

*La dramaturgia escrita de la companyia
Els Joglars: anàlisi dels textos produïts
per als espectacles creats en el període 1970-2000
(d'El joc a Daaalí)*

Joan Abellan Mula

ÍNDEX

I	INTRODUCCIÓ	
I.1	Tema i objectiu de la tesi.....	7
I.1.1	Estat de la qüestió.....	9
I.2	Estructuració de la recerca.....	13
I.2.1	Àmbits d'estudi.....	14
I.2.2	Fonamentació teòrica i metodològica.....	16
II	CRONOLOGIA ARTÍSTICA	
II.1	Els Joglars, del 1967 a l'actualitat.....	23
II.2	Obres.....	25
II.3	Evolució formal.....	32
III	PROCESSOS DE CREACIÓ	
III.1	La improvisació i el seu context.....	35
III.1.1	L'equip.....	42
III.1.2	El mètode.....	44
III.1.3	El lloc.....	47
III.1.4	El temps.....	51
III.2	Elaboració dels marcs referencials de la improvisació.....	53
III.2.1	L'atzar.....	55
III.2.2	Documentació verídica.....	58
III.2.3	Documentació fictícia.....	69
III.2.4	Simulacres en viu.....	71
III.2.5	Immersió i entrenament especial.....	72
III.2.6	Text dramàtic previ.....	76
III.3	Improvisació actoral com a sistema de creació dramatúrgica.....	78

III.3.1 El <i>rol</i> del conductor.....	80
III.3.2 Actors i actrius dramaturgs.....	86
III.3.2.1 Improvisació preparatòria.....	89
III.3.2.2 Improvisació d'escenes.....	92
III.3.3 El factor extra actoral.....	98
III.4 Processos d'aportació, selecció i fixació textual.....	103
III.4.1 Notació i fixació.....	106
III.4.2 Edició i reedició.....	110
IV CONSTRUCCIONS DRAMÀTIQUES	
IV.1 Plantejament argumental: motiu, marc i situació.....	113
IV.1.1 Exemples d'enunciació.....	118
IV.2 Arguments.....	132
IV.2.1 Enquadrament temàtic.....	137
IV.2.1.1 <i>El joc</i>	137
IV.2.1.2 <i>Cruel Ubris</i>	139
IV.2.1.3 <i>Mary d'Ous</i>	143
IV.2.1.4 <i>Visanteta de Favara</i>	145
IV.2.2 Història i construcció oberta.....	147
IV.2.2.1 <i>Àlias Serrallonga</i>	148
IV.2.2.2 <i>La torna</i>	150
IV.2.2.3 <i>Columbi lapsus</i>	152
IV.2.2.4 <i>La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla</i>	154
IV.2.3 Història i construcció tancada.....	160
IV.2.3.1 <i>Ubús</i>	160
IV.2.3.2 <i>El Nacional</i>	162
IV.2.4 Actes públics.....	164
IV.2.4.1 <i>M-7 Catalònia</i>	168
IV.2.4.2 <i>Laetius: reportatge sobre un residu de vida nuclear</i>	170
IV.2.4.3 <i>Olympic Man Movement</i>	173
IV.2.4.4 <i>Teledium</i>	175
IV.2.4.5 <i>Gabinete Libermann</i>	177

IV.2.4.6	<i>Virtuosos de Fontainebleau</i>	179
IV.2.4.7	<i>Bye, bye, Beethoven</i>	181
IV.2.5	Situació estàtica	182
IV.2.5.1	<i>Yo tengo un tío en América</i>	182
IV.2.5.2	<i>Daaalí</i>	184
IV.3	Estructures.....	186
IV.3.1	La unitat escena.....	189
IV.3.2	Les digressions.....	198
IV.3.3	<i>Mise en abîme</i>	207
IV.3.4	Estratègies de continuïtat	209
IV.4	Tractaments teatrals.....	217
IV.4.1	Humor i sàtira.....	220
IV.4.1.1	Caricatura (burlesca, esperpèntica, grotesca).....	226
IV.4.1.2	Al·legoria i paròdia.....	230
IV.4.1.3	Realisme i <i>no-teatre</i>	243
IV.5	Els personatges.....	246
IV.5.1	Estructures de repartiment.....	249
IV.5.2	De l'actor amb la seva pròpia identitat al personatge de ficció.....	252
IV.5.3	Funció dramàtica.....	255
IV.5.4	Dramatúrgia d'arquetips.....	258
IV.5.4.1	<i>El joc, Mary d'Ous, Cruel Ubris</i>	261
IV.5.4.2	<i>Àlias Serrallonga, La torna</i>	266
IV.5.4.3	<i>M-7 Catalònia, Laetius, Visanteta de Favara</i>	269
IV.5.4.4	<i>Olympic Man Movement, Bye, bye, Beethoven</i>	276
IV.5.4.5	<i>Teledium, Virtuosos de Fontainebleau, G.Libermann</i>	279
IV.5.4.6	<i>Yo tengo un tío en América, El Nacional</i>	285
IV.5.4.7	<i>Ubú, president, Columbi lapsus</i>	288
IV.5.4.8	<i>La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí</i>	292
IV.5.5	Discurs.....	298
IV.5.6	Expressió.....	307
IV.5.6.1	Acotació expressiva.....	310
IV.5.6.2	Llenguatges singulars (no verbal, sons paraverbals, onomatopeies, llenguatges inventats, desconstruccions,	

estilitzacions, paròdies)	313
IV.5.6.3 La paraula proferida.....	339
IV.5.6.3.1 El diàleg.....	343
IV.5.6.3.2 Estratègies verbals d'implicació del públic	354
IV.5.6.3.3 Narradors i <i>speakers</i>	361
IV.5.6.3.4 Estils verbals.....	366
IV.5.6.3.5 La cita.....	382
IV.5.6.3.6 Estratègies idiomàtiques.....	397
IV.6 Temps i espai.....	405
IV.6.1 Temps i lloc de ficció en temps i lloc reals (<i>El joc, Cruel Ubris, Mary d'Ous, Àlias Serrallonga, La torna</i>)	408
IV.6.2 Temps i lloc de ficció convencional (<i>Ubús, Visanteta de Favara, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional, La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí</i>).....	416
IV.6.3 Temps i lloc reals (<i>M-7 Catalònia, Laetius: reportatge sobre un residu de vida nuclear, Gabinete Libermann, Bye, bye, Beethoven</i>).....	429
IV.6.4 Temps real en lloc ritualitzat (<i>Olympic Man Movement, Teledeum, Virtuosos de Fontainebleau</i>).....	436
IV.7 Altres índex (visuals i sons no actorals) de la partitura dramàtica textual.....	440
 V RECEPCIÓ	
V.1 El públic.....	459
V.2 La crítica.....	494
 VI CONCLUSIONS	
VI.1. Un laboratori de procediments dramatúrgics.....	521
VI.2 Temàtica conjuntural i discurs crític radical.....	525
VI.3 Una dramatúrgia de recepció “blindada”	527
 VII BIBLIOGRAFIA	
VII.1 General.....	529
VII.2 Estudis i articles sobre la companyia Els Joglars.....	538
VII.3 Obres i textos de la companyia Els Joglars.....	542

VIII APÈNDIX DOCUMENTAL

VIII.1 Guions i textos de les obres teatrals no editades (originals escanejats):

<i>El joc</i>	547
<i>El joc</i> (guió per a la censura).....	550
<i>Cruel Ubris</i> (guió per a la censura).....	555
<i>Mary d'Ous</i>	564
<i>Mary d'Ous</i> (guió per a la censura).....	568
<i>Àlias Serrallonga</i> (guió per a la censura).....	575
Textos de les entrevistes al públic de <i>Laetius</i>	591
<i>Laetius</i>	602
<i>Virtuosos de Fontainebleau</i>	614
<i>Bye, bye, Beethoven</i>	643

VIII.2 Textos pertanyents a la preparació de marcs referencials (originals escanejats):

«Àlias Serrallonga» (de la documentació d' <i>Àlias Serrallonga</i>).....	664
Cossos de seguretat del Papa (de la documentació de <i>Columbi lapsus</i>).....	666
Un lugar recóndito de la selva amazónica (de la documentació de <i>Yo tengo un tío en América</i>).....	667
Sinopsi argumental de <i>Rigoletto</i> (de la documentació d' <i>El Nacional</i>).....	669
Text d'una escena escrita enviada als actors (de la documentació d' <i>El Nacional</i>).....	671
Sentències Pla (de la documentació de <i>La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla</i>).....	678
Text d'una entrevista imaginària amb Josep Pla (de la documentació de <i>La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla</i>).....	689
Índex del diccionari Dalí (de la documentació de <i>Daaalí</i>).....	692

VIII.3. Textos de plantejament de les obres (originals escanejats):

Autocrítica del montaje (de la documentació d' <i>El joc</i>).....	704
<i>Cruel Ubris</i> , espectacle de plaça (de la documentació de <i>Cruel Ubris</i>).....	708
<i>Bye, bye, Beethoven</i> (de la documentació inèdita de <i>Bye, bye, Beethoven</i>)....	710
Bases para la construcción de la línea dramaturgica. (de la documentació inèdita de <i>Yo tengo un tío en América</i>).....	711
Forma de plantejar la fábula (de la documentació inèdita de	

<i>Yo tengo un tío en América</i>).....	714
El Nacional (de la documentació inèdita d' <i>El Nacional</i>).....	718
Sobre la autoría teatral en Catalunya (de la documentació inèdita de <i>La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla</i>).....	722
El personatge (de la documentació inèdita de <i>Daaalí</i>).....	723
L'obra (de la documentació inèdita de <i>Daaalí</i>).....	724
VIII.4 Fitxes completes de tota la producció teatral d'Els Joglars.....	725

I INTRODUCCIÓ

I.1 TEMA I OBJECTIU DE LA TESI

La companyia teatral Els Joglars, amb mes de quaranta quatre anys de presència pública ininterrompuda, compta amb una extensa producció d'espectacles teatrals, televisius i cinematogràfics, amb el segell de la seva forma peculiar de creació dramàtica a partir de les improvisacions d'actors i actrius al voltant d'una idea.

Per bé que la part de la seva producció de naturalesa estrictament escènica mai no va ser pensada d'antuvi per ser editada en cap altre mitjà que no fos la representació viva davant el públic i semblava destinada a quedar enregistrada exclusivament en la memòria dels seus espectadors, la cura documentalista de la companyia i l'atenció que el seu treball ha rebut sempre per part dels mitjans de comunicació, permeten que les seves obres creades per a l'escena puguin ser recuperades i estudiades.

El teatre d'Els Joglars acumula un bagatge d'experiències teatrals de gran originalitat, interessant tant des de l'òptica de la seva significació sociològica, atès el trànsit d'aquesta companyia per situacions socials i polítiques ben diverses, com pels aspectes estètics i tècnics que ha aportat a l'art escènic, aportacions sovint innovadores en el seu context català i espanyol i fins i tot en el panorama internacional contemporani. El conjunt de les seves creacions constitueix un corpus dramàtic de gran entitat pedagògica pel coneixement dels mecanismes de qualsevol àmbit de la creació dramàtica i escènica, atesa la recurrència continuada i sempre renovada de cada nova realització a totes i cadascuna de les convencions i les regles de la representació i de l'escriptura teatral. Regles administrades habitualment amb una original i potent combinació de llibertat i respecte, de crítica i de domini.

A partir d'aquesta apreciació prèvia, hem considerat interessant esbrinar quins han estat els recursos dramàtics concrets que, al llarg de quaranta anys, la companyia Els Joglars ha fet servir en les seves creacions teatrals. L'objectiu d'aquesta recerca és, doncs, estudiar el treball dramàtic que ha comportat la creació dels espectacles d'aquesta formació, tant pel que fa als seus continguts dramàtics com a les seves resolucions tècniques i estètiques, per tal de demostrar, a partir de la constància escrita

existent, com l'originalitat formal que els és pròpia, té, de fet, al darrere, tot un arsenal de recursos manllevats a la pràctica de la dramatúrgia de tots els temps.

El terme *dramatúrgia* vol dir literalment crear drama, o sigui acció per ser representada i denomina, en la seva accepció més clàssica, la pràctica de la composició d'obres dramàtiques i per extensió el seu conjunt de regles. Com indica Patrice Pavis en el seu darrer treball, on penetra en la recerca metodològica per abordar els textos dramàtics: «*La narrativité, la manière de raconter avec le théâtre: tel est és l'objet de la dramaturgie*» (Pavis, 2004:16). L'ús contemporani del terme serveix, no obstant, també per denominar l'anàlisi, la interpretació i l'adaptació que es fa d'un text –no dramàtic necessàriament– en dur-lo a escena.

Pel que fa a la noció *dramatúrgia escrita*, que fem servir al títol de la tesi, ens referim a tot allò relatiu a l'elaboració i la fixació de la partitura textual dels espectacles d'Els Joglars, tenint en compte que la seva és en origen una dramatúrgia d'improvisació actoral i no *de text*. Val a dir que, d'acord amb la definició establerta per Cesare Segre, el terme *text* es pot aplicar, de fet, a «*cualquier enunciado verbal coherente o un vehículo de significación global articulada: pintura, representación teatral, danza*» (Segre, 1985:23) i que partir d'aquest principi, tant una obra teatral escrita com un espectacle ofert al públic, els podem entendre com a *textos* perfectament llegibles en les seves circumstàncies receptives. En la recerca que ens ocupa hem adoptat, però, el terme *text* en la seva accepció més primària de paraula escrita.

L'objectiu del treball sobre la dramatúrgia escrita –o textual– de la companyia Els Joglars pot semblar d'entrada un xic forçat o si més no tangencial, si pensem que el teatre d'aquest grup se sol inscriure preferentment en les rengleres d'un teatre més visual i gestual que no pas de text. Hem de dir, però, que encara que el teatre de la companyia Els Joglars es consideri generalment com a teatre de creació –en el sentit oposat al teatre convencionalment denominat *de text*–, en realitat, les tasques claus de l'escriptura dramàtica són tant presents en la seva dramatúrgia com en la dels escriptors i les escriptores teatrals a l'ús, sovint amb una casuística més complexa, ateses les característiques del seu laboriós procés de creació. El fet és que la pròpia companyia ha passat a bastament aquest etiquetatge insistint a transportar els seus espectacles de creació directa sobre l'escena al format textual convencional i molts d'ells, fins i tot, publicant-los en el suport tradicional que és el llibre.

Per tot això, hem cregut que paga prou la pena cercar i estudiar el material que constata i documenta les passes que al llarg dels anys ha anat donant aquesta companyia per incorporar l'expressió verbal al seu llenguatge i comprovar com dels sons guturals i les onomatopeies dels primers anys ha anat evolucionant, d'una manera semblant al procés d'aprenentatge de les criatures, cap al llenguatge convencional, cap a l'ús de retòriques verbals sofisticades i fins i tot cap a la introducció mateixa del fet literari en el territori de la representació escènica. De la mateixa manera que els seus arguments i les seves estructuracions narratives han evolucionat cap a elaboracions dramàtiques progressivament mes complexes i cap a un ventall de models certament ampli.

La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí) vol establir, doncs, a partir de tot allò que la companyia ha escrit durant la seva trajectòria –i amb l'ajut de tot el que s'ha publicat sobre ella– el repertori complet de continguts i procediments dramàtics d'aquesta formació teatral històrica.

I.1.1 ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El teatre que ha fet la companyia Els Joglars no ha tingut pas mai vocació minoritària. Aventura rere aventura, ha arribat a comptar amb un públic fidel que li ha garantit la supervivència. Els seus espectacles han estat seguits al llarg de més de quaranta anys per públic de països diversos. La voluntat d'eixamplar horitzons d'aquesta marca la certifica. el propi fet de voler perpetuar les seves creacions transcrivint-les al paper tot posant-les a l'abast de qui les vulgui conèixer i qui sap si recrear-les. Pot dir-se, però, que la possibilitat que aquests textos creats en èpoques i contextos determinats se sotmetin a una revisió sota els paràmetres de punts de vista propis de contextos i èpoques distints no deixa de ser això, una possibilitat. que l'obra editada d'Els Joglars deixa oberta. El fet és que la presència pública i la fama del teatre d'Els Joglars és encara prou viva com perquè es mantingui pel davant l'interès per les seves obres com a creacions estrictament escèniques.

El bagatge artístic i tècnic acumulat durant els més de quaranta anys de treball de la companyia Els Joglars, constitueix un patrimoni teatral apte per ser recollit i analitzat des de molts punts de vista. S'ha de dir, però, que el gruix d'allò estudiat i escrit fins ara sobre Els Joglars ha tingut, en general, mes a veure amb el ressò

sociopolític de la companyia, i en especial del seu director, que no pas amb els factors estrictament artístics de la seva activitat.

Al llarg dels seus anys d'existència, la companyia ha estat lògicament objecte de l'atenció de la crítica teatral tant a nivell de premsa generalista com de les revistes especialitzades que han fet la crònica de les arts escèniques a l'estat espanyol. En conseqüència, l'opinió i la divulgació generada per aquests mitjans és proporcional a la dimensió i la presència que han tingut a la nostra societat, o sigui, mínima. Tot i així, dins la migradesa i marginalitat cròniques d'aquest àmbit al nostre país, el treball dels artistes que ens ocupa ha gaudit d'un espai força preeminent..

Aniversaris i promoció d'estrenes han estat al llarg dels anys els pretextos per a la publicació d'articles i entrevistes amb distints nivells d'erudició i d'aprofundiment teòric, els quals, al capdavall, com a conjunt, esdevenen una bona crònica del treball i les vicissituds del grup. Alguns dels teòrics teatrals més notables de la minsa nòmina espanyola dels darrers quaranta anys, com els, tots dos malaguanyats, Xavier Fàbregas i Moisès Pérez Coterillo, els podríem considerar cronistes fidels i coneixedors d'un tram prou extens de l'existència de la companyia. Sense haver arribat mai a escriure cap estudi sobre Els Joglars, si sumàvem els seus escrits sobre el grup, tindríem una crònica prou eloqüent de la recepció catalana i madrilenya de la companyia.

Pel que fa a estudis específics, la publicació de treballs sobre la companyia durant els seus més de quaranta anys de trajectòria, resulta prou notable en proporció a la poca reflexió intel·lectual sobre creació escènica publicada normalment a Catalunya i a Espanya. Han estat especialment nombrosos els estudis que, tal com reflecteix la bibliografia d'aquesta tesi, tracten dels casos sociològicament sonats protagonitzats per la companyia i només alguns assagistes teatròlegs com Ricard Salvat, José Antonio Sánchez i Mercè Saumell s'han ocupat amb una certa extensió del seu treball escènic, per bé que dins d'estudis més genèrics. Com a estudis específics dedicats en tota la seva extensió a un aspecte artístic i tècnic del treball de la companyia, destaquen, fins al moment present, els realitzats per l'autor d'aquesta tesi sobre l'espai escènic dels espectacles d'Els Joglars, on s'aborden en profunditat els procediments dramaturgics i els processos pràctics de tota la creació escenogràfica de la companyia des dels seus primers muntatges de pantomima.

Pel que fa a la matèria concreta d'aquesta tesi –la *dramatúrgia escrita* de la companyia–, val a dir que no ha estat fins al present subjecte ni objecte de cap estudi ampli i aprofundit. El fet ens pot semblar prou lògic, si tenim en compte que el teatre de la companyia Els Joglars ha estat considerat generalment, com dèiem més amunt, teatre de creació, en el sentit oposat al teatre convencionalment denominat de text. En aquesta perspectiva cal, però, citar expressament la part dedicada a Els Joglars de la tesi doctoral de Mercè Saumell Vergés *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els Joglars, Els comedians i La fura dels baus* (Saumell, 2001), l'únic estudi sorgit fins ara en la universitat catalana que s'ha ocupat del teatre d'Els Joglars, on es descriuen força aspectes de l'estètica i la pràctica creacional de la companyia amb molt de material referit a ambdues qüestions aportat pel testimoni directe del seu propi director, de fet, el principal teoritzador del seu treball.

En el pla espanyol i internacional hi ha la tesi doctoral recent del porto-riqueny Mario E. Roche Morales *La crítica periodística de la compañía teatral Els Joglars como reflejo de la evolución del género y de la sociedad española* (Roche, 2003) la qual, realitzada en el marc del *Departamento de Periodismo I* de la *Facultad de Ciencias de la Información* de la *Universidad Complutense de Madrid*, s'ocupa només indirectament del treball de la companyia, atès que versa sobre el tractament donat al tema per la premsa espanyola.

A banda d'aquests dos treballs excel·lents i molt il·luminadors, en el seu camp respectiu, hi ha en curs la recerca de Jill Buckenham, anglesa resident a València, per a la seva tesi doctoral per la Universitat de Kent, (Canterbury, Regne Unit) que es titula *The Ubú plays by Els Joglars* i tracta de les tres obres, com un conjunt i per separat, en el context dels diferents moments polítics, socials i culturals en els que van ser representades. La seva directora de tesi és Montserrat Roser, especialista d'estudis catalans al departament d'estudis hispànics de la Universitat de Kent. També hi ha en curs la tesi doctoral d'Anna Corral Fulla, emmarcada en el Departament de Filologia Francesa i Romànica de la UAB, sobre la música als espectacles d'Els Joglars. També tenim constància del treball de recerca presentat pel brasiler Rogerio Santos de Oliveira, dins el doctorat *Teoría, historia y práctica del teatro* del departament de Filologia de la

Universitat d'Alcalá d'Henares titulat *Els Joglars y el espacio-tiempo de la presentación* realitzat sota la direcció del Dr. Manuel Pérez Jiménez.

També tracten parcialment el tema Els Joglars, la tesi de l'alemany Torben Ibs., *Teatro independiente español en el tiempo de Franco y de la transición*, que recull el treball del TE Lebrijano, de Juan Bernabé, La Cuadra, de Salvador Távora i Els Joglars d'Albert Boadella, i la del britànic Simon Breden, de la Universitat de Queen Mary, de Londres, la qual, sota la supervisió de María Delgado, té com a tema el teatre espanyol contemporani i més concretament el teatre de creació que utilitza un enfocament multidisciplinari per aconseguir una comunicació més directa amb l'espectador, més enllà del teatre convencional.

Per sort, l'existència relativament recent a la universitat catalana d'un doctorat específic en Arts Escèniques està animant l'interès per la producció de treballs de recerca relacionats amb aquesta qüestió també en el nostre context.

I no oblidem, per arrodonir aquest balanç, que una de les característiques del treball d'Els Joglars ha estat la tasca de producció i generació de reflexió i divulgació de la seva pròpia feina teatral, la qual ha donat lloc, com podem comprovar en la bibliografia d'aquesta tesi, a nombroses publicacions. La mentalitat documentalista de la companyia, concretada en un arxiu ben organitzat i generosament accessible, és un factor clau en la divulgació extra escènica del seu teatre. Sense oblidar tampoc la vocació pedagògica del seu director reflectida des de sempre en multitud d'escrits sobre el teatre en general i el seu treball en particular.

D'aquesta tasca, destaca una iniciativa especialment interessant en tant que part de la matèria primera d'aquesta recerca, com ha estat l'edició i publicació dels textos dels espectacles realitzats que assenyalàvem al principi. Avui comptem, efectivament, amb nou de les seves creacions publicades en llibre, algunes en distintes edicions, i amb sis més en procés d'edició: unes obres els textos de les quals no van néixer al cent per cent com a partitura prèvia d'un espectacle escènic, sinó com a partitura fixada a posteriori d'una invenció dramàtica creada estrictament en viu, convertides així en teatre de repertori obert a altres interpretacions i escenificacions.

I.2 ESTRUCTURACIÓ DE LA RECERCA

L'objectiu de *La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí)* és, com ja hem dit, l'establiment del repertori complet de procediments dramàtics d'Els Joglars, a partir de tot allò que han escrit durant la seva trajectòria.

La recerca que fonamenta aquesta tesi parteix de la recopilació de tot el material escrit existent, inèdit i publicat, generador o producte dels processos de creació dramàtica d'Els Joglars, per ser estudiat i interpretat en una perspectiva teòrica.

En primer lloc, el material esmentat es refereix a documentació de les improvisacions, dels assaigs i de la fixació de les obres guardada per la companyia o per molts dels membres que n'han format part al llarg dels anys. A aquesta documentació s'hi ha afegit algunes entrevistes expressives amb testimonis dels àmbits estudiats, així com tota la documentació escrita i enregistrada de les seves creacions. També han estat matèria d'exploració els estudis diversos que s'han fet fins el moment present i la documentació de la recepció mediàtica de la feina artística i del seu ressò social existent sobre la companyia. I també, a més dels textos ja editats i publicats, aquells en via d'edició als quals hem pogut tenir accés.

La fórmula elegida per estructurar la recerca ha estat la comprovació de com els distints factors de la composició dramàtica que hem considerat més representatius de la pràctica d'Els Joglars han estat aplicats en el conjunt de la seva obra.

Tenint en compte que la tesi té com a objecte principal identificar els ingredients i les mecàniques dels hàbits d'una pràctica dramàtica concreta, d'acord amb el director Carles Batlle, hem abordat els diferents espectacles teatrals del període acotat objecte de l'anàlisi considerant-los com un tot. Aquest plantejament té com a objectiu situar l'anàlisi en un pla que posa en primer terme la valoració comparativa dels tractaments diversos que Els Joglars fan de cadascun dels àmbits dramàtics estudiats, els quals venen detallats en la secció següent, en el conjunt de les obres.

El fet d'anar a la recerca del comportament de cadascun dels ítems estudiats en el conjunt de les obres, en lloc d'analitzar espectacle per espectacle en les distintes perspectives, facilita, al nostre entendre, la comprensió de les dades investigades en un pla diacrònic gairebé sistemàtic i traït només en casos inevitables. Aquesta estratègia ens ha possibilitat no haver de redundar en el capítol final allò ja dit, i centrar-nos en el

redactat, a tall de conclusions, d'una valoració global prou sintètica d'allò que ha estat més característic i significatiu de la creació dramatúrgica d'aquesta companyia en l'etapa estudiada. Pel que fa a la referència cronològica de les obres estudiades –dades, val a dir, que no han necessitat de cap mena de recerca, atès que ja havia estat prou elaborada i difosa en distints treballs anteriors a aquest– la donem a l'inici de la tesi en un capítol de resum històric i ho fem exclusivament per situar la producció ordenada del material estudiat en el context temporal de la creació teatral de la companyia Els Joglars.

I.2.1 ÀMBITS D'ESTUDI

La recerca s'ha centrat en dos aspectes prou diferenciats com son, d'una banda, l'exploració de la metodologia de creació i, d'una altra, de les característiques formals de les obres creades.

Pel que fa a la metodologia de creació, es tracta de la cerca empírica d'una pràctica amb força components originals, fins al punt que, en bona mesura, la pròpia necessitat de sistematització en l'exposició de les experiències analitzades, ha establert a posteriori un cert esbós de vademècum generalitzable de la qüestió.

Així, sota el genèric *Processos de creació dramatúrgica* s'expliquen els factors sobre els que es recolza la improvisació, com són l'equip, el mètode, el temps i el lloc; es categoritzen i exemplifiquen els marcs referencials pels processos d'improvisació que la companyia elabora prèviament; s'estudia el sistema de rols i la mecànica que utilitza la companyia en la improvisació actoral com a sistema de creació dramatúrgica i es descriuen i exemplifiquen també els processos d'aportació, selecció i fixació textual

La recerca de les característiques formals en la partitura textual de les obres creades, sí s'ha fet sota un patró convencional previ a partir del qual hem pogut valorar teòricament les modulacions particulars que permeten descriure i fins i tot categoritzar les peculiaritats estètiques de l'autoria. Un patró convencional només fins a cert punt, és clar, atesa la problemàtica real d'aquest àmbit d'estudi on, com ha afirmat un dels teatròlegs més experts en l'adequació a l'estudi del teatre de disciplines metodològiques diverses, com és el ja citat professor Pavis, a qui recorrerem sovint en aquesta tesi:

Chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) i de théâtralité (manière d'utiliser la scène) [...] mieux vaut en conséquence traiter historiquement chaque cas particulier, c'est-à-dire examiner comment le texte a été conçu en fonction d'une certaine pratique de la langue et de la scène et quels procédés dramaturgiques se trouvent mis en valeur» (Pavis, 1996: 190)

Els camps de recerca d'aquesta part de la tesi han estat, doncs, decidits destriant dels factors convencionals més establerts de la creació dramàtica universal, els àmbits que ens han semblat a priori més característics de la pràctica concreta de la dramatúrgia investigada.

En aquesta direcció hem buscat en els textos investigats les seves particulars aplicacions dels àmbits dramaturgics convencionals com són les estructures argumentals, el personatge, el temps i l'espai, el discurs, l'expressió o el ritme amb la particularitat que determinades troballes de la recerca han ampliat i reorganitzat, com és lògic, el temari en l'exposició dels resultats.

Així, en la part de la recerca que duu el títol genèric *Construccions dramàtiques*, expliquem les adaptacions pròpies que aquesta companyia fa dels conceptes bàsics de la representació dramàtica; establim la gènesi dels arguments i els analitzem agrupats per la seva tendència estructural i destriem els elements de segmentació més destacats de la seva pràctica com són l'escena, les digressions o la seva particular i freqüent aplicació teatral de l'efecte de *mise en abîme*

Dels components de les construccions dramàtiques d'Els Joglars, donem especial relleu a l'estudi dels personatges i dels tractaments teatrals que hi detectem en la seva plasmació textual. En les successives subseccions s'examinen les tendències més notables que apareixen en el conjunt de les obres pel que fa a les variants funcionals que els personatges exerceixen en les distintes construccions, a les diferents estratègies adoptades a l'hora d'establir els nivells de realitat que atorguen els índex de la seva referencialitat en convertir-los en peça de la ficció i als codis interpretatius amb què el text indica a actors i actrius la seva representació.

Sota els epígrafs *Discurs* i *Expressió* abordem els continguts que l'acció transmet i les tendències pel que fa als recursos lingüístics i al *to* teatral destriable en la

seva fixació textual (la intenció és abordar la qüestió com si no haguéssim vist les realitzacions escèniques) amb què el text dels personatges fa arribar el discurs. En els distints epígrafs de les subseccions exposem les característiques potser més particulars d'aquesta dramaturgia textual, com són l'ús de llenguatges singulars (no verbal, sons paraverbals, onomatopeies, llenguatges inventats, desconstruccions, estilitzacions, paròdies); les diferents estratègies d'inclusió de la paraula detectades en els diàlegs, en l'ús d'estratègies verbals d'implicació del públic, les formulacions textuais pròpies de narradors i *speakers*, els estils verbals, les pràctiques intertextuals i les estratègies idiomàtiques.

Sota l'epígraf *Temps i espai* abordem els indicatius textuais que determinen la dimensió espaciotemporal dramàtica, escenogràfica i liminal de les obres, agrupant-les per les distintes tendències observades. I, finalment, sota l'epígraf *Altres índex (visuals i sons no actorals) de la partitura dramàtica textual* citem tota la incidència espectacular i dramàtica de vehicle *extra humà* com pot ser la música, la llum i els efectes, que els textos recullen d'una manera o altra.

Aquest nucli principal de la recerca es complementa amb un capítol on, sota el títol *Recepció*, destriem, a partir de tot el que s'ha escrit i opinat sobre la companyia, la importància que públic i crítica han donat a la dramaturgia en la resposta general al seu teatre.

I.2.2 FONAMENTACIÓ TEÒRICA I METODOLÒGICA

Tota manifestació teatral és la creació original d'uns homes i unes dones que juguen d'una determinada manera a adaptar la seva inventiva a una idea particular dels ingredients universals amb què compten. En el resultat influeixen factors de preparació intel·lectual i artesanals, factors de relació humana real en un context social, factors d'una execució en temps i espai reals, factors d'identitat cultural, i es dona en un territori on fins i tot la política i l'economia juguen algun paper en el procés d'elaboració i de consumació. La dramaturgia és una de les tasques creatives que es donen dintre d'aquest procés d'especialitzacions múltiples.

La decisió d'investigar la dimensió escrita d'una dramaturgia que com la d'Els Joglars transcriu textos d'accions i expressions que han sorgit prèviament en l'*impromptu* de la creació *en viu*, obliga a reflexionar sobre la via metodològica més

adequada a adoptar per abordar l'anàlisi d'una escriptura amb una casuística a primera vista tan particular. No es tracta, en aquest cas, de fer una anàlisi segons les necessitats de comprensió d'un text per a la seva escenificació, sinó de fer-ne la dissecció dels components per destriar-hi la modulació autoral que determina la peculiaritat estètica de les obres.

Val a dir que en l'estudi de l'obra teatral, els darrers anys ha estat habitual abordar el text combinant per a la seva explicació teòrica paràmetres narratològics i de teatralitat, i que aquesta recerca presenta una peculiaritat respecte a això: aquí, l'objecte d'estudi planteja la necessitat de descriure precisament els components més literaris d'un material teatral on el drama i la paraula han estat elaborats directament sobre l'escena. Unes reflexions de Patrice Pavis sobre aquesta qüestió –en aquest cas, extretes d'una obra paral·lela en el temps a la redacció d'aquesta tesi–, ens han estat de gran ajut en coincidir amb ell en l'apreciació que:

L'analyse des textes dramatiques est dans une situation paradoxale: on a tellement répété depuis un siècle que le théâtre n'appartient pas à la littérature mais aux arts de la scène qu'on en a presque oublié ou négligé l'analyse du texte, le texte écrit autant que la parole entendue au cours de la représentation.

[...]

Avant cette phase scéno-centriste du siècle passé où seule la mise en scène importait, au point de mépriser toute trace textuelle, on avait une bonne connaissance des règles de la dramaturgie [...] Il est devenu très difficile de proposer une méthode d'analyse des textes modernes et contemporains, car la multiplicité et la richesse des formes semblent échapper a toute saisie méthodique.» (Pavis, 2004: 1).

Efectivament, fins a èpoques relativament recents, les arts escèniques occidentals feien espectacle sempre a partir d'una matèria dramàtica, és a dir, d'unes accions que presentaven relacions humanes o humanitzades de ficció com si fossin viscudes realment. En aquests artefactes dramàtics tot allò que envoltava el protagonisme humà actuava adreçat a contextualitzar la ficció dramàtica de manera més o menys realista o poètica, més o menys transcendental o frívola o, fins i tot, més o menys crítica o complaent amb la realitat on sorgia. De forma progressiva, l'embolcall

de l'acció humana s'ha anat sofisticant per immiscir-se en el seu sentit amb múltiples estratègies, arribant en ocasions a imposar-s'hi i, en casos extrems, a emancipar-se'n. La pròpia evolució de l'espectacle escènic en tota la seva varietat de modalitats i disciplines, el descobriment de la versatilitat i la mobilitat efectiva de les seves convencions *generals*, *particulars* o *singulars*¹, ha desenvolupat de tal manera l'eloqüència dels elements escènics *representants* que, avui, si es vol, poden permetre's actuar per ells mateixos emancipats reduint-hi al mínim el simulacre de ficció convencional. Amb aquesta evolució, la pràctica dramaturgic de l'autoria textual convencional s'ha diversificat en multitud d'escriptures. Si no al mateix ritme, sí xuclant-hi roda, la teoria dramàtica ha hagut de superar-se per anar construint pas a pas una teoria de l'espectacle escènic capacitada per abordar tant el funcionament de les seves noves poètiques com la seva recepció.

L'univers actual de la Dramatúrgia ja no és ni de bon tros com el d'abans, quan les poètiques establien el camí a seguir, les regles que conformar i que confirmar en la pràctica; primer, sobretot, en les lleis de composició d'una ficció per produir l'emoció pública desitjada, després, progressivament, també en les de la seva representació escènica. Ara, la pràctica va sistemàticament per davant de la teoria i en pocs casos és l'artista creador qui l'elabora (fins i tot no està pas mal vist vantar-se'n). No obstant, Aristòtil continua present, si més no, a través dels artífex de la ficció cinematogràfica que mantenen plenament vigents les regles de la seva *Poètica*. Els postulats clàssics de Diderot, de Lessing i de Schiller, fins i tot els de Wagner i els d'Stanislavsky, Jovet, Artaud, Brecht i Grotovsky no han desaparegut del tot del *background* teòric del teatre occidental gràcies fonamentalment a les escoles de teatre. I els magisteris pràctics més recents, com els dels directors Vitez i Strehler, van quedant ràpidament enrere; potser els de Brook i Barba encara marquen tendència en alguns llocs. Avui, però, comptem també amb la reflexió contemporània de filòsofs, crítics i teatròlegs que ens és de gran ajut per establir els necessaris nexes transtemporals de l'estètica teatral d'altres èpoques. Les obres d'autors com George Steiner, Peter Szondi, Jan Kott, Michel Corvin, Robert Abirached, Georges Banu, Jaume Melendres o José Antonio Sánchez, per citar aquells a

¹ Amb els adjectius *particular* i *singular* aplicats al concepte convenció teatral, distingim, amb Marco de Marinis, respectivament, les fórmules reconeixibles d'unes maneres de fer culturalment instituïdes sempre actives en la recepció en una obra teatral i les maneres de fer instituïdes *ex novo* no identificables amb cap fórmula o estil. (De Marinis, 1981: 228-237)

qui he recorregut més sovint, son matèria imprescindibles en el moment d'aplicar aquesta perspectiva.

En la construcció d'una teoria de l'espectacle escènic capacitada per abordar tant el funcionament de les seves noves poètiques com la seva recepció, ha estat decisiu l'ajut de la semiologia i la semiòtica, les disciplines que millor van permetre: primer, la identificació de les estructures funcionals del relat en els àmbits de l'oralitat i la literatura; segon, l'establiment del sistema de camps específics que podien ser identificats com els components de la pluricodicitat de la representació teatral, elements sovint heterogenis però sempre en interacció; i tercer, l'elaboració de models metodològics per a l'explicació del funcionament del text en relació a la recepció viva del drama. Aquestes metodologies sorgeixen de l'esforç iniciat pels estudiosos que a partir de la sistematització de les funcions i els elements de la narració dels formalistes russos (Todorov, Propp) i de la popularització de l'estructuralisme (Saussure) van dedicar la seva atenció al teatre. Una atenció que va obrir el camí perquè alguns lingüistes (Genette, Segre, Greimas), expliquessin l'especificitat de l'obra teatral en la dimensió estrictament narratològica i comunicacional dels seus textos i perquè els estudiosos interessats per l'artefacte teatral, trobessin en la semiologia i l'antropologia camins per abordar-lo, ja en la seva dimensió escènica viva (Kowzan, Honzl) i també de text artístic d'un àmbit cultural global (Barthes, Eco, Campeanu, Lotman, Osolobe). Serà, però, l'àmbit de la semiòtica aplicada a la lectura de l'espectacle teatral com a text de textos (Ubersfeld, Ruffini, Allegri, Pavis, Elam), on naix el factor que contribuirà a desenvolupar una nova òptica per abordar l'art escènic en un sentit més integral a partir de destriar i entendre en un mateix marc interactiu els components dramàtics i els espectaculars en el text i en la representació (Ruffini, De Marinis). L'empenta productiva que aquesta perspectiva va donar a l'estudi de l'art escènic podríem exemplificar-la en el fet que ens permet entendre l'espectacularitat virtual explícita i implícita en un text dramàtic, així com la dramaticitat efectiva dels components d'una realització escènica. Uns antecedents teòrics i metodològics que mantenen en part la seva eficàcia en el canvi progressiu cap a la consagració de la pluridisciplinarietat metodològica proposada per l'estètica de la recepció (Jauss, Iser, Fish, Bordieu) que tendeix a situar la matèria compositiva de l'objecte artístic sota la lent polièdrica de mirades cognoscitives diverses

La possibilitat d'abordar avui de manera rigorosa el coneixement de totes les complexitats de l'art escènic la trobem fonamentalment en una interdisciplinarietat sociològica, antropològica, històrica i semiòtica que aplica l'estilet cognoscitiu més convenient a l'objectiu establert. D'aquesta aplicació a l'art escènic del marc teòric configurat per la tendència a una aplicació interdisciplinària de perspectives d'observació científica consensuada progressivament en la segona meitat del segle passat, tenim una bona formulació en la idea d'«eclecticisme interdisciplinari» (De Marinis, 1998:24) llançada pel teòric italià Marco de Marinis i alguns bons exemples d'adaptació metodològica i d'aplicació concreta en les darreres obres, ja citades, de Patrice Pavis.

El referencial teòric és, doncs, abundant i variat, encara que de vegades, poques, en realitat, insuficient per explicar casos concrets d'unes manifestacions basades precisament en uns principis convencionals que les fa font inesgotable de renovació de regles i de tantes possibilitats d'extensió i mobilitat.

En el camp concret de la descripció d'una dramatúrgia textual com la que és el subjecte de la nostra recerca, el bagatge teòric que ens ha permès abordar-la d'acord amb els objectius de la recerca fa convergir tres grans perspectives: per una banda, la que ens aporta la visió diacrònica de la reformulació incansable de les arquitectures dramàtiques des de la pròpia autoria: és a dir, les *Poètiques*, des d'Aristòtil a l'actualitat. i la seva revisió contemporània assenyalada més amunt.

Per una altra, la de les diverses possibilitats d'aplicar un bisturí analític categòric a una obra de qualsevol època, a partir del seu coneixement morfològic i funcional, perspectiva que d'ençà l'extensió de l'estructuralisme més enllà de la lingüística, tenim força perfeccionada. L'ample marc teòric resultant dels enfocaments més pragmàtics de les semiòtiques narratològica i teatral i desenvolupat en sintonia amb els camins oberts per l'estètica de la recepció, ens proveeix de les eines precises per abordar la selecció de camps d'estudi, així com els mètodes de descripció, i els criteris de categorització i valoració.

I en tercer lloc, tenint en compte que la dramatúrgia que abordem es tracta d'una escriptura que incorpora al text tots els components d'una actuació viva en un context escènic no virtual, on l'artifici teatral sempre hi és present i on la pròpia partitura textual duu, en conseqüència, d'una manera explícita o implícita, nocions espectaculars que

sovint s'erigeixen en aspectes estèticament distintius de les obres, en l'establiment del marc de referències teòriques necessari, no podem deixar de banda l'ajut dels distints camps de saber que s'ocupen de les fenomenologies més *performatives*² de les arts escèniques. Concretament:

El referent teòric de la part de l'estudi dedicada als processos de creació el trobem lligat fonamentalment a les metodologies pedagògiques de la pràctica de la improvisació (més en la perspectiva metodològica que no pas en la històrica) i ens ha estat especialment útil el treball d'A. Nicoll, així com el dels tandems formats per teòrics de la sociologia teatral, com H. Smith i H. Dean, o per teòrics de la pràctica escènica, com J. Hodgson i E. Richards.

En la part que dediquem a la descripció dels distints elements de les construccions dramàtiques, ens hem tornat a recolzar força en la visió actualitzada de Pavis segons la qual «*la lecture du texte contemporain a en somme changé de sens, puisqu'elle n'a plus à effectuer un parcours parfait, car tracé d'avance et cousu de fil blanc*» (Pavis, 2004: 27), seguint la línia en què la lectura del text «*elle doit décider plutôt arbitrairement, d'un dispositif destiné à faire se rencontrer différentes séries presque indépendantes (discursives, narratives, actantielles, idéologiques), au lieu des enchaîner et de les parcourir méthodiquement.*» [27].

Aquesta mateixa llicència ens ha fet anar sovint a raure als plantejaments oberts pel productiu pragmatisme reciclador del dramaturg Michel Vinaver en el seu enfocament de l'anàlisi de les escriptures dramàtiques. Dels seus plantejaments metodològics ens ha estat especialment útil el quadre d'«*axes dramaturgiques*» (Vinaver, 1982:910), com a índex d'aspectes que permeten copsar i precisar les estratègies textuals més decisives de l'autoria.

