Andreu Casillejos», en CASTILLEJOS, Andreu, *La Festa d'Elx*, Institut Municipal de Cultura, [Elx], s.p.
- C[ASTAÑO], J[osé] V[icente] (08-08-2008), «Fotogramas para el recuerdo», diari *Información*, suplement «La Festa d'Elx», Alacant.
- DALÍ, Salvador (1953), «Asunción Corpuscularia», *Festa d'Elig*, s.p.
- GALE, Matthew (ed.) (2008), *Dalí y el cine*, Electa, Barcelona, 2008.
- «GRATA visita», *Elche*, 24-02-1929.
- IBARRA I RUIZ, Pere (2004), *Album de fotografías y descripción de «El Misterio de Elche» («La Festa»)*, amb introducció de G. Sansano, Patronat del Misteri d'Elx, Elx (ed. facsimil: Francisco Beltrán ed., València, 1924).
- LAWAETZ, Gudie (1979), «A los enamorados del Misteri: Carta abierta de Gudie Lawaetz desde París», diari *La Verdad*, suplement «Misteri d'Elx», Múrcia.
- LLORENTE, Teodor (1889): «Capítulo XXI. Elche», en *València. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e historia*, Ed. Daniel Cortezo y Cia., Bracelona, [1900], p. 971-1014.
- MACIÀ, Gaspar (1978), «La *Festa d'Elx*, en celuloide», diari *La Verdad*, suplement «Misteri d'Elx», Múrcia.
- (24-05-1979) «Hoy, la película del Misteri», diari *La Verdad*, Múrcia.
- MASSIP I BONET, Francesc (1991), *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert»/Ajuntament d'Elx, Alacant.
- M[ARTÍNEZ] TORRES, Augusto (1994), *Diccionario Espasa Cine Español*, Espasa Calpe, Madrid.
- MOLINA FOIX, Vicente (10-08-2000), «Mi Misterio de Elche», diari *La Verdad*, suplement «Misteri d'Elx», Múrcia.

— (20-08-2007), «Dalí y el Misterio», *Tiempo de hoy*, Madrid.

ORS, Miguel (dir.) (2006), *Elx: una mirada històrica*, Ajuntament d'Elx, Elx.

PASTOR CHILAR, Vicente (25-10-1978), «Elche: Proyección universal del *Misteri*», diari *ABC*, Madrid.

PÉREZ SANSANO, Vicente (1980), «Al César lo que es del César...», diari *La Verdad*, suplement «Misteri d'Elx», Múrcia.

SÁNCHEZ HARGUINDEY, Ángel (18-09-1980), «La fama de unos desconocidos y la infamia de la corte de Moldavia», diario *El País*, Madrid.

SANTO, José (1935), «La Nit de l'Albà», *Elche y sus fiestas*, Elx.

SANTOS, Dámaso (1954), «Con la pluma todos los días», *Festa d'Elig*, s.p.

TUSQUETS BLANCA, Óscar (2003), *Dalí y otros amigos*, RqueR Editorial, Barcelona.

«UNA pel·lícula il·licitana», *El Illicitano*, 24-02-1929.