En la part dedicada al personatge, pel que fa al marc teòric adoptat, ens ha estat útil compaginar les idees més generals sobre la comprensió de les tendències estètiques en el tractament del personatge teatral que conviuen a la dramatúrgia de tots els temps i els mètodes d'anàlisi dels factors constituents del personatge de ficció en una acció dramàtica. Així, ens hem situat en la perspectiva estètica instruïts en la filosofia de l'especificitat del personatge teatral a occident acumulada pel llegat teòric dels mateixos creadors, Brecht en especial, i per la seva revisió crítica contemporània, representada en

² Utilitzarem sovint aquest concepte per referir-nos als aspectes relatius a la representació viva.

el nostre context cultural més proper sobretot pel treball dut a terme per especialistes actuals en la matèria com Robert Abirached o Jaume Melendres. Per a la descripció constitutiva i l'anàlisi funcional dels personatges hem fet servir fonamentalment eines manllevades a les semiòtiques del text i de la representació, extretes dels mètodes d'anàlisi aportats principalment per Patrice Pavis, al nostre entendre, els més il·luminadors per a l'objectivació de la complexa recepció del personatge en el text i la representació teatrals.

Els àmbits de l'expressió, de la seva funcionalitat, del to i del ritme com a aspectes significatius de la partitura del personatge, són aspectes també amplament descriptibles a partir de l'aplicació dels patrons d'estudi de la lingüística moderna al camp de l'expressió verbal y no verbal de la ficció dramàtica. De l'aplicació al teatre d'aquestes metodologies en el nostre context cultural més proper, a banda de les aportacions genèriques de gran lingüistes del segle passat com Segre, Benveniste i Jakobson, tenim probablement en feines com la de Pierre Larthomas una guia prou exhaustiva per instruir-nos en aquests àmbits en la perspectiva teatral estricta.

Una escriptura dramàtica com la d'Els Joglars, els personatges de la qual poden estar pensats –creats, escrits– per ser representats indistintament mitjançant la màscara, l'expressió lliure, la imitació o la pura presència al·legòrica, ens pressuposa també la necessitat de recurrència obligada a conceptes provinents de l'univers de les tècniques actorals. Així, doncs, també apel·larem, quan convingui, a l'estètica de l'actuació, ja sigui citant les poètiques dels propis creadors o mitjançant la recurrència a visions analítiques que, com les de Nicoll, Odette Aslan o Shomit Mitter, entre d'altres, han intentat sistematitzar el tema. I, pel que fa a la part dedicada a l'espai i el temps en els seus distints nivells de referencialitat textual de traducció més simbòlica o més performativa, hem trobat l'ajut de teòrics que, com Batjin, Ricoeur, Ubersfeld o Pavis, ens han il·luminat a bastament en aquestes qüestions.

II CRONOLOGIA ARTÍSTICA

II.1 ELS JOGLARS, DEL 1967 A L'ACTUALITAT

L'any 1962, Albert Boadella, Anton Font i Carlota Soldevila van fundar, a Barcelona, el grup amateur de mims Els Joglars.

El 1967, després de l'èxit obtingut per les seves actuacions al festival de mim de Zúric, on van coincidir amb les figures internacionals més importants del gènere, Albert Boadella va proposar la professionalització del grup en règim de cooperativa. Des de llavors, sempre sota la seva direcció, amb diferents formacions d'actors i d'actrius al llarg dels anys i amb canvis substancials en el règim de funcionament, Els Joglars es van convertir en la primera companyia espanyola de teatre de creació.

Els Joglars professionalitzats adopten, des de la creació dels seus primers espectacles, el mètode d'improvisació que serà fins avui el tret més típic del seu treball i inicien la tendència a ampliar els seus registres mes enllà del llenguatge silenciós i altament codificat de la pantomima. Des d'aleshores, tots els seus espectacles es gesten a partir d'una idea que el col·lectiu desenvolupa mitjançant improvisacions i xerrades, fixant pas a pas la dramaturgia, l'actuació i el disseny espacial. Es tracta d'un treball considerat per ells essencialment artesanal en el qual cada membre del conjunt d'artistes i tècnics exerceix el rol propi del seu domini específic.

La improvisació dels actors sense un text prèviament fixat com sistema de creació dramàtica ha estat l'aspecte més difós del mètode de treball de Els Joglars. Un sistema basat en la no premeditació de l'escena a crear, encara que sempre al voltant del tema concret a desenvolupar en cada espectacle.

Les improvisacions dels espectacles dels primers temps partien de les notícies de la premsa o simplement obrint el diccionari a l'atzar i inspirant-se en la paraula oposada. En endavant, cercaran en cada ocasió un punt de partida distint. Els processos de fabricació de referents per a les improvisacions d'Els Joglars prenen, al llarg dels

anys, disciplines molt variades: formes musicals, investigació en fonts documentals, invenció d'informes científics i de casos clínics, escenificació de realitats hipotètiques prèvies a les improvisacions de les escenes de l'espectacle en concret, vida i obra de persones reals o, fins i tot, una peça literària o teatral concreta.

Aquest mètode de treball, que vol dir reunir-se, parlar, provar coses, divertir-se amb les troballes, perfeccionar-les, requeria les dues coses més cares del món econòmicament solvent: espai i temps. Des dels mateixos inicis de la companyia, disposar de temps suficient i d'espai adequat per a la llarga i laboriosa gestació d'un espectacle des de la seva concepció fins al moment de tenir-lo a punt per ser lliurat al públic, va ser una condició indispensable per al seu director. Aquesta convicció es va anar materialitzant amb el temps en la consolidació d'un autèntic centre de producció amb una organització original pensada al servei exclusiu de la creativitat.

Dels primers anys en el local del carrer Aribau, de Barcelona, a les actuals instal·lacions de Pruit, amb la Cúpula Geodèsica dedicada a l'assaig i muntatge dels espectacles i la finca *El Llorà* residència de la companyia durant els llargs períodes dedicats a la creació d'un espectacle, l'objectiu ha estat sempre el mateix: contar amb el temps i l'espai suficients per dur la gestació d'una idea fins al final sense pressions. El complex de treball on l'equip es concentra durant els períodes de creació d'espectacles (una mitjana de cinc mesos), compte, a més de la cúpula on s'assagen els espectacles i s'enllesteixen fins al mínim detall tècnic, amb habitacions confortables, espais per al lleure i per a reunions de treball, amb un gran espai obert al seu al voltant per a la relaxació i l'esport. En el centre de creació d'Els Joglars també s'imparteixen periòdicament cursos sobre el seu mètode de treball.

I un altre fet determinant en la pervivència i la qualitat del treball de la companyia té molt a veure amb el sistema de producció del grup. A partir del moment que el grup, sota la iniciativa d'Albert Boadella, decideix professionalitzar-se, es posa en marxa un projecte original basat en l'estabilitat per a la creació i en la itinerància per a l'exhibició. Aquesta combinació d'estabilitat real durant el procés de creació d'una nova obra i d'una explotació del treball materialitzada en llargues gires, amb freqüents canvis d'àmbit lingüístic, sobre la qual s'ha desenvolupat sempre el treball d'Els Joglars, ha estat absolutament fonamental en la conformació del seu estil.

Tots aquest factors han revertit directament en el terreny artístic sent la trajectòria d'Els Joglars un veritable *work in progress* a la recerca constant de noves possibilitats d'expressió escènica. Però cal no oblidar l'altre tret característic essencial d'Els Joglars: la implicació ideològica personal, l'absència de autocensura, fins i tot en els anys de la dictadura durant els quals es va cimentar la seva estètica i la seva fama.

Un espectacle d'Els Joglars ha estat sempre sinònim de parcialitat, de posicionament, de provocació, en ocasions sense buscar la complaença ni tan sols del públic. Els temes de les obres reflecteixen sempre clarament les obsessions personals del seu director. Part important de la singularitat del teatre d'Els Joglars es troba en el que podríem denominar la transparència de l'autoria, en el fet que sempre és el punt de vista dels creadors la clau explícita de la intenció d'allò que se satiritza en els seus espectacles.

II. 2 OBRES

Concretem en uns breus resums les creacions de la llarga i ininterrompuda trajectòria artística professional d'Els Joglars:

El 1968, presenten *El diari*, un espectacle dedicat a ironitzar sobre les notícies i la publicitat de la premsa. En ell predomina encara l'estètica del mim dels orígens del grup. *El diari* és, encara, per dir-ho així, un espectacle en blanc i negre. No obstant això, la introducció de veu, música, elements escenogràfics i el fet de donar als tradicionals *números* o *sketchs* una unitat, sinó argumental, sí estructural, constitueix un pas notable cap al que serà en el futur l'original dramaturgia d'Els Joglars.

El 1970, estrenen *El joc*, un conjunt de jocs en els quals s'ironitza sobre tot allò humà i diví. El llenguatge corporal pel qual aleshores encara es reconeix el grup, hi té un paper preponderant; però, com afirma la pròpia companyia, la gestualitat d'aquell espectacle està ja «allunyada de l'harmonia i l'ondulació típiques de l'escola clàssica i s'incorpora la paraula (onomatopeies i crits) com un gest més, desapareix el vestuari del mim clàssic i, sobretot, canvia el concepte d'espectacle amb el convenciment que el teatre no ha d'estar al servei de res més que no sigui el teatre mateix, buscant altra relació amb el públic, buscant un públic nou (o amb noves actituds) per a un teatre nou; un públic net, disposat a rebre, senzillament, el que el teatre li ofereix.» (Joglars,

2005:1) Amb l'escenografia d'*El joc*, una plataforma circular fortament inclinada, irromp, a més, un concepte espacial funcional, poètic i destinat també a donar relleu a l'actuació, que estarà sempre present en la seva futura concepció escènica.

El 1971, presenten *Cruel Ubris*, un gran *pastitx* teatral a partir de l'argument d'*Èdip, rei*, utilitzant com a text una frase de menys de vint paraules. L'espectacle suposa un canvi radical en tots els sentits. Escenografia, objectes, vestuari en abundància, així com parodia de diversos gèneres teatrals convencionals. Els *sketchs* s'articulen en una estructura que els relaciona temàticament. Els continguts irònics al·lusius a les distintes opressions socials, molt agosarats en aquells temps de dictadura, refermen la fama transgressora de la companyia arribant a límits de risc fins a llavors mai vistos en un escenari espanyol. Amb tot i la gresca aparent de l'espectacle, *Cruel Ubris* mostra una gran perfecció tècnica i una notable originalitat en les seves troballes formals.

El 1971, el grup s'instal·la en una masia de Pruit (Osona) on crea *Mary d' Ous* que s'estrena el 1972.. Després de l'explosió de teatre directe i popular que va ser l'espectacle anterior, *Mary d' Ous* és un muntatge molt sofisticat que dona un nou gir radical al llenguatge de la companyia. Plantejat «com un concert musical, amb uns temes (les relacions home-dona i les interrelacions de poder) i uns moviments i les seves variacions (fugida, cànon...)» [1], i comptant amb un artefacte espacial –una estructura cúbica de mecanotub dissenyada per Iago Pericot–, l'espectacle constitueix una sorpresa pel seu gran refinament conceptual i formal i obté un gran reconeixement internacional.

El 1972, la presentació al Teatre Capsa, de Barcelona, d'una primera trilogia d'Els Joglars formada per *El joc*, *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous*, suposa una major visibilitat ciutadana de la companyia i, dit amb terminologia taurina, una mena d'*alternativa* al seu director. Això, juntament amb la gira europea que els duu a actuar amb èxit per Polònia, Alemanya, Itàlia, Holanda i França, suposa també el llançament internacional de la companyia.

El 1974, amb *Àlias Serrallonga*, Els Joglars tornen a fer un nou canvi de rumb radical. La nova creació, un *espectacle total* a partir de la figura del bandoler català Joan de Serrallonga, compta amb escenaris múltiples, acció entre el públic, diàlegs, cançons, música, registres èpics, satírics, caricaturescs, simbòlics, en un muntatge que introdueix

temes de la història de Catalunya i Espanya amb una perspectiva al mateix temps demolidora i entranyable. *Àlias Serrallonga*, si bé remet a experiències molt en voga de l'època (Théâtre du Soleil, per exemple) la inventiva i els recursos d'Els Joglars el fan una peça original i irrepètible.

El 1977, *La Torna*, és el primer espectacle d'Els Joglars creat després de la mort del dictador. També és el primer assajat a la cúpula geodèsica que la companyia, gaudint ja d'una certa estabilitat econòmica, fa construir a Pruit. *La Torna* és un espectacle que escenifica amb màscares, en clau d'una *commedia dell'arte* estripada i molt negra, i amb un original artefacte escenogràfic que consisteix en una gran taula transformable, el sòrdid cas de la detenció, judici i execució de Heinz Chez, el rodamón polonès executat pel govern de Franco al costat de l'anarquista Puig Antich. Aquest muntatge va suposar un trauma brutal en la història d'Els Joglars que la companyia avui resumeix així:

Després de 40 representacions l'autoritat militar ordena primer la presó i el processament de Boadella i, després, de tota la companyia. Boadella és empresonat i es genera un ampli moviment popular en defensa de la llibertat d'expressió; és un dels moments més crítics del govern de la transició. Un dia abans del Consell de Guerra, Boadella s'escapoleix de l'hospital al que havia aconseguit ser traslladat al·legant una malaltia. La companyia queda dividida entre l'exili i la presó. El pols dels militars i el govern amb les forces polítiques democràtiques, Els Joglars i els moviments en el carrer i en tota Europa, durarà fins a 1981» [1].

El 1978 es publica el text de *La torna* en el número que la revista *Pipirijaina* va dedicar al cas. Aquell mateix any, exiliat a la Catalunya francesa, Albert Boadella va decidir continuar amb Els Joglars recomponent íntegrament la companyia amb membres nous.

El 1978, neix *M-7 Catalònia*, espectacle creat en el Teatre Municipal de Perpinyà, cedit per l'ajuntament de la ciutat. *M-7 Catalònia* pren la forma d'una conferència realitzada en una època futura «sobre les formes culturals del passat, exemplificades en quatre vells, espècimens sobrevivents, sobre els quals s'experimenta i investiga» [...] L'espectador no assisteix a una representació, sinó a una conferència; no

existeixen distàncies i ell forma part de l'acció com assistent a l'acte, no com espectador d'una funció teatral» [1]. Aquesta producció enceta, així, una línia de treball que busca situar el joc teatral fora de tota ficció i en el temps real del públic, la qual es perllongarà durant tota una dècada. *M-7 Catalònia* és admirat sobretot per la sofisticació de la seva factura visual, tant en l'aspecte actoral com en el escenogràfic que presenta una estructura lumínica amb quatre-cents fars d'automòbil inspirada en un dispositiu de Josef Svoboda, aportada per Fabià Puigserver, en aquells moments integrat en el grup, la qual va constituir un altre punt de referència estètic i tècnic per als muntatges futurs d'Els Joglars. *M-7 Catalònia* va ser adaptada al castellà i a l'occità, respectivament, per les companyies La Casa Lis, de Salamanca, amb el títol *M-7 Castillonia* i pel Centre Dramatique Occitain amb el títol *Rapport Wallace Müller*.

El 1980, *Laetius*, continuant l'experimentació sobre la fórmula de ruptura de les barreres teatrals oberta amb la forma de conferència de *M-7 Catalònia*, és un reportatge sobre la vida hipotètica al planeta després l'holocaust nuclear. L'espectacle introdueix una actuació corporal amb registres pròxims a la dansa contemporània i compta amb un dispositiu escenogràfic en forma de plataforma lluminosa que li confereix un gran impacte plàstic.

El 1981, *Olympic Man Movement*, simula un míting d'un grup neofascista que juga amb els proselitismes ideològics amb grans dosis de provocació adreçada als espectadors *progres*. De nou en temps real i sense la separació convencional del públic, l'espectacle, amb escenografia d'acer inoxidable, pantalla electrònica i muntatge sonor emetent constantment missatges i imatges, *Olympic Man Movement* presenta una successió de paròdies sobre les estratègies propagandístiques visuals i auditives dels moviments polítics totalitaris de tot signe. La contundència visual i l'agressivitat d'aquesta producció la converteixen en una de les més polèmiques fins aleshores.

El 1982, la revista *Pipirijaina* publica el text d'*Olympic Man Movement*.

El 1983, s'estrena *Teledium*, una comèdia musical que presenta l'assaig de la transmissió televisiva d'una missa ecumènica amb representants de diferents confessions. Espectacle molt original i de gran comicitat que també és objecte d'una gran polèmica per raons extra artístiques, la qual, en aquesta ocasió, posa en peu de guerra tot l'entorn del catolicisme integrista d'Espanya. No obstant, *Teledium* va ser traduït al portuguès i al flamenc i muntat al Brasil i a Bèlgica.

El 1985, presenten *Virtuosos de Fontainebleau*, un estrofolari concert de música clàssica suposadament inclòs en uns igualment suposats actes d'afirmació europeista, on els *chauvinismes* enfrontats dels músics i del públic compliquen l'actuació fent que el concert acabi com el rosari de l'aurora. *Virtuosos de Fontainebleau* culmina la fructífera sèrie d'espectacles que emulen actes públics amb una comèdia que duu al límit la sàtira conjuntural, la comicitat elaborada i el refinat virtuosisme escènic tant actoral com tècnic de la companyia. El mateix any 1985 es publiquen en format de llibre *Operació Ubú* i d'*M-7 Catalunya*, amb autoria d'Albert Boadella, i transcripció textual realitzada per Francesc Castells.

El 1987, Els Joglars celebren els primers vint-i-cinc anys d'existència amb diverses publicacions i amb l'estrena de *Bye Bye Beethoven*, espectacle amb el qual, tot reprenent *Laetius*, la companyia elabora un bell i amarg artefacte sobre un hipotètic futur tan tecnificat que durà la humanitat cap a l'autoextermini. L'espectacle exhibeix un dispositiu escenogràfic que recull moltes de les idees posades en pràctica en el passat, reelaborades amb un nivell tecnològic molt més potent. *Bye Bye Beethoven*, que constitueix una exhibició de perfeccionisme en tots els terrenys espectaculars, introdueix un sistema d'il·luminació de creació pròpia, que serà el segell visual de la companyia en el futur.

El 1989, *Columbi Lapsus*, tornant a la separació convencional d'escenari i públic, tracta el tema de l'estranya mort del Papa Joan Pau I, en una barreja de *thriller* i òpera, amb un desenvolupament argumental lineal, nou en les seves fórmules narratives i amb un gran refinament en la interpretació de tons mitjos, l'escenografia, la il·luminació i el so.

El 1991, s'estrena *Yo tengo un tío en América*, muntatge inclòs en les celebracions oficials que es fan a Espanya el 1992 amb motiu de la celebració del cinc-cents aniversari del descobriment d'Amèrica. L'espectacle és una al·legoria crítica de la conquesta i la colonització que parteix dels deliris d'uns bojos reunits en el gimnàs d'un frenopàtic durant una sessió de teràpia. Les al·lucinacions que els fan veure el personal mèdic que els atén com a personatges de la conquesta ballant flamenc amb vestuari d'època, els jocs amb les cordes del gimnàs i els instruments de percussió que fan servir, permeten tot tipus d'imatges i impropis al·lusius al tema. Amb *Yo tengo un tío*

en Amèrica, espectacle que gaudeix d'un gran èxit internacional, Els Joglars arriben a un cim formal que en aquell moment sembla difícil de superar.

El 1993, *El Nacional* sorteja aquest cim amb un nou gir radical que duu a escena la peripècia d'un acomodador i uns rodamons refugiats en un vell teatre públic a punt d'enderrocar-se. Amb *El Nacional*. Els Joglars prenen el propi art teatral com a referència temàtica i elaboren un estrany i poètic muntatge amb trets formals que parodien l'estil de Peter Brook, encara que dut al terreny d'una sàtira «contra l'oficialització de la cultura, encarnada en el teatre» [1].

Aquest mateix any s'inicia la publicació dels textos de les obres d'Els Joglars traduïts al castellà i publicats per la SGAE amb *Columbi lapsus*, d'Albert Boadella, i, el 1994, es publica la versió castellana de *Teledium*, amb autoria d'Albert Boadella, en una edició dedicada «*A nuestros colegas del oficio teatral: curas, obispos y papas*» (Boadella, 1994b:5).

El 1995, estrenen *Ubú President*, una actualització d'*Operació Ubú*, realització d'Albert Boadella com a director convidat de la companyia estable del Teatre Lliure de Barcelona, catorze anys enrere. La caricatura cruel del llavors recent president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, i la paròdia d'*Ubú, rei*, converteixen aquest espectacle en el més conegut popularment de la companyia i amb el qual arrelarà encara més la fama de provocador del director del grup. Aquest mateix any la SGAE publica el text de *Yo tengo un tío en América*.

El 1997, *La increïble història del Dr.Floït & Mr.Pla*, produïda en coproducció amb el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i emmarcada en l'any Pla, és una paròdia del *Dr. Jeckill i Mr.Hyde* de Stevenson que elabora una tesi molt particular sobre l'esquizofrènia –política, econòmica, cultural– catalana, a partir d'una trama argumental molt elaborada sobre la dualitat de l'ésser humà, plasmada a través de la transformació de l'empresari Ramon Marull –prèvia ingestió del *after-shave* Floït que produeix en les seves fàbriques– en el seu més íntim enemic: l'escriptor Josep Pla.

El 1999, creen *Daaalí*, un *collage* en el qual, amb l'ajut de projeccions d'imatges d'ordinador, Els Joglars donen la seva visió personal sobre la mort, la vida i l'obra d'una figura de l'art i la comunicació del segle XX tan complexa i controvertida com Salvador Dalí. Aquest espectacle unit als dos anteriors va donar lloc a la

denominada *trilogia catalana* d'Els Joglars. Aquest any la SGAE publica *El Nacional* en versió castellana.

El 2002, la companyia celebra els seus quaranta anys d'existència amb la reposició en temporades a Barcelona i a Madrid, amb gran èxit de públic, de la trilogia catalana amb alguns canvis, entre els quals, l'afegit a *Ubú President* del subtítol *O els últims dies de Pompeia*, amb incorporació d'un nou personatge, Pasqual Maramàgnum, a les escenes dels malsons de Pujol. Amb motiu del quaranta aniversari es publiquen diverses obres sobre la trajectòria i el treball artístic de la companyia, i l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona inicia la publicació de les obres d'Els Joglars transcrites per Lluís Elias i amb autoria d'Albert Boadella, amb un primer volum que recull *La torna, M-7 Catalònia, Teledeum, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América* i *El Nacional*.

El 2004, estrenen *El Retablo de las Maravillas. Cinc variacions sobre un tema de Cervantes*, un espectacle que emulant l'obra de Cervantes satiritza personatges contemporanis de la cultura, la religió i la política, que sostenen la seva fama en la credulitat i el *papanatisme* del públic. Els Joglars traslladen a l'actualitat els engalipadors cervantins amb una producció que tant dramàtica com escènica recull moltes de les troballes artístiques i tècniques de la història de la companyia.

El 2005, any en què a l'estat espanyol se celebra oficialment l'any del Quixot, Els Joglars, sota el patrocini de la Comunidad de Madrid, recrea molt lliurement el caràcter i la peripècia de la parella protagonista de l'obra de Cervantes, tot canviant-los expeditivament de context i amb el títol paròdic *En un lugar de Manhattan*.

De manera paral·lela a la producció referida, Els Joglars i el seu director diversifiquen en alguns moments la seva activitat: el 1979 creen una segona companyia, denominada Xalana, amb la qual produeixen *L'Odissea*. El 1981, Albert Boadella, munta com a director convidat, amb els actors i les actrius de la companyia estable del barceloní Teatre Lliure, *Operació Ubú*.

Fora de la denominació Els Joglars, encara que amb el mateix mètode i lloc de creació, dirigeix *Gabinete Libermann*, espectacle que inaugura el 1984 el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, creat a Madrid pel primer govern socialista de la democràcia i dirigit per Guillermo Heras, i el 1986, *Visanteta de Favara*, amb el Teatre Estable del País Valencià.

Cal fer esment també de les realitzacions puntuals de *performances* satíriques del grup en les presentacions dels seus propis espectacles o fins i tot amb grans desplegaments al carrer, com l'emulació de l'arribada de Franco a Vic realitzada pel grup el 2003. I, per descomptat, de les seves nombroses incursions en el mitjà televisiu amb sèries de *sketchs* satírics, com *Parlem espanyol* (1970), per a una cadena alemanya, *L'Odissea* (1976) *Terra d'escudella* (1977) *Som 1 meravella* (1988), *Ja semos europeos* (1989) *Orden Especial* (1991) i *Vaya dia!* (1995) i en el cinematogràfic, amb els curts *Aullidos* (1972), *La festa dels bojós* (1979) i les pel·lícules *Vida y muertes de Buonaventura Durruti, anarquista* (1999) i *Buen viaje, Excel·lència!* (2003).

II.3 EVOLUCIÓ FORMAL

En tot aquest seguit de creacions, han destacat sempre el virtuosisme interpretatiu i la sofisticació visual com a signes distintius dels espectacles d'Els Joglars.

A partir del moment que Els Joglars *mims* deixen enrere aquella modalitat de representació que duu inherent una dramaturgia i unes tècniques d'actuació tan codificades com les de la pantomima, cada nova creació escènica respon a la recerca d'unes formes expressives i espectaculars idònies al plantejament temàtic o argumental de la nova creació. De l'ús de simples onomatopeies o desconstruccions textuais com en *Mary d'Ous* i *Cruel Ubris*, arribaran al llenguatge de col·loquial híper naturalista, del quals són pioners en el nostre context, i a elaboracions textuais complexes i amb força càrrega literària, com *El Nacional* o *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*. I de la mateixa manera que totes les formes expressives apareixen en alguna ocasió en el seu teatre, hi trobarem igualment tota mena d'estils d'actuació, la recurrència paròdica a gèneres diversos, la música, utilitzada en els seus espectacles amb gran freqüència i varietat d'objectius així com les diferents retòriques del llenguatge escenogràfic.

Les escenografies d'Els Joglars constitueixen una altre signe d'identitat del grup sempre a la recerca d'un rendiment funcional i poètic, consistent sobretot en la capacitat que pugui tenir un objecte de transformar el seu significat davant els ulls del públic. L'evolució del seu llenguatge escenogràfic, recollida de manera exhaustiva en el treball de recerca precedent d'aquesta tesi (Abellan, 2001) i posteriorment en un llibre

profusament documentat (Abellan, 2002), es pot considerar també un taller obert de quatre dècades on, igual que en les altres disciplines de la seva dramaturgia, les idees transiten d'un lloc a un altre, i mostren un sistema d'insistències que donen al conjunt una unitat estilística particular i alineen les seves creacions en les files del millor teatre visual internacional.

Els Joglars alternen artesanian i tecnologia fent que aquests aspectes apareguin perfectament lligats a la mateixa idea global que inspira les diferents creacions. Hi ha espectacles fets aparentment *amb les mans* com *El diari*, *El joc*, *Mary d'Ous*, *Àlias Serrallonga*, *La torna*, *Yo tengo un tío en América*, *El Nacional*, *La increíble història del Dr. Floit & Mr Pla*, i espectacles de factura explícitament tecnològica com *Olympic Man Movement*, *Bye, Bye, Beethoven* o *Daaalí*. I espectacles que son una amalgama esplendorosa d'ambdós conceptes com *M-7 Catalonia*, *Laetius* o *Teledium*, i fins i tot espectacles de fina tecnologia transvestida d'artesanian com *Virtuosos de Fontainebleau* o l'últim compendi de recursos que és, fet i fet, *El Retablo de las Maravillas*.

En l'evolució del teatre de Els Joglars, hi és també molt present la necessitat d'incidir en l'espectador d'una determinada manera. Els canvis formals de la seva llarga trajectòria vénen marcats per la recerca de noves possibilitats d'implicació de l'espectador en el fet teatral més enllà de les convencions rutinàries. Aquest aspecte marca rigorosament l'elecció de temes, estructures dramàtiques, espais i codis expressius. En els primers muntatges mana la necessitat d'arribar intensament a l'espectador i de subratllar la presència de l'actor en escena, però encara ho fan a través de la relació convencional escena públic. A aquesta recerca, que abasta des del 1968 fins al 1977, pertanyen *El diari*, *El joc*, *Mary d'Ous*, *Àlias Serrallonga* i *La torna*. En una segona època, el tractament espacial i les decisions argumentals arriben provocats per una intenció explícita de treure el joc dramàtic del darrere de la quarta paret convencional per a situar l'acció en el temps i l'espai reals de l'espectador. Començant per la forma de conferència d'*M-7 Catalònia*, on el que es feia com a *teatre* era una espècie d'il·lustració de les explicacions directes al públic, i fins a l'equívoc joc de presentació d'un informe a un estament militar que justificava la molt espectacular ciència-ficció de *Bye, Bye, Beethoven*, aquest període de recerca d'un teatre que trenqui decididament la quarta paret i situï la representació en el temps real amb pretextos rituals diversos, va donar, a més del ja esmentat *M-7 Catalònia*, espectacles tan

originals i impactants com *Laetius*, *Olympic Man Movement*, *Teledium*, *Gabinete Libermann* i *Virtuosos de Fontainebleau*, completant una etapa de deu anys, del 1978 al 1987, única d'Els Joglars que podem considerar com un cicle estètic tancat.

En la darrera etapa, el teatre d'Els Joglars torna amb tota naturalitat a utilitzar els teatres com espai específic del ritm de la ficció representada en viu davant el públic. És notable la complexitat discursiva dels espectacles que obren foc el 1989 amb el *thriller* operístic *Columbi lapsus* i continuen amb *Yo tengo un tío en América*, *El Nacional*, *Ubú, president*, *La increïble història del Dr. Floit & Mr Pla*, *Daaalí*, *El Retablo de las Maravillas* i *En un lugar de Manhattan* amb què culmina per ara el seu llarg historial artístic.

III PROCESSOS DE CREACIÓ

III.1 LA IMPROVISACIÓ I EL SEU CONTEXT

Els anys seixanta i setanta del segle passat, a tot l'àmbit cultural occidental es va produir un moviment generalitzat d'irrupció i consagració en l'escena artística de les generacions joves. D'una manera semblant a l'avantguarda dels inicis d'aquell segle, l'emergència de les generacions dels anys seixanta va començar a trencar l'hegemonia de la concepció de l'art més representativa de la cultura burgesa, tot generant els seus propis referents i els seus propis circuits. Es va entrar, així, en l'època *experimental* per antonomàsia, una etapa on la recerca, val a dir-ho, més que investigar en el territori dels llenguatges artístics pròpiament dits, com en els temps de les avantguardes històriques, va posar èmfasi en el replantejament dels processos de la creació. Com si l'artista es comencés a preocupar més per l'efecte que no pas per la causa del seu art, el fet creatiu surt de la privacitat per llançar-se sense xarxa a noves experiències d'autoria.

En el món de les arts escèniques, com abans havia passat en el de les arts plàstiques i en el de la música contemporània amb la popularització de la *performance*, el prestigi de la creació col·lectiva i de la improvisació com a forma de creació i fins i tot com a modalitat d'espectacle participatiu, és globalitza d'una manera vertiginosa. La improvisació i la creació col·lectiva formaven part en aquells anys d'una idea generalment lligada a constructes ideològics revolucionaris en tant que permetien situar l'art en una *praxis* modificadora i educadora en ella mateixa; vàlida, fins i tot, per damunt de l'interès real de l'obra artística elaborada, en tant que forma de vida i mitjà *-eina*, se'n deia, quan no *arma* – d'activisme social. A la llarga, concepcions escèniques ben distintes quant als ingredients posats en joc i quant a l'objectiu artístic mateix coincideixen en l'aplicació del que Dean i Smith qualifiquen com «*particular philosophical and ethical outlook*» (Smith, 1997: 210) en adoptar aquesta pràctica que comporta una voluntat de fer més compromesa i més viva la creació teatral.

Aquesta mirada que donava lloc en molts casos a una renovació integral de forma de producció, metodologia i estètica, es va desenvolupar en contextos polítics i

socials amb realitats culturals i problemàtiques tant distintes com l'europeu i els americans del nord i del sud, aportant experiències teatrals paral·leles i influint-s'hi mútuament, si bé amb causa, efecte i també vigència distints.

A les experiències emergents als EUA cap a finals dels cinquanta com les del Performace Group i del Living Theatre de New York; al Brasil, amb el grup Arena de São Paulo, que va llençar a la fama internacional el nom del director Augusto Boal; a l'Europa de l'est, amb el Teatre Laboratori de Wroclaw, liderat per Jerzy Grotowski o el Cricot-2, de Tadeusz Kantor, i a la de l'oest, amb l'Odin Teatret, de Barba i el Theatre du Soleil, d'Ariane Mnouchkine, és present la nova religió i s'hi posa de manifest l'heterogeneïtat efectiva de l'aplicació d'aquest sistema emergent de producció i autoria.

En un extrem, trobem la improvisació en pràctiques teatrals essencialment activistes on podríem destacar com a exemple les experiències brasileres del *teatro jornal*, dramaturgia d'urgència impulsada per Augusto Boal al teatre Arena de São Paulo per improvisar en escenes curtes dramatitzacions de notícies aparegudes als diaris, la revisió de les quals pogués tenir algun sentit polític per mostrar la manipulació o la falsedat:

El Teatre Diari dramatitzava amb urgència, quasi amb el segell d'última edició, alguna notícia periodística del dia amb intenció de revelar-ne el caràcter publicista o directament tergiversador i manipulador habitual en les informacions a l'abast de la població en un règim dictatorial. La tècnica consistia a aplicar al contingut i a la redacció de la notícia distints tractaments de procedència teatral i musical, uns reactius que feien que la mateixa notícia actués de fet revelador d'aquelles veritats a mitges, mentides, tergiversacions i manipulacions que poguessin amagar-se darrere la pretesa objectivitat periodística. (Abellan, 2000:24).

I a l'altre, la podem trobar també en un medi actoral més *cortesà*³, en la mateixa evolució als EUA del mètode Stanislavski que té el seu zenit en els darrers anys cinquanta i en els primers seixanta amb la consagració del mestratge de Lee Strasberg i

³ Concepte de Jerzy Grotowski que s'oposa a d'«actor sant» (Grotowski, 1970:54-57).

la universalització del referent Actor's Studio, imposant-se en els exercicis d'entrenament i en la preparació de l'actuació per al teatre de text convencional:

El fin de estos experimentos con improvisación era permitir al actor, tanto en la practica como en el ensayo, que desarrollara la necesaria fluidez de pensamientos y sensaciones que llevan a una expresión de espontaneidad en el escenario. Esa espontaneidad se encuentra tanto en las acciones preparadas como en el texto memorizado, y también deja espacio para la «vida del momento». Tanto en el actor como en el público, eso crea la sensación de algo que está teniendo lugar ahora y aquí. (Strasberg, 1989:102)

Tot aquest ambient arriba, és clar, en alguna mesura al nostre país travessant com pot les sòlides muralles de la dictadura Mercè Saumell contextualitza internacionalment el teatre visual català d'aleshores referint-se a la importància de la improvisació en les manifestacions escèniques arreu del món occidental i considerant la seva pràctica com «una ideologia teatral» (Saumell, 2001: 104)

L'interès contemporani per la improvisació va prendre forma en els seixantes en vincular-se a les ideologies i utopies llibertàries: espontaneïtat, desig de crear del no res i l'assumpció de l'autoria creativa d'actors i directors. [...] Durant les dècades dels seixantes i setantes, el desig de llibertat dins el teatre formava part del desig més ampli d'alliberar-se d'un model social tancat per a mostrar que allò individual pot ser transcendit per la col·lectivitat. [104-105]

Saumell es refereix també als aspectes metodològics que emergeixen en aquella pràctica:

Els grups teatrals, a través de la improvisació, comprovaven com la capacitat creativa es manifestava en el mateix instant de fer, en l'ara i aquí, tot treballant en el present a partir d'inspiracions i estímuls personals que tendien cap a la novetat i alhora estaven estretament connectats amb un determinat context social. Però improvisar, [...] també apareixia per aquells creadors com una oposició al teatre de text. I, de la mateixa manera, al costat del concepte improvisació, emergia el d'entrenament/assaig (o *training*, molt introduït a

finals dels seixantes i que ja utilitzava Eugenio Barba en el seu manifest del Terzo Teatro), perquè els assaigs, sota la forma d'improvisacions grupals, estimulaven la creativitat i l'imaginari dels actors i dels directors. [105]

Saumell ens recorda que «sens dubte, el model històric de la improvisació en el teatre europeu és el de la *Commedia dell'Arte*» (Saumell, 2001: 105). Aquest és un fet que reconeix fins el mateix Lee Strasberg quan diu que «*esta técnica producía un tipo de naturalidad y espontaneidad que asociamos con la interpretación del siglo veinte*». Per la seva banda, Hodgson & Richards, en el seu estudi de la improvisació i els seus mecanismes coincident amb l'època que estem evocant, ens situen un xic més aquest fet, apel·lant a la llarga tradició d'un fenomen amb una història: «*tan prolongada como la del propio hombre en sí, oscilando desde el ritual primitivo a los happenings del presente*». (Hodgson, 1982: 25). Aquests estudiosos afirmen que:

Todas las formas artísticas han dado comienzo mediante la improvisación, y la épica narrativa más antigua, digamos “La Odisea”, o “La Ilíada”, dio comienzo como una manera improvisada de relatar ciertas historias. La canción, la danza, y el ritual dramático primitivos, adoptaron una forma oficial por así decirlo, al cabo de prolongados períodos de improvisación. Y la improvisación ha continuado siendo utilizada en la comedia, y entretenimientos errantes, con períodos ahí muy notables, verbigracia la comedia en tiempos helénicos y romanos, o la italiana commedia dell'arte, con todas sus respectivas influencias. [25].

Aquests autors fan esment també de l'extensió extra artística del fenomen en aquells anys que la improvisació «*se ha abierto camino hasta conectar con toda una amplia gama de aspectos de programas para los actores, en cursos de enseñanza profesionales y de negocios, en el entrenamiento de los maestros, en psicoterapia, en múltiples facetas de la educación, etc.*» [25]. Un encertat diagnòstic del qual es pot deduir que en bona mesura la tradició de la *commedia dell'arte* on s'improvisava «*hasta cierto punto*» com «*sobre un esbozo dado de trama, sirviéndose de personajes estereotipados que reaparecían en situaciones similares*» [137], ha anat deixant la seva

primacia als escenaris com a espectacle popular per instal·lar-se a les aules i les sales d'assaig com a fórmula d'entrenament i creació.

És interessant també la valoració que en aquesta època es fa en el nostre context d'aquesta pràctica. Citem una reveladora apreciació de Xavier Fàbregas, curiosament dins la crítica d'un espectacle concret, en aquest cas *Cruel Ubris*, d'Els Joglars, en la seva estrena el 1971:

Hi ha dos tipus de muntatge teatral. Hi ha els muntatges que se ceneixen a la plasmació d'un text i que a mesura que els assaigs avancen agafen la forma definitiva, fixada, que l'espectador veurà la nit de l'estrena. A partir d'aquest moment el muntatge haurà adquirit una qualitat marmòria, una veritable inalterabilitat; o, si més no, això és el que procuraran llurs responsables. Tot intentant prescindir de llur estat d'ànim o de la bona o mala disposició del públic en una representació determinada, els actors miraran de funcionar com les peces d'un rellotge, recitant amb la mateixa entonació, una vegada i una altra, les mateixes paraules, mesurant les passes i el gest en el moment oportú un vespre i un altre vespre. Aquest ideal d'inalterabilitat és inaccessible, és clar. Cada representació de teatre és un risc i una aventura, i no es pot afrontar impunement.

Un altre tipus de muntatge, en canvi, comporta una investigació contínua. L'últim cop de cisell mai no acaba d'estar donat. Així que una representació ha acabat hom discuteix les reaccions del públic en una pausa determinada, en un gest. O reconsidera una escena en la qual l'efecte que hom havia previst s'ha produït a penes; cal, llavors, trobar suggeriments nous, modificar l'espectacle. Hom no sent cap respecte envers un text intocable o un treball de direcció modèlic; hom només té una fita i aquesta fita és la representació en si mateixa. No es tracta, és clar, d'improvisar; si més no, d'improvisar davant el públic. Els exercicis d'improvisació són una altra cosa i en tot cas cal decantar-los a fi de poder aprofitar, en endavant, les seves troballes. Els tipus de muntatges als quals ens hem referit constitueixen un treball acabat representació per representació. Són, això sí, uns muntatges vius, oberts, mal·leables. (Fàbregas, 1990: 99).

Despullada ja de tota mística, la improvisació d'actors i actrius com a mètode de creació dramàtica és en l'art escènic actual una eina d'ús difícil, la qual, ben utilitzada:

a) possibilita la introducció en la dramaturgia de l'imaginari dels mateixos executants; b) imposa un sentit de l'acció i una interacció dels personatges eminentment performatius i c) potencia al màxim la força de convicció dels intèrprets en la representació, atès que el que repetiran davant del públic és sempre acció i expressió creades expressament per ells mateixos.

A Catalunya, aquesta eina ha estat habitualment molt més utilitzada pel teatre gestual, amb casos tant coneguts com Tricycle, Vol Ras, Teatre de la Bohemia i per la pràctica totalitat dels grups de dansa contemporània desenvolupats des dels anys setanta. No podem perdre de vista la influència internacional en aquest darrer àmbit que des dels anys setanta ha exercit Pina Bausch, atesos els notables resultats dramàtics del seu sistema d'exploració dels móns personals dels components de la companyia en la creació dels espectacles. Com recull Susanne Schlicher en el seu treball sobre el mètode de treball del teatre-dansa del Tanztheater de Wuppertal:

Pina Bausch observa les improvisacions, anota i ordena les diverses històries de cadascun dels ballarins i, dies o setmanes més tard, en fa repetir algunes de les que ha escollit. D'aquesta manera, la coreògrafa va descobrint, al llarg d'un procés de mesos d'assaig, els petits materials amb què construirà finalment el mosaic de la peça. Per mitjà de la investigació i prova constant d'aquests nous camins i gràcies al treball conjunt amb una companyia on les relacions personals entre els membres es va anar estabilitzant a poc a poc, Pina Bausch va poder desenvolupar el mètode de treball d'improvisació. (Schlicher, 1993: 130).

Tot sembla indicar que aquesta eina creativa ha estat més difícil d'utilitzar en les arts escèniques denominades de text, havent estat, certament, Els Joglars, els seus conreadors principals en el teatre de text a casa nostra, d'ençà dels anys seixanta.

El procés de creació característic del teatre d'Els Joglars té la seva gènesi en aquest context. No obstant, com hem vist en el seu historial, la longevitat de la companyia depassa amb escreix la vigència plena dels aspectes més filosòfics i ètics del context del naixement. De fet, al director de la companyia li agrada insistir a precisar que no en fan, de teatre col·lectiu: «No fem teatre col·lectiu, això és una redundància estúpida perquè el teatre sempre ho és, de col·lectiu, neix de la col·laboració entre varies

persones. Crec en el treball d'equip. No som creació col·lectiva en el sentit de què tothom hi intervé.»⁴, (Saumell, 2001: 339).

Els espectacles d'Els Joglars s'han gestat sempre a partir d'una idea, generalment del seu director, i s'han elaborat pas a pas per tot el col·lectiu artístic i tècnic que la forma, mitjançant improvisacions i xerrades, fixant-hi acció, actuació i espai fins tenir una estructura definitiva. Es tracta, en efecte, d'un treball que la companyia considera essencialment artesanal en el qual cadascun dels membres del conjunt d'artistes i tècnics que en formen part exerceix el rol propi del seu domini teatral. «Artesania col·lectiva» denomina el director el sistema de treball d'Els Joglars. Una artesania col·lectiva realitzada per un grup de persones perfectament organitzat – *militaritzat*, en diu en ocasions– o «per una *banda*» (Boadella, 2001:45), –com també el denomina–, amb els papers clarament repartits.

La idea de la improvisació *fins un cert punt* que citàvem més amunt concorda plenament amb la pràctica teatral que ens disposem a examinar, on en allò que arriba al lector i a l'espectador, la improvisació pròpiament dita queda enrere. El director d'Els Joglars precisa en aquest sentit que «la gent pensa que improvisem, és un elogi perquè vol dir que conservem aquesta sensació d'espontaneïtat. Per a ells, per als actors, actuar és un joc i jo els deixo provar noves coses fins que es defineixen, es fixen respecte al conjunt harmònic de l'espectacle» (Saumell, 2001: 339).

El cas és que, en Els Joglars, aquesta forma particular de crear ha estat capaç de resistir la travessia de la segona meitat d'un segle que ha fet canviar la perspectiva de tantes idees, de tantes conviccions. Aquest baluard, avui essencialment metodològic, podríem dir que es recolza en quatre pilars molt sòlids que són *equip*, *mètode*, *lloc* i *temps*, els quals, amb un rigorós manteniment, permeten treure el màxim rendiment de la creativitat i la dedicació humanes involucrades en el seu procés d'invenió dramàtica.

⁴ Només en un document intern de la companyia i concretament referit a *El joc*, el primer espectacle del període estudiat en aquesta tesi, he trobat en un esbós de fitxa tècnica el concepte “creació col·lectiva”. Val a dir que el document diu exactament “creació col·lectiva dirigida per Albert Boadella”. A la resta de documents, inclòs els programes públics d'aquest espectacle, apareix sempre Albert Boadella com a director.

III.1.1 L'EQUIP

Una de les bases d'aquesta mena de treball és el fet de comptar sempre amb actors i actrius d'una idiosincràsia particular on la rapidesa de reflexos per desenvolupar una situació i la versatilitat expressiva són factors primordials. Val a dir que l'èxit del sistema d'improvisacions practicat per Els Joglars s'ha recolzat sempre en bon ull del director per reclutar els actors adequats i les actrius adequades. Com ell mateix ha declarat:

Busco un actor que tingui una dosi de llibertat, que no estigui condicionat, que no tingui unes deformacions professionals. Busco que tingui dinàmiques, una imatge global del teatre que ja és un instint. L'actor modèlic per a la companyia és poc imitador, inclús té certes dificultats d'imitar però alhora és més creador respecte al personatge. La imitació que és una tècnica, sempre em dona una sensació de superficialitat. En canvi, al que li costa ser un personatge determinat em funciona millor. Els grans pintors han tingut greus problemes de facilitat i, per tant, experimentaven. M'agrada l'actor profund, que potser no és brillant però si s'esforça pot trobar uns matisos inhabituals. Els purament imitadors fan coses massa habituals. (Saumell, 2001: 338)

Les distintes formacions que Els Joglars han tingut al llarg de la seva trajectòria s'han distingit sempre per una selecció d'actors i actrius amb aquestes condicions. Fins i tot quan Albert Boadella ha aplicat el seu mètode en la creació d'espectacles fora de la companyia (Xf. Cap.II:31) ha procurat sempre comptar amb repartiments formats per actors i actrius amb capacitat d'implicar-s'hi a fons en la immersió mental i física que la preparació d'un espectacle d'aquestes característiques precisa.

El que valoro en primer lloc és el sentit del ritme. No que sàpiga ballar sinó que les situacions que creï tinguin un ritme intern. D'altra manera no funciona. El ritme és l'element fonamental de l'espectacle. I un altre element important és la malícia, la manera com sap girar aquest actor les situacions. Quan algú en el teatre no és maliciós, no te astúcia per explicar la mentida, no m'interessa. L'actor sacerdot, el bona fe, el místic no m'interessa. L'actor ha de saber girar les situacions, ha de posseir una malícia mental per tal de jugar amb l'espectador. (Saumell, 2001: 338).

Per assolir la predisposició mental que les intenses sessions d'improvisació demanen a actors i actrius, en la preparació de fons que cada intèrpret fa durant la concentració a Pruiït, es te una cura especial en l'entrenament de la interacció entre les individualitats.

El testimoni d'Isabel Rocatti parlant de la feina prèvia a la preparació de *Teledaum*, un moment en què l'equip d'intèrprets comptava amb molts elements nous, és força il·lustrador d'aquest interessant aspecte relacionat amb una pràctica tan especialitzada:

[...] es feien moltes coses de grup, de treball d'equip. Des de la preparació física, per a la qual teníem un preparador que realment ens tractava com si fóssim un equip de futbol, és a dir que ens preparava expressament per al treball d'equip. Estava realment bé perquè quan anàvem a improvisar ja estàvem molt bregats en el cos a cos, realment com si fóssim un equip de futbol. Arribaves a conèixer molt bé els altres, els seus impulsos, però d'aquella manera molt poc racional, aprenies a conèixer els companys de moltes més maneres, molt físicament. I a tu mateix, en funció d'ells, també. (Rocatti, 2004:2)

Tota aquesta cura per a la creació de les condicions idònies perquè uns actors i unes actrius es lliurin a aquesta pràctica amb les màximes garanties de rendiment, està també directament relacionada amb gust particular d'Albert Boadella pel que fa a l'estètica de la interpretació teatral. Segons ell:

En el món de la interpretació, hi ha la imitació realista que per a nosaltres és limitada. Després, hi ha un sentit més ampli de la situació a la que li has d'afegir components antropològics, etnològics i fins i tot zoològics... Crec que el teatre ha de mostrar aquestes dimensions. Si es tractés de copiar fidelment la realitat, valdria més agafar una càmera... [...] El teatre d'una situació banal en pot treure una situació èpica. [...] No busquem la gran situació, sinó que des de la petita situació, li proporcionem una nova dimensió a través d'allò carnal. Potser som antishakesperians. (Saumell, 2001: 338).

Efectivament, la dramaturgia d'Els Joglars està molt vinculada a aquesta concepció estètica de la representació teatral d'accions humanes. Però depèn molt també de la participació integrada de totes les altres artesanies que intervenen en la seva materialitat.

Com es pot observar en les fitxes tècniques reunides al darrer capítol (Xf. Cap.VIII.4:725-40), la participació d'especialistes de camps diversos és ben nombrosa. A més dels actors, les actrius i les persones encarregades del disseny i la realització de escenografia, il·luminació, vestuari, màscares, elements tecnològics, tot allò que es vagi necessitant segons el procés de les improvisacions s'anirà integrant en l'equip de creació de cada obra. També es poden observar les distintes composicions de la companyia al llarg dels anys i veure, coneixent la trajectòria posterior d'artistes i tècnics, la petjada que la gent que va passar per la companyia va deixar en les creacions on va participar. I, viceversa, també, val a dir-ho: el segell en la forma de treballar que els ha imprès el seu pas més curt o mes llarg per la peculiar manera de treballar d'Els Joglars. Aquesta és, però, una qüestió molt interessant que s'escapa del camp de recerca d'aquesta tesi –és matèria per a una de sencera– i només quedarà reflectida de manera molt puntual i indirecta.

III.1.2 EL MÈTODE

És interessant constatar com, en els seus primers anys, Els Joglars ja reflexionen de manera insistent sobre el mètode que fan servir i deixen sovint prova escrita de la seva preocupació pel seu sistema peculiar d'inventar un espectacle tant en el material escrit intern que van produït com en el recollit de les seves declaracions a la premsa.

No deixa de ser paradoxal en el teatre català el fet que qui més material escrit de reflexió sobre el propi treball ha deixat sigui precisament un grup que va començar lluint com a eina d'escriptura pròpia el cos i l'espai.

Aquesta necessitat de reflexió sobre la pròpia feina així com la consciència que la seva manera de treballar té un aspecte metodològic especialment productiu, ja la intuïm en aquest document inèdit d'Els Joglars del 1970 sobre la creació de l'obra *El*

joc denominat «Autocrítica del montaje»⁵ s'explica com la voluntat de trobar un llenguatge particular els va obligar a:

Iniciar la creación de nuestro espectáculo, no a partir de un guión, sino de un ejercicio vivo encima de la escena, es decir, partiendo de ritmos, sonidos, imágenes, improvisaciones, etc., que nos llevaron a un intenso trabajo posterior de rigurosa selección y ordenación. Una vez fijados los contextos de los distintos “juegos”, empezaron a sistematizarse los ensayos a la manera tradicional, con la única diferencia de que el tiempo de ensayo de un espectáculo de esta especie triplica al de una pieza de teatro escrito, ya que la retención de un sonido o un gesto dentro de un contexto abstracto necesita para nuestra memoria realista y positiva de un esfuerzo superior para su memorización (Xf. Cap.VIII.3:705).

Un dels primers documents públics que posen de manifest la importància que la companyia dóna al seu sistema de creació data del 1974, i pertany al programa commemoratiu dels dotze primers anys d'existència de la companyia. El text esmentat titulat, precisament, MÈTODE DE TREBALL⁶, diu:

El nostre mètode és no tenir-ne cap. Cada espectacle ha creat, per si mateix, les seves pròpies necessitats. De fet, abans de començar-lo ignorem totalment quins seran els resultats, com i quan s'acabarà.

Tenim la impressió i l'emoció d'embarcar-nos en una autèntica aventura, en la que cada troballa ens sorprèn a nosaltres mateixos. Ens posem a treballar sense gaires idees prèvies i només amb les nostres limitacions que són, en definitiva, les que garanteixen que l'obra creada sigui a la nostra mesura.

Sabem que no és possible fer-ho tot alhora: passar la maroma, cantar òpera, domar lleons... el nostre bagatge no és gaire gran: un entreteniment corporal, una veu especialitzada en alguns aspectes, el costum de treballar junts i uns diners que no tenim, però que comptem que l'espectacle produirà.

⁵ Pot sorprendre la utilització del castellà en alguns dels escrits de l'època trobats als arxius. No oblidem que som als primers anys setanta, encara en plena dictadura de Franco on tota la comunicació escrita oficial, però també la comercial i la laboral, es feia exclusivament en castellà.

⁶ Aquest text apareix també citat o reproduït a diverses publicacions i pertany al programa commemoratiu dels dotze anys de la companyia Els Joglars.

Aquest són els ingredients, els fonaments de la futura obra. És evident que, en part, la condicionen.

Partim de la base que darrera cada cos hi ha un individu amb el compromís d'aportar els aspectes més íntims de la seva òptica personal sobre el món que l'envolta. Això, sumat a l'aportació dels altres set actors, ha de produir la coherència i els matisos suficients perquè l'espectacle no sigui un simple virtuosisme, ni la visió unilateral d'una única persona.

Busquem, en tot moment, la comunicació d'un grup (Els Joglars) amb un altre grup (El Públic). Això no garanteix la qualitat d'un espectacle, ho sabem, però significa, almenys, una postura d'honestedat inicial, encara que l'honestedat no serveixi de res perquè el que interessa és el resultat final.

Volem que quedi calar que no presumim de les nostres limitacions. Intentem cada dia conèixer alguna cosa nova en el nostre ofici, ja que som conscients que la nostra pròpia evolució tècnica i humana és l'únic capaç d'evitar un futur estancament que tindria com a resultat directe un amanerament del nostre treball.

Aquesta podria ser la fitxa tècnica dels nostres espectacles. És, al mateix temps, l'exposició de la manera com el grup entén l'ofici teatral. Creiem, que és una forma autèntica, que ens és pròpia perquè depèn, únicament, de les vuit persones que formem la companyia, i també de vostè, futur espectador.

Els Joglars (Ayesa, 1978: 110; Boadella, 1985: 300)

El director del grup intueix que la confiança en aquesta manera de fer és la millor garantia perquè surtin coses imprevistes posant un simple esquer a les muses. Aquest vot de confiança en el seu *mètode* és fa encara més sòlid quan, en moments de poques idees, després del buidat de forces i d'inspiració que succeeix a un procés de creació, Boadella descobreix que, si es fa servir amb rigor, el mètode dóna fruits fins i tot amb llavors d'escassa aparença productiva; com en el cas de *Mary d'Ous*, primera invenció en època d'aparent davallada d'inspiració, on s'acaba de demostrar que tenen a les mans un *modus operandi* el qual, tractat amb cura i respecte, els garanteix el *modus vivendi*.

Però dels punts que s'enuncien al MÈTODE DE TREBALL, hi ha una frase – «Ens posem a treballar [...] només amb les nostres limitacions que són, en definitiva, les que garanteixen que l'obra creada sigui a la nostra mesura»– que crida força l'atenció

per la seva clarividència i demostració de sentit pràctic i d'honradesa artística que al meu parer són inherents al treball creador d'Els Joglars i permet fins i tot pensar que la seva assumpció curosa al llarg dels anys ha estat també un altre factor decisiu del seu segell estètic.

Lluís Elias, ajudant de direcció d'Albert Boadella des de la creació de *Columbi lapsus* (1983) fins *El Retablo de las Maravillas: cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004), descriu en el prefaci al primer volum de la transcripció i edició de les obres d'Els Joglars realitzades per ell mateix, els detalls metodològics dels processos de creació d'Els Joglars amb precisió de coneixedor. En aquest exercici de memòria titulat «El mètode del no mètode», es diu:

Les improvisacions perseguen conèixer el tipus de situacions que el tema provocava i si donava per molt o per poc. És el que anomenem “cantera” d'idees. Moltes vegades en surten menys de les que imaginem i d'altres en surten moltes, però d'escàs interès. En aquest cas es descarta el tema i se'n busca un altre. Normalment l'Albert ja ha definit el tema molt abans del primer assaig, ja té feta una llista de possibles situacions, (a vegades ni la consulta ni la comenta), la documentació preparada a punt per manipular, i fins i tot s'han contractat nous actors, ballarins de flamenc i cantants d'òpera. Això no vol dir que l'Albert no ho deixi tot de banda i comenci els assaigs sense tenir res en compte. El procés de *Columbi Lapsus* va ser així. Tot s'anava definint a mida que anàvem assajant. Una sensació de vertígen. (Elias, 2002: 24)

El mètode d'Els Joglars és a hores d'ara, una pràctica molt rodada la qual permet utilitzar camins diversos que duen al mateix destí.

III.1.3 EL LLOC

Els primers espectacles de *números* de pantomima d'Els Joglars s'assajaven a les cambres del palau Dalmases del carrer Petritxol de Barcelona, on estava el Cercle Artístic Sant Lluc, lloc per on també havien passat el Grup de Teatre Independent i altres intents teatrals amateurs de l'època.

El disposar per a la preparació i la creació dels espectacles d'un lloc i d'una infraestructura estables que garantis la concentració en el treball, va ser, també, des del primer moment una necessitat. I des de la reconversió del grup amateur en companyia professional, una inversió fonamental del director de la companyia per assegurar el futur del seu treball.

El primer espai estable d'Els Joglars va ser una nau en un entresol no gaire alt de sostre al carrer Aribau, de Barcelona. El local d'Aribau –espai també dedicat a l'ensenyament a partir d'un projecte conegut com a Centre d'Estudis d'Expressió i a altres activitats⁷– va ser el lloc on es van preparar *El joc* i *Cruel Ubris* i on de tant en tant es comprovava l'eficàcia dels invents amb el propi veïnatge. Però, el ritme ciutadà no li esqueia gaire al *tempo* creatiu i vital del grup, i aviat van començar a trobar el gust d'uns paratges en plena natura i a una vida de masia mes a prop del ritme rural que de l'urbà.

L'estiu del 1972, un prat de Pruit, a Les Guilleries es va convertir en el lloc de creació a l'aire lliure de *Mary d'Ous*. Mercè Saumell destaca en la seva tesi doctoral sobre les companyies catalanes de teatre visual que en certa manera aquesta decisió te a veure amb la tendència de determinats moviments internacionals teatrals i artístics de l'època.

[...] El contacte amb la natura a més de les consignes neoavantguardistes del moment que identificaven la noció de grup amb la d'escamot, cèl.lula o comunitat [...] Elements aquests que s'unien a un sentit clarament pragmàtic, provocat per la precària economia d'aquestes troupes i per la implantació de nous sistemes de treball com la improvisació: a major aïllament, major rendiment. En efecte, la concentració redundava en uns resultats més compactes i en un guany inestimable de temps. (Saumell, 2001: 96)

Em efecte, la idea «a major aïllament, major rendiment» recollida per Saumell lliga perfectament amb l'impuls d'Els Joglars de concentrar el màxim possible l'espai i el temps de creació.

⁷ Les descripcions dels primers espais de treball així com algunes anècdotes al respecte les trobem a les obres de Guillermo Ayesa *Els Joglars, una història* i de Lluís Racionero/Antoni Bartomeus *Mester de Joglaria. Els Joglars 25 anys* i també en el capítol «Espais de creació» del llibre *Els Joglars Espais*, de l'autor d'aquesta tesi..

Amb l'espectacle següent, *Àlias Serrallonga*, es va repetir l'experiència. En aquesta ocasió, però, aquell lloc físic va ser més que un lloc d'assaig. L'indret no va deixar només la seva empremta aquell en magnífic espectacle, sinó que també va fer prendre a Boadella dues decisions transcendents pel futur del seu projecte. La de construir la Cúpula Geodèsica, dissenyada com un espai per a la creació teatral i la instal·lació en la zona de la companyia durant els períodes de preparació dels espectacles. Aquest dos fets van ser decisius per a la consolidació del mètode de treball experimentat durant els anys precedents.

Albert Boadella va definir així aquell espai pensat expressament per assajar:

[...] Una cúpula de poliester situada al costat oest de l'església i cementiri de Pruit. Aquest lloc sagrat és un turó elevat des del qual es divisa en les quatre direccions l'entorn màgic del Collsacabra. Com que no s'aguanta en cap element de sustentació, la cúpula permet un espai rodó, totalment net, sense cap orientació privilegiada, la qual cosa configura un correlatiu espacial mètode de treball, que tampoc no comença amb direccions marcades. La cúpula és un buit com un ventre creatiu prenyat de possibilitats que aniran sortint de la improvisació dels actors. (Racionero, Bartomeus, 1987: 38)

La Torna va ser el primer espectacle que es va assajar a la cúpula Geodèsica de Els Joglars. Avui, vint-i-cinc anys després, l'espai continua feliçment a ple rendiment.

L'existència i les característiques d'aquest espai donen clarament la mesura de la importància de l'espai en el treball de la companyia. La importància de l'espai en els dos sentits: en el del dispositiu que no posi traves a la imaginació durant els processos d'improvisacions i també la importància de poder-lo reinventar teatralment sense limitacions en les ficcions ordides en els esmentats processos.

La cúpula geodèsica d'Els Joglars respon al cent per cent a les dues necessitats. És un recinte construït a partir del nucli real on ha de sorgir el drama: l'actor. Neta, en començar un procés de creació, l'espai produeix un gran interrogant i alhora una meravellosa confluència de múltiples possibilitats espacials d'interacció. Actua perfectament de full en blanc i permet la reescriptura constant, pràctica a la qual la companyia Els Joglars és tan afeccionada quan assaja.

Es tracta d'un espai sense acotacions físiques d'entrada que determinin el lloc del joc escènic ni la perspectiva visual de qui l'ha de conduir amb l'ànima doble de taumaturg i espectador: és a dir, del director. Que els espais on es crea un espectacle condicionen amb la seva atmosfera i les seves dimensions molts ressorts de la invenció dels actors i dels directors, es una hipòtesi de demostració força probable a la vista del disseny de l'espai de treball de Els Joglars. Les condicions de frontalitat, de tridimensionalitat real, de verticalitat d'un espai determinen, més del que pugui semblar, la invenció dramàtica. Imaginació a banda, l'espai físic condiciona la disposició física dels creadors.

Com, de vegades davant la llibreta o el teclat i la pantalla, el món extern desapareix quan convé, però la constant evidència del dispositiu tecnològic que també és la cúpula, manté la realitat temporal saludablement pròxima.

Com a dispositiu tecnològic, a més, pot acollir totes les etapes del procés de creació. Des de la de tallar i enganxar més delirant a la fase delicada i pulcra de passar a net la feina. Des de la buidor inicial fins a la progressiva acotació espacial, la introducció d'elements i la incorporació de la il·luminació i del so quan sigui necessari. De fet, de la Cúpula Geodèsica de Els Joglars surten els espectacles acabats i assajats fins a l'últim detall artístic i tècnic (difícil separació en aquesta factoria). El complex de treball de Els Joglars es va completar amb una residència en la mateixa zona de la cúpula, on l'equip es concentra durant els períodes de creació d'espectacles: *El Llorà*, amb cambres confortables, llocs per a l'oci i per a reunions treball, amb un gran espai obert al seu voltant pel relax i l'esport, on s'imparteixen cursos i fins i tot s'han realitzat, com veurem en capítols posteriors, simulacres dramàtics hiperrealistes de coses relacionades amb el procés d'invenció d'alguns dels muntatges de la companyia.

Jo mateix vaig escriure a partir de l'observació del règim de treball i convivència en aquell complex durant la creació d'un espectacle:

Compartint a El Llorà la vida quotidiana dels membres de Els Joglars en èpoques de creació hom copsa el valor del temps i l'espai com a elements "naturals" per a la regulació de l'energia mental i física que predisposa a la disponibilitat que demana el seu mètode de treball. Veient el treball de creació a dins la cúpula hom no pot evitar de pensar que efectivament aquella mena d'hàbitat d'extraterrestres de sèrie B és un bon lloc per recrear el món amb una

perspectiva distant i alhora seriosament implicada. Amb una distància, perquè no, d'estació espacial, amb Els Joglars revisant el món a dins la cúpula, perplexos com els astronautes de la MIR quan es van quedar sense país mentre donaven voltes a la terra. Veient el món com quelcom eventualment llunyà que va canviant per continuar, si Déu vol, igual o pitjor. (Abellan, 2002, 38)

Així doncs, el full en blanc del treball de creació dramàtica d'Els Joglars és actualment tot un complex perfectament preparat i mantingut per a copsar al vol la visita de les muses.

III.1.4. EL TEMPS

L'altre factor fonamental per entendre el fet que aquest procés de treball hagi donat de manera sistemàtica i al llarg d'una trajectòria tan dilatada fruits dramatúrgics d'entitat tant notable, és sens dubte el temps dedicat a la creació de cada obra.

El factor temps en la creació teatral d'Els Joglars es concreta en una mitjana de cinc mesos per espectacle creat, tenint en compte que la gestació de les idees generadores sol començar durant el temps de gira d'una obra. Una llarga temporada de concentració total en un projecte, que permet donar a l'esquema d'etapes de treball conseqüent amb el mètode esmentat més amunt, la flexibilitat distributiva del temps que requereixin les característiques i la dinàmica del projecte. Com veurem en els capítols següents, cada creació adapta a les seves necessitats el temps de dedicació a la preparació dels marcs referencials del projecte, a les improvisacions pròpiament dites i a la composició definitiva de l'obra. Una flexibilitat que permet fins i tot abordar el risc de replantejaments agosarats dins la dinàmica de creació, amb la consciència de disposar d'una perspectiva de temps suficient.

Des del moment en què Albert Boadella va professionalitzar el grup, el director va ser conscient del *tempo* creatiu que podia garantir, en el seu cas, un treball realment acabat, tenint en compte que es tractaria sempre d'una creació teatral completa, sense més elements previs que unes idees o uns apunts. Un tempo amb possibilitat de suportar crisis i buits, dubtes i replantejaments com a factors vius del procés creatiu.

Lluís Elias recull molt bé aquest aspecte gens anecdòtic de l'engranatge creatiu de la dramaturgia d'Els Joglars, quan escriu que el director de la companyia:

[...] no ha treballat mai amb presses. Sí, amb l'exigència del professional perfeccionista. Sempre ha volgut tenir límits i ha organitzat el temps per viure la creació sense angoixa. Tants mesos, tantes hores d'assaig. Defineix dates de termini, calibra els possibles accidents casuals durant una representació, avalua el mínim detall; fins i tot aquell que a primera vista ens semblaria estúpid. Dóna més d'una alternativa per a cada conflicte amb que es troba. Calcula els segons amb la visió d'un científic. Comparteix dubtes, no fos que de cop tot se'ns vingués a sobre i es destruís la feina feta amb la facilitat amb la que es pot girar un mitjà. No ha d'haver-hi marge per a l'error. I tothom ha entès, que per no tenir els estómacs buits, havíem de formar part d'aquest mesurat engranatge.

[10]

Aquest *tempo* sagrat va implicar des del primer moment la necessitat d'un període de preparació, creació i assaigs del muntatge definitiu d'una obra llarg. Suficient per poder arribar al final d'una manera folgada. Això va donar lloc a l'adopció d'un cicle temporal vitalment tant compromès com es el període esmentat de ben bé mig any de dedicació exclusiva a un projecte. Vitalment compromès si pensem en el que pot significar per als individus la concentració d'un grup de persones dedicant totes les seves forces, pràcticament dia i nit, a la ideació de ficcions.

Vistos els resultats, la fermesa de Boadella al llarg dels anys pel que fa a no voler entrar en el sistema de producció teatral on el temps i el *tempo* de la creació s'han d'adaptar als hàbits que la rutina ha anat generalitzant als estaments oficials o comercials que programen el teatre, es pot considerar una tossuderia intel·ligent. Boadella no ha cedit mai pel que fa al temps i al *tempo* de creació dels espectacles d'Els Joglars i ha imposat el respecte a aquest principi *sine qua non* fins i tot quan ha treballat en àmbits de producció distints als de la seva companyia. És en bona part gràcies a aquesta reticència que el d'Els Joglars ha estat i és un teatre radicalment distint al de la resta del creat en el seu context cultural..

III.2 ELABORACIÓ DELS MARCS REFERENCIALS DE LA IMPROVISACIÓ

El primer pas del mètode de creació d'Els Joglars és la proposta que fa el director del tema que es tocarà en la nova creació: el «parell de folis» que, segons Albert Boadella, inicia el procés:

Generalment jo faig una proposta, una sèrie de propostes a les quals determinada gent s'adhereix, involucrant-s'hi en el procés creatiu, i això, naturalment, depenent sempre en cada individu del seu grau de coneixements, de formació, de la seva personalitat... Així han anat sortint els treballs del grup. (Castells, 1985: 9)

A continuació, comença el període de convertir aquesta idea en un *background* referencial amb el qual o a partir del qual l'equip es llençarà a les sessions d'improvisació.

Referint-se a aquesta fase de recopilació de material prèvia a les improvisacions, Saumell pregunta molt encertadament a Boadella si aquesta tasca es porta a terme «de forma intuïtiva o de forma sistemàtica». La resposta de Boadella ens situa molt bé en aquest tema:

La intuïció entre nosaltres ha funcionat sempre com a síntesi de coneixement, mai com la insensatesa del desconeixement. El treball amb el material sol començar un any abans de l'estrena. Llavors, al voltant de la temàtica, i amb una mirada molt àmplia sobre tot el conjunt que ens pot servir, s'inicia el treball de recopilació, normalment a través de lletra impresa, de llibres etc. També de converses. I un treball de coneixement sobre el terreny si hi ha una base realista. Ara, per exemple, l'estada a Mèxic va servir per infiltrar-se en diverses situacions que potser utilitzarem a *Yo tengo un tío en América*. També hi ha un treball visual mitjançant vídeos, ara de diferents tribus americanes. Hi ha acostaments diferents. Per fer *Teledium*, la gent se'n va anar a una secta per tal de conèixer-hi. Actualment, els actors estan visitant el Frenopàtic de sant Boi. És un sistema molt ampli d'acostament. (Saumell, 2001: 337)

La naturalesa d'aquest material referencial o almenys la de la seva recopilació, formulació o recerca, és el que, en efecte, varia més substancialment a cada nou projecte. Aquesta fase, segons es desprèn de la informació recopilada, no té pas un límit temporal estricte. I també se'n desprèn que l'experiència ha assenyalat que la generositat en el temps i l'esforç dedicats a aquesta tasca prèvia, va sempre en benefici del rendiment de les improvisacions posteriors.

Aquest és potser el territori on més ha evolucionat el mètode de treball d'Els Joglars. Des del «mètode Fabra» (Rognoni,1987:15) dels primers temps, consistent a obrir el diccionari a l'atzar i improvisar a partir d'una paraula posant en acció la imaginació i l'expressió corporal dels actors i les actrius o a partir de les notícies del diari triades a l'atzar, matèria que va donar lloc a les improvisacions de les quals va sorgir *El Diari*, Els Joglars han arribat a preparar sofisticades recerques en fonts documentals, a inventar informes científics i casos clínics, o a simular realitats hipotètiques en viu.

Els camins de creació de referents previs a la improvisació del mètode de treball de Els Joglars són, doncs, sinó infinits i inescrutables, sí abundants i sovint sorprenents. Lluís Elias, l'ajudant de direcció expert en la coordinació d'aquesta tasca, en fa una síntesi que és pràcticament un enunciat general del funcionament de la qüestió:

Tot allò que es cregui convenient, es va enviant als actors perquè vagin involucrant-s'hi amb el tema. Quan s'arriba al primer dia d'assaig tota la documentació està endreçada i a punt per a ser manipulada. S'elabora una documentació que serveix per a la dramatúrgia i una altra que serveix directament a l'actor. Visual (vídeos, pel·lícules, fotografies ...), o escrita. S'utilitza també el sistema d'apropament a persones que han tingut una relació directa amb el tema o amb el personatge. Tot allò que permeti crear una il·lusió sobre una realitat sempre serà benvingut.. Classes de rus per a *Bye bye Beethoven*, (la música de l'idioma barrejada amb paraules reals donava com a resultat un *gramlaux* que permetia crear la il·lusió de que els personatges parlaven rus.) Un procediment semblant es va fer servir a l'obra *Columbi Lapsus*. En aquest cas el nou idioma era un còctel d'italià, català i castellà comprensible per a tothom. En el vestíbul del teatre, ja acabada l'obra, he sentit dir : “*No sabia que l'italià s'entengués tan bé.*” A *Yo tengo un tío en América*, a part d'una extensa bibliografia sobre el tema, els actors varen anar al

psiquiàtric de Sant Boi i van establir un contacte continuat amb pacients que seria el punt de partida dels personatges del frenopàtic on transcorria l'obra. A *Ubú president, La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* i Daaalí el sistema de documentació va ser molt exhaustiu. No només hi havia un abundant material visual, sinó que també es varen elaborar uns diccionaris amb sentències dels personatges (*Pla, Dalí*) que permetien saber les opinions personals sobre diferents temes. Durant els assaigs, vàrem arribar a opinar nosaltres mateixos per ells sense saber diferenciar qui havia proposat aquella opinió. La documentació, al mateix temps que tot allò que envolta el projecte teatral, no és res més que l'intent de que la realitat no se'ns escapi de les mans; un intent de controlar l'excés de fantasia. La manipulació d'aquesta realitat és el que farà que els resultats siguin teatrals. (Elias, 2002: 23-24)

Certament, durant els trenta anys que investiga aquesta tesi, hem trobat tants tipus de preparació d'aquest «ampli sistema d'acostament» perquè «la realitat nos se'ls escapi de les mans» en el moment d'improvisar, que es fa difícil agrupar-los en funció d'una metodologia comuna o almenys propera.

Una possible classificació de les varietats del sistema podria ser:

- L'atzar
- Documentació verídica (històrica, treball de camp antropològic)
- Documentació fictícia (fabricació d'informes, invenció de casos previs)
- Immersions i entrenament
- Simulacres *en viu*

I ocasions on l'imaginari que haurà d'activar les improvisacions transita alhora o alternadament per les distintes variants de preparació.

III.2.1 L'ATZAR

L'atzar com a punt de partida de les improvisacions el trobem exclusivament en la primera època de l'etapa professional de la companyia. Ja hem citat en la presentació d'aquesta qüestió l'ús del que Glòria Rognoni va batejar com a *mètode Fabra* el qual consistia a obrir el diccionari a l'atzar i improvisar a partir d'una paraula. També *El Diari*, l'espectacle immediatament anterior al primer de la etapa que investiga aquesta tesi, va ser improvisat a partir de notícies o anuncis del diari triats a l'atzar.

Els primers espectacles de l'etapa professional son encara força subsidiaris de la simplicitat referencial utilitzada en els inicis com a grup de mim. El constant pas de l'abstracció a la concreció tan típic de la improvisació de les primeres formacions d'Els Joglars, encara és ben vigent en el procés de creació del primer dels espectacles de l'etapa estudiada *El joc*. Com expressa l'autocrítica citada més amunt, els actors i les actrius encara improvisaven «partint de ritmes, sons, imatges» (Xf.Cap.VIII.3:705). Referint-se als assaigs de *El Joc*, Boadella escriu:

Els actors animats per una gran fe, es llençaven a fer moviments i sons inconnexos, primer individualment, però poc a poc s'anaven ajuntant per afinitats rítmiques fins a formar un conjunt més coral. Els exercicis inicials acostumaven a ser unes associacions inconscients que s'allunyaven lentament del punt de partida, i derivaven en unes altres accions no gaire més precises. Quan s'havia aconseguit almenys aquest estat, jo intervenia amb algunes indicacions orientades a reconduir la improvisació, segons el que les evolucions primàries em suggerien de més concret. De fet, per començar, no volia veure els actors asseguts a les cadires, necessitava que la matèria de treball estigués en continu moviment, creant climes sonors i rítmics, que poguessin induir-me a possibles manipulacions. En resum, el treball anava evolucionant de l'abstracció a la concreció, però sempre conservant les essències dels impulsos inicials, així la seqüència quedava sostinguda per una estructura més original, i allunyada del clixé amb el que hauria arrencat qualsevol situació corrent. (Boadella, 2001: 183-184)

El Joc, segons Boadella, els va obrir tants camins que, avui, el considera com un viver d'idees al qual recorrerà molts cops al llarg del temps. El mateix mètode que havia servit per improvisar des de premisses abstractes o des de premisses sensorials servirà igualment per fer-ho des de premisses mítiques. Aquestes premisses abstractes encara van ser, per exemple, les de partida per a la creació de *Mary d'Ous*, pur joc de ritmes y variacions a partir d'un motiu mínim:

El punto de partida de la obra eran unos ejercicios que venía probando con sus alumnos del Instituto del Teatro, dirigido ya entonces por Herman Bonnin,

proclive a todas las veleidades modernizadoras. Se trataba de dar una forma dramática a las distintas estructuras musicales.[211]

En aquella ocasió, a més, juntament amb aquesta idea minimalista *avant la lettre*, a les premisses del procés d'improvisacions, Boadella va afegir un element previ que intervindria activament en les improvisacions des del principi: un espai físic concret. Tot indica que aquella decisió que va encetar una manera d'iniciar les improvisacions –que es repetirà amb freqüència i determinarà algunes de les característiques de la dramaturgia d'Els Joglars–, venia donada per les experiències tan conceptuals com pràctiques tingudes amb els espectacles anteriors. En concret, d'una banda, la decisió en un moment donat del procés de creació d'*El joc* d'utilitzar un determinat espai que va conduir quasi orgànicament molts factors de la seva dramaturgia i, d'una altra, l'experiència de com un espai no reeixit del tot, el de la creació immediatament anterior *Cruel Ubris*, havia resultat una limitació de les possibilitats dramaturgiques.

Iago Pericot, l'artista que va rebre aleshores aquell encàrrec ho explicava així anys més tard:

L'any 1973 Albert Boadella em va plantejar la possibilitat de fer un espectacle on el tema era el *Cànon* i que a mes tingues un disseny senzill perquè hi pogués caber en una petita camioneta juntament amb els decorats de *El joc* i de *Cruel Ubris*. El plantejament de l'Albert per a mi era apassionant, ja que l'escassa informació del futur espectacle, a part de les condicions pel que feia al reduït espai per a l'escenografia, m'obria unes possibilitats que només es poden resoldre a través d'un estudi profund de disseny. En primer lloc vaig fer una anàlisi dels quatre espectacles que Els Joglars havien fet fins aleshores. Vaig deduir que tot i no movent-se del contingut⁸ escenari, existia la necessitat d'apropar-se al públic, d'eliminar tant com fos possible la barrera entre espai escènic i espai de l'espectador [...] Un cop acceptat el repte de Boadella, el resultat va ser la construcció d'un espai continent i alhora contingut⁹ que fos un

⁹ Iago Pericot distingeix l'espai contingut (els elements que donen forma particular a un espai escènic) de l'espai "continent" (l'espai físic a partir del qual es dissenya l'espai "contingut").

suport autosuficient per l'espectacle i on, a més, s'acoblessin el significat i el significat en una mateixa estructura base. (Pericot, 1987:61)

No obstant, no trobarem gaire més cops l'atzar i l'abstracció –en aquest cas es pot considerar que la premissa espacial entrava en aquests territoris– com a punt de partida de les improvisacions d'Els Joglars. Potser perquè, tot i que els resultats de *Mary d'Ous* són excel·lents i reconeguts a nivell nacional i internacional, al director de la companyia l'espectacle li va semblar un producte d'ofici que interessava massa a les elits intel·lectuals, la qual cosa no era, ni de bon tros, el que ell perseguia aconseguir fent teatre.

Per descomptat que l'atzar, ja no com a concepte metodològic de partida sinó com a *incidència*, sempre està actuant en una improvisació. Qualsevol incident incontrolat o aleatori pot ser aprofitat en un sentit positiu i acabar extraient-li tot el suc. D'una contingència inesperada, de vegades pot sortir quelcom aprofitable; d'altres l'efecte de la sorpresa s'esvaeix l'endemà a la repetició i s'elimina. En ocasions, però, l'atzar aporta la solució lògica que la raó, de vegades miop, no acaba de trobar.

A tall d'exemples, l'explicació de l'actriu Pepa Lopez de com en un assaig de *Visanteta de Favara* on ella lluïa una perruca llarga i negra i el *Pasqualo* una curta i castanya, un intercanvi fortuït de perruca els va proporcionar la màscara exacta que els personatges demanaven. (Lopez, 2004:4) i d'altres que recollim a la secció dedicada a la improvisació d'escenes (Xf.Cap.III:92-8)

III.2.2 DOCUMENTACIÓ VERÍDICA

La utilització de material documental com a punt de partida de les improvisacions per part d'Els Joglars apareix ja abans del període estudiat. En concret la creació d'*El diari*, sorgeix de notícies, anuncis i textos periodístics reals, encara que aleshores, la voluntat no és estrictament documentalista, sinó que són simplement triats a l'atzar.

Un punt d'inflexió important en aquest aspecte del mètode d'Els Joglars es dona en la preparació d'*Àlias Serrallonga (1976)*, una de les primeres manifestacions de *teatre document* de la dramaturgia catalana, produïda en perfecta sintonia amb les tendències europees i americanes d'aquells anys en què autors, directors i grups

emergents de teatre de creació d'Europa i Amèrica estan produint espectacles basats en fets històrics dels seus països i elaborats a partir de materials documentals dramatitzats, però amb la voluntat que l'espectador no ignori l'autenticitat de la seva procedència. Dramatúrgies com *Arena conta Zumbi* (1969) del Teatro de Arena de Sao Paulo, *Shakespeare Memory* (1976), de la Schaubühne de Peter Stein, o *1789* (1970) i *1793* (1972) del Théâtre du Soleil, de l'Ariane Mnouchkine, i textos d'autor com *Marat-Sade* (1963) i *La indagació* (1965), de Peter Weiss, *El Vicari*, (1959) de Rolf Hochhuth, *El cas Oppenheimer* (1964), de Heinar Kipphardt o *Töller* (1968), de Tankred Dorst, per citar el més conegut de la notable producció d'aquells anys, donen la mesura de la presència i la importància d'aquest moviment de teatre documental en l'escena popular internacional de l'època. I també en la catalana on, com recordava jo mateix en un article sobre les influències europees en la nostre dramatúrgia de text:

Els autors catalans també van voler convertir els nostres escenaris en tribunes de la veritat. A Catalunya, però, aquests escenaris van ser sempre minoritaris i sovint clandestins. Tot i així, *Cel·la 44* (1970), de Feliu Formosa, sobre l'empresonament de Töller, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1970), de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, *La Setmana Tràgica* (1975), creació col·lectiva de l'Escola de l'Orfeó de Sants o *Onze de setembre* (1977), de Guillem Jordi Graells, són peces de teatre document català perfectament emblemàtiques d'un temps i d'unes actituds artístiques i polítiques. La pròpia inauguració del Teatre Lliure, en el bell començament de la transició, una iniciativa que en certa manera pot entendre's com la culminació de tota la força aportada per la societat civil d'una època, es va realitzar, simptomàticament, amb una obra de teatre document, *Camí de nit* (1976), de Lluís Pasqual, afirmant així la vocació de tribuna pública d'aquell teatre. (Abellan, 1992:91-92).

L'afició documentalista arriba el 1976 també a la companyia Els Joglars amb la decisió de fer un espectacle sobre el bandoler Joan Sala, àlies Serrallonga, mite crescut precisament a les Guillerries, tres segles abans de l'aparició per aquelles terres de la tropa d'Els Joglars amb motiu de la preparació de *Cruel Ubris*.

Amb *Àlies Serrallonga*, la base de la feina de creació d'un espectacle d'Els Joglars és per primera vegada l'acostament documental a una història, a una època, a

un mite concrets. I també una terra, un paisatge i una vivència tangibles, perquè per entrar en el món de Joan de Serrallonga, les actrius i els actors que aleshores componen Els Joglars (Xf. Cap.VIII.4:728) no només recopilaran i estudiaran la història, les notícies, la literatura i la cultura popular del personatge i el seu context en tota la seva complexitat, sinó que viuran també en la zona on el personatge va viure i protagonitzar bona part de les seves vivències i aventures.

Els documents que donen constància de la trajectòria del bandoler, la penetració en el context històric de l'època, i la recerca directa de la petjada del personatge en els paisatges i en la memòria de la zona on es va moure, van donar a l'equip els elements que necessitaven per començar a construir un espectacle que no volia ser exclusivament històric. La Història, en realitat, era un context, amb fets, això, sí, també de molt relleu per compondre un calidoscopi. *Àlias Serrallonga* havia de ser també una mena d'acostament polièdric al fenomen del bandolerisme, a partir del qual mostrar el contrast dels valors de les distintes condicions socials que l'envoltaven i la llunyania entre la realitat quotidiana d'un món rural i uns poders cortesans allunyats.

En un text de presentació de l'espectacle als mitjans, parlant de la documentació en què es van basar, podem llegir:

[...] Además de la información histórica, social, novelística y de la revisión y de la revisión del sumario del juicio (del que inexplicablemente faltan algunos folios) coincide con la obra que fue preparada, ensayada y montada, por esta compañía, en el mismo lugar geográfico donde Serrallonga "actuaba"; la zona abrupta de Collsacabra i de les Guillerries, mazzos montañosos, perfectos escondrijos para él y sus bandoleros, (en épocas) numerosa banda, frente a las tropas enviadas por el virrey a instancias de Felipe IV y el conde-Duque de Olivares. El espectáculo de Els Joglars no es, ni mucho menos, una reconstrucción de "los hechos" ni pretende serlo, sino que, a partir de toda esta información construyen una obra, basándose en la improvisación de los actores, recreándola, haciéndola viva y nueva. En ningún momento pretende ser "fidedigna". (Xf.Cap.VIII.2:664)

L'equip, instal·lat a la zona, podia respirar nit i dia el mateix ambient que havien viscut els personatges. Arran de la presentació de l'espectacle, Albert Boadella va declarar a Jaume Melendres en una entrevista periodística:

És curiós constatar que la visió que els actuals habitants de la regió tenen de Serrallonga és molt literària; està, per dir-ho d'alguna manera, contaminada per l'art, per Verdaguer, Maragall, Victor Balaguer, i per totes les obres teatrals, quasi bé sempre en castellà, que es van començar a escriure poc després de la mort del bandoler. Tots aquests productes literaris converteixen Serrallonga en un heroi, en un personatge bo. Nosaltres hem intentat no caure en aquest parany. Tot i que la seva acció va tenir conseqüències polítiques, Serrallonga no va ser un bandoler polític, sinó un delinqüent comú. Va ser cruel i sanguinari. Va matar, va robar i va violar per raons merament personals, per enriquir-se. Però, al mateix temps, era generós i tenia un sentit de l'humor notable. En qualsevol cas, ens interessa menys el personatge que el fenomen del bandolerisme. (*Tele-expres*, (15-10-1974).

I com a novetat absoluta, en aquella ocasió, l'estructura narrativa ja està pràcticament decidida abans de començar a treballar les improvisacions. Tenen clar a priori que la vida del bandoler ha de donar lloc a una sèrie d'episodis amb una continuïtat cronològica que culmini amb els de la seva captura, judici i execució. El procés d'improvisacions es va fer amb tot un estudi previ de la història i dels personatges i una delimitació general dels episodis que els va semblar interessant recollir per donar la seva particular visió del tema.

Tal vegada a causa dels temps que corrien, l'afició, per no dir la passió, documentalista va continuar i va ser també la base de l'espectacle següent: *La torna*. Encara que en aquesta ocasió el *background* de partida va ser elaborat amb uns criteris ben bé de periodisme de recerca, lluny de la *semblança* històrico romàntico mitològica que va alimentar l'acostament a Serrallonga.

Val a dir que l'impacte d'un *fait divers* vist a la premsa, ha estat inspiració constant de dramaturgs, guionistes i novel·listes. Casos com el de *Wozzek*, el de les germanes Papin, el de l'enverinadora de Bremen, o el de Roberto Succo, van posar a treballar a gent com Büchner (*Woyzeck*), Jean Genet (*Les criades*), Rainer Werner Fassbinder (*Llibertat a Bremen*) o Bernard Marie Koltés (*Roberto Zucco*). També

gràcies a una portada sanguinària, Els Joglars es van decidir a passar de l'èpica de la llegenda a la denúncia pura i dura d'un tema molt més pròxim en el temps. Boadella assegura que la inspiració per a *La torna* li havia sorgit en veure la portada d'*El Caso*¹⁰ amb el titular «Ejecutados!» Les fotografies de Puig Antic i Heinz Chez juntes, li havien quedat ben arxivades en la seva memòria més estomacal. L'espectacle no posaria en solfa, com els casos citats, el procés del crim sinó el de la seva investigació.

La feina de preparació de *La torna* va ser la de creació d'un guió a base de fets estrictes: «*Con los datos proporcionados por el abogado, y las conclusiones extraídas del estudio sumarial, empezaron los ensayos, basados en la visión que Heinz Chez tenía sobre todo lo que rodeó su proceso y ejecución.*» (Boadella, 2001:256). Poques premisses més, a banda d'una altra idea molt clara: des del principi saben que es tractarà d'una dramatúrgia pròpia de la *commedia dell'arte*: «*La obra se desarrollaría como un gran esperpento de máscaras, envolviendo a un protagonista a cara descubierta, que no acababa de comprender lo que ocurría a su alrededor.*»[256].

Certament, després del màster en història i mites i llegendes que va significar *Àlias Serrallonga*, per a l'equip renovat en bona part d'Els Joglars d'aquell moment, *La torna* els va situar en una disciplina de treball de camp molt més acotada. En aquell cas, a més, s'havia de treballar amb una certa pressa tenint en compte que hi havia una considerable urgència financera. Cap dels membres d'aquell equip podien sospitar que l'espectacle que farien a partir d'aquell sumari acabaria creant-ne d'altres amb ells com a acusats.

Els Joglars continuaran practicant aquest mètode de, a partir d'una idea, burxar en la Història, en hemeroteques, en biografies, en documentacions complexes, en textos literaris, poètics, fins i tot teatrals. De fet aquesta pràctica persistirà durant tota la seva trajectòria. Des de veritables *collages i pastitxos* de partida, com el cas inefable de *Visanteta de Favara* i del molt original *Columbi lapsus*, fins a l'elaboració d'autèntiques tesis sobre personatges que els fan arribar a evocacions de móns tan personals i complexos com els de Dalí o Josep Pla.

En el cas de *Visanteta de Favara*, diu Boadella que primer havia pensat fer una cosa molt participativa, ocupar el teatre amb una mena de tribu indígena en acció:

¹⁰ *El caso*, va ser una publicació espanyola dedicada a la crònica negra de fets diversos que va ser molt popular

Volia fer un espectacle tribal. Amb el Teatre Estable del País Valencià, em vaig posar a fer un espectacle amb la idea que el feia per una tribu. No podia ser una altra cosa que un espectacle al·legòric. D'entrada vaig pensar fer-lo exactament com un ritual de tribu i convertir tot el teatre en una mena de reserva índia: un campament al centre del qual es desenvoluparà el ritual de la tribu. Quan es parla de trets diferencials... els dels valencians! –ells són de debò els diferents. En tot. I tot és extraordinari. Aquell barroquisme... En són molt, de barrocs; i molt generosos, molt vitals. Barrocs i generosos amb la vida i el sexe. Barroquisme en tot. En els àngels i en la paella. (Boadella, 2001b: 12).

La companyia valenciana que crea *Visanteta de Favara* i Albert Boadella troben un material de referència per entrar a les improvisacions que és ni més ni menys que el sainet de Bernat i Baldoví, *El Virgo de Visanteta*, el qual, tot sent en realitat una obra de ficció popular, ells l'adoptaran com si fos, com aquell que diu, el vademècum, la Bíblia de la peculiaritat valenciana.

Josep Bernat i Baldoví, nascut a Sueca (València) el 1809, va escriure diverses obres en valencià i castellà, possiblement la més famosa sigui el sainet “El Virgo de Visanteta” que ens reflexa a través dels seus versos la sana obscenitat del poble valencià i més concretament, l'humor extravertit dels seus hortolans que converteixen els productes de la seva terra en símbols eròtics segons el seu volum, pes o textura. Aquesta explosió d'imaginació gràfica va aparèixer possiblement el dia que els homes es van observar a si mateixos i després van mirar la naturalesa comparant-s'hi mútuament, o sigui que ve de fa temps la cosa, per això sempre es va donar amb especial intensitat a les vores del mediterrani per la quantitat i varietat de productes que té la seva naturalesa. (Joglars, 1986:1)

Pel que fa als prolegòmens de *Columbi lapsus*, parteixen, d'una banda, d'un fet històric recent con havia estat l'estranya i considerablement silenciada mort del papa acabat d'elegir Joan Pau II. Treball d'hemeroteca fins al punt que el propi títol no és d'inspiració de l'Esperit Sant, sinó també estrictament documental. En els textos de preparació apareix aquesta precisió interessant: «El títol és una clara referència a la

frase pronunciada pel cardenal Marcinkus el dia que varen escollir aquest Papa: “El Colom empaitava les colometes de la plaça de Sant Pere.”» (Joglars, 1989:2).

D'altra banda, la idea de creuar aquesta història amb *Il barbiere di Seviglia*, de Rossini: hemeroteca i partitures. Penetració en la mena de *thriller* que tothom va sospitar que devia haver estat aquell període que anava des de l'elecció del Papa Joan Pau I fins a la seva mort, i que Els Joglars van prendre de referència i penetració en la textura musical amb que Rossini tracta l'obra de Beaumarchais. La primera intenció era que manés l'òpera, atès que Boadella volia representar *Il barbiere*, tal qual, amb una orquestra de vint-i-dos mestres a l'escenari. Però els mitjans reals d'una companyia privada com Els Joglars¹¹ van dur la dramaturgia cap al territori mes modest del *thriller* amb tocs de musical que van aconseguir un to adient amb el misteri de l'assumpte.

Sabent l'exigència, la cura i la generositat joglariana a l'hora de muntar documentacions destinades a fuetejar la imaginació sense allunyar-se massa de la realitat, no sorprèn trobar en els dossiers de materials inèdits d'aquella creació documents com un informe sobre... «els cossos de seguretat del Papa»!: (Xf.Cap.VIII.2:666), quins són, per qui estan integrats, quines missions realitzen, etcètera. Un d'aquells informes que segons qui i en quin moment ho hagués trobat, Déu n'hi do, el mullader que s'hauria pogut tornar a produir.

Fins i tot podríem incloure en aquest territori del referencial *pastitx* la matèria prèvia des de la qual es va aixecar *El Nacional*. En un veritable repte a l'espectador, aquest espectacle, probablement el de recepció més críptica pel públic d'Els Joglars, es construïa de manera força obliqua ja des de la seva mateixa preparació. El motiu que l'impulsava era una crítica a les grans estructures institucionals que tutelaven el teatre:

Per moure un aparell necessitaves fer una instància. Ens varem barallar amb tothom, varem fer una pintada a la paret...; hi varem crear un veritable conflicte, a l'Odeon. Si el teatre havia de ser aquell monstre, era la catàstrofe, la mort del teatre. L'últim és la creació, l'important és tota la cort de polítics i de funcionaris que l'envolten. És d'aquí que es dispara la metàfora inicial de *El Nacional*. *El Nacional* mostrava, sí, la destrucció del teatre en mans del poder polític. (Boadella, 2001b:17).

¹¹ Aquesta va ser l'època que Els Joglars van patentar la denominació Teatre Nacional de Catalunya i la van començar a utilitzar en les seves presentacions.

Boadella es proposava fer-ho literalment: «a través del contrast d'una mirada desmitificadora cap a l'ofici que practiquem; de l'exaltació del ghetto de llibertat individual, sexual, moral, que ha estat la història d'aquest ofici nostre» [17] Per aconseguir-ho, la barreja de materials previ va ser considerable. Entre ells trobem un resum de l'argument de *Rigoletto*, de Verdi, (Xf.Cap.VIII.2:669) o una escena escrita per Albert Boadella enviada prèviament als actors perquè vagin fent boca. Es tracta d'un text de set pàgines que conté un esbós de possibles personatges (un comparsa, un apuntador, una dona de la neteja que estudia cant, un cantant del cor, un tramoia, una taquillera, etcètera, tots ells descrits com a exemples de decadència) i uns diàlegs que donen un cert to del que podria ser l'obra [671]. Aquest text arriba als intèrprets, mentre la companyia està de gira amb l'espectacle anterior (*Yo tengo un tío en América*), com a idea o esbós del que podria ser el següent.

El Nacional, però, dona la impressió que acaba fent-se reflectint sobretot l'ideari del propi director, encara que sublimat en multitud de cites irreconeixibles i homenatges subtils procedents del propi Teatre. Hom diria que la documentació verídica sobre la que va créixer aquesta obra va ser, en aquesta ocasió, el pap del propi Albert Boadella en viu i en persona.

A partir d'aquí, pren molta força el gust de confrontar dades des d'una perspectiva més subjectiva. El mètode habitual de, com dèiem més amunt, «burxar en la Història, en hemeroteques, en biografies, en documentacions complexes, en textos literaris, poètics, teatrals», s'adreçarà a partir d'aleshores a elaborar, fins i tot, autèntiques tesis sobre personatges reals quasi be sempre identificats en alguna mesura amb el director de la companyia. Les evocacions polièdriques de móns com el de Dalí o de Josep Pla, adquiriran una volada intel·lectual de gran pes en les darreres obres d'aquest estudi. Un pes, que hom diria creix des de la confiança d'anar més enllà del teatre document purament objectiu que sembla encetar-se precisament amb *El Nacional*. Segurament, l'autèntic teatre de tesi, o millor el *teatre-tesi*, en el sentit de recerca i informació pública de les conclusions, l'inventen Els Joglars. Un teatre, sortosament, ja no del tot efímer, gràcies al vídeo i a l'edició dels textos.

La preparació de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, és un exemple clar d'aquesta vocació. Curiosament, uns anys abans, arran de la creació d'*El Nacional*,

i a propòsit del personatge de *Don Josep* i de la seva relació amb Josep Pla, recollim una reflexió inèdita d'Albert Boadella referint-se a l'escriptor, on mostra una certa reticència a tractar personatges de tanta complexitat i envergadura:

«El teatro és una collonada» me espetó un Josep Pla ya muy anciano después de conocerme. Era su adjetivo preferido y provocador que aplicaba a todas aquellas cosas a los que un grupo de gente otorgaba una especial importancia. Reconozco que este Josep Pla impertinente, escéptico y apasionado a la vez, escondiendo detrás al gran sentimental, me resultó muy emotivo. Quizás porque su personalidad representaba, también, un trozo de mi país, una generación de Catalanes que yo he conocido ya en su vejez, especialmente en el entorno rural donde he pasado gran parte de mi vida. No he buscado ningún paralelismo concreto entre el gran escritor y el personaje de “Don Josep”. Mi respeto hacia Pla y su obra me impiden cualquier aproximación teatral a su persona, que acabaría como siempre cuando los personajes son tan complejos, en la pura caricatura. La proximidad histórica no permite esas simplezas. (Boadella, 1993b:2)

És obvi que Boadella finalment s'hi va atrevir. He citat aquest text perquè em suggereix que, atesa la sinceritat d'aquella reflexió sobre la reticència a tractar el personatge de Josep Pla, abordar-lo finalment, requeria entrar-hi a fons per defugir el perill de caure en la caricatura. Així es compren perfectament la primmirada feina prèvia feta al voltant de la persona de l'escriptor abans d'emprendre la seva recreació teatral.

El dossier d'anècdotes i textos de l'escriptor rigorosament ordenat per temes és, en efecte, una excel·lent feina d'acostament a les actituds de Pla davant múltiples parcel·les de la realitat. L'obra —que finalment va adquirir un complexa estructura en la qual conviven un nivell de ficció convencional, inspirada, això sí, en la figura real d'un empresari català, i les aparicions de l'escriptor Josep Pla expressant-se amb textos extrets de la seva pròpia obra—, també va produir prèviament a la seva creació en escena un considerable recull de sentències de l'escriptor referides a una molt i molt àmplia temàtica que abastava des del «país» (dues-centes seixanta quatre sentències) a la «naturalesa» (setanta-set), el «comportament» (tres-centes noranta-dues), la «cultura»

(dues-centes cinquanta-nou), la «filosofia» (dues-centes cinquanta-set), «els homes i les dones» (vuitanta-nou), la «gastronomia» (setanta-vull) i el «vocabulari» (cent set). Un total de mil cinc-centes vint-i-tres sentències recollides (Xf.Cap.VIII.2:678-88) per acostar la companyia al pensament que haurien de reflectir en escena.(Boadella, 1998:1-6)

L'exponent màxim d'aquesta pràctica documentalista el trobem a la darrera de les obres de l'etapa que investiga aquest estudi: *Daaalí*. La passió pel teatre document nascuda amb *Àlias Serrallonga* culmina vint-i-cinc anys després amb la penetrant i polièdrica incursió en el personatge de Dalí i en el context històric i artístic en què es va desenvolupar el seu art, la seva personalitat i el seu mite.

Genoveva Pellicer, membre de l'equip d'Els Joglars durant la creació d'aquell espectacle recull en l'informe que va elaborar de la seva experiència amb la companyia la composició de la documentació que es va preparar:

1º - Documentación escrita: el equipo de dirección elaboró un dossier a partir de los textos más relevantes de Salvador Dalí, escritos por el propio autor (cabe destacar aquí como fundamental La vida secreta de Salvador Dalí), y otros textos que se ocupaban de la figura del pintor. Asimismo se recogieron todo tipo de entrevistas y declaraciones a la prensa. Se clasificaron por temas: infancia, sexo, religión, política, pintura, dinero, etc....

2º - Documentación proveniente de videos, entrevistas en televisiones (aquí cabe destacar una entrevista que Dalí concedió a un periodista mexicano, en la que aparecía un profesional bastante más “descerebrado” que el personaje al que entrevistaba. Ésta era básicamente la idea que flotaba en el ambiente. Dalí en un coqueteo constante con la prensa a la que necesitaba, y más cuerdo, o al menos más coherente que los “cuervos” o los “perros” esclavos de los medios de comunicación que le entrevistaban. La entrevista a la que me refiero fue reproducida, interpretada por Ramon Fontseré —Dalí— y Xavi Boadas —el periodista—, para promocionar la obra.

3º - Documentación pictórica. La compañía tenía en su poder gran parte de las reproducciones pictóricas de la obra de Dalí. (Pellicer, 2000:3)

De la documentació prèvia a les improvisacions de *Daaalí*, destaca el molt complet dossier (cent trenta vuit folis) denominat «Diccionari Dalí», un exhaustiu recull

de frases i anècdotes dalinianes que ratifiquen aquesta idea de tesi sobre un personatge, en aquests cas real, i abordat des de tota mena de perspectives. La mateixa estructuració de l'índex d'aquesta selecció de materials (Xf.Cap.VIII.2:692-703) mostra l'ambició d'acostament al personatge que hi havia ja en el plantejament de l'obra. Els prolegòmens de *Daaalí* pertanyen, però, clarament a un plantejament teatral d'ambició gairebé sense límits a l'hora de penetrar en l'univers d'un personatge. La complexitat i profunditat de la documentació prèvia fa evident la confiança del director en què el seu mètode de treball habitual respon a expectatives de qualsevol magnitud pel que fa a la complexitat i profunditat dels continguts que es vulguin convertir en matèria teatral.

En aquesta ocasió, a més, abans de començar les improvisacions, tractant-se com es tractava d'un personatge el qual, a banda dels complexos continguts humans duia inherent tot un univers plàstic que plasmava la seva interpretació del món, el director necessitava tenir també prevista una dimensió espacial i iconogràfica adient:

Necessito tenir la idea espacial per començar a plantejar-me el contingut. La idea essencial era trobar una imatge daliniana. Podia haver estat la vista de Port Lligat que Dalí veia des de casa seva, o podia haver estat un cel dalinià, és a dir, un cel empordanès. Necessitava partir d'un element que amb la mínima anècdota em permetés situar els actors en diferents plans i em facilités treballar amb totes les possibilitats corporals dels actors sense perjudicar la de visió de l'espectador. La imatge de l'univers dalinià que va anar sumant més punts va ser de seguida el piano de cua. El piano de cua apareix molt sovint a l'obra de Dalí Te pianos d'on neixen arbres, pianos eròtics... Dalí deia que la vinculació del piano de cua amb el sexe era molt important perquè el seu pare li havia deixat aquell llibre de sexualitat, el primer que havia vist a la seva vida, amb unes imatges que el van traumatitzar molt, al damunt del piano de cua de casa seva. (Boadella, 2001b:22-23)

I necessitava també tenir prèviament una idea que permetés donar en escena una dimensió de l'acte pictòric adequada a una teatralitat on el factor visual es sempre un component essencial.

[...] Un d'aquells moments que estàs obert a tot, un dia, sent a Madrid, estaven provant al Circulo de Bellas Artes una pantalla electrònica de la Sony de quatre metres per tres que reproduïa dibuixos i imatges de tota mena i de sobte m'adono que tot i acostant-m'hi molt, la visió de les figures no perdia la més mínima definició. Jo tenia descartada aquella possibilitat perquè normalment quan t'acostes molt a una pantalla electrònica de grans dimensions no hi veus res. Llavors vaig veure que si treballàvem la pantalla a través d'un ordinador, podíem crear una imatge i fer que l'actor s'acostumés a seguir-la amb exactitud. Per fi tenia clar que podíem veure Dalí pintant. [...] El cert és que fins que no tinc solucionada tota aquesta qüestió que no començo a pensar veritablement la fórmula amb què abordaré Dalí. No em fico a desenvolupar cap idea de contingut, ni tan sols la línia argumental fins que no tinc això clar.[22-23].

Potser de tota la recerca feta en aquest territori la font de documentació més curiosa sigui la que apareix en la documentació de *Laetius* on es diu que l'espectacle ha estat basat en:

La vida y costumbres de los insectos:
GUSANO BOMBYX MARI
ESCARABAJO TIGRE (CINCIDÉLIDO)
PULGA (CERATUPHYLLUS)
HORMIGA LEON (MYRMELEON)
ESCORPION DE AGUA (NEPA)
LANGOSTA MIGRATORIA
ABEJA ANDRENA (Boadella, 1980:3)

III.2.3 DOCUMENTACIÓ FICTÍCIA

El teatre document no ha deixat d'estar present en el teatre d'Els Joglars, encara que sigui parodiat. La simulació de documents reals per tenir-los com a arguments referencials als quals remetre's en les improvisacions també ha estat una de les estratègies conreades per la companyia. Després dels dos primer espectacles amb base documental *verídica*, –*Àlias Serrallonga* (1976) i *La torna* (1977)–, Boadella decideix continuar amb el mateix sistema, però amb la diferència que, en aquesta ocasió, la matèria documental serà... inventada. Inventada, però sempre amb una base molt

contrastada pel que fa als conceptes científics amb què havia decidit jugar. En l'espectacle següent, *M-7 Catalunya*, col·labora d'una manera important Lluís Racionero, «preocupat, ja, es veu, pels bàrbars del nord i per la Mediterrània. Racionero puja sovint a Perpinyà, fa col·loquis amb la gent i ajuda a emmarcar els conceptes nord i sud, tot insinuant camins que poden anar servint per al guió.» (Racionero, 1987:103). El director d'Els Joglars sempre ha sabut que per parodiar amb autoritat qualsevol codi cal dominar-lo a fons. Així, doncs, amb l'assessoria inicial de Lluís Racionero es va lliurar a la creació d'un suposat «informe Wallace Müller sobre cultures extingides» (Boadella, 1985:17-18)¹² del qual va sortir la celebrada obra. I amb el pretext d'una conferència de demostració de les conclusions socio antropològiques de tal informe, el nou equip d'Els Joglars es va dedicar a posar en solfa les petiteses entranyables de la manera de viure del seu país.

A partir d'aleshores, la sèrie d'espectacles de *teatre-(pseudo)verité* que van seguir aquell experiment reeixit, va dur les successives composicions de la companyia a inventar prolegòmens d'allò més variat per a després improvisar a partir d'ells com si es tractessin de referències reals. Per a *Operació Ubú* hi va haver, per exemple, les suposades informacions dels actors i les actrius que havien participat a les sessions de psicodrama del *Doctor Oriol* a un important personatge públic i la invenció d'una correspondència amb el suposat psiquiatra real expert en l'ús del psicodrama per a les seves teràpies en la qual el metge demana discreció en el moment de convertir en teatre un fet que no s'hauria d'haver sabut, com la teràpia dels tics a algun persona *important*. D'aquesta correspondència que juga en el rerefons de les situacions que els actors improvisen en *Operació Ubú*, fins i tot s'inclou una carta en el programa de mà jugant a perllongar també el joc ficció realitat en el territori de l'espectador. (Castells, 1985:109-114) La idea d'*Olympic Man Movement*, míting propagandístic d'una mena de grup ultra socialista, va permetre la redacció d'algun manifest –*¿Qué es el Olympic Man Movement?* (Boadella, 1982:42-43)– amb les idees que l'acte, adreçat en bona part directament al públic, havia de transmetre amb tots els mitjans humans i tecnològics disponibles.

¹² La síntesi de l'informe "Wallace Müller" és també al programa de mà de *M-7 Catalunya* i apareix recollit també a Lluís Mester de Joglaria, *Els Joglars 25 anys*, (Racionero, 1987: 102 – 103)

III.2.4 SIMULACRES EN VIU

El procés de creació de *Teledium* introdueix en el treball de camp preparatori aquesta pràctica de la improvisació preliminar a la improvisació de l'obra pròpiament dita. A *Teledium*, l'argument de l'obra va tenir tota una part prèvia (que l'espectador mai no va veure, encara que se'n conserven els vídeos) que els actors i les actrius van representar en improvisacions. Fins i tot s'arriba a celebrar una convenció d'eclesiàstics a El Llorà¹³, realitzada, és clar, pels membres de la companyia transvestits de religiosos i religioses. Abans d'entrar en les improvisacions de les escenes que configurarien l'espectacle, hi va haver un període de treball de camp per situar les bases referencials de personatges i situacions. Aquell treball va consistir en més d'un mes de reunions dels membres del grup, assumint ja llur respectiu personatge eclesiàstic, per consensuar la forma en què es farà la concelebració. O sigui que al procés de creació hi va haver tota una part prèvia que l'espectador no va veure, però que els actors i les actrius van representar en improvisacions: un monjo de Montserrat discutint el tema amb l'anglicà al cafè de Paris mentre el cambrer els complica l'escena. Va resultar que l'escenografia de la concelebració era una qüestió capital de les discussions. Havia de ser la imatge del consens. Els evangelistes, nord-americans, van determinar el tipus d'espai. Els cristians catòlics van cedir una mica de terreny en aquest punt. O sigui que el *look* de *Teledium* vindrà donat per «la necessitat d'un consens amb els protestants, i per això recordarà una mica certes esglésies d'Alemanya, de Suècia.» (Boadella, 2001b:10).

La preparació de *Gabinete Liberman* insisteix en certa mesura en l'experiència preparatòria de *Teledium*. En aquella ocasió «els dos folis de sempre» de partida, en paraules d'Albert Boadella recollides per Moisés Perez Coterillo, recollien «*la historia de una pareja de progres híper revolucionarios, que deciden enclaustrarse en vida*

¹³ La finca *El Llorà* abans de ser adquirida per Els Joglars va hostatjar regularment nombroses persones del món eclesiàstic del país. Albert Boadella diu a *Memòries d'un bufó*: «*Doña Tecla Sala mantenía una estrecha relación con el clero catalán de la época, muy especialmente con Montserrat, cuyo monasterio se benefició de incesantes y cuantiosas donaciones suyas. No es, pues, de extrañar que aquella casa estuviera siempre llena de curas, abades y obispos; era la pequeña corte de aprovechados en la que reinaba Doña Tecla, con la esperanza de perpetuar en la eternidad la rentabilidad de aquel mecenazgo. También la mayor parte de los prohombres del catalanismo montserratino, habían peregrinado de jóvenes a El Llorá con el fin de celebrar misas de campaña en lengua vernácula, cumplimentando, a un tiempo, a la anfitriona de tales actos de exaltación del espíritu nacional.*»

porque consideran que esa es la única forma de subsistir en la sociedad que rechazan. Un caso como el de “la secuestrada de Poitiers”, a finales del siglo pasado.» (Pérez Coterillo, 1984b:16). Per entrar en matèria, Boadella torna a posar en pràctica la creació d'una realitat imaginària prèvia des de la qual fonamentar les escenes, en la línia del que havia fet a *Teledium*:

[...] me voy hacia atrás de esa historia y utilizo la casa de Els Joglars, “El Llorà”, para hacer de las habitaciones, los despachos del psiquiatra y donde los actores reconstruyen una historia anterior que no va a estar en el espectáculo, pero que sirve para hacer que los personajes resulten creíbles, de carne y hueso. Siempre me ha interesado un espectáculo de actores, no de marionetas, con personajes perfectamente contruídos, por eso hacemos una puesta previa, hiperrealista.[16].

III.2.5 IMMERSIÓ I ENTRENAMENT ESPECIAL

Quan la idea mestra d'una obra d'Els Joglars conté ja en el seu origen el requisit d'uns personatges d'una determinada entitat pel que fa a la seva pràctica o als seus sabers, com els religiosos i les religioses en *Teledium*, els músics de cambra, en el cas de *Virtuosos de Fontainebleau*, els malalts mentals com en el cas de *Yo tengo un tío en América*, etcètera, han estat habituals els períodes de coneixement directe o d'entrenament especial per part dels actors i les actrius com part del treball de camp. Aquestes pràctiques comencen a posar-se en marxa temps abans de la concentració a Pruit on tindrà lloc el període d'improvisacions i l'assaig de l'espectacle amb la dramatúrgia ja fixada.

En la història d'Els Joglars, la primera experiència en aquest sentit s'hi podria considerar, en certa manera, la preparació d'*Àlias Serrallonga*, si entenem la vivència en el mateix univers geogràfic d'alguns dels personatges de l'obra. Com recorda Albert Boadella, «els arbres, els camins i una part de les masies eren els mateixos de quan ell era viu, però fins i tot els habitants de l'entorn no havien canviat d'aspecte ni de costums, perquè el món rural seguia vivint com uns segles abans.» (Boadella, 2001:232).

Probablement, una escena com la de la nit dels pagesos dormint a la masia, feta exclusivament amb sons d'atmosfera, difícilment hauria nascut amb tanta potència suggestiva, sense el coneixement autèntic d'aquella mena de silencis, d'aquella mena de cadència sonora. Però és per fer *Laetius: spectacle-reportatge sobre un residu de vida postnuclear* que els actors i les actrius d'Els Joglars han de convertir el seu entrenament corporal en una disciplina molt més compromesa que el treball corporal habitual de la seva formació. Havien de donar forma orgànica a la hipòtesi de un nou cicle de desenvolupament de la intel·ligència al planeta després del final catastròfic del cicle actual, és a dir, d'inventar-se una mena d'éssers primitius sense cap model a mimetitzar. El mateix director es va passar, segons assegura a les seves memòries, moltes hores observant la vida d'un galliner, amb el lògic horror de la seva família. Buscava arribar a imaginar-se l'ésser que «ocuparà el lloc humà en un nou cicle de vida animal al planeta» [339], i ell mateix va instituir aquest peculiar sistema d'immersió per a potenciar la seva imaginació teatral. La raó és que volia crear un espectacle sobre el tema, aleshores prou d'actualitat, del futur incert de la humanitat sota un perill atòmic cada cop més tangible. Ja ho volia haver fet abans de *La Torna*. A les seves memòries explica que ja havia començat a treballar en aquella direcció amb l'equip d'aleshores i també a les seves classes a l'Institut del Teatre. Però, encara que eren en un moment de gran prestigi entre els actors i les actrius joves de l'ús expressiu del cos en el teatre, també eren anys de forta politització; i en aquella ocasió, la consciència de compromís majoritària al grup va guanyar al caprici experimental que Boadella havia començat a covar mirant el galliner.

Laetius no va partir, doncs, de zero. El director no es «conformava a donar per perdudes les nombroses hores d'assaig que havíem emprat amb els col·legues de *La torna*, buscant unes formes primàries de relació mitjançant uns éssers inventats, a mig camí entre un primat i un insecte» [340]. En aquell cas, el nou equip compost per actors i actrius dels dos espectacles anteriors va recollir els prolegòmens de treball de camp, un treball de recerca corporal força sofisticada per als usos catalans de l'època, que havien estat iniciats pel malaguanyat equip que en abandonar els bitxos per fer *La torna*, va acabar a la presó i de la mateixa manera que Boadella no va el voler tornar a refer, aquell equip històric no va voler tornar a sentir parlar d'Els Joglars ni del seu director.

El 1980, amb la companyia i l'afer de *La torna* enrere i ja un altre cop a la Cúpula de Collsacabra, Els Joglars és van lliurar a un treball de creació expressiva corporal sense cap referencialitat social i en principi ni tan sols iconogràfica per als intèrprets. I ho van aconseguir: entre els referents de l'estada de Boadella al galliner i els de la dansa contemporània de l'època, la companyia va començar a donar vida a una mena d'éssers estranys, als quals, a poc a poc, les improvisacions concretes posteriors els van acabar dotant d'uns codis d'expressió primaris. L'extrem de la capacitat dels actors i les actrius d'Els Joglars per convertir-se ells mateixos en material referencial viu el tenim en l'aprenentatge del domini d'instruments musicals aparentant *virtuosisme* sense saber música, que va permetre que *Virtuosos de Fontainebleau* fos, t'ho miressis per on t'ho miressis, el concert disbauxat d'una *veritable* orquestra de cambra francesa. L'hiperrealisme del concert era, des del punt de vista de l'actuació, perfecte. Els actors i les actrius havien assumit el seu paper de músics virtuoses altament experimentats amb tal perfecció que tot i que les improvisacions els van dur a situacions grotesques i alta i volgudament inversemblants, la seva tasca prèvia d'entrenament estava tan fortament incorporada que permetia dur la disbauxa de les improvisacions cap a qualsevol mena de terreny sense que la credibilitat essencial d'aquell factor se'n ressentís. Encara que, sembla ser, no sempre n'hi ha prou amb una bona documentació, una immersió productiva o un entrenament especial eficaç. En el cas de *Yo tengo un tío en América*, va costar força arrencar, pel que explica Boadella:

No em va ser fàcil començar *Yo tengo un tío en América*. D'entrada, tenia clar que parlaria del genocidi i de la colonització cultural, però no sabia com. Sabia que no volia escenificar la història en primera persona, sinó a través d'algun joc indirecte. Vaig tenir molt clar de seguida que la imatge de la colonització cultural la faré arribar a través del ball flamenc. I també que faré servir timbals, com a cosa pròpia del món dels indígenes, que allò seria com un gran concert de percussió. Ho tenia tan clar que mentre fèiem la gira de Columbi Lapsus, els actors, fossin on fossin, rebien la visita del mestre de flamenc i feien classes de ball cada setmana. Després, a Pruit, també van tenir un professor de timbales del conservatori perquè dominessin el tema de la percussió. Fins i tot es van començar a preparar en la pràctica del tir amb arc perquè tenia al cap que volarien fletxes fins i tot per l'espai dels espectadors, cosa que al final vaig

deixar de banda, per considerar-la, recordant l'experiència d'*Àlias Serrallonga*¹⁴, excessivament perillosa. I vaig tenir també molt clara de seguida la idea d'un espai: una selva de cordes. Les cordes em podien servir per representar la selva, per fer d'armes, per penjar la gent dels arbres, per tot allò que l'acció necessités. En vaig fer un esbós i Dino Ibañez va fer la maqueta. Ens ho vam mirar per la càmera de vídeo i van veure que funcionava de meravella. L'escenografia estava decidida: una estructura amb vuitanta cordes penjades i un terra especial pel *taconeig* flamenc. [...] Aquest va ser un espectacle que va començar realment per l'espai. Fins al punt que el primer dia d'assaig ja hi havia a la Cúpula l'estructura amb les vuitanta cordes amb les mateixes possibilitats que es faran servir a l'espectacle acabat. (Boadella, 2001b:15).

Un fet no del tot original en la història de Els Joglars. vint anys enrere la creació de *Mary d'Ous*, també va començar amb l'estructura cúbica instal·lada al bell mig d'un prat. Aquest cop, però, d'una primera etapa de preparació i documentació sobre músiques, formes de flamenc, danses tribals, llenguatge i vestuari, Els Joglars convertirien literalment les instal·lacions de Pruït en un frenopàtic durant una temporada.

El frenopàtic disposa des del primer dia de tractament d'una biblioteca on es poden consultar totes les qüestions referents al tema escollit per a la teràpia. En el cas del psicodrama que es presenta avui cal afegir que des d'un any abans s'estaven treballant dues metodologies paral·leles: el ritme manual (timbales) i el ritme corporal (ball flamenc) així com també visites periòdiques a l'hospital psiquiàtric de Sant Boi per a estimular l'intercanvi d'experiències amb els interns. (Boadella, 1992,1)

Durant els inicis de la creació de *Daaalí*, el diari de Genoveva Pellicer ens dona notícia «*de un paseo por el Empordà, de visites a Figueres, al Museu Dalí, a la casa de Port Lligat, a Púbol, etc.*» (Pellicer, 2001:3). També ho fa Ramon Fontseré en un diari que recull dia a dia la seva vida durant la creació de *Daaalí*, on tenia la responsabilitat

¹⁴ Durant les representacions d'*Àlias Serrallonga*, hi va haver un accident amb un dels trabucs de fogueig que es feien servir que va ferir un dels actors.

d'interpretar al pintor empordanès, potser el document més complet per copsar la mesura de la implicació vital dels intèrprets en el procés creatiu d'una obra d'Els Joglars. (Fontseré, 2001)

Hom podria dir que tot s'aprofita en les èpoques d'acostament al tema prèvies al començament de les improvisacions. De fet, en moltes de les produccions, la immersió continua fins i tot quan el treball de creació teatral ha començat. Fora dels assaigs a la Cúpula, la vida a El Llorà durant la creació, manté l'actitud d'immersió amb lectures, visionats, cadascú, ja, des de la perspectiva que li dona l'esbós del personatge que està fent.

Fins i tot en el manteniment físic dels individus pot incloure activitats relacionades amb la preparació tècnica pel cos a cos de les improvisacions, per preparar els reflexes d'interacció del grup «com si es tractés ben bé d'un equip de futbol». (Rocatti, 2004:2)

III.2.6 TEXT DRAMÀTIC PREVI

Per acabar aquesta secció, constatem també els cops que Els Joglars fan un espectacle a partir d'una obra creada anteriorment.

No és estrany trobar que un espectacle d'Els Joglars contingui una escena o un simple apunt que acabi sent rescatat com a punt de partida d'una nova creació.

El primer cas que pren decididament aquesta opció és el de *Bye, bye, Beethoven* (1987) on Els Joglars reprenen el tema i l'espectacularitat de *Laetius* (1980). Boadella vol, en el moment que Els Joglars compleixen els seus primers vint-i-cinc anys d'existència, recuperar la magnificència formal d'aquell experiment i recrear-la amb uns mitjans tècnics molt més sofisticats, aprofitant per dur la ciència ficció cap a un territori decididament més filosòfic que abordi més extensament les causes del final catastròfic del planeta. A tal efecte, *Bye, Bye Beethoven* reproduïx en la seva segona part l'antic *Laetius* pràcticament fil per randa, creant tota una primera part que desenvolupa en certa manera els antecedents que a *Laetius* quedaven resumits en una primera escena: el moment de l'explosió nuclear en casa del *matrimoni Roca*. Aquella esquemàtica escena domèstica on *Els Roca* viuen els seus últims moments sobre un terra –una terra– que encara és circular –tres minuts escassos d'espectacle, esborrats

després de la memòria pel desplegament coreogràfic de la nova i estilitzada espècie de pobladors terrestres – que a *Laetius* és més aviat un pretext que serveix per introduir el gruix de l'obra que és l'exhibició dels éssers de la nova era, conté una temàtica i diria que també una estètica força potents que no obstant *Laetius* abandona de seguida en centrar-s'hi exclusivament en el nou cicle post nuclear. Aquells minuts de l'inici de l'espectacle –vint-i-sis línies de text– (Xf.Cap.VIII:604) contenen l'embrió de la sofisticada primera part de *Bye, bye, Beethoven* sent, de fet, són variacions sobre el tema.

Els Joglars també recuperen el text de l'obra creada per Albert Boadella al Teatre Lliure catorze anys enrere: *Operació Ubú*, fent-ne un *remake* que titulat *Ubú, President*. La recreació el 1995 de la històrica *Operació Ubú* del 1981, introdueix canvis sinó substancials, sí actualitzadors; dit sense embuts: Pujol i Boadella catorze anys després. El mateix passa amb el segon *remake* del 2002 amb motiu de la reposició de la trilogia catalana *Pujol-Pla-Dalí* per celebrar els quaranta anys de teatre de la companyia. Obres tan conjunturals com van ser els *remakes* d'*Operació Ubú*, *Ubú, President* i *Ubú, President, o el últims dies de Pompeia*, van requerir inevitablement l'actualització. No obstant. el treball de camp previ ja estava fet: consistia senzillament en el context real del país: en certa manera, el temps i la realitat històrica, ja li havien fet una nova dramaturgia introduint un nou sentit sense necessitat de tocar gaire el text.

La recurrència a textos d'altri com a punt de partida, és un recurs que hom diria el director té sempre a la butxaca i que fins ara l'ha anat traient en ocasions molt puntuals. Qui escriu això, per exemple, va col·laborar anys enrere amb la companyia veient les possibilitats que tenia l'obra de Brecht *La resistible ascensió d'Arturo Ui* de ser objecte d'una lectura en clau catalana i varem arribar a apuntar una possible extrapolació del *trust* de la col i flor a un imaginari *trust* del cava. El projecte no va prosperar, però és evident que és una possibilitat que torna a aparèixer de tant en tant.

Val la pena citar la utilització del sainet de Bernat i Baldoví *El virgo de Visanteta* com a base de *Visanteta de Favara* que va Boadella va dirigir el 1986 pel Teatre Estable del País Valencià. En aquella ocasió, el sainet costumista valencià, creat amb actors i actrius del País Valencià, és utilitzat com a fil conductor d'una mena de revista on es tocava la terra, el sexe, el menjar, la religió i la política tot en un to intensament grotesc i còmic. Aquest text esdevé com una mena de canxa on rebota tota

la matèria sorgida de les improvisacions, passant-se mútuament els canvis de to de la visió entranyablement exagerada de la cosa valenciana.

I, més en la línia de recerca dramaturgic en un sentit semblant al que perseguia amb la reescriptura de l'*Arturo Ui*, apareix la idea de partir de *Il barbiere di Seviglia*, de Rossini pel que acabarà sent el notable *thriller* sobre la mort del Papa Joan Pau I *Columbi lapsus*.

Ja fora de l'època de les obres estudiades, la darrera creació per ara, *el Retablo de las Maravillas, cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, (2004) reescriu l'obra cervantina, duent-la cap a continguts força recurrents de la dramaturgia d'Els Joglars, però amb la intenció explícita d'actualitzar el discurs profund de l'obra. Un pas previ, curiosament casual, a la recreació del Quixot, projecte en curs en el moment de redactar aquesta tesi.

III.3 IMPROVISACIÓ ACTORAL COM A SISTEMA DE CREACIÓ DRAMATÚRGICA

La improvisació dels actors i les actrius com a sistema de creació d'acció dramàtica sense un text prèviament fixat a la manera d'Els Joglars, és un sistema basat en la *no premeditació* de l'escena a crear; sempre, com hem vist en el capítol anterior, a partir d'un tema concret documentat a priori i d'una situació proposada sobre la marxa pel director. Es tracta d'un procediment d'escriptura dramàtica on, si volem dir-ho així, l'actor i l'actriu són la matèria executora essencial i el director el *jòquer* provocador i qualificador. De les moltes declaracions al respecte d'Albert Boadella, aquesta descriu molt bé la base del sistema:

En nuestro núcleo de trabajo lo esencial es el actor, es decir, todo pasa por el juego con los actores. Puedo tener situaciones diversas o diálogos preparados previamente, pero una vez en el ensayo, todo se resuelve de nuevo y este material previo es pasado por los filtros de la actuación-improvisación, donde se amplía y adquiere nuevas dimensiones. Una partitura definitiva no aparece hasta que no ha sido interpretada desde sus mas diversas posibilidades. Lo previo no es mas que un material desordenado para moldear, es simplemente la

arcilla para el escultor, lo cual es imprescindible, pero obviamente no es lo artísticamente valioso. (Boadella, 2000b:17).

Aquesta explicació, on com veiem queden clares les tres fases del procés, preparació, improvisació i fixació, pertany a un document de la presentació a Madrid de *Daaalí*, és a dir, l'espectacle que tanca el cicle de trenta anys que recorre aquest estudi. És interessant rescatar-la i comparar aquestes afirmacions amb els plantejaments de les primeres èpoques per observar com un dels trets més determinants de l'estètica d'Els Joglars rau en la persistència a mantenir la fidelitat al seu sistema de creació d'acció dramàtica. Contrastem-ho amb la resposta a la pregunta de com preparen els espectacles que Antoni Bartomeus fa a Albert Boadella el 1976:

El procés és semblant a com es faria per a una composició musical. Som com un grup de jazz, nosaltres. El que passa és que el grup de jazz improvisa sempre, i nosaltres hi ha un moment que fixem l'espectacle. És un procés d'improvisació per part dels actors per descobrir totes les possibilitats de cadascú: que tothom digui el que ha de dir, i ningú no sigui només intèrpret. Que els actors facin l'obra a la seva mesura. Si n'hi ha un que salta dos metres, no ha de saltar només un: s'ha d'anar al màxim de les possibilitats. Tot això mirant que el tema no s'escapi, centrant-lo cada vegada més. Així arribem a la construcció de l'esquema de l'obra; el que seria el text literari. I llavors comencem els assaigs. Això no vol dir que de vegades no tornem endarrere; ho fem sovint. No s'ha d'oblidar que nosaltres dem l'esquelet, la partitura i la interpretació: som com una mena de laboratori, en el qual anem fent els nostres propis experiments. (Bartomeus, 1976:53).

Les impressions recopilades gairebé trenta anys després per un testimoni d'excepció del treball de creació d'Els Joglars, com és Lluís Elias, con ja hem dit, l'ajudant de direcció d'Albert Boadella des del 1983, any de la producció de *Columbi Lapsus*, il·lumina perfectament l'estat actual de la qüestió:

La improvisació és el nucli fonamental en què es basa el mètode de treball d'Albert Boadella i Els Joglars. Un punt de partida. L'aproximació a una escena o a una estructura dramàtica. Un embrió. L'aparent joc d'un nen de nou anys.

Regles senzilles basades en l'espontaneïtat d'un actor que coneix bé els fonaments d'aquesta tècnica. Situacions per dramatitzar o sensorials. Obertes o tancades. Individuals o col·lectives. ... Un joc amb moltes variants, tantes com la imaginació de qui les proposa. Regles senzilles, però carregades d'una gran complexitat. Resultats esperats, lògics o inesperats, d'una bellesa absoluta. Moments exclusius que mai es tornaran a veure perquè, sempre que es produeixen, dona la casualitat de que no han estat captats per la càmera de vídeo. I en el cas de que la improvisació s'hagués pogut enregistrar, seria pràcticament impossible que els actors reproduïssin exactament allò que van fer, aquell "moment", i aconseguir el mateix efecte. El teatre és mesura, premeditació, i la improvisació l'inici d'un procés creatiu que permet sumar, multiplicar; avançar. Un joc que produeix una immensa satisfacció tant pel qui el fa com pel qui la mira. Un desafiament. De les primeres improvisacions, possiblement, no en sortirà res, pot ser sorgeixi una petita troballa, i en el cas que d'ella no es pugui aprofitar res, si més no, serà una orientació per a poder triar una direcció narrativa. (Elias, 2002:14).

També Mercè Saumell recull a la seva tesi doctoral una declaració del director que podria sintetitzar la importància del curós respecte al mètode observat per la companyia durant els trenta anys transcorreguts des de la seva primera formulació teòrica.

Al llarg de trenta anys, la nostra estructura s'ha anat sistematitzant i va de la següent manera. Jo, inicialment, faig un primer guió i decideixo el que farem; escric unes vint-i-cinc ratlles sobre el tema que no és una sinopsi argumental, sinó un primer acostament al tema, amb elements i propostes d'ordre estètic. Un cop els actors han treballat una part pràctica i teòrica, s'inicia el treball sobre accions molt definides i dirigides, tot treballant alhora amb referències de lectures i vídeos. La meva feina de director en aquest moment és acotar el terreny de les improvisacions. (Saumell, 2001:339).

III.3.1 EL *ROL* DEL CONDUCTOR

L'experiència d'haver estat alumne d'Albert Boadella durant els meus estudis a l'Institut del Teatre entre el 1970 i el 1973, ens ha permès comprovar personalment que

el seu mètode, en realitat no és res més que treballar netament des de la impremeditació, confiant-hi plenament; és a dir, partint d'una disponibilitat al joc, a la invenció, a l'error, a la rectificació, al cansament, a la represa, a l'opinió, al passar-se de rosca, al risc, al teatre, a actuar, a elucubrar, i probablement a moltes coses més. Però no la disponibilitat relativa dels actors desconfiats, sinó una disponibilitat interessada i lúdica, basada en la capacitat de fer net de tota premeditació intel·lectual abans de començar una improvisació i engegar el viatge cap al desconegut amb decisió i alliberats de prejudicis.

Aquesta capacitat de situar l'equip d'intèrprets en aquesta tessitura de disposició a la creació, se li ha de reconèixer al director de la companyia i potser sigui aquest l'aspecte del mètode més difícil de transmetre, atès que es tracta en bona mesura d'un factor de caràcter, de temperament especialment dotat per aquesta mena de guiatge. Elias confirma aquesta impressió trenta anys mes tard:

L'Albert crea les condicions necessàries durant els assaigs perquè l'actor pugui comunicar amb llibertat allò que es va forjant a mida de tothom. No li calen paraules acadèmiques per explicar-se. Paraules que més aviat són judicis que generen confusió. L'Albert no força a l'actor, no l'intimida, no el violenta. Actor i director caminen junts seguint el mateix objectiu. S'explica, proposa, es contradia, i a mida que disserta es va, i et va convencent. No es mou entre la incertesa i la vaguetat. Els seus suggeriments són concrets. És poden explicar grans coses amb plantejaments molt simples. Mentre es va escrivint la dramatúrgia, s'orienta a l'actor, se'l motiva fins que, l'actor acaba precisant. Les seves indicacions són condicionals perquè es desconeix el resultat. I si proves a fer ... I si intentes ... Perquè no fas En definitiva, potencia el joc, i per tant, l'espontaneïtat. (Elias, 2004:16).

Val a dir que la perdurabilitat del mètode te també molt a veure amb la gran capacitat de fabulació i en els reflexes singulars del director de la companyia per capturar al vol les bones idees dels membres del col·lectiu i desenvolupar-les en les improvisacions amb velocitat de vertigen. Elias descriu així aquest factor essencial de la improvisació d'Els Joglars:

De l'atzar que sorgeix, l'Albert, com un caçador, detecta el que podria ser, i no és. S'immisceix, llavors, amb els actors i, rebutjant l'autocensura, transgredint

ideologies, sense prejudicis, sense intel·lectualismes, exprimeix el joc fins que l'esgota. Els actors fan que allò que està ocult, inexistent, sigui verídic. Si una improvisació pot arribar a transmetre allò que s'espera, a poc a poc, sense presses, s'organitzarà, s'escriuran uns diàlegs bàsics, i amb el temps anirà prenent el cos d'un adult. [16].

En aquesta pràctica tan interactiva, la comunicació te, lògicament, un paper important. Em refereixo a la comunicació que es pugui donar entre el grup o la individualitat que estigui improvisant a l'espai escènic i el director que condueix la improvisació. Segons el director la comunicació funciona així:

Para mi los actores son como el alfabeto de una escritura y ellos intuyen fácilmente mi objetivo aunque oralmente no lo exprese con claridad. Diría que nos entendemos casi por telepatía y eso solo es posible con un grupo de actores con los que llevas mucho tiempo y entre los que no hay ningún afán de protagonismo. (Fondevila, 1991:20).

Mercè Saumell defineix també la funció de Boadella com a la d'un *director-conductor*:

En la definició d'improvisació hi trobem implícita la funció de director-conductor; una funció que, en opinió de Boadella, és similar a la d'un director d'orquestra. Tot i que el text va adquirint importància en els darrers muntatges d'Els Joglars, la improvisació, per a ells, sol partir d'imatges-situacions molt concretes, tot i que l'embrió del futur espectacle es troba en els dos famosos fulls del guió boadellià. (Saumell, 2001:265).

També l'ajudant de direcció Elias utilitza el terme «director d'orquestra» quan descriu la manera física amb què el director participa en una sessió d'assaig:

L'Albert, seu, ara, en una cadira giratòria i fa servir un rasca esquenes com a vareta per canalitzar la seva energia. Com un director d'orquestra

la fa picar imperceptiblement contra la cantonada d'una taula marcant entrades i sortides perquè es vagin ajustant a un determinat ritme. Regula un compàs. Cal·ligrafia un pentagrama. Es desplaça contínuament de la cadira a l'espai dels actors per dirigir, jugant amb ells, les propostes que van sorgint durant els assaigs. És la seva manera de visualitzar una escena i la meua, escriure tot el que va passant davant meu. (Elias, 2004:13).

Es tracta clarament d'una feina exhaustiva i interactiva que exigeix, com anirem veient, una disposició i un lliurament personals considerables pels dos factors del bescanvi creatiu i creador, el conductor i l'executant. Com va declarar a la premsa Joaquim Cardona¹⁵, actor certament versàtil, el qual, quan va ser elegit per fer el paper de Jordi Pujol en la producció del Teatre Lliure que es va acabar dient *Operació Ubú* ja comptava amb una bona trajectòria professional als escenaris catalans:

Treballar amb Albert Boadella és molt difícil. [...] A mesura que nosaltres ens emmotllàvem als personatges s'anava perfilant el text. Les nostres interpretacions s'han anat filtrant fins que hem aconseguit el que Boadella realment volia. Ha estat una gran experiència, però molt esgotadora. (Castells, 1985:10).

Cardona subratlla també un detall prou interessant de la seva experiència amb Boadella, el qual constitueix una bona manera de sintetitzar la dinàmica que determina el procés de creació dramàtica que intentarem descriure en tots els aspectes mínimament objectivables de la seva casuística. És aquest: «Boadella modifica constantment Joglars i Joglars a Boadella.» [10]

També l'habilitat del conductor per dur les improvisacions de l'abstracció a la concreció com a via per obtenir visions singulars i no guiades pel mimetisme de qualsevol aspecte de la vida està més que demostrada. D'aquesta pràctica, especialment viva als inicis, hi ha força documentació. Referint-se a la creació d'*El joc* (1969), el

¹⁵ Joaquim Cardona, actor format a l'Institut del Teatre de Barcelona abans dels canvis propiciats el 1970 per Herman Bonnin, que va tenir una prestigiosa carrera al teatre professional que es feia a Barcelona..

primer dels espectacles del període que abasta aquesta recerca, Glòria Rognoni, amb Els Joglars des del 1963 i membre de la primera formació professional de la companyia, explica com va anar la preparació d'aquesta obra:

El punt de partida va ser el que varem denominar “mètode Fabra” el qual consistia a agafar el diccionari de Pompeu Fabra, obrir-lo a l'atzar i agafar la primera paraula que trobéssim; “absorció”, doncs, endavant!, tothom a improvisar sobre l'absorció! A partir d'aquí anàvem fent i lligant caps. L'Albert sempre ha tingut la gran virtut de veure de seguida coses aprofitables en el que fèiem, anant sovint més lluny del que tu pretenies i de trobar una sèrie de sentits i probables interpretacions i d'on podia anar a parar... I així s'anava treballant. *El joc* parteix realment d'aquest “mètode Fabra” que darrerament algun cop s'ha tornat a utilitzar i que és la més lliure de les formes d'improvisar. (Rognoni, 1987:17)¹⁶.

Per la seva banda, Boadella veia així aquella experiència:

Els actors animats per una gran fe, es llençaven a fer moviments i sons inconnexos, primer individualment, però poc a poc s'anaven ajuntant per afinitats rítmiques fins a formar un conjunt més coral. Els exercicis inicials acostumaven a ser unes associacions inconscients que s'allunyaven lentament del punt de partida, i derivaven en unes altres accions no gaire més precises. Quan s'havia aconseguit almenys aquest estat, jo intervenia amb algunes indicacions orientades a reconduir la improvisació, segons el que les evolucions primàries em suggerien de més concret. De fet, per començar, no volia veure els actors asseguts a les cadires, necessitava que la matèria de treball estigués en continu moviment, creant climes sonors i rítmics, que poguessin induir-me a possibles manipulacions. En resum, el treball anava evolucionant de l'abstracció a la concreció, però sempre conservant les essències dels impulsos inicials, així

¹⁶ Glòria Rognoni va interrompre el 1975 la seva participació com a actriu d'Els Joglars després de l'accident que va sofrir en un assaig durant l'enregistrament per a la TV d'*Àlies Serrallonga*. Rognoni es va reincorporar a la companyia com a ajudant de direcció el 1980 amb *Laetius* exercint aquesta funció fins al 1986 (la cita bibliogràfica correspon a un article que és la transcripció en forma de monòleg d'una conversa mantinguda el 1987 per mi mateix amb l'actriu..

la seqüència quedava sostinguda per una estructura més original, i allunyada del clixé amb el que hauria arrencat qualsevol situació corrent. (Boadella, 2001:181-184).

Un altre exemple clar per explicar-ho podria ser el cas de la creació de *Mary d'Ous* (1971), on va trobar en la idea d'aplicar les estructures musicals a una situació irrellevant, un filó d'abast insospitat. El cert és que el seu rar olfacte dramàtic, hi va reeixir plenament. La sospita que una abstracció pura, més a prop de les matemàtiques que de les emocions, com és una estructura musical, podia obrir-li un camí per expressar els patrons universals de comportament dels individus en les seves relacions amb els altres individus –i a més a més sintetitzar les seves emocions- era certa.

Una habilitat compartida, sens dubte, en aquella ocasió, per l'equip d'actors i actrius que van materialitzar en accions concretes aquell particular sistema de provocació dramàtica. Jo mateix, havia escrit respecte al grup d'actors i actrius d'aquella obra:

[...] actors extraordinaris que actuaven amb una adequació absoluta de la seva energia a l'espai i amb un domini absolut de la modulació de la intensitat de l'expressió [...] que eren capaços d'editar en escena composicions que avui denominaríem minimalistes, però també donant a cada acte, físic o verbal, la mida exacta de l'emoció a la que s'estaven referint. Per primera vegada, els actors i les actrius de Els Joglars, alliberats de tot servilisme estilístic, s'aplicaven des d'ells mateixos a l'execució d'una partitura abstracta feta d'estereotips desconstruïts, donant lloc a una de les actuacions més ben mesurades, és a dir, més modernes i allunyades del *teiatru* que s'han produït als nostres escenaris. (Abellan, 2002:65)

El rol del conductor en les improvisacions dels actors i les actrius implica també la funció pròpia del director d'escena de modular, a més de la fabulació, el to teatral pertinent en l'actuació.

III.3.2 ACTORS I ACTRIUS DRAMATURGS

La dramaturgia sorgida de les improvisacions d'Els Joglars no raja exclusivament de les dots per a la fabulació o dels reflexos per a la resposta i el perllongament de situacions que tots i cadascun dels membres de l'equip puguin tenir. En la resposta a la provocació actua també el factor personalitat actoral que modula sempre l'*impromptu* dramàtic amb un to determinat. Cada obra de Els Joglars té, doncs, en el seu contingut, malgrat l'acabat perfectament homologat que finalment li haurà donat el director i dramaturg en cap, l'empremta performativa dels seus actors i les seves actrius. Una empremta en general hàbilment unificada en el conjunt, però no difícil de localitzar per a algú que conegui les característiques expressives, temperamentals i fins i tot intel·lectuals dels actors i les actrius membres.

Algú que, per raons de generació i de context, tingui, com en el nostre cas, el privilegi d'haver conegut força de prop moltes de les persones que han estat components d'algunes formacions d'Els Joglars, pot intuir perfectament en el visionat d'un espectacle les aportacions més personals a la dramaturgia d'individualitats molt significatives, reconeixibles en les seves recurrències dramàtiques i expressives.

L'aportació dels intèrprets a la dramaturgia de creació dels espectacles d'Els Joglars, pot tenir característiques molt diverses: En el sarró de recursos que cada intèrpret duu a cada sessió d'assaig, conviuen perfectament el cop de geni artístic i el treball personal més acurat d'acumulació de dades a partir de l'observació, la lectura, la documentació.

I cal també la sintonia absoluta amb el fons ideològic del tema en marxa.

Tenint en compte que aquesta és una dramaturgia on els personatges es creen per la via de l'experimentació actoral sobre les seves potencialitats ens és útil l'explicació que dona Jaume Melendres en el seu llibre *La direcció dels actors* del que ell denomina *procés d'empelt*, concepte que utilitza per explicar:

[...] l'operació contra natura gràcies a la qual l'actor aconsegueix inserir els prejudicis del personatge al seu propi cervell (renunciant als seus) de tal manera que els músculs responguin sense dificultats a les ordres que provenen d'aquest nou sistema de judicis previs. Els boigs no són altra cosa que actors que no han sabut trobar la manera de desempeltar-se. Els clowns, segons Gómez de la

Serna, són actors als quals la perruca els canvia els pensaments. (Melendres, 2000:64)

Això és aplicable en bona mesura a una característica típica del procés creatiu d'aquest teatre en donar constància de la capacitat de l'autoria de desprendre's dels seus judicis en el moment de crear uns personatges que han de respondre a móns en la major part de les ocasions molt i molt allunyats de la quotidianitat real dels seus i les seves artífex. En aquest cas, en certa manera *l'empelt* més que amb el personatge s'ha de donar amb al punt de vista sobre el tema treballat que inspira el projecte. La sintonia ideològica entre conductor i intèrpret –si més no, durant les improvisacions (no és matèria d'aquesta tesi anar més a fons en aquest territori psicològic)– és una condició *sine qua non* del mètode de creació.

De les entrevistes realitzades en el treball de camp sobre aquest àmbit tan essencial del mètode de creació d'Els Joglars, en el testimoni d'actors i actrius de diverses èpoques de la companyia, així com en les notes conservades del procés del seu treball per molts dels actors i les actrius que han passat per la companyia, trobem exemples a bastament que ens il·luminen les moltes i diverses vies per on es pot donar l'aportació creativa dels intèrprets a l'obra en procés. Destaquem l'arsenal de notes conservat per Carme Periano i Pitus Fernandez de la creació *d'M-7 Catalunya*. on podem constatar l'exhaustivitat de la reflexió del dia a dia en l'evolució dels personatges.

Isabel Rocatti ens parla, per exemple, d'un personatge de *Teledium* que va quedar fixat al muntatge definitiu pràcticament tal qual com el va improvisar per primer cop:

[...] És curiós perquè era l'únic moment dramàtic de tota la comèdia. Un moment molt negre. Era un moment que sortia el capellà mormó a retre homenatge des de la trona a un altre mort per la seva església. Jo havia de fer la mare del mormó mort que sortia a recollir el reconeixement que se li feia al fill. Aquí la mare, en lloc de donar les gràcies li donava la volta a l'assumpte i el que feia era rebel·lar-se contra tot, pegar al capellà i començar-los a insultar¹⁷. Total

¹⁷ L'escena la trobarem a Boadella, 2002:271.

que li agafava un atac d'histèria i havien de sortir els tècnics del plató a endur-se la senyora. Això va sortir d'una improvisació. J.A.: – ¿I va ser un impromptu teu, així, de sobte? I.A.: – Això va sortir dins l'argument de la improvisació del que van preparar els actors que feien els mormons, allò de l'homenatge. El que jo vaig fer era molt negre i va impactar molt l'Albert, encara que aquestes coses tan dramàtiques no li agraden gaire. Però es veu que ho va trobar que era interessant i aquell moment es va ficar tal qual, sense canviar-li el to ni res. L'únic que vam canviar va ser el nom del màrtir que li vam posar el de Vicent Vergara¹⁸. Com actriu, a *Teledium*, això va ser la meua aportació de text sortit d'una improvisació més notable, perquè la major part del text de la Vicenta fent d'acòlita presentadora eren textos generalment parits sobre la taula. (Rocatti, 2004:4)

Rocatti ens recorda també com va sorgir un dels moments més potents del personatge creat per ella a *Virtuosos de Fontainebleau*:

Aquell estiu jo estava obsessionada amb una peça musical que era el *Concert per a violí i orquestra* de Txaikovsky. Me la posava a totes hores. No sabia què fer per a ficar-la. La qüestió és que en una improvisació en un moment que érem tots allí drets em vaig tirar al coll de l'*Antonio* i li pego un morreig de campionat. A partir d'aquí es va tirar d'aquell fil i es van buscar coses per escalfar aquell personatge. Va ser quan jo li vaig donar al tècnic la cinta amb el concert perquè el posés. Aquesta música va fer donar un salt a tota aquella part de l'espectacle i va donar peu a una de les escenes que a mi més m'agradaven de l'espectacle. Era tota la part que es jugava amb les músiques i els instints eròtics de tots. Allò va permetre que s'entrés en un altre codi i que comencessin a passar una altra mena de coses. L'escena de la capa de torero sí que va ser tota feta per indicació de Boadella, però jo estava tan exaltada aquella sessió con tota la pujada que s'havia produït que no em va costar gens fer l'amor amb la capa com em demanava el director. Joestic molt orgullosa d'haver contribuït al gir de l'espectacle amb aquella aportació i també molt agraïda pel fet que

¹⁸ Vicent Vergara era el nom de qui portava aleshores el Valencia Cinema, vinculat després a *Cartellera Túrria* de Valencia.

Boadella em brindés la possibilitat de fer aquella escena amb la capa tan gratificant per a mi com actriu. [8].

La inspiració que el conductor i dramaturg definitiu obté de les accions sorgides a les improvisacions i a partir de les quals provoca de noves i va construint la peça, s'alimenta, doncs, d'aquesta simbiosi indestriable fabulació-performance. És probable que aquest factor sigui el més determinant en l'originalitat habitual de les escenes creades per aquesta dramaturgia de creació actoral.

III.3.2.1 IMPROVISACIÓ PREPARATÒRIA

Com ja hem explicat, en el procés de creació d'Els Joglars està implícita la dedicació exclusiva i la concentració física dels intèrprets en tot el procés de gestació, creació i assaig de la versió definitiva, no debades resideixen plegats durant el temps de la creació d'un espectacle. Per tant, el mètode no exigeix cap mena de cronologia en la decisió dels objectius de les improvisacions. Són les mateixes necessitats que el procés va plantejant allò que farà decidir les improvisacions que farà la companyia un dia d'assaig.

Abans d'entrar en la mecànica de la improvisació d'escenes, comentem altres utilitzacions de la improvisació que es donen en el procés de creació, com és el cas força habitual de realització d'improvisacions prèvies o paral·leles a la creació de les escenes per a l'espectacle.

Aquestes improvisacions prèvies o paral·leles que podem denominat *preparatòries* poden tenir objectius diversos. Poden sorgir com una via per abordar alguna necessitat tècnica o temàtica concreta plantejada en la dinàmica de la creació. O, en ocasions, poden servir al director, per, com diu Elias, «fer net»:

[...] improvisacions obertes amb l'objectiu d'intentar que els actors s'espolsessin els “tics” que tenien dels personatges de *Bye, bye, Beethoven*, l'anterior obra. S'havia de fer net. I tot i que ja portava alguna cosa entre mans, va preferir no dir res a ningú i posar-se a treballar sense idees preconcebudes, fent improvisar als actors sobre altres temes. Sobre la moda; perquè sorgeix la

moda?, la premsa; perquè els banquers surten a les revistes del cor?, sobre els guàrdies de seguretat del Vaticà; perquè els cristians porten pistola? (Elias, 2004:14).

I poden servir també perquè el conductor detecti les característiques dels actors que encara no coneix, atès que de tant en tant l'equip va canviat els seus membres. O per adequar-los al seu criteri estètic. Les declaracions que ens va fer l'actriu Isabel Rocatti ens revelen també alguns aspectes de la seva experiència en aquest sentit: Rocatti, en incorporar-se a Els Joglars acabada de sortir de l'Institut del Teatre i tot just després de fer el seu primer *Shakespeare* professional, es va trobar amb l'exigència d'haver de «fer net» de les seves *maneres*:

Boadella era molt dur amb mi amb la qüestió del text. Per a mi el text, aleshores era una cosa com molt sagrada, Shakespeare, Déu meu! Així que em va sotmetre a una mena de cura d'humilitat. En realitat, per aconseguir les coses on volia arribar en última instància, Boadella les treballava anant directament a la nostra ideologia interna, de manera que a mi, que tenia la idea del gran teatre clàssic ficada al cap, ell feia tota una feina per dessacralitzar-la i portar-me al seu terreny. Per això sempre em proposava un tipus d'improvisació on jo sempre estava jeràrquicament per sota de l'interlocutor. Treballàvem el vot de castedat, el vot d'obediència, el vot de silenci... És que jo, aleshores, era molt *heavy*, molt passional en les meves respostes a tot. Jo com actriu no hauria callat mai sinó hagués estat per totes aquelles improvisacions prèvies que em van inculcar la manera de ser obligada del personatge. Així que ell sempre em ficava en situacions en les que tenia que callar...obeir... era horrorós, perquè, vulguis o no, les improvisacions sempre les fas des del teu tarannà. (Rocatti, 2004:2)

Però el tipus d'improvisació preparatòria més habitual ha estat sempre aquella adreçada a trobar elements que vagin acostant els actors i les actrius als personatges que hauran de representar, a familiaritzar-los a fons amb les seves característiques de manera que en entrar en el procés de determinació de la dramatúrgia siguin peces de ficció i alhora amb vida i amb autonomia en un sentit que podríem qualificar gairebé de

pirandelià. Es tracta d'improvisacions que en certa manera formen part també del treball de camp preparatori.

La improvisació amb màscara és una de les vies utilitzades per Albert Boadella per treure coses interessants en aquesta fase de la feina. Rocatti també ens explica alguns exemples referits a aquesta pràctica, a partir de la seva experiència durant la creació de *Teledium*:

[...] els millors moments de treure coses es donaven amb el treball amb màscara. Les treballaven a part en les improvisacions prèvies i d'acostament. Aquestes improvisacions prèvies i paral·leles als assaigs es fan per anar entrant cap al realisme que demanava l'obra. Em refereixo al realisme de reacció total "aquí i ara", en present absolut. Buscàvem reaccions primitives i immediates dels personatges en situacions molt quotidianes. Encara que l'objectiu de l'argument de l'obra era la missa concelebrada al plató de televisió, tu ja tenies el personatge molt entrenat en un aspecte diguem-ne molt psicologista. Amb aquest entrenament, després el faràs reaccionar davant d'un conflicte d'una manera més conseqüent, en aquests cas dels personatges de *Teledium* amb el dogma que creu. [...] Hi havia dos nivells. Totes les improvisacions on tu assumies com a personatge la doctrina com a cosa de la vida quotidiana. És a dir, de quina manera diferent menjaria un mormó, un testimoni de Jehovà o un catòlic. Una altra cosa era improvisar sobre la litúrgia en si. La missa té unes determinades parts i un determinat ordre i havia que assumir-lo també. I després hi havia els conflictes entre personatges. Una vegada que teníem la psicologia assumida i teníem clar l'història del nostre personatge, paral·lelament, o prèviament, al que podia passar en el plató, fèiem improvisacions sobre coses quotidianes que podien passar-nos. Després potser alguna troballa d'aquestes improvisacions, si es veien interessants, es ficaven en la improvisació de la missa al plató. Això facilitava que apareguessin conflictes personals dintre del ritual de la missa. [2-3].

Com a exemple d'aquest anar jugant previ a l'entrada de ple en la matèria, ens hem referit en el capítol anterior a la preparació dels *bitxos* de *Laetius* i a la d'aquells malalts mentals d'un frenopàtic espanyol de *Yo tengo un tío en América*, els quals, en acció, actuen a estones com a membres d'una tribu americana. També ens és útil aquí

el testimoni de Rocatti quan explica com en la seva participació en la creació següent, *Virtuosos de Fontainebleau*, on era *Monique*, la dona francesa que tocava la viola a l'orquestra de cambra, ella ja va aplicar, molt a la seva manera, les tècniques per preparar les improvisacions amb aspectes del personatge molt assumits i treballats.

Vaig treballar la viola com si fos una màscara (amb l'Albert, d'una manera o una altra sempre treballava la màscara encara que no la treguis). Vaig seguir una tècnica oriental que consisteix en mirar la màscara fins que ella et mira i quan la màscara et mira ja te la pots posar. Ara, molts anys després ja sé què vol dir i com es fa això. És meditar amb la màscara fins que et dissols en ella i aleshores ja podeu pensar junts. Jo treballava així, em mirava la viola hores i jo respirava com la viola, sentia com la viola, si tenia que parlar, ho havia de fer com la viola, si tenia mala llet tenia que ser la mala llet de la viola... Cadascú tenia que expressar-se com el seu instrument... En el meu cas, va sortir una francesa molt imbècil, Déu meu que tonta era, si la veiés pel carrer em donaria *grima*... [6-7]

Tot aquest treball, finalment artístic, serà assimilat a la llarga per cada actor i cada actriu influïent en la seva manera pròpia de treballar en tant que intèrpret. No és equivocada l'apreciació d'algú qui com Lluís Elias ha conegut un bon nombre d'actors i actrius que han passat per la companyia, quan considera que la feina amb Els Joglars implica «un procés creatiu basat en l'aprenentatge continu.» (Elias, 2004:14)

III.3.2. 2 IMPROVISACIÓ D'ESCENES

Acostem-nos, finalment, a la mecànica de les improvisacions plantejades ja des de la idea argumental i estructural que el director s'ha fet o s'està fent de la peça en procés de creació.

Segons les declaracions de Boadella a Saumell «a partir de l'observació, l'actor fa. Els actors proven constantment frases, actituds i després tot es fixa.» (Saumell, 2001:338). És a dir, es tracta d'una mecànica d'improvisació perfectament convencional, pel que fa a actors i actrius.

El que canvia en aquestes improvisacions és l'objectiu del joc teatral que hi ha ja al cap del director. En aquest estadi, la provocació de situacions i el perllongament de

les troballes que fa el director responen ja no tant a buscar noves idees sinó a provar maneres noves de reflectir una idea que ja estat assumida com a bona. El testimoni i anotador constant de les improvisacions especifica que:

[...] quan el dibuix d'una improvisació es deixa veure, les seves observacions (les del director) són precises, puntuals. Cal collar la improvisació per convertir-la en escena. Així doncs, de propostes d'improvisació on l'actor intueix més que interpreta, s'avançarà, amb el temps, cap a la concreció d'una escena, d'un bloc, d'un acte, per arribar finalment a l'obra concreta. (Elias, 2004:17)

Es pot continuar parlant, doncs, d'*impremeditació*? Afirmatiu, pel que fa a la manera de treballar dels actors i les actrius. I aquest és un aspecte distintiu important que cal destacar:

El fet d'elaborar una estructura dramàtica sense la imposició d'un text previ, fa que l'espontaneïtat dels actors es vagi mantenint al llarg dels assaigs. El que realment es persegueix és trobar-la i que aquesta no es perdi. Quan es tenen clars els objectius d'una escena, les improvisacions són tancades i els textos només apuntats com a suggeriment perquè els actors puguin anar-los definint sense sentir-se coartats. Al anar treballant l'escena, els diàlegs aniran transformant-se fins arribar als definitius. El resultat és d'una interpretació d'una gran naturalitat. [27].

La idea d'impremeditació en la creació dramaturgica és el moll de l'ós del que abans hem denominat *simbiosi fabulació-performance*. La tècnica de la *no impremeditació* en l'assaig dedicat a la creació d'escenes no vol dir que l'intèrpret hi arribi net d'idees. És tracta d'una actitud actoral particular, d'una capacitat de recuperació del ara i aquí en la repetició. A les notes preses per Genoveva Pellicer durant la seva col·laboració en la creació de *Daaalí*, trobem una descripció completa de la gestació d'una escena de l'obra esmentada, la transcripció de les quals en fa l'efecte que pot ser una bona il·lustració de la qüestió.

La escena Payasos responde al método de creación más frecuente de la compañía. Hay gran parte de participación actoral en la creación del texto. La

improvisación es la base del trabajo. En esta escena Dalí ha de manifestar su concepción de la pintura (para ello fue muy útil el dossier que se había elaborado) Dalí, dentro de su histrionismo, ha de decir cosas sensatas (la sensatez del payaso). Propone llevar por el buen camino a los pintores modernos, a los que ve como payasos de la pintura. Había dicho:...” como mi propio nombre indica, Salvador, esyoy destinado ni m ni menos a salvar la pintura moderna de la pereza y del caos al que la han sometido los payasos del lrtre moderno” “Todo pintor ha de saber copiar exactamente una pera en medio de la rapiña y de la insurrección actual”... “Si se niegan a estudiar la anatomía, el arte del dibujo y de la perspectiva, las matemáticas de la estética y la ciencia del color, déjenme que les diga que es más un signo de pereza que de genio”...” “El pintor no es aquel que está inspirado, sino aquel que es capaz de inspirar a los demás”. Boadella era consciente de que esta escena sería muy polémica, pues cuestionaría el “incuestionable” arte contemporáneo, pero afirmaba que produciría en el espectador un efecto de catarsis, ya que el 90% del público estaría de acuerdo con la crítica que planteaba.

El lunes, día 11 de mayo (1999), iniciamos esta escena. Propuesta de improvisación:

Primera parte:

Se trataba de una clase de pintura. Los payasos eran pintores que asistían a una clase de pintura del payaso “listo” (Salvador Dalí). Se propuso una lista de pintores emblemáticos de la abstracción y finalmente se decidió que aparecieran en escena: Mondrian, Paul Klee (más tarde fue substituido por Pollock), Tapies y Kandinsky. (Miró, por la relación que había mantenido con Dalí, merecía escena aparte). Lo mismo ocurría con Picasso (a quien Dalí consideraba un auténtico pintor)

Recordar a los actores la idea del payaso: comportamiento infantil, deformación de las cosas, recuerdan los instintos primarios del individuo. Se dan importancia. No literarios. Basarse en juegos musicales (con la palabra)

Con estas premisas se empezó a trabajar, en el orden siguiente:

- 1 – Buscando la forma de caminar del payaso.*
- 2 – Salidos entre ellos (encontrándose las voces)*
- 3 – Debía ser totalmente vanidosos. Darse importancia. Pedantes...*
- 4 – Entrada del maestro.*

Dalí les manda pintar un modelo y ellos no han de ser capaces. (reflejar la idea que tiene el espectador, por regla general, de estos pintores). Ante la “pandilla de primitivos”, que pierden los modales y las maneras, el maestro ha de reconducir la situación.

Segunda parte: buscando a los pintores.

Improvisación: Sale Gala como modelo. Ha de ser pintada.

Kandinsky no sabe hacerlo y llora. Primero se hace el interesante. Salen las primeras réplicas que marcarán el personaje. “A mi no me interesa lo inmediato”. Mira su cuadro y se desespera. “No puedo hacer nada, me he quedao cagao”. Dalí enseña a pintar a Kandinsky: “Yo miro y usted pinta”.

Improvisación Dalí.Klee: a Klee le ponen muy nervioso los colores. No sabe qué hacer con ellos... “tantos colores”, “me ha entrao como una luz...”.

Boadella propone buscar el léxico más utilizado por los pintores. Se inicia el encuentro Dalí-Tapies: “si quiere un retrato, hágale una fotografía”. “Yo capto, plasmo la conciencia”. “Yo trabajo con materiales orgánicos”... ¡Antiguo, más que antiguo!

Dalí-Mondrian: Mondrian realiza un gesto divertido (mantenerlo) Aparecen como “punto fugitivo”... “¿Yo, copiar?”... “¿Copiar o pintar?” ... “O copio o pinto”.

Sugerencia de Boadella: ponerse histérico cuando se oye mencionar a Rembrandt o Veermer.

El texto que va surgiendo es recogido en apunets por el ayudante de dirección.

Al día siguiente cada actor tiene por escrito lo que dijo en el ensayo anterior.

Boadella deja lo que considera pertinente y propone nuevas ideas para crear nuevo texto o corregir el que hay:

- 1 – Recuerda la importancia de lo que denomina el protocolo. Se trata de una clase. La compostura no puede perderse totalmente. Pensar en la relación que tendrían los alumnos con el maestro.*
- 2 – La escena ha de empezar tratando el tema de la pintura y ha de degenerar en tema de dinero.*
- 3 – Observar detenidamente el trabajo de estos pintores y buscar el tipo de vocabulario que utilizan los críticos de arte.*

En esta escena concretamente Boadella consideró oportuno que se filmaran las primeras improvisaciones (bastante poco frecuente). Se pasó el video los actores. Se extrajeron de cada trabajo conceptos básicos, y se insistió en lo

válido. Casualmente el texto tomado en apuntes coincidía con las observaciones en las que insistió Boadella. Esto reafirmaba su teoría de que el video tiene una utilidad solamente puntual para esta forma de trabajar (aunque pueda parecer lo contrario)

A los tres días de trabajo, se había conseguido una estructura argumental aproximada a lo que fue definitivamente:

1º - Entran los payasos uno tras otro.

2º - Dalí pinta a Gala. Los payasos también pintan. Entre ellos se miran, se copian, discuten, se pelean como niños de escuela.

3º - Enseñan al maestro lo pintado.

4º - Dalí les dice que pinten la espalda de Gala, que está haciendo de modelo.

5º - Dalí rompe sus cuadros. Lloros, lamentos, etc.

6º - Los payasos quieren reconstruir sus obras “porque valen mucho dinero”. También se intercambian trocitos entre ellos. Ha de verse el comercio, sacar dinero del bolsillo.

7º - Todos se olvidan de su trabajo y acaban peleándose por los billetes, de los que se ha apoderado Tapies.

8º - Gala los echa a golpes. Cada pintor recoge los restos de sus cuadros y finalmente ella se queda con el dinero.

A partir de aquí volvió la improvisación. Cada pase se afianzaban más unas partes del texto, y eran eliminadas otras. Se buscaba la musicalidad y los juegos de palabras; explicaré a modo de ejemplo la sarta de insultos que profieren los payasos cuando ven terminado el cuadro de la espalda de Gala, que aparece proyectado en la pantalla. En la improvisación había aparecido: viejo, antiguo... Se buscaron adjetivos precisos que reflejaran la visión que podían tener los vanguardistas de la pintura daliniana, a la vez que se pretendía jugar con el ritmo del bombardeo de improperios. Al final quedaron en este orden, y emitidos muy “al alimón”: Pollock: Es viejo. Kandinsky: ¡Antiguo!, Tapies: ¡Anacrónico!, Mondrian: ¡De derechas!, Pollock: ¡Incluso diré que es reaccionario!, Kandinsky: ¡Pasado de moda!, Tapies: ¡Decadente!, Mondrián: ¡Relamido...!

Del mismo modo ocurrió con la escena de los “vivas” (¡Que viva la solidaridad!... ¡Vivan las O.N.G!, etc.

Otro aspecto que se intentaba potenciar era el contraste entre la belleza de la pintura de la espalda de Gala (acentuado por la música de Vivaldi) – y la

brutalidad y el primitivismo de los payasos excitados por el desnudo, ajenos a la situación sublime que se produce sobre el piano. Ahí, como contraste, surgió de la boca de Pollock:: “Esto lo he hecho a pesar de que se me ha movido la chavala...” que después quedaría en la siguiente réplica, con tono amenazante: ¡Chavala...! ¡Ni se te me muevas...! [...]

Los pintores tenían que pintar un cuadro en escena realmente, en los dos minutos y medios que duraba el tema de Vivaldi.

Ramon Fontseré-Dalí, hacía dos días que ensayaba los movimientos pictóricos para lograr con precisión exacta la ficción de la pintura en la pantalla. Los otros dos actores analizaron el estilo del pintor que representaban y con Boadella elaboraron un cuadro, imitación del estilo del autor. En cada función debía reproducirlo: B. Parte de un cierto realismo siempre: “la cuestión de la proporción en la ficción”. Le preocupaba que en el tiempo en que Dalí pintaba un cuadro, solamente fuera dos o tres veces a la paleta. Creía que rompía la credibilidad. Además del ritmo (los payasos, mientras pintaban, tenían que entrar en armonía con sus onomatopeyas) [...] La escena tuvo cambios en la dramaturgia hasta muy pocos días antes del estreno. (Pellicer, 2001:16-23).

Segons tot el que hem exposat, els factors i les tasques que intervenen en aquest procés de creació d'una escena es poden resumir en les passes següents:

- *Objectiu* : La intenció de l'escena a improvisar (donada per les premisses temàtiques).¹⁹
- *Situació*: La concreció d'un context i d'unes circumstàncies de protocol que determinin la ritualitat del joc actoral.
- *Personatge*: L'assumpció d'un comportament molt característic (concretat en el seu estudi previ).
- *Comportament*: El *gestus* adoptat (aquí el concepte *màscara*, encara que no s'utilitzi físicament, sol estar molt present, així com la dialèctica entre la situació i el comportament del personatge que pot

¹⁹ A la documentació de la preparació de *Gabinete Libermann* podem observar com a la part superior esquerra de moltes pàgines que recullen les improvisacions apareix subratllat l'aspecte al voltant del qual s'estableix el joc, com ara: "Libido" (p.11), "actividades cotidianas" (p.19), "pase de modelos CHACHA" (p.20), "Mary Dos" (p.24), "Sicoanálisis" (p.26), "Haydn" (p.28), "Himno alemán" (p.29), "Himno alemán bronca" (p.30), "explicación Rita" (p.35), "presentación Rogelio" (p.37), "presentación Rogelio II" (p.39), "Shakespeare" (p.40), "Shakespeare II" (p.41), i "zoofilia" (p.48). Pot ser considerat com a pas previ al desenvolupament dels diàlegs. Pot ser considerat com a origen de les improvisacions que han donat lloc a cada pàgina.

suposar indistintament un ús *expressiu* o «*a contra-màscara*» [Lecoq, 2003:91] del caràcter del personatge²⁰).

- *Acció*: L'encadenament d'actes sorgits a la improvisació pròpiament dita.
- *Discurs*: En tot moment ha d'estar clar allò que es vol trametre. (de fet, l'objectiu últim de la improvisació és la claredat conceptual del discurs que s'està elaborant amb les accions realitzades).
- *Perspectiva de l'espectador*: Calibrar sempre la recepció que se suposa tindrà l'espectador del material que se li dona. (el factor anterior va sempre lligat a aquest).
- *Suggeriments*: Propostes dels executants, del conductor o dels observadors dins l'esquema de l'acció improvisada.
- *Provatures*: Canvis d'esquema.
- *Fixacions de suport*: Esquemes d'acció i expressió considerats vàlids fixats provisionalment.
- *Neteja*: Feina de taula posterior a la improvisació on es destria el gra de la palla en la perspectiva que el director te de la dramaturgia global de la peça en procés de creació.

III.3.3 EL FACTOR EXTRA ACTORAL

Una altra de les peculiaritats en la creació de les obres de la companyia és el fet que la troballa de la idea dramàtica no es produeix solament en el terreny de les accions i els diàlegs sinó sistemàticament en la seva interacció amb les condicions espacials, el vestuari, els efectes sonors i lumínics, etcètera. De fet, juntament amb la simbiosi *fabulació-performance* amb què hem etiquetat el motor creatiu del laboratori dramaturgic d'Els Joglars, actua una maquinària de producció plenament identificada amb el *tempo* creatiu del sistema d'improvisacions que estem intentant objectivar.

²⁰ Utilitzo aquí la terminologia establerta per Jacques Lecoq que diferencia l'ús *expressiu* de la màscara (o a favor del seu caràcter) de la seva utilització *a contramàscara* quan el comportament del personatge és contradictori amb el caràcter de la màscara: «*haciendo aparecer un segundo personaje detrás de la misma máscara y aportando una profundidad mucho más interesante* » (Lecoq, 2003:91)

En les improvisacions d'escenes el director ja va introduint els elements teatrals pensats per a l'espectacle, de cara a anar-los provant també en interacció amb l'acció dramàtica en procés. El revelador document elaborat per Pellicer ens dóna detalls d'una producció tant complexa en aquest terreny com *Daaalí*.

Boadella va sugiriendo ideas paulatinamente. El día 22 de abril, en la reunión de dirección, ya planteó la posibilidad de hacer unas armaduras con material blando y grabar sonidos metálicos para sustituir los efectos sonoros provocados por el movimiento y roce de las armaduras. Asimismo propuso que en esta escena, hipotética todavía, sonara el "Paso a Dos" de El Cascanueces de Txaicovski en una danza nupcial. Quería reflejar la sexualidad daliniana (su idea del marisco): entre dos mariscos, entre dos armaduras. (Pellicer, 2001:28).

La concreció de l'aparença externa dels personatges, segons ens l'explica Lluís Elias, també es va produint en el mateix procés:

Durant el temps dedicat a les improvisacions, els actors fan servir el vestuari que s'ha utilitzat en altres obres a fi d'orientar les característiques del seu personatge. És la idea de la disfressa. No és l'actor el que es posa dins la pell del personatge, sinó que resulta molt més còmode que des de bon començament, la pell del personatge es posi per sobre de la de l'actor. A mida que els assaigs van definint el personatge, el vestuari es va adaptant a les possibles transformacions, i és llavors, que per eficàcia, s'ha de tenir a disposició el màxim de material possible. D'aquesta manera s'assegura d'immediat la proposta suggerida. Quan s'ha mesurat el temps que duren els canvis de vestits perquè l'actor pugui fer altres personatges, quan l'actor ha començat a sentir-se còmode amb ells, qualsevol nova proposta que s'allunyi de la seva concepció, no encaixarà. És per això que a mida que es van concretant aquestes característiques, i tot just han quedat definides, la persona encarregada confecciona els vestits atenint-se a allò que està decidit. Els actors utilitzaran a partir de llavors el vestuari definitiu. No és per tant una proposta d'un dissenyador, que a partir d'una obra de teatre estudiada elabora uns figurins, sinó tot el contrari. Al no existir precisament l'obra escrita, l'actor, conjuntament amb els suggeriments de l'Albert, anirà acostant-se a allò que

realment es vol. Vestuari que, per la manera de treballar que es té, moltes vegades es va retocant. L'actor parteix, doncs, d'una imatge externa per aconseguir apoderar-se dels ressorts més íntims del personatge fins que arriba a precisar qui ens vol fer creure que és. L'actor s'enfronta al personatge de fora a dintre. El vestuari és la distància. (Elias, 2004:18).

La dramaturgia d'Els Joglars sorgeix en aquest laboratori de proves que genèricament denominem improvisació, en el qual compten amb igual responsabilitat que les propostes d'actors i actrius, les relacionades amb la representació escènica no estrictament humanes. Aquesta evolució de la improvisació cap a una major complexitat teatral en el sentit de la incorporació d'elements extra actorals, no té tampoc un *timing* concret en el procés creatiu.

Al llarg historial de la companyia trobem tota mena de dinàmiques en aquesta evolució. Potser sí que s'observa una tendència a la incorporació cada cop més prematura dels elements escènics que han de contextualitzar l'acció en procés creador:

Hi ha espectacles en els que l'espai ja està definit i el símil construït a la cúpula des del primer dia d'assaig. En altres espectacles s'ha començat a assajar només amb una idea molt bàsica, i el símil s'ha anat construint a partir del que pensàvem. Però sempre hi ha, des de bon començament, un espai definit on es desenvoluparà l'acció dramàtica: un teatre a punt d'enderrocar, un frenopàtic, un magatzem, un espai de conferències, un plató de televisió ... En l'espectacle *Yo tengo un tío en América*, la idea escenogràfica s'havia treballat mesos abans dels assaigs. El nostre tècnic a partir d'una maqueta i de converses amb l'Albert, va fer instal·lar una estructura metàl·lica d'on penjaven 48 cordes. En l'obra *Daaalí*, ja teníem el primer dia d'assaig a la cúpula, un símil d'un piano i una pantalla d'alta definició. En *Ubú president*, es va anar definint el que seria l'escenografia durant la segona setmana d'assaigs, però no trigàrem gaire temps a visualitzar-la primer construint una maqueta, després, el símil. Sigui com sigui, el símil és l'element necessari per començar a endinsar-nos en l'estructura dramàtica. És el que resoldrà l'organització de l'escena : entrades, sortides, ubicacions, i el que permetrà que l'actor es familiaritzi amb un espai des de bon començament. Quan s'hagin explorat prou les possibilitats que es

poden treure de l'espai proposat, començarà la seva construcció definitiva supervisada per un escenògraf. [20].

L'opinió del director en aquest terreny és ben clara. Referint-se, per exemple, als elements escenogràfics, insisteix en la importància de tenir-los des del primer moment: «*Así, se integran en el trabajo de los actores y acaban perdiendo la identidad para pasar a formar parte del conjunto.*» (Pellicer, 2001:14).

A aquesta tendència ha ajudat sens dubte el progressiu augment de la capacitat de producció de la companyia pel que fa a la seva infraestructura tècnica. La cúpula d'assaigs de Collsacabra no és només un espai idoni per a la concentració en el treball de creació d'acció dramàtica humana, sinó que és també un dispositiu que permet la incorporació experimental dels elements materials que les improvisacions puguin anar suggerint o reclamant. En bona mesura, la ideació del complex de Pruït va ser conseqüència de l'evidència d'aquesta necessitat pel sistema de treball d'Els Joglars.

Per bé que, com és lògic, un element d'escenografia, com també un element de caracterització o un efecte especial, hagi estat pensat i realitzat, encara que sigui de manera aproximativa, amb anterioritat, en el moment de la seva incorporació a la improvisació d'escenes, és utilitzat amb la mateixa tàctica de la impremeditació que farà possible una evolució sorpresiva en la seva integració dramàtica.

Aquest és un factor que es revela també com a determinant si es repassa la influència que en la creació d'obres ben distintes ha tingut sovint la introducció en la improvisació d'un element extra actoral. Ja en la primera obra del període investigat, *El joc* (1969), trobem el que Albert Boadella va denominar «la irrupció impremeditada de l'espai»:

A mesura que els moviments i els sons de l'obra, anaven prenent un cos coherent, sentia com la superfície plana del terra em vulgaritzava el joc dels actors. En la mateixa tessitura de l'inconscient, un dia vaig decidir que aquelles escenes, es farien en una tarima circular amb un 25% d'inclinació. Mai vaig saber les motivacions coherents d'aquella decisió, però quan va aparèixer l'artefacte escenogràfic, tot va canviar de cop, la gran dificultat donava als moviments una nova dimensió, i en lloc de limitar l'acció, ens aportava solucions insòlites. L'únic problema era que les planxes de fusta de la tarima

ens feien patinar massa, però aquesta dificultat, va conduir-nos al toc definitiu. La tarima es va recobrir d'una moqueta vermella, i així, la visió de l'escenari fosc amb la taca de color al mig, va significar un notable impacte escenogràfic. (Boadella, 2001:184-185).

Aquesta experiència amb la comprovació de com l'element espacial pot ser un factor tan imprevisible com actors i actrius en l'aposta per la impremeditació fa que aquesta no sigui l'únic cop que Els Joglars introdueixen un element escenogràfic, si be no com un actor més, atesa la seva incapacitat de pensar, sí com un factor capaç d'introduir conflictes interessants en les improvisacions.²¹

L'estructura cúbica de mecanotub pensada per Iago Pericot per *Mary d'Ous*, és va col·locar molt al principi del procés de treball destinada a ser un (f)actor més dels que condicionaran el treball d'improvisació habitual de la companyia.

Va ser molt curiós experimentar com certes improvisacions, certes escenes inicials que havíem treballat a Barcelona, posades allí, enmig del camp, resultaven ridícules. La natura va fer de sedàs a *Mary d'Ous*. Potser part de la seva austeritat i harmonia vinguin d'aquest fet. *Alias Serrallonga* també està creada a l'aire lliure. No hi ha dubte que la seva estètica ve donada pel fet de treballar en ple camp. Per descomptat que els dies de pluja van ser la causa de les escenes intimistes de l'interior de la masia d'*Àlias Serrallonga*.. (Rognoni, 1987:20).

El propi espai obert s'implicarà igualment d'una manera activa en les improvisacions d'*Alias Serrallonga*. Les proves amb una taula fent de tarima determinaran molts moments del joc de *La torna*. La importància de comptar amb l'espai concret des del primer moment adquirirà importància fonamental en l'escriptura de les peces en els casos citats més amunt de *Yo tengo un tío en América* i de *Daaalí*.

Els actors van començar a assajar *Yo tengo un tío en América* amb l'escenografia definitiva desplegada. L'acció de la nova va sorgir, efectivament,

²¹ Al llibre *Els Joglars, Espais*, Institut del Teatre, Barcelona, 2000, de l'autor d'aquesta tesi s'explica en profunditat la relació de l'escenografia amb la dramatúrgia de tota la trajectòria de la companyia. També a l'entrevista de l'autor amb el director (Boadella, 2001b), Boadella explica la incidència d'aquest terreny.

com un joc constant amb aquell univers visual que permetia un constant canvi de la imatge i l'estructura de l'espai. Les cordes quedaven justificades d'entrada suggerint el gimnàs del frenopàtic i amb les elles podran prendre forma totes les fantasies que els cervells dels malalts puguin ordinar. (Boadella, 2001b:16).

Aquesta pràctica, gens anecdòtica dins la creació dramaturgic d'Els Joglars, permet dotar l'acció d'incidències espacials de discurs essencialment visual i ha esdevingut una de les seves constants estilístiques. La pròpia problemàtica del canvi escenogràfic ha donat lloc a la improvisació d'accions o gags visuals que han acabat contribuint a les seves estratègies de continuïtat. Exemples com la *minyona negra* de *Cruel Ubris* sortint alegrement un cop i un altre a canviar l'estructura de l'espai com aquell qui treu la pols, o dels jocs amb el suro que cobreix la plataforma lumínica de metacrilat de *Laetius* i *Bye, bye, Beethoven*, son perfectament representatius:

Aquest és un dels avantatges de treballar junts dramaturg i escenògraf. El dramaturg, quan hi ha el problema escenogràfic d'un canvi pot veure la manera de donar-li forma dramàtica o espectacular i de vegades d'aquí surten les millors coses. La manera com tu et plantejes un canvi, la funcionalitat que allò adquireix, sempre és un acte d'una gran bellesa teatral. [7].

La irrupció d'una música determinada pot també canviar el curs d'una escena o fins i tot de varies, com va passar, per exemple, amb la incorporació citada abans del *Concert per a Violí i Orquestra*, de Txaikovsky, a una de les sessions d'improvisació de *Virtuosos de Fontainebleau* la qual va capgirar per complet l'evolució d'una situació, contribuint fins i tot a canviar el ritme d'aquella part de l'espectacle (Xf.Cap.III:88).

III.4 PROCESSOS D'APORTACIÓ, SELECCIÓ I FIXACIÓ TEXTUAL

La mecànica de l'aportació, la selecció i la fixació del material produït a les improvisacions funciona també d'una manera oberta. Cada procés de creació marca, de fet, la dinàmica de sorgiment i aprofitament de material en funció del seu interès. Respecte a aquesta qüestió, del molt material que en parla –existeix fins i tot una declaració programàtica denominada «mètode emergent» (Racionero, Bartomeus,

1987:43)– sembla oportú triar, per començar a abordar-la, aquesta declaració del director:

El peligro del trabajo de las improvisaciones es la dispersión. Se puede crear mucho material inconexo que se acumula pero no se estructura. Es necesario establecer unos límites para no perderse. Es un error que cometen muchos grupos que trabajan con las improvisaciones y es cierto que Els Joglars cometieron ese pecado de juventud hace tiempo, pero diría que hace diez años que eso se acabó. Al definir el final, los actores saben hacia donde vamos y apenas se produce material desechable. (Fondevila, 1991:21).

Una de les imatges preferides per Albert Boadella per explicar com s'arriba a una decisió final amb aquest sistema de treball que apareix com un pou sense fons de producció d'idees, és l'*espiral*:

[...] el mecanisme de la improvisació és com una espiral enorme, que comença molt àmplia i es va tancant fins arribar a un material concret. Quan jo ja se l'orientació exacta de l'espectacle, llavors embasto la primera escena i segueixo amb les restants. D'aquesta manera, l'espectacle es va seqüencialitzant i es va treballant cada part fins trobar el resultat final. (Saumell, 2001:266).

Sovint, tot depèn d'haver emprès amb més o menys encert el camí triat, per afitorar que allò els duu a bon port. En general, «l'important és saber com acaba». A partir d'aleshores comença el procés d'edició definitiva: «Quan està feta la sinopsi argumental, el diàleg improvisat es va refent en una segona repassada i després encara n'hi haurà una tercera. La fixació definitiva del tex vindrà després, l'important és que cap personatge tingui problemes de comunicació.» [340].

Les improvisacions a més d'elaborar el material dramàtic de l'espectacle, són el camp de proves per decidir la resta d'elements visuals i auditius que completen tot el contingent escènic. El complex entramat de rols artístics i artesans que intervenen en el procés creació d'una producció avancen en un *timing* tan ben acoblat com el trenat final de la barreja d'elements de l'espectacle. Tot plegat, en una darrera etapa, se sotmet al ritme compositiu del director:

Cuando los personajes están contruídos, me dejo llevar por una cierta sinfonía de mvimientos, situaciones, palabras, visiones, escenas, y me lanzo hacia esta sinfonía para intentar ordenarla, porque ese desorden no está sólo en mi, sino en los actores: hay una especie de locura donde todo es posible, con lapsus entre las imágenes y vacíos tremendos... En definitiva, esta ordenación que supone la terminación del espectáculo pretende entregarlo a los espectadores con la intención de que vuelvan a desordenarlo. Me gustaría que el mismo placer que los actores y yo hemos sentido, lo volviera a sentir el espectador al reordenar por su parte el espectáculo. (Pérez Coterillo, 1984b:16).

Amb això no trobem gaire diferència qualitativa entre aquesta feina aplicada a les dimensions de les obres de la primera època o a les més actuals, en general, de més envergadura espectacular. Hi ha testimonis dels primers anys que ens donen la mesura de la complexitat d'aquesta feina. Parlant d'*El joc* (1969):

Esta búsqueda de lenguaje nos obligó a iniciar la creación de nuestro espectáculo, no a partir de un guión, sino de un ejercicio vivo encima de la escena, es decir, partiendo de ritmos, sonidos, imágenes, improvisaciones, etc., que nos llevaron a un intenso trabajo posterior de rigurosa selección y ordenación. Una vez fijados los contextos de los distintos “juegos”, empezaron a sistematizarse los ensayos a la manera tradicional, con la única diferencia de que el tiempo de ensayo de un espectáculo de esta especie triplica al de una pieza de teatro escrito, ya que la retención de un sonido o un gesto dentro de un contexto abstracto necesita para nuestra memoria realista y positiva de un esfuerzo superior para su memorización. (Joglars, 1970b:17)

De fet, d'*El joc* (1970) a *Daaalí* (1999), no trobarem cap diferència en la laboriositat d'aquesta etapa de fixació. Les notes del seguiment d'aquest darrer espectacle que va fer Genoveva Pellicer ens ho confirma:

Aquella tarde veíamos por primera vez cincuenta minutos de espectáculo seguido [...] El espectáculo era muy rápido y precipitado. Boadella pensaba que había que dar más tiempo a las escenas, pues veía lo que teníamos de

espectáculo como un bombardeo de imágenes: la narrativa fallaba. Era un ritmo excesivo. B creía que la narrativa posiblemente debía ser así (imágenes – surrealismo), el personaje también era así, pero dramáticamente no funcionaba. Habría que buscar la solución. (Pellicer, 2001:23).

L'ajustament de *Daaalí* resulta un procés laboriós. L'estructura fragmentada d'imatges i escenes acoblades per un fil conductor tan delicat com la idea del pas per la ment d'un moribund de les imatges de tota la seva vida obliga a una observació molt i molt acurada de l'encadenament de durades i de l'encreuament de *tempos*.

En ocasions, un factor inesperat d'ordre estrictament visual pot obligar a afegir noves escenes just abans de l'estrena, com va succeir amb *Yo tengo un tío en América*. Les primeres escenes de *Yo tengo un tío en América* s'escriuen, en efecte, a última hora. La raó ve donada «per un problema visual amb la il·luminació definitiva de l'escenografia que demana no fer el desplegament escenogràfic en els primers minuts». (Boadella, 2001b:16).

El procés d'ajustament és, doncs, la fase més arriscada de la dramatúrgia. De les seves decisions sobre el ritme narratiu emergirà finalment la qualitat teatral de la peça. Per interessants que siguin les imatges, per consistent i transparent que sigui el discurs, per encertats i brillants que siguin els gags verbals i visuals, en el fet de trobar la continuïtat temporal idònia de l'obra estarà el factor principal de la seva qualitat.

III.4.1 NOTACIÓ I FIXACIÓ

De tota la mecànica que porta a l'edició definitiva, no hi ha dubte que un factor fonamental perquè el sistema en sí pugui reeixir és el seguiment i notació de tot allò que va succeint a escena i fora d'ella, durant la creació. A Els Joglars, aquesta responsabilitat tan delicada ha recaigut sempre en la figura de l'ajudant de direcció.

L'Albert atrapa el caos amb una xarxa quadriculada per a donar-li sentit, i la meua feina consisteix en anar posicionant-la perquè tot quedi ben definit. I quan sembla que les improvisacions assenyalen uns personatges, unes situacions dramàtiques de pes, quan a l'espai escènic proposat se li ha començat a veure la quantitat de jocs que es poden dur a terme ... quan ja s'ha ensumat prou, es

busca el coneixement sobre el tema i, amb intuïció, s'imposa l'ordre. (Elias, 2004:22).

A partir de *Laetius* (1980) i fins a *Visanteta de Favara* (1986), Glòria Rognoni va ser l'ajudant de direcció habitual de Boadella. Ximo Vidal, col·laboraria en aquesta feina al muntatge de *Visanteta de Favara* i amb el següent d'Els Joglars oficials *Bye, bye, Beethoven* (1982). Lluís Elias qui ha tingut cura d'aquesta feina tan fonamental en aquesta dramaturgia d'ençà el 1982, afirma que:

Durant les improvisacions la meua mà va a una velocitat de dues-centes paraules per minut. De tot prenc nota, des del que diuen els actors durant una improvisació, fins el que es va suggerint. A mida que avança l'obra de teatre em vaig convertint en el petit lapsus de la memòria de l'Albert, en un microprocessador humà que no llença mai res, que ho arxiva tot, que intenta donar resposta ràpidament a la pregunta casual, esperant que aviat es produeixi aquell moment en que tot comenci a lligar.[26].

Totes les mans que han fet la notació d'Els Joglars en plena improvisació han hagut de ser vertiginoses. I a més de vertiginoses, primmirades, detallistes. La notació és sens dubte la tercera pota del joc de la improvisació juntament amb els executants i el conductor. El vídeo, no és, en canvi, contra el podria semblar, una eina utilitzada a les improvisacions. S'usa només en circumstàncies molt concretes, per exemple, no s'utilitza gairebé mai perquè es vegin els actors. Excepcions a la regla, com la que destaca Pellicer en el seu seguiment de la creació de *Daaalí*:

En esta escena (la dels pintors abstractes) concretamente. Boadella consideró oportuno que se filmaran las primeras improvisaciones (bastante poco frecuente). Se pasó el vídeo a los actores. Se extrajeron de cada trabajo los conceptos básicos, y se insistió en lo válido. Casualmente el texto tomado en apuntes coincidía con las observaciones en las que insistió Boadella. Esto reafirmaba su teoría de que el video tiene una utilidad solamente puntual para esta forma de trabajar (aunque pueda parecer lo contrario) (Pellicer, 2001:19-20).

El vídeo, en la improvisació d'Els Joglars, és una eina estrictament mecànica del dramaturg

El vídeo serveix de memòria del espectacle, inclús per coser escenes, sin que estén los actores delante, per probar si funcionan juntas. Yo puedo jugar así en mi casa, con unos botoncitos, sin necesidad de desplazar diez personas de un lado para otro. Y se trata de una operación muy ágil, muy rápida y de excelentes resultados. (Pérez Coterillo, 1984b:16)

A mesura que el teatre d'Els Joglars ha anat optant per un ús quantitativament més potent de la paraula, la feina de selecció prèvia a la fixació ha pres major importància. Tots els actors i les actrius que ens han aportat el seu testimoni subratllen la intensitat de la feina en aquest sentit, realitzada generalment en la tranquil·litat de les nits al *Llorà*, dedicades a polir i treure el gra de la palla dels textos que puguin haver sorgit durant l'assaig del dia. L'abundància del material de notes escrites a mà que encara es conserven a l'arxiu d'Els Joglars, és bona prova d'aquest treball de reescriptura constant de les troballes. La seva lectura ens permet deduir que encara que el banc de proves d'eficàcia teatral es doni en escena amb els actors i les actrius provant accions, gests i paraules, la imaginació del dramaturg pensant l'estructura de la continuïtat està buscant constantment la fórmula que finalment ho faci quadrar tot. I la tasca de registre vivent que fa l'ajudant de direcció sempre recapitulant i posant ordre en el caos del dia: de la gestació diària d'accions, imatges i paraules.

Una de les obres amb més text de les creades a Pruit va ser *Gabinete Libermann*. Pepa Lopez i Antoni Vicent Valero, sobretot aquest últim, tenien uns personatges, ell el d'un psiquiatra argentí d'imitació i ella el de la seva ajudant, que eren un veritable doll de creativitat verbal. Lopez ens ho certifica:

Es que nosaltres treballàvem molt a les nits. En aquell espectacle varem improvisar molt text. Boadella portava el seu magnetòfon petit i a les nits comentàvem el que havíem fet i es retocaven coses. Amb la Glòria Rognoni políem tot el que havia d'aprofitable i l'endemà ens passaven la fotocòpia. Es va fer molt treball de text al *Llorà*. (Lopez, 2004:2)

Notacions que hom veu físicament com un procés incansable de buscar l'expressió adient i que fa pensar en un sistema de treball diari francament exhaustiu i només comprensible en la immersió, per no dir règim monacal, en què la feina te lloc i, per què no, en l'esperit de joc, de gran i emocionant partida en què, malgrat la seva extensió en el temps, es desenvolupa generalment una creació d'Els Joglars.

Finalment, la impressió és que una obra es reescriu un cop i un altre, com se suposa que fa un autor o una autora de teatre de text. Comparant esborranys, vegem com A): les acotacions es van fent progressivament més detallades i completes; B): com desapareixen rèpliques; C): com son substituïdes o n'apareixen de noves i D): com frases o rèpliques senceres canvien de lloc.²²

Es podria dir que la diferència –una gran i determinant diferència, per descomptat– és que aquesta escriptura comprovarà en escena les idees anotades sobre el paper, i a més, les alliberarà –un altre cop el símil *pirandelià*– perquè trobin la darrera paraula en la representació viva.

²² Els esborranys de la transcripció actual de *Virtuosos de Fontainebleau* que hem estudiat en són un exemple. Bàsicament el text és el mateix, però hi ha diferències amb el text original: A) Les acotacions són més detallades i completes: (Boadella, 1985d:42-46-47-48-51-53-59-63-64). B) Algunes rèpliques del text original hi desapareixen: "...de fet no ha dit res de la catalana" [10-41], "...passa el que passa" [11-43], "SALVADOR: Bueno, bueno" [12-44], "...aquí no..." [13-45], tota la primera part de la fuga (l'acotació llarga) [14-46], "TOTS: Musique" [16-48], "ALAIN: Vamos a interpretar la musique más bella del mundo libre, bajo la mirada de nuestro símbolo nacional" [16-49], "Els gossos estan representats per perruques, que els actors fan moure com si tinguessin vida" i "Massenet toma vitaminas para coeficiente mental" [18-51], "Es pilar macizo, sabe música, sabe cantar (S'acosta a Monique i els dos gossets bordant, canten un trosset del 'Danubi blau') [19-52], el final de la p. 19 i començament de la 20 desapareixen a la p.52, "SALVADOR: (A Antonio) Antonio, fuera, pero estás loco o que" [21-54], C) Algunes rèpliques o frases són noves: n'hi ha gairebé a totes les pàgines, però és especialment destacable el final, més llarg i més complex, amb l'aparició d'un capgròs d'en Jordi Pujol. D) Algunes rèpliques o frases canvien de lloc: [42-43,44,46-47,48,50, 61,64, 66]. Finalment, unes rèpliques o frases són substituïdes per unes altres: "...'Quatre Estacions' que era el nom d'un pizza molt bona que feia la seva mare" [9] esdevé "Perdonin, estem mirant de arreglar-ho" [11] esdevé "Un moment si us plau, es veu que hi ha uns petits problemes tècnics... però... un momentet només." [43] "Monique s'adona que Salvador no alça la mà assenyalant les desafinades i li fa gest renyant-lo" [15] esdevé "(Salvador sent una desafinada i alça la mà) MONIQUE: Bravo! Bravo!" [48]; "Lo malo sin maestro se aprende" [16] esdevé "¡Será guarro el tío este!" [49]; també hi ha canvis a la conversa dels 10 francs [20-52]; "gest de xafar-lo amb el peu" [23] esdevé "fa un gest de partir-lo en dos" [56]; "El Sr. Conseller ha hagut de sortir un moment" [26] esdevé "el Sr. Conseller ha hagut d'anar un moment als sanitaris" [59]; "ANTONIO: Esta mujer" [31] esdevé "ANTONIO: Claro... sí..." [64]; "...no sé perquè se'ls escolten" [32] esdevé "...no veuen que estan passats de moda aquests francesos" [66]; "Victor Hugo" [32] esdevé "Josep M^a Flotats" [66]; "Fa fora en Salvador..." [33] esdevé "fa fora un policia..." [67]; "Antonio está dret al darrera del Clavicèmbal, aguantant una partitura, Margot es va alçant tocant la Flauta" [33] esdevé "Darrera el clavicèmbal se senten els sospirs i gemecs d'Antonio i Margot"; i "C'est le Timbaler del Bruc?" [34] esdevé "No tener memoria" [68], etcètera.

III.4.2 EDICIÓ I REEDICIÓ

Es tracta d'un constant procés d'anar i tornar amb el material que es va creant fins a trobar la convicció mútua dels dos estaments interactius de la creació. Una convicció que és important, atès que el mateix equip que ha creat l'obra l'haurà de representar durant llargues i sovint compromeses gires. No ha de grinyolar res, ni un sol segon. Una tasca, però, subjecta també a infinitat de variables, segons existeixi o no una estructura dramàtica prèviament decidida o bé aquest aspecte vagi sortint i decidint-se durant el procés de treball. El cert és que la fixació definitiva d'una obra d'Els Joglars sovint no es donarà fins a la seva estrena.

Después de estas primeras impresiones con el público, el espectáculo toma ya su forma definitiva, en la que todos los actores son responsables de su anterior proceso de creación y, por lo tanto, deben reproducir de forma exacta i científica toda su actuación como pieza de un engranaje colectivo sin posible alteración individual. (Pellicer, 2001:18).

I encara, després de l'estrena, l'estructura de rellotgeria establerta s'haurà de mantenir-se fresca, viva.

Després de l'estrena possiblement vindran altres assaigs per a integrar perfectament la partitura amb el públic. I l'actor necessitarà cada vegada menys al director. Trobarà petites coses durant la representació i les anirà posant a la pràctica. Dia rera dia, mantindrà en vida l'espectacle. L'espectacle anirà creixent i seran els actors els qui ho facin a partir d'ara, perquè l'obra que es representa està escrita per a ells i per ells. (Elias, 2002:29).

També ha estat habitual que, quan un muntatge es reprèn després d'un temps, als nous assaigs s'hi introdueixi alguna novetat. Les ocasions que Els Joglars reprenen les representacions d'una de les seves obres després d'un temps llarg sense fer-la, l'obra en qüestió serà objecte d'una revisió completa, la qual cosa no serà estrany que provoqui canvis considerables. El teatre d'Els Joglars continua sent, com afirmava Xavier Fàbregas ja en els anys setanta, «viu, obert, mal·leable.» (Fàbregas, 1990: 99) i la

companyia seria incapaç de reeditar un espectacle, encara que avalat per l'èxit, sense actualitzar-lo.

Quan Els Joglars revisen una obra per tornar-la a representar, el text i el muntatge en qüestió acaben sent sotmesos a una crítica que pot afectar a aspectes diversos: la conjunturalitat amb què tant sovint aborden les seves creacions fa que, per bé que el període de temps transcorregut no sigui gaire llarg, la mirada històrica presenti de seguida algun desfàs. Això ho trobarem en termes purament anecdòtics, com seria el cas de l'edat de la *Reina Mare d'Anglaterra* en les successives reposicions d'*Ubú, President*, obra en la qual s'han anat introduint canvis en funció de l'actualitat. Menys anecdòtic seria el canvi de la dona de la neteja tradicionalment andalusa sorgida de la memorable *Lola*, creació d'Anna Lizaran en la primera edició de l'obra *Operació Ubú, per Fàtima*. De fet hi ha diversos redactats previs al de la publicació del text d'*Ubú, president*: a la versió del 2002 la *Reina Mare* no té noranta-sis o cent anys sinó cent-u. (Boadella, 2002b:147). A més a més, la destitució de Josep M. Flotats com a director del TNC, provoca un afegitó que hi fa referència: [152]. I a l'última versió, la mort real de la Reina Mare de la família reial britànica porta a substituir-la a l'obra per la *Reina d'Anglaterra* i a fer aparèixer la *Reina Mare* com un fantasma (Boadella, 2005b.:137-156). La darrera versió, que serà la publicada, experimenta canvis notables a la darrera escena [195-198] i en el propi títol que passa a ser *Ubú, president o els últims dies de Pompeia*.

Com dèiem, el temps col·labora en la dramatúrgia i de vegades la vertiginosa imaginació boadelliana en plena improvisació amb els seus actors s'avança a la mateixa història. La inclusió d'un *Pasqual Maremàgnum* assajant la seva Presidència de la Generalitat molt *a la Pujol* (vist per Els Joglars, és clar) o la dona de la neteja magrebina traficant amb haixix, queda curta en certa manera comparada amb la realitat. L'anècdota de la detenció real d'un empleat de la família Pujol-Ferrusola per integrista islàmic sospitós, conduint un vehicle propietat de la senyora Ferrusola, donada a conèixer per la premsa i els noticiaris de televisió, empetiteix la broma escènica.

La reedició d'una obra d'Els Joglars tindrà sempre en compte també la reacció del públic obtinguda en la seva edició original. Deia més amunt que la convicció pel que fa a les fixacions que determinaran l'edició d'estrena d'una obra –no me n'atreveixo a dir *definitiva*– es un factor tan important que en les ocasions que s'arriba a l'estrena

sense aquesta convicció al cent per cent, la intranquil·litat del director i dramaturg final de la companyia durarà fins que se li presenti la possibilitat d'arranjar la disfunció.

En alguna ocasió, aquestes insatisfaccions cerquen ser resoltes un nou muntatge. Per exemple, *Virtuosos de Fontainebleau*, intenta millorar alguns aspectes dramaturgics no satisfactoris al cent per cent de *Teledium*.

Caic (a *Teledium*) en la meua pròpia trampa de voler una coherència total per aquell joc hiperrealista. A *Teledium* tinc l'esclavitud de la situació, per molt boja que sigui, en temps real, i no me l'emporto mai cap a un altre espai imaginari. Temps absolutament real i espai absolutament real. *Teledium* no arrenca des d'aquest punt de vista. Trobo que em vaig equivocar i que a *Teledium* hauria d'haver deixat en alguns moments que es produís algun contrast de temps i espai, hauria d'haver fet que s'aparegués sant Pere, per exemple. Aparicions o coses que aquells personatges veiessin, i que hagués portat l'espectador cap a altres llocs i temps, com vaig fer a *Yo tengo un tío en América* on podies veure altres coses a través dels ulls dels bojos. Per això, *Virtuosos* arrenca els primers vint minuts amb un realisme absolutament brutal, molt més treballat que a *Teledium*. (Boadella, 2001b:11).

La mirada crítica d'Albert Boadella no és gens complaent amb la feina del grup ni amb la seva pròpia. El seu perfeccionisme no és narcisista sinó que pensa sempre en el públic. L'èxit per a ell ha de ser la recepció clara, la diversió directa i la comprensió immediata del *públic normal*. En el cas de *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, podria dir-se que s'arriba a l'edició d'estrena sense que el director acabi d'estar satisfet al cent per cent de tots els aspectes del muntatge. En decidir remuntar l'obra com a part de la *trilogia catalana* amb què el 2002 celebraran els quaranta anys d'existència, l'esforç de la reedició incidirà en la simplificació de la sofisticada estructura narrativa de miralls amb què se servia la primera edició de la història de l'industrial i mecenes que en olorar el massatge que fabrica es converteix en Josep Pla, per aconseguir, en aquesta ocasió, senzillament una comprensió més immediata de la trama.

IV CONSTRUCCIONS DRAMÀTIQUES

IV.1 PLANTEJAMENT ARGUMENTAL: MOTIU, MARC I SITUACIÓ

Vegem, en primer lloc, els factors que fonamenten la ideació dels continguts argumentals i el determini de les estructuracions dramàtiques de les obres d'Els Joglars.

La pràctica en la ideació d'històries comença en el grup amb la invenció dels arguments de les *accions* i els *números* de pantomima independents que constituïen els seus primers espectacles. El *número* individual, entès com un *solo* gestual en la línia de la tradició pantomímica o com una acció culminada en un *gag*, són, juntament amb el *mimodrama* amb format d'*sketch*, entès com «*una pieza mínima que presenta una situación generalmente cómica, representada por un número pequeño de actores, sin preocuparse por caracterizar de una manera profunda, o por una intriga de resurgimientos de la acción*» (Pavis, 1984:461) a l'origen de la seva dramatúrgia.

Aquestes primeres creacions ja sorgeixen de la personal concepció teatral de la companyia, i especialment del seu director, on la improvisació des d'una idea és a la base de tot. La transició dels espectacles d'*sketchs* i *números* encadenats cap als d'estructura argumental única, es produirà sense modificar aquesta pràctica, la qual mantindrà sempre una influència determinant en la seva dramatúrgia.

La segona premissa del mètode d'improvisació d'Els Joglars, és, com hem establert en el capítol anterior, després del detrmini de l'objectiu temàtic, «la concreció d'un context i d'unes circumstàncies de protocol que determinin la ritualitat del joc actoral», és a dir, d'una *situació* a partir de la qual improvisar *acció* (Xf.Cap.III:96-7).

La noció *situació* denomina convencionalment en dramatúrgia la conjunció de dades conegudes que estableix cada moment de l'obra el sentit de l'activitat i de l'acció que s'està realitzant. En el context de l'obra escenificada, en termes de Pavis: «*Décrire la situation d'une pièce revient à prendre à un moment précis une photographie de toutes les relations des personnages, a «geler» le développement des événements pour décrire ensuite les tableaux figés obtenus.*» (Pavis, 1980:372). També segons aquest teòric, la situació comprèn:

Les conditions spatio-temporelles, la mimique et l'expression corporelle des comédiens, le cadre scénique, la nature profonde des relations psychologiques et sociales entre les personnages, et, plus généralement, toute indication déterminante pour la compréhension des motivations et de l'action des personnages. [372]

Pavis ens precisa també que «*toute action n'est que la transformation de situations successives*» [372]. La dramatúrgia d'Els Joglars, té, de fet, la seva principal senya d'identitat en la casuística particular amb què apliquen aquest principi. Ja en 1975, després de les primeres experiències reeixides d'espectacles amb una estructura argumental, el director de la companyia declara:

Partim moltes vegades de la situació com la unitat elemental del nostre teatre, aquesta és com la cèl·lula del cos de l'obra. Nosaltres creem la situació i és d'ella que surten els personatges. [...] la nostra obra neix d'una situació qualsevol –no és la primera ni la darrera, ni la del mig, pot ser qualsevol– i es va conglomerant al voltant d'aquesta situació germinal. (Racionero, 1987:43-44).

El plantejament dramaturgic d'Els Joglars posa, doncs, molt d'èmfasi en la importància de la situació que ells denominen *germinal* com a fonament principal del seu teatre. El desenvolupament argumental posterior el teoritzen així:

La nostra manera de construir l'obra és l'antitragèdia. A la tragèdia existeixen unes forces colossals, engranatges indeturables i precisos que empenyen el fat o el destí segons la llei inexorable de les parques. L'home comet una acció, volguda o casual, un error o un desig, mogut per les passions o arrossegat per la ignorància i, una vegada el fet acomplert, la força del fat en desencadena les conseqüències, i tot se segueix com una deducció matemàtica o el recorregut d'una maquinària desfermada. Generalment a les nostres obres no hi ha forces concatenants de l'acció ni existents fora d'ella, no hi ha llei universal per sobre dels personatges. [43].

Això es dona pel fet que l'establiment de la situació germinal entesa com «la cèl·lula del cos de l'obra», està sempre, en l'obra d'Els Joglars, vinculat a un motiu de naturalesa ideològica extra argumental. En general, el seu enunciat conté més dades *extra-argumentals* que no pas *argumentals*. I en dir dades *extra-argumentals*, parlem de tot allò referit a la formulació ideològica del propi impuls creador. Podríem afirmar que, més que respondre al que Pavis defineix com «*la mise en situation de la fiction représentée*» (Pavis, 1989:51) el principi de la dramatúrgia d'Els Joglars respón a la posada en situació d'una tesi ideològica.

Les farses satíriques d'Els Joglars sempre parteixen d'una intenció que condueix l'arribada a l'enunciació de la situació que propiciarà la ideació argumental pròpiament dita: una ideació argumental que ha de garantir al cent per cent la transparència del seu detonador ideològic. Així, doncs, en aquesta dramatúrgia, el factor *motiu* esdevé un element de gran relleu.

La noció *motiu* l'entendem com la concreció dels continguts temàtics implicats en el procés de gestació d'una obra, els quals s'hauran de reflectir amb més o menys transparència en els distints plans de la seva estructura argumental. El *motiu*, segons Pavis, «*est de l'ordre du contenu thématique*» (Pavis, 1980:264). Per aquesta raó, el *motiu*, segons el teòric:

N'est pas propriété d'un type de personnage, de figure ou d'épisode narratif. Il prend les dimensions les plus diverses: depuis du motif général de l'œuvre (thème principal qui résume l'idée de la pièce, comme le motif de la vengeance dans Hamlet) jusqu'au motif individuel d'une scène ou d'un dialogue. [264]

Es tracta, doncs, d'una noció que determina la comprensió a molts nivells del discurs d'una obra, en el nostre cas, dramàtica. En el cas de les obres d'Els Joglars, el contingut temàtic és sempre a la superfície dels discursos, com si el joc dramàtic de la intriga i els conflictes no fossin al capdavant només la seva eina amplificadora. La definició de Pavis del concepte *temàtica* abasta:

L'ensemble des thèmes, motifs, leitmotiv i topoï que l'on repère lors d'une première lecture, sans savoir encore comme organiser ce matériau. Elle n'est pas encore observée dans une forme ou une structure précise (une

dramaturgie); elle n'est pas non plus formulée à la lumière de thèses explicites ou implicites, même si tout thème aspire à s'affirmer sous la forme d'une thèse. (Pavis, 2004:15).

Metodològicament, segons el que es desprèn del material estudiat, cada projecte d'Els Joglars es concreta en unes premisses temàtiques i en l'enunciat d'un context –el món que farà possible el plantejament d'una determinada situació dramàtica *germinal*– que posa les bases de l'argument. En termes narratològics, ens referim, de fet, a la noció que Umberto Eco va batejar adequadament com «*matrices de mondes*» (Eco, 1979:88) tot referint-se a les estructures ideològiques dels *móns possibles*. Si tot *món possible*, que nosaltres denominarem sovint context o marc, conté lògicament un substrat ideològic, en la dramaturgia d'Els Joglars, el seu establiment esdevé sempre una figuració molt directa de la ideologia.

«*Toute représentation consiste à encadrer, pendant un certain temps, une portion du monde et à déclarer le tableau significatif et artificiel (fictionnel). Tout ce qui est à l'intérieur du cadre prend valeur de signe exemplaire offert au déchiffrement du spectateur*» sosté Pavis (1980:52), referint-se, en aquest cas, a la dimensió espectacular de les representacions dramàtiques. Tenint en compte la gènesi escènica, performativa, característica de les obres estudiades, aquestes nocions –que traduïm *marc* o *enquadrament*– ens seràn força útils en capítols següents.

Així, doncs, podem establir que a la base de tots els arguments d'Els Joglars hi ha aquesta elaboració *motiu-marc-situació* i fins i tot podem concloure que la consistència d'aquests fonaments és el factor que farà créixer amb més o menys facilitat creativa i amb més o menys eficàcia dramàtica i satírica l'edifici dramaturgic.

Cercant un paral·lelisme estètic, aquest principi reflecteix una idea del teatre que –deixant a banda els matisos ideològics dels continguts que hi trobarem– formalment la podem emparentar amb els postulats de Bertolt Brecht, l'autor que més matèria teòrica ha elaborat sobre la construcció dramàtica dialèctica o no aristotèlica. Segons el dramaturg, director i teòric alemany: «*la dramática dialéctica se inició con intentos más formales que temáticos. Trabajaba dejando a un lado la psicología, el individuo, y con su tónica marcadamente épica diluyó las situaciones en procesos*». (Brecht, 1973:II.55). Brecht ens parla a bastament de l'efecte que tindrà en la lectura de l'acció

contextualitzar l'obra en una realitat objectivada amb una determinada òptica. En els seus famosos consells sobre com llegir un text antic, el dramaturg sosté al respecte:

Nuestra primera tarea habrá de ser reconocer los nuevos temas, la segunda, dar forma a las nuevas relaciones. Motivo: el arte se ajusta a la realidad. Un ejemplo: la extracción y explotación del petróleo constituye un nuevo complejo temático dentro del cual, por poco que miremos, vemos desarrollarse relaciones totalmente nuevas entre los hombres. Se ve una determinada conducta en el individuo y en la masa, y es evidente que la conducta mencionada es característica del complejo petrolero. Pero esta nueva forma de conducta no es el factor que determina la forma de explotación característica del petróleo. El factor primario es el complejo petrolero; las nuevas relaciones son fenómenos secundarios. Las nuevas relaciones constituyen las respuestas de los hombres a las preguntas planteadas por el "tema"; son las soluciones. El tema (la situación, por así decirlo) se desarrolla de acuerdo con determinadas leyes, simples necesidades; el petróleo, en cambio, crea nuevas relaciones. Y éstas, como ya hemos dicho, son secundarias.[43].

En el cas de *Hamlet*, per exemple, Brecht comença així l'enunciació: «*Es una época de guerras [...]*» [137]. Una contextualització certament determinant per copsar el sentit profund de la motivació de tots i cadascun dels actes que va encadenant l'obra de Shakespeare.

Un principi semblant al «*de ajustar el arte a la realidad*» regeix el plantejament de la pràctica totalitat de les obres d'Els Joglars. Al nostre parer, ambdós creadors coincideixen en entendre el context com un enunciat que duu en ell mateix els factors ideològics que determinaran el sentit de tots els discursos de l'obra.

En el cas d'Els Joglars, el *marc* que posa les condicions per establir allò que el seu director denomina *situació germinal* on comença l'*espiral* de la construcció dels arguments, gairebé sempre té més a veure amb un detonant ideològic global que no pas dramàtic particular, com l'enunciat que fa Brecht amb l'«*Es una época de guerras.*» de *Hamlet*. Això queda patent, com veurem, observant la cura retòrica que demostren en l'enunciació del motiu generador dels arguments.

Els móns que fonamenten els arguments en la dramaturgia d'Els Joglars apareixen concretats en nivells de figuració i fins i tot de formulació retòrica ben diversos.

Hi trobem d'enunciats en termes d'un *context social, geogràfic o històric* delimitat, com són el món del bandolerisme en un país, època i situació precises d'*Àlias Serrallonga*; la trama de la justícia a l'Espanya dels setanta de *La torna*; la València de *Visanteta de Favara*; l'entorn d'un president de la Generalitat de Catalunya d'*Ubú, president*, o d'un empresari i mecenes català com és el cas de *Floït-Pla*. S'hi troben també que prenen com a referència un *grup humà corporatiu*, com els refugiats en un teatre nacional abandonat d'*El Nacional*; el clero cristià de *Teledaum*; la militància ultra d'*Olympic Man Movement*; el món de la psiquiatria de *Gabinete Libermann*; el de la frenopatia de *Yo tengo un tío en América*; el d'una orquestra de cambra, de *Virtuosos de Fontainebleau*, o el de la cúria romana del Vaticà de *Columbi lapsus*. N'hi ha d'enunciats en termes purament *relacionals*, com els rituals de competició d'*El joc*; d'opressió de *Cruel Ubris*; del món domèstic i laboral de *Mary d'Ous*, o de les formes de vida populars de les societats mediterrànies d'*M-7 Catalònia*. També *móns mítics*, com la terra post nuclear de *Laetius* i el laboratori de *Bye, bye Beethoven*). I pures *abstraccions* com la memòria d'un moribund que emmarca l'acció de *Daaalí*.

IV.1.1 EXEMPLES D'ENUNCIACIÓ

És habitual que la definició del context que emmarcarà l'acció dramàtica pròpiament dita impliqui, com dèiem, motius extra argumentals i que l'estructura i la retòrica de la seva enunciació projectin amb claredat la perspectiva ideològica que els vincula a l'acció. L'enunciació del món que inspira la *situació germinal* efectiva en la dramaturgia d'Els Joglars estableix generalment el marc d'intencions pre-dramàtiques que fonamenta el discurs de l'obra.

No és estrany, doncs, que habitualment aquesta dramaturgia dediqui molta literatura a la descripció dels *motius* que inspiren una obra i a la del *marc* que els concreta en un *món possible*. I és notable observar la precisió enunciativa amb què estableixen el punt de vista ideològic amb què s'aborda el motiu temàtic. Les seves enunciacions insinuen o denoten explícitament la postura d'adhesió, de complaença, d'escepticisme, de complicitat, de rebuig, de tendresa o de bel·ligerància amb què

l'acció tracta el tema, bo i explicitant, en definitiva, la distància que prendrà l'acció dramàtica dels fets que representi. En bona part, l'evolució dels continguts de la dramaturgia d'Els Joglars té molt a veure amb els desplaçaments en la localització del motiu preponderant dels arguments o, altrament dit, amb la manera directa o obliqua de reflectir el motiu en enquadrar l'argument de l'obra en un marc figuratiu teatral determinat.

Vegem-ne els exemples més il·lustratius²³, constatant que les primeres obres del període investigat, creades en època de censura vigent (1969-1975) constitueixen l'excepció a la regla.

En aquests primers textos, en efecte, l'enunciació dels motius argumentals sembla, més aviat, un exercici d'opacitat de la veritable naturalesa de la intencionalitat satírica dels continguts dramàtics. Les primeres obres neixen a partir de contextos situacionals molt esquemàtics i sempre formulats en termes performatius. Els textos que els descriuen denoten la vaguetat esmentada pel que fa al motiu, enunciat, encara en aquesta època, bàsicament en el nivell dels actes concrets i no gaire com a plançó d'una situació general regidora de tot el sentit. En *El joc* (1970):

Buscando una sintetización de los temas, podemos definir el juego nº 1 como un intento de poner de relieve el proceso de degeneración (o regeneración, según como se entienda) entre dos hombres i dos mujeres, en el transcurso de una cena llena de clásica urbanidad (Joglars, 1970:1).

En *Mary d'Ous* (1972):

[...] provatura d'aconseguir un màxim d'eficàcia escènica, amb un mínim d'elements argumentals i escenogràfics [...] a l'entorn del tema genèric de l'estructura de la música transposada al procés dramàtic (cànon, figa, contrapunt, variacions de tema, etc.) [...] No es tracta de teatre literari o "d'idees". El públic queda en llibertat per enregistrar sensiblement allò que

²³ Els textos que considerem enunciacions dels motius generals de les obres els hem extret dels materials redactats per la companyia, –en general, apunts interns o textos escrits amb motiu de la presentació a la premsa de les seves obres– i, en molts casos, són fets a posteriori de la creació; és a dir, amb l'obra acabada i fixada: per tant, s'adeqüen perfectament al camp d'aquesta part de l'estudi. També ens ha semblat interessant incloure en alguns casos els documents originals que contenen els textos.

millor li sembli, tal i com ho faria davant d'una obra plàstica o musical. (Joglars, 1972:1).

A *Àlias Serrallonga* (1974), el motiu central de l'obra el trobem clarament en aquesta síntesi extreta d'un text de presentació de l'obra: «Una història sagnant de rebel·lió» (Joglars, 1974:3). També la descripció del marc històric ja reflecteix força més que els textos anteriors, el punt de vista que va determinar la tria dels fets constituents de l'argument de l'obra i el to dels seu tractament teatral (Joglars, 1974:1)²⁴:

Joan Sala Alias Serrallonga.

Nascut a la masia de La Sala, a Viladrau (Montseny), l'any 1594.

Durant l'època que li tocà viure, Espanya és regida per Felip IV, de la Casa d'Àustria sota la influència dominant del Conde-Duque de Olivares. Catalunya, administrada per diferents Virreis, col·locats i dirigits pel Rei, passa un moment difícil: malgrat el riu d'or que des de les Amèriques passa per davant dels catalans camí de les banques genoveses, alimentant així les guerres de prestigi d'Itàlia i Flandes, la pobresa, la pesta, la gana i el descontent són a l'ordre del dia.

Fruit d'aquestes condicions el fenomen del bandolerisme no deixa respirar als Virreis, que el contrarresten brutalment amb una repressió sanguinària, que desembocarà més tard en la famosa revolta dels Segadors, del dia de Corpus de l'any 1640.

Joan Sala fins ara pagès de Viladrau, es casa amb la pubilla Serrallonga, anant a viure al mas que porta el nom de la dona, al cor de les Guillerries, terreny accidentat i apte pels amagatalls.

En Serrallonga, després d'alguns incidents amb la Justícia, entra de ple a la vida de fora-llei, dels que serà cap indiscutible durant més de set anys, capitanejant un grup de bandolers molt nombrós, amb el que burlen tota mena de persecucions, ja que coneixen a fons el terreny pel sol fet d'ésser pagesos, i compten amb molts i molt importants valadors.

Els robatoris i delictes es compten per centenars; però al cap del temps, l'aferrissada persecució de la Justícia dels Virreis va caçant un per un els membres més importants de la colla, que acaben executats gairebé tots, per a escarment públic.

Així s'inicia el procés de decadència d'en Serrallonga que acaba tot sol, seguit de la Joana, robant als pastors per les cabanyes del bosc. A la Joana Macissa, la seva última amistançada, la troba en aquesta darrera etapa de misèria, l'obliga per la força a seguir-lo robant i matant, fins que son fets presoners. Ell, després del judici i de cruelíssimes tortures, és executat a Barcelona, amb gran ceremonial, l'any de 1634.

Sobre aquest mític personatge, grans poetes i dramaturgs comencen a cantar les aventures convertint-lo, la majoria de les vegades, en un bandit d'honor, noble i enamorat d'una Joana d'alta alcúrnia, engendrant així la total deformació d'aquestes imatges populars.

Si bé aquest bandoler sembla no haver fet més que treballar pel seu compte, sense cap mena d'intenció política, és evident que hi han alguns punts que queden obscurs tot el llarg de la seva vida així com en els actes del procés que li fa la Justícia, deixant sospitar la possibilitat de què no tota la seva actuació delictiva fou realitzada en un afany de lucre propi.

²⁴ Document original escanejat

A *La torna* (1977), ja no hi cap filigrana retòrica d'opacitat ni obliquïtat per enunciar un punt de vista:

El 3 de març de 1973 Puig Antich i el polonès Heinz Txez morien executats a Barcelona i a Tarragona respectivament. Del primer se n'ha parlat molt i encara se'n continua parlant, donada la seva condició de polític. Heinz Txez, en canvi, va morir com una rata, car estava marcat amb l'estigma de delinqüent comú. Tanmateix, la paradoxa rau en el fet que aquesta execució s'efectuà amb una finalitat política, constituint la "torna" de l'execució de Puig Antich a fi de desorientar l'opinió pública predisposada a confondre fàcilment, en aquell moment, els termes d'activista polític i de delinqüent comú. La patètica vida de Heinz Txez és gairebé desconeguda fins i tot pels qui van poder tractar-lo íntimament. Segons llur testimoniatge, Heinz era un home enigmàtic, del qual en sabem molt poques coses. Segons havia contat ell mateix, la mort dels seus pares durant la guerra, quan tenia cinc anys, l'internament en un camp de nens alemany, el seu ofici de comediant de carrer per tal de guanyar-se la vida, el pas errívol i solitari a través de diversos països, fins el dia en què disparà mortalment sobre un guàrdia civil en un càmping de la "província" de Tarragona... Ni abans ni després de l'execució no es donà a conèixer ningú com a família ni amic seu. Es tractava, sens dubte, d'un autèntic solitari que fou passat pel garrot vil sense saber-se gairebé res sobre les característiques de la seva persona i les seves accions (fins i tot el seu nom és possible que sigui fals). L'espectacle s'ha creat com una versió lliure sobre el tema, amb dues finalitats concretes: una com a homenatge al comediant de carrer que fou Heinz Txez, i l'altra per tal de salvar de l'oblit una d'entre tantes injustícies comeses en nom d'això que s'anomena justícia i que confia que la pols dels anys enterrí les coses [...] (Joglars, 1977:1).

Un plantejament que el concreta a la perfecció la pròpia idea que adoptarà com a títol: una metàfora que sens dubte dóna la mida exacta del punt de vista amb que l'obra aborda el motiu general:

TORNA: Quantitat que hom ha de donar al qui, en adquirir d'ell una cosa, en dóna un quantitat major que el seu preu. // Quan una mercaderia que es ven no

arriba exactament al pes demanat, allò que s'hi afegeix perquè acabi de fer el pes.[1].

Els exemples següents ja posen molt més de manifest l'esforç perquè l'enunciació reflecteixi el *parti pris* de l'autoria per damunt de la de la història a representar.

M-7 Catalunya (1978), en plena alta transició, ja parteix d'un motiu enunciat amb força proximitat d'arguments:

Les fronteres administratives y polítiques de l'Europa actual, sovint no corresponen a les autèntiques diferències culturals i ètniques que signifiquen formes ben particulars de viure i pensar, la tendència, son els clixés oficials, sinó, què representa Espanya sinó els toros i el flamenc? Aquest és el cas de Catalunya, situada a l'Estat Espanyol, amb llengua i tradicions pròpies, però amb un passat de constants opressions per arrabassar-nos aquestes particularitats col·lectives amb una inclusió en les formes més generals d'una cultura oficialitzada sempre, això sí, sota l'excusa del progrés. Aquesta tensió constant entre l'estat Central i Catalunya ha disminuït en els últims temps per deixar pas a una dominació més subtil com es l'estandardització lenta i progressiva amb noves formes de vida, que ens arriben des del Nord –per motius turístics o econòmics – i que els països Mediterranis s'han entestat a adoptar, malgrat haver-lo tenyit tot del mateix color. Els vells, protagonistes de *M-7 CATALÒNIA*, encara podríem trobar-los als pobles més allunyats dels centres de vida cosmopolita, la “paella” dels dies de festa, la missa, les sardanes, la sobretaula, que dura hores; podrien ser ja les últimes representacions d'unes formes de vida senzilles i síntesi d'un passat que s'està esborrant, per adoptar aquestes altres formes de vida més higièniques, “coherents”, científiques, internacionals, però al capdavall, més artificials per als qui recorden nostàlgicament la vida d'aquests avis, a pesar de ser nosaltres els responsables de no haver sabut trobar aquesta justa mesura entre el progrés i la tradició i haver-nos deixat enlluernar com els indis pels miralls del consum. (Joglars, 1978:26-27).

El text deixa clar que el motiu de l'obra és una visió irònicament negativa del progrés i els costums en general. Unes dades fonamentalment extra dramàtiques, les

quals, com veurem en analitzar l'argument de l'obra actuen, certament, d'una manera força directa a molts nivells del seu discurs.

L'obra següent *Laetius, spectacle-reportatge sobre un residu de vida postnuclear* (1980), enuncia el motiu de manera molt semblant, és a dir com a afirmació incontestable, aquí ja establint simultàniament un enquadrament situacional amb un sofisticat encreuament de móns o de nivells de realitat:

L'autodestrucció de la humanitat és donada per segura. La terra és un petit planeta destinat dins l'immens ordre còsmic a produir cicles de vida i autodestruir-la. La sofisticació dels enginyers nuclear que ens envolten, fan pensar amb tota seguretat que ens trobem en els últims moments del nostre cicle, doncs posseïm tot el que cal per provocar-ne el final. Dins l'ordre social els símptomes són semblants també als finals d'altres cicles passats: Diluvis, Sodoma, etc., podem afirmar, per tant, que ens trobem en una immillorable actitud per accionar el commutador... (Joglars, 1980:2).

Aquesta enunciació creua obertament el perill real, la qualitat estúpidament depredadora de l'espècie i la seva capacitat de convertir en mites i observar-los perfectament alteritzats. Usa a tal efecte mites bíblics i arquetips literaris molt inserits en l'imaginari popular occidental.

Dos marcs que expliciten clarament un punt de vista pessimista, encara que amb matisos distints per cada cas: *M-7 Catalònia* des de la condescendència i la ironia de ser una qüestió que l'autor de la idea vol i dol. A les seves memòries Albert Boadella confessa obertament que amb aquella creació a l'exili s'arriscava per primera vegada a posar sobre l'escena una part dels seus sentiments íntims i que per això va cobrir-se prenent una distància «raonable»:

Òbviament, em protegia col·locant una cuirassa argumental amb tintes futuristes: dues elegants i asèptiques antropòlogues, d'una civilització anglosaxona molt desenvolupada tècnicament, estudiaven uns vells que representaven els últims espècimens de la zona 7 del Mediterrani, anomenada *Catalònia*. Els resultats científics s'explicaven en una conferència demostració en què els costums més tradicionals del nostre territori apareixien aïllats com a rareses irracionals, anti-higièniques o perilloses. (Boadella, 2001:317).

Laetius, en canvi, des de ironia de la paradoxa de partir de l'afirmació incontestable «L'autodestrucció de la humanitat és donada per segura», per contrastar-la tot seguit amb la creació humana dels seus propis perills.

Aquesta peculiar manera d'arribar a la situació germinal de les obres a partir de motius extra-escènics, troba en cada cas l'estructura i la retòrica d'enunciació adequades per sintetitzar la dialèctica motiu-plantejament situacional que es teatralitza en un argument particular.

Olympic Man Movement (1982) es basteix en una altra afirmació categòrica:

Una nova societat s'imposa al damunt de tota la resta de formes de vida, per la seva disciplina, la seva higiene, el seu ordre, els seus ritus competitius. Es tracta d'una nova concepció de la vida vinculada profundament a les formes esportives i als homes que les protagonitzen.. L'important és competir; els vencedors seran enlairats als llocs més alts de la vida social i esportiva; els valors estrictament intel·lectuals no tindran per ells mateixos cap tipus de consideració, llevat que vagin acompanyats de valors físics. En aquest context la cultura, tal i com s'entén en l'actualitat, serà considerada un element de debilitat, així com el culte excessiu a l'intel·lecte. (Boadella, 1982:42).

Per primer cop la veu enunciativa situa curiosament l'estat de coses que sustentará el discurs de l'acció sense concretar la seva posició, el seu *parti pris*: una vaguetat que, com veurem, és la que aconsegueix crear expressament l'artefacte teatral en què es va concretar.

Sovint, però, els enunciats de les creacions d'Els Joglars contenen claus de lectura molt conjunturals. El paisatge de perfum tan totalitarista que dóna lloc al míting d'*Olympic Man Movement* es gesta en 1981, època de molta opinió política a la Espanya en vespres del primer canvi socialista. D'aquí, la consegüent dificultat d'adhesió que va suscitar l'acte de proselitisme que va ser la matèria dramàtica resultant.

Molt més senzill, però val a dir que diàfan, atesa la significació cultural de les seves paraules clau, és l'enunciat de *Teledium* (1983) que hem tret de l'encapçalament del text definitiu mecanoscrit que diu: «L'obra transcorre en un plató de televisió on es

realitzarà l'assaig d'una concelebració ecumènica, portada a terme per representants de diferents religions.» (Joglars, 1983:1).

Molt semblant, pel que fa a *Gabinete Libermann* (1984):

El Doctor en psiquiatria Eduardo Libermann ha creado un nuevo método de terapia pública. Este método consiste en tratar a los pacientes aprovechando la energía catártica que desprenden los espectadores asistentes. El espectáculo consiste en la novena sesión de tratamiento a dos pacientes (Marisa y Javier), que sufren una desprogramación casi total a causa de haber permanecido voluntariamente enclaustrados durante varios años en un apartamento de dimensiones muy reducidas.(Joglars, 1984:1).

En molts casos, com veurem en la secció següent dedicada a les estructures argumentals, les explicacions a aquest respecte són facilitades directament a l'espectador en el programa de mà; però no com a informació general de l'espectacle, sinó com a part del propi espectacle, exactament com a element que involucra activament el públic en el desenvolupament de l'obra. Això és dóna especialment en el cicle d'obres on l'espectador és un agent indispensable de l'estructura, l'epígon del qual és el darrer, per ara, *acte-espectacle* d'Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau* (1985)

La música es precisamente una de las manifestaciones culturales más genuinamente europeas. Además, su alto grado de abstracción y su potencial de teatralidad resultaban sobradamente sugerentes en razón al argumento y su desarrollo escénico. Nada más organizado que una orquesta para contrastar con el temperamento desorganizativo e indisciplinado de nuestro país, donde las orquestas suelen carecer de esas pautas, además de dinero. (Población, 1985:8)

Una presentació amb redactat mimètic de departament cultural que situa de manera automàtica cap a on van els dards de la sàtira, concretant, aquí ja en termes teatrals, una idea i punt de vista:

El conjunt d'activitats que sota el títol "Europa a l'abast" ha organitzat el nostre departament, ateny avui a la seva màxima expressió amb aquest concert dels prestigiosos "Virtuosos de Fontainebleau". L'esperit amb què han estat

programats tots els actes d'aquestes jornades és el de promoure encara més la ja tradicional vocació d'Europeisme que ha respirat sempre el nostre poble. Europa significa progrés, cultura i civisme, una triple convenció que hem d'acceptar i assolir malgrat les contrapartides materials que això pogués significar en un futur immediat. Podem afirmar que som Europeus damunt del paper, però més enllà dels documents, ¿es pot parlar avui d'una manera de fer i de ser "Europeu", i qui millor que la refinada França pot personificar aquesta manera d'ésser? I què millor que la música clàssica per a simbolitzar la síntesi cultural de la gran Europa? Avui, doncs, com a cloenda del cicle tenim junts aquests dos símbols. Confiem plenament que els sabran captar i gaudir alhora. (Joglars, 1985:1).

Observarem com l'obliquïtat amb què els arguments acaben traduint tots aquests estats de coses tan generals, però que esbossen clarament un punt de vista que reflecteix una opinió al respecte, duu sempre la intenció de trametre a l'espectador exactament aquest criteri.

Aquest joc habitual de miralls indirectes on motiu i situació regeixen, o com a mínim connoten, el discurs que l'acció dramàtica va destil·lant, és manté en les obres del període posterior als *actes-espectacle* on la companyia anirà contextualitzant els seus arguments en territoris temàtics menys genèrics i més centrats en pensaments molt personalitzats en alguna figura inventada o real.

Hi ha, però, una obra de transició com és *Bye, bye, Beethoven* (1987). Aquesta obra, que reprèn *Laetius*, encara juga la carta del paper del públic com a interlocutor explícit, aquest cop per ficcionalitzar més el joc amb el temps real i donant una perspectiva més greu del motiu:

[...] Un somni que es pot fer realitat en qualsevol moment amb el que deixaria automàticament de ser ciència-ficció, perquè nosaltres tan sols pels homes del segle passat som ciència-ficció. [...] Beethoven com Mozart, com Leonardo, Rembrandt, Velazquez, Shakespeare, Cervantes, etc. Representen el Zenit del coneixement i la sensibilitat humana, a partir d'aquí l'home no sap dir gaires coses més, és evident que la ciència evoluciona espectacularment però és una ciència que sempre acaba girant-se contra l'home mateix, per tant només un cataclisme podrà aportar una nova sortida a l'evolució de la vida en aquest

planeta, doncs resulta materialment impossible retrocedir i canviar la direcció, i la direcció és clara, el descontrol del monstre atòmic que ha creat la societat de consum i que acabarà amb tots els consumistes, no és una situació còsmicament tràgica, estem inclosos en els cicles de vida i mort de plenitud i decadència, que afecten a totes les coses vivents i cal acceptar doncs aquest ecològic destí de la nostra espècie. (Joglars, 1987:3)

Amb *Laetius*, Els Joglars havien entrat en el tema de la tendència autodestructora de les civilitzacions terrestres. Ho van fer a través de la invenció d'una hipòtesi de vida després de la catàstrofe nuclear i tot indueix a pensar que es el director es va quedar amb les ganes d'entrar mes a fons en les causes de la destrucció, com ho demostra la creació, el 1987, de *Bye, bye, Beethoven*.

Són comptats els acostaments contemporanis del teatre a la relació dels humans amb els canvis tel·lúrics o biològics, ja sigui com a causants o com a víctimes. Aquesta temàtica tant present a la narrativa i al cinema, la podem trobar molt obliquament en Samuel Beckett i d'una manera incipient en Robert Lépage, en llur cas adreçada a explorar les conseqüències psicològiques que els grans trasbalsaments ocasionen en l'individu. És a dir, presenten en escena els efectes de la impotència humana davant la impossibilitat d'intervenir en un destí que no controla. I no gaire més.

En l'enunciació de les preocupacions que vol abordar aquesta obra d'Els Joglars, queda clar que el prisma irònic de la paradoxa aplicat als mateixos ingredients en *Laetius*, trasllueix una intenció menys distanciada, més paorosa; més inquietant, si més no: el «somni que es pot fer realitat en qualsevol moment» [3].

A les antípodes de *Bye, bye, Beethoven*, tot i estar molt pròximes en el temps, *Visanteta de Favara* (1986) i *Columbi lapsus* (1989) són probablement les obres que denoten una mirada més lúdica en la determinació del motiu general i el marc que el concreta. *Visanteta de Favara* és una mirada al fet valencià decididament popular, allunyada de la sèrietat pseudo antropològica parodiada a *M-7 Catalònia*.

La gran obscenitat barroca no s'ha perdut encara afortunadament, perquè els valencians la segueixen cultivant en el seu llenguatge quotidià i en les seves manifestacions populars, amb una absència total de complexos. Ells parodien amb la seva actitud el refinament elitista i les "finures de l'espirit" cultivats

sempre per les classes pudents, que casualment a València van renunciar a la seva llengua materna “tosca i grossera” passant a utilitzar el castellà perquè “hacia más fino”. Eren el que anomenàvem “niños pera” en una nova descripció del producte agrícola aplicat a allò que és humà. [...] la sana obscenitat del poble valencià i més concretament l’humor extravertit dels seus hortolans que converteixen els productes de la seva terra en símbols eròtics segons el seu volum, pes o textura. Aquesta explosió d’imaginació gràfica va aparèixer possiblement el dia que els homes es van observar a si mateixos i després van mirar la naturalesa comparant-se mútuament, o sigui que ve de fa temps la cosa, per això sempre es va donar amb especial intensitat a les vores del mediterrani per la quantitat i varietat de productes que té la seva naturalesa. (Boadella, 1986:1).

Per bé que la mirada entranyable evoluciona cap a una òptica més crítica similar a la que apliquen a la cosa catalana al final d’*Àlias Serrallonga*.

Ni València, ni Espanya ni Europa existeixen, tot és ja una multinacional de les formes anglosaxones[...] L’àngel exterminador ho convertirà tot en una gran falla tal com està escrit, l’apocalipsi no és res més que una gran falla. [3].

Aquests textos que hem trobat en un resum de *Columbi lapsus* denoten sobretot distància, contemplació llunyana, claus que sens dubte dominen el discurs i el to de l’obra:

D’una banda el propi argument del “Barber de Sevilla”, prou conegut de tothom, i per l’altra una història cortesana, en aquest cas de la Cúria Vaticana en un període de referència que va des de l’elecció del Papa Joan-Pau I fins a la seva mort. [...] El títol és una clara referència a la frase pronunciada pel cardenal Marcinkus el dia que van escollir aquest Papa: “El colom empaitava les colometes de la plaça de Sant Pere”. (Joglars, 1989:2).

El laconisme general sobre el que l’obra pivota el corrobora prou aquesta frase extreta de la crònica del seu procés de creació: «Protocols, calúmnies, acudits sobre Joan Pau I» (Elias, 2002:25-26).

Pensem que, en aquests textos, la distància temporal que ens separa de quan van ser escrits desdibuixa part de la seva intencionalitat. Totes aquestes elaboracions de contextos situacionals tenen data; estan alimentades per una actualitat viva, pels estats d'opinió social i per la percepció particular d'aquests estats des de la proximitat i la distància dels habitants del complex de Pruiït en època de creació.

Els materials que durant la recerca hem trobat sobre *Yo tengo un tío en América* (1991), denoten la dificultat d'abordar el tema d'Amèrica tractant-se com es tractava d'un encàrrec oficial dins els actes commemoratius del cinquè centenari del *descubrimiento*.²⁵ Tot fa evident en els materials localitzats en la recerca que, en aquesta ocasió, dur el motiu implícit en l'encàrrec cap el propi territori ideològic, no va ser pas fàcil. Citem, en aquest cas, només les primeres ratlles que corresponen a un dels primers acostaments envers la trobada d'una línia dramaturgic: «Desde el día en que un conjunto de hombres se creyó superior a otro grupo sometiéndolo por la fuerza, no ha existido un sólo pueblo en la historia moderna de la humanidad que no sea consecuencia de este fenómeno.» (Boadella, 1991:2). En la reflexió que segueix aquest encapçalament (Xf.Cap.VIII.3:712), el text denota amb claredat la consciència de la necessitat de situar-se en un pla d'opinió suficientment consistent per a no procedir a la invenció artística únicament amb les eines de l'ofici. L'obertura de l'òptica que allunya o eixampla la focalització del context de referència – en aquest cas obligat: la Història –, aquest cop és enfocada des d'un sentiment filosòfic de l'obra humana, certament lluny de l'exemple brechtia posat més amunt – «és època de guerres». Finalment, troben la manera d'abordar el descobriment des de l'òptica de la mirada de l'altra banda: la conquesta i la ocupació colonitzadora. Aquesta enunciació en el seu context concret és força eloqüent: «Serà el autèntico 1992». [4].

L'actualitat catalana també actua vivament en les posades al dia que fan Els Joglars en el 1995 i en el 2000 de l'*Operació Ubú* (1981) feta originalment al Teatre Lliure, en el context social i polític d'una democràcia encara feble, l'any de l'intent de cop d'estat militar, on una sàtira política d'aquella magnitud és un esdeveniment cultural, gairebé *off*, però de gran importància com a creació d'un precedent. Les noves versions amb el títol d'*Ubú, President*, en canvi, les connotarà ja el contenciós obert

²⁵ *Yo tengo un tío en América* l'anunciaven com “una produccions de Els Joglars para la COMISIÓN ESTATAL PARA LA EJECUCIÓN DE PROGRAMAS Y ACTUACIONES DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA.

entre el partit tants anys en el govern de Catalunya i la companyia amb fama de descreguda.

A mesura que el discurs de les obres d'Els Joglars tendeix cap a visions del món més centrades en un pensament humà particularitzat, aquest factor actualitat, es tendeix a desactivar, encara que és probable que mai del tot: Amb *El Nacional* (1993), Albert Boadella treu a la palestra, val a dir que d'una manera a primer cop de vista molt críptica i indirecta, les dèries que han marcat la seva relació amb l'art. Gairebé podríem dir que fa una confessió pública del que és per a ell el teatre. Segons Boadella, la idea de *El Nacional* es dispara a partir de l'estada d'Els Joglars a l'Odeon de Paris, amb *Yo tengo un tío en América*.

Veiem que allò era una catàstrofe. La burocràcia manava en el teatre d'una manera brutal. Per moure un aparell necessitaves fer una instància. Ens vam barallar amb tothom, vam fer una pintada a la paret...; hi vam crear un veritable conflicte, a l'Odeon. Si el teatre havia de ser aquell monstre, era la catàstrofe, la mort del teatre. L'últim és la creació, l'important és tota la cort de polítics i de funcionaris que l'envolten. És d'aquí que es dispara la metàfora inicial de *El Nacional*. (Boadella, 2001b:16-17).

La primera persona apareix també molt nítida en l'enunciació del motiu general d'*El Nacional* i deriva amb tota facilitat cap a l'enunciació de l'argument. Les opinions d'Albert Boadella en aquell moment corroboren que *Don Josep* és un personatge que, en aquesta ocasió, funcionarà com un *alter ego* dramàtic de l'enunciador del motiu central.

El teatro como arte parece destinado irreversiblemente hacia la pura exhibición museística y arqueológica. Los signos son evidentes, la gran complejidad burocrática y económica que existe hoy entre la simple formulación de la idea creativa y su realización práctica ha propiciado la intervención proteccionista de los Estados con su nuevo modelo neo-liberal de nacionalización cultural. Nuestro viejo oficio teatral agoniza entre asesores, consejerías y departamentos ministeriales. Las piojosas carretas han sido substituidas por costosos edificios faraónicos, pero en el camino se ha perdido algo tan esencial como la obscenidad y la trasgresión. Hoy cualquier

representación es susceptible de obtener el Premio nacional de Teatro y esta situación decadente es una responsabilidad exclusiva de todos los profesionales del oficio que, en su estúpida vanidad han querido ser algo más importante que unos simples bufones. Por ello, "Don Josep", viejo acomodador de un antiguo Teatro Nacional ya degradado y sin actividad, se propone un día representar con unos indigentes el "Rigoletto", que él considera como símbolo del teatro, un oficio de canallas, bufones, juglares y payasos, todo lo contrario que los actores histriónicos, intelectuales y realistas que degeneraron la profesión hasta convertirla en un arte para funcionarios. (Joglars, 1993:8).

El motiu de *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997) tradueix, com *El Nacional*, un sentiment personal del director, ara ja sense l'escrúpol que el movia a «emascarar-lo» com en el temps de l'*M-7 Catalunya*. Aquest document enuncia així les motivacions de l'obra. (Joglars, 1993b:1)²⁶

LA INCREÍBLE HISTORIA DEL DR. FLOIT & MR. PLA

LAS MOTIVACIONES DE LA OBRA

Los presuntos artistas que nos hemos ingeniado una manera de vivir a costa de cosas intangibles y fugaces como son nuestros juegos de ficción, hemos sentido en alguna ocasión, la mirada despreciativa de aquellas personas que por su posición en el mundo de la economía, se creen (y posiblemente lo sean), los auténticos conductores de un país.

Esta competencia en el protagonismo social entre los que construyen cosas tangibles y los fabricantes de ficción, revela una posición antagónica ante la vida que muy a menudo, se traduce en acusaciones mutuas.

Nosotros somos tildados de marginales, perezosos, extravagantes o libertinos, mientras que nuestra respuesta pública son los retratos crueles y sarcásticos de prepotentes burgueses materialistas. Todo ello está quizás cercano al tópico, pero los tópicos lo son porque corresponden a realidades estadísticas. En este sentido, no podía ignorar una historia real acontecida en nuestro entorno que ilustra perfectamente este enfrentamiento.

El gran magnate catalán fabricante del after-shave Floit fue además, un pretendido mecenas cultural que trataba también de dirigir nuestra pequeña Catalunya a través de su idea personal de la cultura. Su resentimiento con algunos artistas se concentró sobretudo en el escritor Josep Pla al que le vetó toda clase de premios y honores mientras vivió. Paradójicamente, Josep Pla contribuyó con su extensa obra (45 volúmenes y más de 36.000 páginas) a la estabilidad y continuidad de nuestra lengua minoritaria.

Por ello, la gran admiración que siento por este excelente escritor, me condujo a manipular esta historia para poder mostrar de una forma más didáctica y compleja el antagonismo entre dos concepciones de una sociedad y de la vida en general. Dos concepciones que no siempre van separadas sino que pueden convivir esquizofrénicas, en una misma persona, como es el caso de la obra.

ALBERT BOADELLA

²⁶ Document original escanejat

Un pensament filosòfic de partida que en que en aquest cas troba un enquadrament metafòric que li ve clavat com és: «La mitologia de la dualidad y la esquizofrenia simbolizada en la obra de Steevenson: *La misteriosa historia del Dr. Jekyll y Mr Hyde*» [2].

I, finalment, pel que fa a *Daaalí* (1999), la visió personal del director arriba a determinar la raó de ser d'aquesta obra gairebé com si tingués – dit amb tot el respecte, no cal dir-ho – una intenció terapèutica personal:

[...] L'òptica daliniana del segle que deixem enrere, aprofitant la teatralitat del personatge i del seu entorn. Un temps que ha creat noves relacions entre els homes basades en l'avenç científic i l'apologia del "jo" obsessiu, generada per la ciència psiquiàtrica. Mitjançant el seu univers d'imatges i la recreació de la seva presència avui, tractaríem de plantejar en quina situació aborda també la nostra societat del segle XXI. L'efecte múltiple de la seva personalitat serà reflexat a escena mitjançant la doble significació dels actes i els objectes, és a dir, el joc màgic que fa diferent allò que sembla indiscutible a la nostra temerosa interpretació de la realitat. L'obra pretén penetrar en aquest terreny de la mà del filòsof-clown Dalí que mitjançant els somnis i la seva plasmació pictòrica, ens condueix amb el seu corrosiu humor, pels mites i personatges dels segle XX ja convertits en fantasmes. L'acte simbòlic del canvi de segle potser ens permet establir la primera distància imprescindible per a una reinterpretació dels fetixismes acumulats fins avui. El qualsevol cas és un gest públic necessari per abordar el 2000 amb un bagatge esterilitzat i ignífug. (Boadella, 1999b:25).

La conclusió de l'examen de tots aquests textos rescatats en la seva major part dels arxius de la companyia, és que la dramaturgia d'Els Joglars fabrica sempre artefactes construïts amb estratègies de reafirmació insistent d'aquesta mena d'acotacions motor.

IV.2 ARGUMENTS

El procés de creació de les obres d'Els Joglars funciona sempre, com hem vist, a partir d'un mateix sistema de requisits: un marc temàtic general que conté totes les claus

ideològiques i constitueix alhora un arsenal de possibilitats performatives i una situació a partir del qual es perfila, «en espiral» (Xf. Cap.III.4:103), una estructura argumental que garanteix la projecció clara i constant del discurs satíric previst. Tot i així, els desenvolupaments dramàtics dialogats i acotats construïts a partir de la denominada situació germinal, presenten una varietat formal molt considerable, tant en els recursos dramàtics com en els espectaculars, que fa que cada nova creació sembli molt distinta de l'anterior.

Pavis apunta que en la pràctica de l'anàlisi de l'obra dramàtica *«il n'est pas toujours facile de distinguer la intrigue, la fable et l'action, notions souvent employées l'une pour l'autre, mais il est recommandé de maintenir le distinguo pour clarifier le niveau d'abstraction où se situe l'observation, et pour affiner les questions que nous posons à la pièce»*. (Pavis, 2004:5), i conclou dient:

Décrire et résumer l'intrigue invite à repérer les moments de la pièce, sa dispositio: en dramaturgie classique, on distinguera nettement l'exposition, le nœud, la péripétie, le dénouement. Le théâtre épique procédera différemment, mais il sera lui aussi décomposable en épisodes distincts. L'intrigue est l'enchaînement des événements de la pièce, la partie narrative et figurative de la structure discursive, et notamment du découpage du texte.[16].

La simulació d'acció se sosté, segons Ives Lavandier, en l'esquema *«personnage-objectif-obstacles»*, el qual, constitueix el fonament de la dramaturgia. i dóna cabuda tant als seus mecanismes fonamentals com als estructurals. Segons aquest estudiós: *«elle naît de l'essence du drame: le conflit, qu'en même temps elle génère. Les choix du personnage, de son objectif et des ses obstacles étant infinis, cette forme simple et unique peut engendrer une infinité d'histoires.»* (Lavandier, 1994:27). Per descomptat que aquesta tríade personatge-objectiu-obstacle és dóna en distintes mesures en les obres estudiades; però l'acció en la dramaturgia d'Els Joglars esdevé sempre una pura eina accessòria del discurs satíric.

Aplicant en aquest terreny de l'anàlisi dramaturgica la proposta de Michel Vinaver d'esbrinar *«¿Quelles liaisons fonctionelles s'observent entre l'action d'une part, les événements, les information, les thèmes d'autre part?»* (Vinaver, 1993:897), trobem que un aspecte funcional típic de la dramaturgia d'Els Joglars és la primacia

absoluta dels actes del personatge en la construcció del discurs de l'acció, quedant el marc d'esdeveniments en un pla molt secundari. Segons Lluís Elias:

Les estructures de les obres d'Albert Boadella rebutgen l'argument teatral realista on la relació de personatges i els seus conflictes fan avançar la història. Són estructures dramàtiques que mostren el tema fent servir un personatge protagonista o, en molts casos, en les seves obres més corals, diferents personatges. Per a començar a elaborar l'estructura, es parteix sempre d'un conflicte general. (Elias, 2002:25).

La noció *conflicte* en aquesta dramaturgia és més a prop de la definició de Victor W. Turner quan diu: *«el concepto de conflicto ha venido a relacionarse con el de “estructura social”, dado que la diferenciación de las partes acaba convirtiéndose en una oposición entre las mismas, y un status poco frecuente se convierte en objeto de enfrentamiento entre individuos y grupos que aspiran a tenerlo.»* (Turner, 1988:132).

A les obres d'Els Joglars hi pot haver *història* i *intriga*, però no tot el contingut de l'obra gira única i necessàriament en la dramatització del seu argument. L'argument és, amb molt poques excepcions, un pretext per a la introducció de digressions que permetin insistir en el discurs satíric general de l'autoria. Així, el primer que destaquem és que en cap de les obres estudiades, l'acció puntual, per dramàticament intensa que sembli, mai no es desvincula de la intenció satírica: el tema no adquireix mai allò que en termes del dramaturg Vinaver denominariem un *«statut accessoire»* (Vinaver, 1993:910). Pel contrari, a totes les obres estudiades, es dona un *«statut éminent des thèmes»* [910]. En paraules de Pavis, en una obra dramàtica, el tema:

[...] est présent tout au long du texte; le lecteur s'efforce de l'identifier et de l'intégrer selon des oppositions sémantiques ou une constellation de nuances et de variations. Le thème est ponctuel, repérable, il s'oriente dynamiquement vers une thèse qui finit pour structurer l'ensemble des occurrences thématiques. Le motif serait plutôt la toile du fond, la situation fondamentale, le cadre général à l'intérieur d'une unité narrative plus large. Thèmes et motifs n'existent pas à l'«état pur», ils s'intègrent horizontalement à une intrigue, à une manière de raconter, d'enchaîner les événements. L'intrigue ne s'éclaire que par rapport à une fable laquelle se constitue en un contenu narratif global, qui ne

prend véritablement son sens qu'en fonction de la logique causale et temporelle d'une thèse. (Pavis, 2004:15).

Si, seguint aquest principi, «*la thématique s'organise tout au long de la intrigue, dans son mouvement même, car le théâtre ne supporte pas (sauf exception) des arrêts thématiques prolongés où les motifs seraient explicités; il est pris dans une dynamique incessante où s'inscrit l'action dramatique*» [16], els arguments i l'acció dramàtica de les obres d'Els Joglars no compliquen gaire, sinó al contrari, la recepció de la temàtica. Per a Pavis:

La rhétorique des thèmes se traduit parfois par un leitmotiv (un thème récurrent) ou un topos («une configuration stable de motifs revenant souvent dans les textes littéraires», selon Curtius 1948). Elle donne alors a reconnaître une thématique déjà codifiée, voire stéréotypée en attente d'une structuration dramaturgique (mise a l'épreuve de la fable et de l'action) et d'une confirmation idéologique (mise a l'épreuve du sens ainsi que du discours social et inconscient). [16]

L'estatut eminent dels temes no es deixa esborrar pràcticament mai en l'acció de les obres d'Els Joglars per la dimensió més dramàtica de la representació. En les obres d'Els Joglars, això es dona de formes molt diverses. Hi trobem, en ocasions, una correspondència molt directa entre el motiu general o tema transversal i l'argument i l'estructura de l'acció, com a *Mary d'Ous*, *Àlias Serrallonga*, *La torna*, *M-7 Catalònia*, *Laetius*, *Teledium*, *Gabinete Libermann*, *Visanteta de Favara*, *El Nacional*, *Columbi lapsus*, *Ubú*, *president* i *Daaalí*. I casos que presenten una distància més conceptual, com *Olympic Man Movement*, *Virtuosos de Fontainebleau* o *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

També varia la mena de causalitat amb què l'acció pròpiament dita apareix lligada al món o la idea que la contextualitza. Si ens guiem per l'eix amb què Vinaver oposa les idees com a «*des éléments du paysage*» a les idees «*motrices*» que «*constituent le ressort de l'action, et leur opposition fonde l'action*» (Vinaver, 1993:906), hi trobarem sobretot arguments en la primera línia, amb l'acció perfectament imbricada amb les idees immanents al context. Amb algunes excepcions on l'acció és

un artifici conceptual per introduir les idees, ja sigui mitjançant la digressió, la paròdia i la *mise en abîme*, com són els casos de *Yo tengo un tío en América* i *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

És interessant constatar com, en cada ocasió, el fet de cenyir-se a allò que s'enuncia en el punt de partida, ja sigui un món referencialitzat socialment, una imatge simbòlica o una pura formulació abstracta, duu a optar per una estructura dramàtica que permet al capdavant arrodonir el treball sota una convenció formal prou autònoma perquè la recepció funcioni sense entrebancs.

Un detall important a tenir en compte és que, sigui quina sigui la fórmula constructiva privilegiada, la finalitat és sempre, tal com hem anat insistint, satiritzar alguna qüestió, sent aquesta intenció el factor comú que trobarem sempre en els arguments i les estructures dramàtiques del teatre d'Els Joglars. Sense trair mai l'objectiu satíric i còmic propi del gènere, els arguments i les estructures de les farses d'Els Joglars cerquen la seva efectivitat per camins dramatúrgics molt diversos.

En aquest estadi de l'anàlisi on volem destriar les característiques distintives dels arguments de les obres estudiades, ens és molt útil la precisió de Pavis en referir-se a què:

Les structures narratives sont situées entre les thèmes et les thèses, entre l'étude des formes explicites, à la surface du discours et a l'étude des contenus implicites. Il s'agit en somme, selon l'esprit d'un Szondi [1983] de faire se rencontrer une forme et un contenu à l'intérieur de la dramaturgie, cette plaque tournante de l'analyse qui pose deux questions distinctes, mais complémentaires: comment ça agit? Qu'est-ce que ça représente?» (Pavis, 2004:16-17)

Seguint aquestes pautes del *com funciona* i del *què representa* analitzarem en les seccions següents les distintes tendències en les estructures argumentals que hem trobat a les construccions dramàtiques d'Els Joglars, tot subratllant-hi els ingredients de ficció i les estratègies compositives més característiques. Per afinitats estructurals, hem agrupat les obres en cinc formats:

— Conjunts de fragments d'històries independents enquadrats per un motiu comú o un tema transversal que els cohesiona (*El joc, Mary d'Ous. Cruel Ubris, Visanteta de Favara*).

- Arguments articulats en una trama o intriga de forma oberta (*Àlias Serrallonga, La torna, Columbi lapsus La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*).
- Arguments articulats en una trama o intriga de forma tancada (*Ubús, El Nacional*)
- Arguments d'acció acotada dins una situació estàtica (*Yo tengo un tío en América, Daaalí*).
- Arguments que inclouen el públic (*M-7 Catalònia, Laetius, Olympic Man Movement, Teledium, Gabinete Libermann, Virtuosos de Fontainebleau, Bye, bye, Beethoven*).

IV.2.1 ENQUADRAMENT TEMÀTIC

Els espectacles dels inicis d'Els Joglars eren una concatenació de *números* o *sketchs* independents amb un cartell o un *gag* entre història i història. El primer espectacle que fan donant-li una estructura unitària al contingut és *El diari* (1968), una experiència on, com Glòria Rognoni ens explica, es donen, entre moltes altres innovacions la introducció «per primera vegada, d'una línia argumental» (Rognoni, 1987:17).

Rognoni es refereix al fet que les escenes d'*El diari* van sorgint de la lectura d'un diari, visualitzades directament en una escenografia canviant que representa les seves pàgines i les seves seccions. Les escenes que el diari va introduint i que representen des d'un *fet divers* a un anunci, són històries independents amb principi, nus i final sense cap altra relació ni entre els personatges, ni amb el context al qual pertanyen, ni amb la situació que els empeny a actuar, que el fet de sortir del requadre d'una pàgina d'un diari imaginari.

Així, a *El diari*, un pretext per a la continuïtat acaba prenent entitat de marc amb capacitat de cohesionar com a un tot petits *sketchs* independents amb històries diverses sobre distintes qüestions i on el *gag* mímico encara és el portaveu de la ironia. Un marc que connota el discurs directe del gest a partir d'una certa acceptació col·lectiva sobre la poca fiabilitat d'allò que omple les pàgines dels diaris. O sigui que, més que a una línia argumental, al que Rognoni es refereix es més aviat a un enquadrament temàtic general.

Val a dir que la petjada d'aquesta tendència pròpia de les primeres obres, romandrà sempre present en alguna mesura en la totalitat del material analitzat.

IV.2.1.1 *El joc*

El joc (1970) és un conjunt d'històries elaborades en clau de representació distintes i enquadrades en un marc situacional acotat en aquests termes: «En aixecar-se el teló apareix una plataforma rodona inclinada, a sobre de la qual s'executa tota l'obra. Uns jugadors tiren els daus en escena, on apareix el número u... » (Boadella, 1969b:1) (Xf.Cap.VIII.1:547-54). Aquesta acotació que encapçala l'obra projecta el contingut des d'un enquadrament visual llegible en termes de convenció teatral oberta (tarima) i connotat en termes de paràbola social (taula de joc). En aquest marc s'encadenen set històries:

EL JOC consta de sis jocs sense títol, a fi de no coaccionar la llibertat de l'espectador. Els arguments son gairebé inexistents, destacant com a única excepció el joc nº 4, que tracta sobre la història del paradís terrenal, amb tot el procediment propi de la **narrativa clàssica**²⁷, en la resta dels jocs, la intenció d'"explicar" una història deixa pas a la de fer SENTIR a l'espectador unes **impressions sobre un tema**, sent ell mateix qui les ha d'ordenar [...] Buscant una **sintetització del temes**, podem definir el joc núm. 1 com un intent de **posar en relleu** el procés de degeneració (o regeneració, segons com s'entengui) entre dos homes i dues dones, en el decurs d'un sopar ple de fórmules de clàssica urbanitat.

El joc núm. 2 dona vida en forma dramàtica al que musicalment es titula un "cànon", amb tot el això implica de **descomposició d'un argument formal**.

El joc núm. 3 presenta unes **imatges** que pretenen **donar forma a les sensacions interiors** de tot home que es posa una presó i uns límits voluntàriament, pel sol fet de conviure amb uns altres éssers iguals que ell, i els límits que novament li són imposats des de fora, ja sense voluntat, com a

²⁷ La negreta vol destacar l'esforç de transcriure literàriament els seus procediments. Al nostre entendre, els textos reflecteixen el principi de llibertat però mai de confusió estètica que és propi d'Els Joglars i denoten una considerable claredat conceptual del territori dramaturgic de representació en què s'han situat a cada moment.

conseqüència dels que primerament ha acceptat, mentre que en tot moment creu que obra per voluntat pròpia.

El joc núm. 5 tracta de diversos accidents laborals els quals, per bé que còmics per la seva execució, arriben al patetisme pel fet d'una simple **contradicció formal**: les víctimes riuen en lloc de queixar-se quan pateixen.

L'últim joc podem definir-lo com una **associació d'imatges** sàdiques, patètiques, còmiques, infantils, tot plegat a través d'una constant que es repeteix al llarg del número: l'execució capital i la marxa militat, que no deixen entreveure on és el joc i on la realitat. (Joglars, 1970:20-21).

O sigui que *El joc* tampoc no representa una única història sent encara un seguit d'*sketchs*, en aquest cas ja distints l'un de l'altre, no només pels continguts, sinó també en la seva poètica de representació,

L'acció d'*El joc* s'articula a partir d'un factor espectacular l'eloqüència ideològica –poètica, també– del qual cohesiona la recepció, fent de les diverses històries que presenta –amb tota la seva heterogeneïtat argumental i performativa– un tot coherent. Hi ha una situació de joc, de disponibilitat al joc concreta –física i conceptualment– i alhora oberta, present en tota l'acció de l'obra, que ubica i connota en un sentit unitari l'heterogeneïtat temàtica i poètica esmentada de l'acció: de les accions, en aquest cas, cadascuna i el seu conjunt.

Albert Boadella afirma que a *El joc* hi ha pràcticament tot el que Els Joglars desenvoluparan durant la seva llarga trajectòria. Dramatúrgicament parlant, és ben cert. Excepte la dialogació convencional, la pràctica totalitat de les estratègies de representació que Els Joglars faran servir en el futur –i també una bona síntesi de totes les recurrències temàtiques que hi aniran apareixent– apareixen esbossades en aquest reeixit experiment de l'any 1969 estrenat el 1970.

IV.2.1.2 *Cruel Ubris*

En una nova experimentació per tal de no repetir fórmules en cap dels àmbits treballats fins aleshores, Els Joglars es plantegen a continuació d'*El joc* la possibilitat d'articular les seves invencions sota la guia d'un motiu formal com és un gènere, encara que sigui parodiant-lo. No debades la paròdia és en ella mateixa un discurs sobre la convencionalitat de les formes i per extensió sobre la relativitat del sentit de l'aparença.

D'aquesta manera, de l'enquadrament en una situació global constant que tendeix a cobrar sentit en la dimensió diacrònica del conjunt a les accions puntuals que se succeeixen en el present dramàtic, la dramaturgia d'Els Joglars experimenta per primer cop amb la linealitat, l'horitzontalitat de l'encadenament. I ho fa de la mà de la intriga, encara que sigui amb l'aleatorietat que implica el joc paròdic.

La creació de *Cruel Ubris* (1971) va començar volent ser una mena de sarsuela a partir de l'argument d'*Èdip, rei*, a la qual Josep M^a Arrizabalaga hi posaria la música. Es tractava de fer un *Èdip, rei* amb una versió burlesca de la seva trama argumental on els personatges en capginessin el sentit a partir d'una disposició a gaudir de les avinenteses sexuals que els procurava l'error tràgic que no pas a patir-ne la culpa.

Cruel Ubris és un entramat de sis històries («El sopar», «El circ», «Melodrama 1a versió», «Melodrama 2a versió», «Programe (sic) en directe» i «Tragèdia grega»), derivacions paròdiques i molt lliures de l'*Edip, rei*, que adquireix entitat unitària al amb un sofisticat sistema d'encreuament de les distintes històries elaborades, a més, amb estils teatrals diferents.

A *Cruel Ubris*, tot i que el text no és pas una partitura detallada gest per gest i inflexió per inflexió, sinó un guió del desenvolupament de l'acció de les escenes, en la seva lectura es detecta prou bé la utilització de *paròdies* és a dir, estils teatrals perfectament codificats exagerats o posats en contexts diferents del que els hi és propi. Aquest recurs molt habitual en aquesta dramaturgia i al qual dediquem un espai específic en aquest capítol (Xf. Cap.IV:230), indica el gust d'Els Joglars per establir complicitats culturals amb el receptor amb l'ús de procediments convencionals de molts ordres.

L'objectiu de la paròdia no és mai, «destruir el llenguatge que fa servir de base, sinó posar-ne de manifest el caràcter social, o sigui convencional» (Melendres, 1983:45). Subratllem aquesta precisió pel fet que aquesta dramaturgia també recorre amb assiduitat, per als seus enquadraments generals o com a recurs puntual, a models convencionals els quals, tot i ser reconeixibles, no entren expressament en la categoria de paròdia, sinó més aviat en l'àmbit de la cita i l'homenatge, donant sovint lloc al potipoti de procediments que en el món de la plàstica es denomina *pastitx*, terme que nosaltres podem extrapolar perfectament al nostre àmbit conceptual.

Perquè, fet i fet, a *Cruel Ubris*, allò que havia de ser la paròdia amb música de sarsuela d'una tragèdia grega, utilitzant sense cap rubor el parentiu estructural que la tragèdia té amb el vodevil, el procés d'improvisacions ho va dur cap a l'experimentació de moltes altres vies parodiants.

A la versió burlesca de la tragèdia, s'hi va afegir la de serial televisiu, la d'alta comèdia, la de comèdia negra, les sortides de pallassos. Un altre cop una immensa quantitat d'*sketchs* interessants per ells mateixos i en els quals l'argument de l'*Edip, rei* no els havia impedit derivar cap a la inclusió d'escenes que presentaven situacions que permetien l'aparició de la visió satírica del món pròpia de la personalitat dels components del grup.

El poti-poti d'arguments i el pastitx d'estils teatrals parlats i muts que se succeeixen a l'obra, queden subtilment unificats, d'una banda, articulant exclusivament, en tota una anticipació dels jocs de desconstrucció que faran furor més endavant, un vocabulari mínim amb les paraules d'aquest text: *O Zeus, / La dissortada terra, ferotge destí./ Fuetejat per implacables déus de l'Olimp / Cruel Ubris*, utilitzades sempre com si expressessin allò que la situació indica que els personatges diuen i proferides amb la ritualitat paralingüística pròpia de l'estil de l'escena en què apareixen.

Jaume Melendres explica l'evolució de les construccions dramàtiques d'aquestes primeres obres com una paradoxa:

El joc marca sens dubte el punt de maduresa d'aquesta etapa de Joglars, caracteritzada per una concepció dels espectacles que podríem denominar, "gòtica" en la mesura que estan construïts per acumulació d'elements –en aquest cas, *sketchs*– autònoms encara que sotmesos a una certa unitat d'estil o de to. *Cruel Ubris*, en canvi, ja està construït com un tot: enfront de l'anterior juxtaposició de números, a *Cruel Ubris* –autodefinit com "espectacle de plaça"– hi ha una visió unitària, amb un pla dramàtic prèviament establert i amb la intenció –per tant– d'emetre un missatge únic o –si es vol dir així– de produir un sentit predominant, sense la por de "coaccionar la llibertat de l'espectador". Els Joglars –en una curiosa paradoxa artística– passen del gòtic al romànic, una concepció arquitectònica on l'estructura predomina sobre les formes ornamentals. [...] Les persones que creuen que a l'art (i per tant, al teatre) li és aplicable la idea de progrés –i que passar del gòtic al romànic és una transgressió inacceptable– han de considerar forçosament que *Cruel Ubris* és un

retrocés en la trajectòria de Joglars. Des d'aquest punt de vista, encara és més "retrogad" el següent espectacle, *Mary d'Ous*, on Joglars –travessant la frontera que mai no havien de travessar els "deixebles del silenci"– comencen a parlar. (Melendres, 2001:1).

Cruel Ubris es crea, en efecte, en el període en què Els Joglars estan vivint l'aventura teatral d'introduir la paraula en els seus recursos actorals i dramaturgics. De fet, Boadella considera que l'única innovació que hi ha a *Cruel Ubris* és que els actors comencen a parlar, a fer servir de debò la paraula articulada. Pràcticament totes les situacions produeixen acció amb intercanvi verbal i els actors i les actrius ja no fan la convenció de fer gestos silenciosos, sinó que parlen.

Però el cert és que *Cruel Ubris* acumula tal quantitat d'idees heterogènies que la feina de casar-les en una obra que doni una sensació d'unitat els duu cap a una veritable filigrana dramaturgica. L'acció del poti-poti s'unifica en un interessant sistema d'encreuaments triple que acaba estructurant la peça. Es creuen les històries amb unitat d'estil i d'acció –la versió burlesca de la tragèdia, la de serial televisiu, la comèdia grotesca, les sortides circenses–, segmentades cadascuna en format d'escena o *sketch* convencionals amb totes les dades situacionals visibles, i amb una certa continuïtat argumental el·líptica entre les escenes de la mateixa línia paròdica, com a trames paral·leles que van cap a una mateixa fi. Es creuen també personatges, un en especial, que transiten aleatòriament per les escenes que no els hi corresponen, en una estranya persecució, amb un joc de desaparicions, aparicions i de reaparicions sorpresa, de mecànica certament brillant, el qual, malgrat l'aleatorietat efectiva de la continuïtat argumental –de gran eficàcia còmica–, produeix un efecte de manteniment constant de l'expectativa extraordinari. I hilarant, per absurd.

Els Joglars ja no es conformen amb encadenar per acumulació el repertori de situacions que es desenvolupen en un continu de *gags*. La mecànica de *Cruel Ubris* és en el fons la d'un *thriller* que aconsegueix a bastament que coses inconnexes s'articulin com una mena de subtrames de la trama principal de la representació frustrada de l'*Èdip, rei*. La filigrana d'aquesta construcció es completa amb la inclusió d'un personatge que transita per l'obra –per l'escenari– de manera argumentalment no menys aleatòria, atesa que la funció de la seva inclusió és la necessitat purament tècnica de possibilitar l'adaptació de l'espai i les vertiginoses transformacions de sis actors que

van representant de manera discontinua multitud de personatges. Aquest personatge aparentment tant anecdòtic acaba de donar la unitarietat de temps i espai convencionals en aquell enfollit poti-poti.

Podríem considerar, així, *Cruel Ubris* no només com la irrupció de la paraula en la dramaturgia d'Els Joglars, sinó també de la utilització de l'estructura convencional de la intriga i el cop d'efecte. Intriga i cop d'efecte a la sofisticada manera paròdica que en aquesta època el grup està començant a experimentar.

IV.2.1.3 *Mary d'Ous*

Mary d'Ous (1971) representa moments de la vida domèstica de tres parelles, escenes de la vida competitiva del marits i una al·legoria del destí de la vida humana. En un guió de tres folis i mig Els Joglars enuncien un seguit d'accions que mostren un repertori de punts conflictius de les relacions personals, socials i existencials dels individus. (Xf.Cap.VIII.1:564).

La fórmula de creació dramaturgica adoptada en aquesta ocasió parteix d'un mecanisme compositiu d'inspiració musical: el *tema* i la seva variació en *moviments*. Els temes son tres: el primer tema presenta tres parelles d'home i dona mostrant amb una simfonia de gestos i paraules fragmentats, la vida conjugal i la peripècia de la seva davallada, creant a través dels jocs de variacions seguint convencions de composició musical, un món, una situació i un desenvolupament dramàtic; el segon tema mostra la competitivitat dels individus i la seva submissió davant l'estructura jeràrquica i les seves complicacions amb una altra estructura en les variacions; el tercer tema suggereix el resultat (pessimista) de la relació humana, amb una altra estructura compositiva. Una fórmula ben abstracta que tanmateix dóna una lògica de continuïtat a l'obra.

En aquesta estructura, com a les anteriors, no es dóna exactament l'aparició en les situacions plantejades d'un conflicte que generi l'expectativa argumental de la seva evolució i hipotètica resolució. Més aviat el que es fa és dramatitzar unes situacions conflictives estàtiques amb un esquema de rols d'opressors, oprimits i contemporaneitzadors altament estandarditzats, esquema el qual, això sí, es va mostrant en diverses variants.

Per bé que Els Joglars, en aquesta època, encara són cent per cent refractaris a la idea convencional d'*història*, l'ambició d'arribar als sentits l'espectador de la manera

artísticament més subtil i despullada d'imitació de la realitat, troba en l'organització en temes d'una composició musical un símil dels típics tres actes del desenvolupament tancat d'una obra dramàtica.

Així, doncs, a *Mary d'Ous*, amb tota la seva tècnica compositiva de referència musical, matemàtica, al capdavant, si bé encara no hi ha un context de ficció i una història convencionalment formulats en termes d'argument, la pròpia fórmula de continuïtat demostra la voluntat –o la necessitat– dramaturgic de construir un discurs mínimament llegible en termes de progressió.

L'adopció d'aquesta estructura de tres parts sense la inclusió simultània del seu complement tradicional (l'argument basat en seguir la peripècia d'un protagonista) constitueix la singularitat màxima de *Mary d'Ous*, allò que la fa diferent de tots els altres espectacles de Joglars, tant anteriors com posteriors.

Mary d'Ous es pot considerar un experiment teatral molt formalista que avui definiríem probablement com a un exercici de dramaturgia *minimalista* per la seva aplicació sistemàtica de la fragmentació i de la composició repetitiva i seriada de l'acció. Va ser, de fet, una creació explícitament plantejada a partir d'experimentar amb l'aplicació d'estructures musicals a una acció dissenyada explícitament «amb un mínim d'elements argumentals» (Joglars, 1972:1).

A la documentació de *Mary d'Ous* consultada, a banda de la transcripció de les escenes i de la seva ordenació (Xf.Cap.VIII.1:564-74), no hem trobat, i sembla lògic, cap intent d'explicació del contingut, més enllà d'allò que s'enuncia en el primer i segon joc d'*El joc* citat més amunt: «un intent de posar en relleu el procés de degeneració (o regeneració, segons com s'entengui) entre dos homes i dues dones, en el decurs d'un sopar ple de fórmules de clàssica urbanitat.» (a *Mary d'Ous* seran tres i tres) i donar «vida en forma dramàtica al que musicalment es titula un *cànon*, amb tot el això implica de descomposició d'un argument formal.» (Joglars, 1970:2). Però això que dins l'enquadrament parabòlic (en el sentit de les connotacions morals que projecta la taula de joc) d'*El joc* resulta un *sketch* satíric dels tics de la lluita de sexes la vida de les parelles, dins l'enquadrament abstracte global de *Mary d'Ous*, el puzzle de rols opressors i oprimits presentats esdevé una metàfora molt més oberta que abasta els jocs de relacions generalitzats al món modern.

I es pot dir també que, amb aquest experiment reeixit de conjuntar les escenes improvisades en funció d'una estructura de continuïtat purament abstracta, es consolida dins l'arsenal de recursos d'Els Joglars, la confiança en la possibilitat de crear formats de recepció unitària sense la constricció d'una intriga argumental.

IV.2.1.4 *Visanteta de Favara*

Aquesta fórmula dramaturgica dels inicis d'enquadrar línies d'acció i estils performatius diversos dins un motiu temàtic general capaç de conjuntar de manera cohesionada elaboracions de naturalesa ben distinta, té la seva culminació, per bé que amb una estètica a les antípodes de l'economia expressiva d'*El joc* i *Mary d'Ous* en el barroc poti-poti de *Visanteta de Favara* (1986), perpetrat per Boadella amb el Teatre Estable del País Valencià.

La sinopsi argumental de *Visanteta de Favara* comença amb una frase força eloqüent: «La terra resulta ser una distracció de Déu.» (Boadella, 1986:1). Partint de la definició de l'univers valencià citada en el capítol anterior —«l'obscuritat barroca...»— (Xf.Cap.IV.2:127-128), tot apel·lant a Aristòfanes i a la *Commedia dell'Arte*, *Visanteta de Favara* enquadra l'acció en un marc grotesc d'arrel popular sense res que envejar al món de Rabelais (Xf.Cap.IV.4:226), permet amalgamar amb tota coherència el cel i la terra, els personatges i els textos d'*El virgo de la Visanteta*, el sainet valencià del segle XIX, de Josep Bernat i Baldoví, i les *plagues* valencianes contemporànies segons Boadella i els actors valencians contractats per al projecte, entre elles el diari *Las Provincias* i el disseny.

Sota els títols «*la creació*», «*el paradís*», «*l'expulsió del paradís*», «*l'àngel i el dimoni*», «*l'hort*», «*Abel i els seus ramats*», «*descobriments de la paella*», «*els sanguangos*», «*la divinitat pagana*», «*la plaça*», «*Sant Vicent i les plagues*», «*plaga del Provincial*», «*plaga de la modernitat*» i «*una casa de plaer en el segle XXI*», l'obra desplega successivament, però juxtaposant les escenes, l'acció següent:

Déu modela primer un andrògen, autosuficient, però li sembla massa i li talla el sexe. D'aquesta escultura sortirà Visanteta, la primera dona i més tard Pasqualo, el primer home que serà creat com una necessitat de la dona. Ells parlaran la llengua regional i Déu la llengua oficial. Pecaran i seran expulsats per

menjar-se la taronja tal com diuen les escriptures, algunes de les quals estaven ja escrites amb anterioritat als fets.

L'àngel condueix a Pasqualo i Visanteta entre els rius Ebre i Segura, anunciant-los que com abans entre el Tigris i el Eufrates hauran de construir un paradís humà. Ells volen boicotejar allò de treballar i parir però els impulsos genètics estaran per sobre de la seva voluntat.

Angelines, amant secreta de Lluci (Lucifer), parla en castellà, llengua distingida, i Lluci valencià, llengua tosca i grollera, però per sobre de tot s'estimen ballant junts uns pasdoble, música infernal i pagana capaç de fer sucumbir les millors intencions puritanes d'Angelines.

Caín i els seus germans cultiven la terra retraient als seus pares la maleïda taronja que es van menjar. Pasqualo i Visanteta, ja molt vellets, recorden amb nostàlgia aquells dies feliços i molt especialment els seus records eròtics. La vella Visanteta dona les primeres lliçons "d'agricultura i sexe comparat" als seus néts, però el fill d'Abel resulta ja una mica "intel.lectualillo" anomenant el nap penis, i a la figa vulva, indignant així l'àvia per tal pornografia freudiana. [1-3].

Etcètera, anant a raure a un final que canvia considerablement el motiu de l'enquadrament, posant com a colofó didàctic unes escenes de concepció molt propera al final que ja s'havia experimentat amb Els Joglars a *Àlias Serrrallonga*:

Ni València, ni Espanya ni Europa existeixen, tot és ja una multinacional de les formes anglosaxones, però els clients del lloc on hi havia hagut València necessiten per aconseguir els seus orgasmes, que les prostitutes es parlin en valencià i els recordin petites tradicions del passat. La imatge d'un Sant Vicent anatemitzador parlant anglès serveix per excitar els impulsos eròtics dels clients. L'àngel exterminador ho convertirà tot en una gran falla tal com està escrit, l'apocalipsi no és res més que una gran falla. [3].

Tot aquest pastitx valencià, estructuralment avança articulat, com veurem més endavant, en una mena de paròdia bíblica d'episodis de l'antic i del nou testament que arriba, això sí, fins al segle XXI. Una continuïtat èpica i alhora impregnada d'una lúdica

juxtaposició *fallera* de les escenes que acabarem d'analitzar en el capítol dedicat a les estructures de continuïtat.

IV.2.2 HISTÒRIA I CONSTRUCCIÓ OBERTA

Quan parlem d'*història* –concepte aplicat unívocament al contingut d'un relat literari o cinematogràfic i al d'una representació dramàtica, sigui textual o escènica– ens estem referint al cicle de *fets* que es donen en un *context* donat a partir d'una situació de partida i fins al seu acabament. En aquest àmbit, els elements de la ficció dramàtica no difereixen dels de la ficció literària o de la cinematogràfica i la terminologia que hi apliquem és si fa no fa la mateixa que apliquen els corrents narratològics actuals.

Així, en l'obra dramàtica la noció *acció* es refereix també a la seqüència d'actes humans o humanitzats que es representen o narren d'una història. L'acció es desenvolupa en les seqüències d'*actes* realitzats pels *personatges* que emergeixen en la situació inicial com a *actors* potencials dels fets i avança amb un determinat flux de *conflictes* que van modificant la situació de partida. D'aquesta configuració concreta, en diem *intriga* o *trama*. La intriga presenta estratègies diverses en la manera de donar a conèixer els fets i en l'administració d'informació –sincronia, anticipació, retardació, ocultament, etc.– establint les nocions *espacials* i *temporals* dels esdeveniments. L'acció pot avançar cenyint-se a una única intriga o també fer-se més complexa obrint-se amb subtrames diverses dependents en algun grau de la principal. I en ambdós casos el cicle de fets de la història pot avançar cap a una resolució clara del conflicte o dels conflictes de l'aventura empesa en ser plantejats, donant lloc a allò que denominem una construcció de *forma tancada* o be optant perquè el cicle dels fets pugui donar lloc una acció que en proporcioni perspectives no cenyides estrictament a l'imperi de la resolució d'un conflicte central. És a dir, a una construcció de *forma oberta*.

No obstant, com diu Pavis «*L'opposition entre forme fermée et forme ouverte n'a rien d'absolu, les deux types de dramaturgie n'existant pas à l'état pur. Il s'agit plutôt d'un moyen commode de comparer des tendances formelles de la construction de la pièce et de son mode de représentation*» (Pavis, 1980:182). Acostant aquestes definicions a les teories brechtianes, aquest teòric precisa, molt encertadament al nostre entendre, que «*Cette distinction n'a d'intérêt que si on peut faire correspondre à*

chacune des formes des caractéristiques sur la vision dramaturgique, et même la conception de l'homme et de la société qui la sous-tendent» [183].

Quan Els Joglars comencen a introduir la representació dramàtica d'una història, es a dir, d'un arguments basat en un cicle de fets duts a terme per uns personatges en un context donat, conseqüents amb la seva tendència *antitràgica* declarada, la seva dramaturgia es decanta per allò que d'una manera molt simplificada denominem construcció de *forma oberta*. Val la pena notar que la voluntat de representar una història present a quatre de les seves obres –*Àlias Serrallonga*, *La torna*, *Columbi lapsus* i *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*– no es dona ni molt menys en un acostament envers un teatre aristotèlic. Ben al contrari, les primeres d'aquesta tendència, *Àlias Serrallonga*, com després també *La torna*, –i en certa mesura també les altres– van ser concebudes en plena sintonia amb la pràctica del teatre document, un corrent de teatre polític molt present aleshores a totes les dramaturgies europees i americanes. Es tracta d'un corrent on –amb excepcions destacades de casos d'imbricació de les dades documentals aportades o denunciades en arguments d'estructura convencional, com ara *El vicari* (1959) de Rolf Hochhuth– hi predominen les construccions èpiques.

IV.2.2.1 *Àlias Serrallonga*

Creada cronològicament a continuació de *Mary d'Ous*, *Àlias Serrallonga* (1975) enceta i s'endinsa en un terreny dramaturgic completament nou: d'una banda, perquè la paraula ja assoleix en la performativització del discurs un paper tan important com els llenguatges visuals; però sobretot perquè és el primer espectacle on es representa una *història* emmarcada en un context social i geohistòric concret, i on la peripècia vital d'un personatge amb una caracterització personalitzada, n'és el pal de paller. Com també, per primera vegada, el títol és el nom del personatge central.

Jaume Melendres va considerar que *Mary d'Ous* havia estat una obra de crisi que obligava a obrir nous camins:

De crisi, en el doble sentit de la paraula: punt de màxima tensió (entre llenguatges) i punt d'inflexió entre una etapa basada en l'absència de missatge únic (en benefici d'una pluralitat de missatges parcials del mateix signe ideològic), i una etapa posterior on la pretensió de formular aquest missatge

únic i rigorosament deduït d'allò que veiem i sentim a l'escenari exigirà completar l'estructura aristotèlica de l'exposició, nus i desenllaç amb la incorporació de la figura protagonista, visible o invisible, positiva o negativa, amb la presència d'un Serrallonga heroic, d'un Ubú malgirbat, d'uns catalonians decrepits i entranyables o d'un cervell amagat que manipula amb fortuna desigual el marcador simultani de totes les temptacions totalitàries. (Melendres, 1983:53).

En la línia de les experiències de recuperació de mites èpics populars com les dutes a terme els anys seixanta per Augusto Boal i el col·lectiu del Teatro Arena de São Paulo amb *Arena conta Zumbi*, o *Arena conta Tiradentes*, Els Joglars, després de *Mary d'Ous*, capgiren el mitjà i es disposen a explicar a la seva manera la història del bandoler català, de les Guilleries, per més senyes, Joan de Serrallonga. Amb *Àlias Serrallonga* arriba, en efecte, la història, però ho fa a la manera d'exposició èpica, sense una estructura de continuïtat fonamentada en el foment de l'interès mitjançant l'expectativa dramàtica cenyida a un conflicte personalitzat, sinó situant l'espectador en el territori de l'observador global dels fets. Tant és així que l'obra comença amb una auca mostrada al públic per un mim i un músic on s'anticipen els episodis de la història que seran representats:



Àlias Serrallonga desenvolupa la «història sagnant de rebel·lió» (Xf.Cap.IV.2.1:120) que es planteja, mostrant fets d'una part de la vida d'un personatge històric mitjançant trames confluents que articulen una acció cronològicament contínua, de concepció oberta, a l'estil elisabetià, en episodis concatenats amb el·lipsis temporals de diversa magnitud. L'argument es desenvolupa a partir d'una línia d'acció quasi de *road movie*, que és la de l'aventura del protagonista, interceptada per episodis de móns diguem-ne mes estables, com són la cort dels Àustries i la pagesia de les Guillerries. Serrallonga és, així, a més d'un fil conductor, el factor que introduirà un conflicte en els móns que hem denominat estables. Una estructura que facilita que els móns transitats apareguin sempre en un estat de crisi, circumstància imprescindible per fer-ne un tractament dramàtic interessant.

A *Àlias Serrallonga*, drama i èpica es combinen amb tota llibertat. En algun punt de la història, els conflictes d'algunes de les trames estan tractats dramàticament amb una certa profunditat psicològica, i donant als dilemes dels individus un motiu compromès amb la supervivència, permetent-se en moltes escenes, cosa poc freqüent en tota la dramaturgia examinada, alliberar la identificació de l'espectador amb les emocions dels personatges en tràngol d'empitjorar o millorar la seva situació, sense trencar-les amb cap efecte de distanciament.

I també n'hi ha alguna espurna d'obliquïtat, és clar; alguna digressió on l'acció està instituint un discurs ideològic sobre les conseqüències de la modernitat en el nostre país. Algunes escenes del final d'*Àlias Serrallonga* introdueixen la idea d'una Catalunya *parc temàtic* en contrast amb els conflictes reals de la supervivència i anticipen en bona mesura la iconoclàstia amb els símbols tant recurrent en Els Joglars; però l'accent predominant en l'acció d'aquesta obra és precisament la intensificació de la lluita per la supervivència dels distints estaments que presenta.

IV.2.2.2 *La torna*

La torna (1977) és, en opinió del director d'Els Joglars, la seva primera obra «veritablement llegible» (Boadella, 2001b:4) com un text teatral convencional. Aquesta és la sinopsi argumental del text presentat a la censura:

Disparo a oscuras.

Los guardias reciben, mientras duermen, un telefonazo. Alguien ha cometido un asesinato en un bar. Se desplazan todos al bar en un gran enredo de gentes, clientes, periodistas, etc.

Se detiene a un vagabundo que después resulta ser el novio de la camarera del bar. Por fin después de una divertida escena entre un juez y su ayudante traen al verdadero culpable un extranjero con el que no hay manera de entenderse sino es a través de la mímica, con sus correspondientes enredos. Volvemos de nuevo al bar donde el dueño, la camarera y su novio reproducen completamente borrachos el asesinato hasta que se quedan dormidos en el suelo.

El extranjero es interrogado pero siempre con el correspondiente lío. Se termina por imputarle también otro intento de asesinato de un mudo que le acusa de ser el responsable de su mudez.

Dentro de la cárcel le visitan su abogado defensor que va siempre dormido y un psiquiatra que está completamente loco.

Al mismo tiempo los verdugos comienzan a limpiar sus aparatos y los prueban con sus hijos, verdaderos demonios que sólo hacen desastres.

En la cárcel el extranjero se comunica con el preso de al lado y a través de un lenguaje codificado rememoran sus andanzas.

El juicio se hace detrás de una cortina donde, a pesar de las órdenes estrictas que tiene el portero de que no se pase nadie, se le cuela todo el mundo a través de la cortina, negros, viejos, periodistas, etc.

Durante la deliberación se le pide al portero que les traiga la comida, mientras tanto, a causa del vino, los jueces se ponen alegres dictan sentencia y se duermen mientras el ayudante se queda solo copiándola (Boadella, 1978:45-46)

La torna, com veiem, té una estructura dramàtica senzillament expositora dels fets i despullada d'intriga, amb setze escenes curtes que fan la reconstrucció del cas, anant i venint entre el lloc del crim, la caserna de la Guàrdia Civil, el jutjat i la presó, amb una sortida a la casa del botxí que executarà la sentència. Són escenes clares que reflecteixen episodis molt concrets de l'afer. Segons el dramaturg, durant la creació, «la història real anava indicant ella mateixa les seqüències imprescindibles.» (Boadella, 2001:256).

L'acció desenvolupa simplement això: s'ha comès un crim. La guàrdia civil busca el culpable, en troba un, la justícia se'n fa càrrec, l'acusat no compta amb cap factor que jugui al seu favor, el jutgen i el condemnen a mort. En cap moment entra en joc cap necessitat de canviar res per part dels participants en els fets que es van produint. És com un primer acte que no pot continuar. I això és *La torna*: senzillament, un cas. Uns fets que es dramatitzen sense cap intenció de convertir-los en una història tancada, sinó de mostrar-lo, això sí, amb una òptica que emfasitza, per brutal, l'absència d'aparició de cap conflicte. I es tanca així.

A la documentació de *La torna* podem observar les proves d'organització dels fets de l'argument en diverses trames. Abans d'arribar a l'estructuració final, podem veure les escenes combinades en ordres diversos. La sinopsi argumental que precedeix el text definitiu que es presentar a censura mostra la idea compacta que va guiar aquesta dramaturgia, l'única d'absolutament èpica, en el sentit brechtian, de la companyia. En diem brechtianament èpica perquè, malgrat la linealitat del seu desenvolupament, l'acció no està focalitzada en cap personatge, ni en el del rol de la víctima, ni en el del rol del botxí, ni en el del rol del confraternitzador. La focalització la suporta *el cas* en ell mateix i tot el *manège* es llegeix sempre sota aquesta perspectiva de final conegut. Un cor de màscares on es destaca visualment el personatge que no en duu.

Tal i com s'afirma al programa de mà, en el tractament argumental d'aquest cas brutal volen defugir la tragèdia per fer «una gran comèdia de màscares, tal com devia ésser, en el fons, la visió de Heinz tant dels fets com de les persones que el voltaven, car hem de tenir en compte que ell desconeixia la llengua, els costums, les lleis i els ritus judicials de l'Estat Espanyol». (Joglars, 1977:1). El seguit d'escenes de *La torna* d'acció absolutament expeditiva, amb un final, que, en principi, coneix tothom, propicia que l'interès es recolzi bàsicament, més que en cap intriga, en les activitats sistemàticament rebutjables dels personatges en les situacions que es troben. Es tracta d'una dramaturgia que performativament manté, a diferència d'*Àlias Serrallonga*, una absoluta unitat de to. En el seu cas, beu de les fonts de la *commedia dell'arte*, referència admesa des del primer moment per Albert Boadella. Una dramaturgia on el *gag* i la distorsió tendeixen a aturar l'acció a cada pas, establint un veritable contrast amb la negror del contingut del cent per cent de les escenes que basades en el sumari vertader del cas van ser improvisades pels actors, aquest cop recreant les situacions sense sortir del guió. Un veritable repte, tenint en compte que, en aquest cas, el *canemàs* no és un joc de mentides, fingiments i malentesos del qual depengui la felicitat o la supervivència econòmica d'algú. En el tractament que fa *La torna* del cas Heinz Chez, el que hi ha en joc és directament «la vida d'un home sense drets» (Boadella, 2001:256).

IV.2.2.3. *Columbi lapsus*

Columbi Lapsus (1989) posa en solfa un altre *cas*: en aquesta ocasió, un rumor, aquella sucosa hipòtesi que va córrer sobre la mort del pobre Joan Pau I, el Papa de més curta permanència en el tron del Vaticà de tota la seva història. L'argument és el «cas de la Cúria Vaticana en un període de referència que va des de l'elecció del Papa Joan-Pau I fins a la seva mort». (Joglars, 1989:2) explica la curta vida papal de Joan Pau I com un veritable *thriller* d'acció de tres actes, amb el repartiment de protagonistes i secundaris clàssic del gènere.

Com hem vist a la secció anterior, el motiu general de l'argument s'inspira en la vaguetat dels «protocols, calúmnies, acudits sobre Joan Pau I» (Xf. Cap.IV.1.1:127); una distància que desenfoca el protagonisme del personatge central arribant el coneixement de la seva peripècia mitjançant les informacions que aporta el cor de personatges perifèrics. Així, amb aquesta llunyania i una acció força difuminada, arriba fidelment i clara el motiu del conflicte que reflecteix l'acció, en paraules de Boadella:

Esta imposibilidad del hombre sencillo, inteligente, honrado, en casi un cien por cien, de estar en un lugar de poder. O sea que para estar en un puesto como aquél has de saber morder tanto o más que la “yupada que tienes alrededor. Si adoptas esta postura de, al fin y al cabo, honradez intransigente acabas con la dimisión o la muerte, y como un papa no tiene la primera posibilidad, no puede salir por la puerta de atrás del Vaticano, se va a los sótanos con los pies por delante. (Fondevila, 1989:8)

Diguem que el rerefons d'aquesta recreació teatral de la possible conspiració que va posar la tiara al cap del cardenal Wojtyla, no trasllueix cap atac als aspectes religiosos de l'Església Catòlica, sinó que més aviat s'endinsa sigil·losament en la complexitat de les estructures que fan funcionar el poder en general. El motiu inspirador citat més amunt –«protocols, calúmnies, acudits sobre Joan Pau I»– condueix el to *soto voce* i ple de sobreentesos del text i s'erigeix en subtilíssim nexa amb el contrapunt musical que segueix l'argument i la partitura d'*Il Barbiere di Seviglia*, de Rossini, no menys malèvola trama de protocols, calúmnies i enganys.

Columbi Lapsus té un desenvolupament cronològic lineal, amb, això sí, el·lipsis molt cinematogràfiques –o elisabetianes, si voleu– en una estructura, agosarada per a l'escena, on es juga fins i tot a trajectes que revisiten des de una perspectiva distinta

llocs i escenes ja vistos. Es tracta, doncs, d'una narració on la cronologia dels fets i la successió de llocs on els fets es produeixen, són també matèria primordial del contingut de l'argument.

La intriga, per una banda, accentua l'atmosfera de misteri tot desenvolupant-se en una continuïtat d'escenes en seqüències sovint en trànsit espacial molt a la manera cinematogràfica i sempre amb quelcom per descobrir, i mantenint, performativament, sempre un to de *thriller* realista. Escenes d'acció, diàlegs situacionals, que es desenvolupen, en ocasions, durant recorreguts pels intricats passadissos i estances de la denominada *Fundació*, van introduint les dades en petites dosis, en una trama plena de moments de *suspens* o de misteri, sempre amb un distanciament irònic.

IV.2.2.4 *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*

SINOPSIS

LA INCREÍBLE HISTORIA DEL DR. FLOIT & MR. PLA

La mitología de la dualidad y la esquizofrenia simbolizada en la obra de Steevenson: "La misteriosa historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde", es el punto de partida de nuestra pieza teatral, donde un importante empresario propietario de numerosas industrias, vive delirando en su vejez por pasar a la posteridad. Esta obsesión le provoca al mismo tiempo un odio contra los artistas y escritores que según él, trabajando poco, eclipsan con su vida pública el reconocimiento a la labor de los hombres de empresa, auténticas columnas de un país. Este resentimiento le llevará a vivir los últimos años de su vida enclaustrado y sin salir de uno de sus numerosos almacenes, donde además para calmar su amargura ha tomado la costumbre de ingerir su primer producto: el after-shave Floit. La reiterada ingestión del líquido, produce en el viejo empresario una extraordinaria mutación física y psíquica. Bajo los efectos del Floit, se transforma en el escritor Josep Pla, un personaje al que odia profundamente porque representa su antítesis, es decir: la libertad de pensamiento, el sarcasmo sobre las patrias, el sano cinismo mediterráneo y el escepticismo positivo ante la vida.

Esta situación desencadenará, además, una trama perversa de personajes simulados, urdida por su esposa para que los delirios póstumos del Empresario no hagan peligrar la herencia. Pero toda la historia será simplemente las veleidades literarias de un joven escritor aficionado, que va creando la obra camuflado en uno de sus personajes. Todo será fruto de la fantasía del joven escritor, es decir, pura ficción, como el teatro.

ALBERT BOADELLA

L'argument de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* mostra un escriptor en el tràngol d'inventar escenes que tot escrivint-les en una llibreta es visualitzen tal com el seu cap les imagina i la seva ma les escriu. Com han fet molt sovint la novel·la i el cinema, la posada en acció dels pensaments d'aquest personatge de seguida s'erigeix en la trama principal, com si el factor dramàtic introductorí fos un simple formalisme indicatiu –volgudament hipòcrita– de què els fets són *en realitat* pura ficció, o pura idealització quan la realitat introduïda són *flash backs* de la memòria. La trama inventada és un sofisticat joc d'ajustament de comptes perpetrat en un pervers muntatge familiar de simulacions i que agafa també en part el plantejament argumental de *El Dr. Jeckyll i Mr Hyde*:

L'escriptor, qui en un pla absolut de ficcionalitat convencional comença *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, està inventant *in situ* i en algun moment de l'obra, es permet rectificar l'acció sobre la marxa. *L'escriptor* escriu, verbalitza el que escriu i els personatges ho fan. Es permet fins i tot comentar la pròpia escriptura que està produint amb el personatge principal que ha inventat en la seva faceta de Pla. Es tracta d'una estructura en *mise en abîme* (Xf. Cap.IV.3.3:207) que vol servir el tema de la dualitat i la inversió de rols que travessa l'obra, encara que en aquest cas l'artifici sembla més l'efecte lògic del complicat argument més que no pas un element paròdic.

Les escenes d'aquesta trama tan artificiosa tenen tanmateix recursos semblants als dels *Ubús*, fins i tot pel que fa a les escenes de vida domèstica del matrimoni protagonista altament *ubuesques*. Aquí, però, el fet evident la dualitat del personatge central en lloc de ser induïda mitjançant el prolix procés un psicodrama, es produeix per la via ràpida –i tan extraordinàriament teatral– de la ingestió d'un producte que el situa sense transició en l'altra cara de la seva personalitat. Amb la gran troballa de parodiar *Mr Hyde i el Dr. Jeckyll*, la conversió de l'empresari mecenes Marull en l'escriptor Josep Pla i la conxorxa laboral ordida per la dona de l'industrial mecenes que permet fer realitat sobre la marxa els seus deliris, l'obra permet introduir digressions temàtiques a cor que vols, cor que desitges. Tot plegat és un vehicle per posar en solfa les idees de l'autor sobre –parafrasejant el títol del famós quadre de Grosz– *els pilars de la societat*, en aquest cas la catalana, i sobretot posar en escena una reflexió documentada sobre les idees literàries i polítiques, la visió del món i l'actitud vital de Josep Pla.

La trama va mostrant successivament les cares distintes però inseparables del conflicte que la fa avançar: un conflicte patrimonial, psicològic i intel·lectual, certament allunyat del món dels comuns dels mortals. Com a contrapunt, el món representat pel personal llogat del magatzem que fa de comparsa en l'acció sense tenir art ni part en la problemàtica i que, sovint, com les minyones i els criats del teatre clàssic, s'introdueix en la història per fer d'espàrring a les declaracions de principis de les distintes cares del personatge protagonista.

L'acció mostra el protagonista en termes de psicoanàlisi de traç gruixut, furgant en el fons pervers de les seves motivacions filantròpiques, jugant obliquament amb la seva relació matrimonial i amb les negociacions al voltant d'un nou projecte de mecenatge amb implicació d'institucions polítiques i religioses del país. Amb un personatge principal en la línia d'un *Senyor Puntilla* de Brecht, encara que amb les seves tintes caricaturesques pujades, és clar, amb l'estil propi d'aquesta companyia, Els Joglars tiben aquí, probablement més que mai, la corda de la versemblança per introduir la perspectiva tan eficaç del que Turner denomina «inversión de estatus» (Turner, 1988:204):

[...] inversión de *status* no significa *anomie* sino simplemente una nueva perspectiva desde la que observar la estructura; su confusión puede aportar algo de humor a esta perspectiva ritual. Si la liminalidad de los ritos de crisis vitales puede compararse, quizás un tanto atrevidamente, a la tragedia –ya que una y otra implican humillación, despojamiento y dolor–, la liminalidad de la inversión de *status* puede compararse a la comedia, pues ambas se caracterizan por la burla y la inversión, pero nunca la destrucción de las reglas estructurales y de quienes con fervor se apegan a ellas. Una vez más, podemos considerar que la sicopatología de estos tipos de ritual implica, en el primer caso, una gama masoquista de actitudes hacia los neófitos y, en el segundo, un componente sádico. [204].

Floït-Pla és una ambiciosa arquitectura en *mise en abîme* (Xf. Cap.IV.3.3:208) on per única vegada es fa difícil trobar-li un sentit immediat a l'estructura de capses xineses com a part irònica del discurs. Hi diu alguna cosa, per descomptat: és evident la metàfora de la esquizofrènia en el canvis de realitat que introdueix l'argument; però,

aquesta *mise en abîme* no és aquí un enquadrament temàtic cohesionador sinó que apareix com l'efecte un xic massa embolicat d'un argument que posa en joc tants plans per a una sola trama.

Albert Boadella va considerar que l'obra, per la complexitat d'aquest joc de teatre dins del teatre, no quedava ben explicada del tot i va reconsiderar el personatge de l'escriptor: Amb motiu de la reposició de l'obra per a la celebració del quaranta anys de la companyia, el dramaturg intenta rebaixar la complexitat de l'estructura i simplifica el plantejament metatextual de mostrar l'escriptura in situ de l'obra:

A la primera versió l'escriptor formava part de la plantilla de treballadors de l'empresa Marull. A la segona, l'escriptor era un professional aliè a l'empresa que escrivia una obra de teatre. Aquest distanciament de l'escriptor permetia una narrativa més clara alhora de definir els altres personatges. L'única dificultat en que la que ens varem trobar va ser, quin seria el procediment a utilitzar perquè l'escriptor arribés a formar part de l'acció dramàtica del personatges de ficció. Es va trobar a partir de la simplicitat de la convenció, en l'escena del "Passeig de l'Empordà" L'escriptor usurpava el lloc d'un treballador per a poder enfrontar-se a en Josep Pla, quan aquest anava en contra dels dictàmens de l'escriptor. (Boadella, 2001b:14).

La primera versió comença així:

Escriptor: *(Amb una llinterna al cap llegeix el final de Dr. Jeckyll and Mr. Hyde mentre es fuma un cigarro) "... (Tancant el llibre i posant-se'l a la butxaca.) Sí, ja ho he trobat, ja ho tinc; és això. De moment, ja he començat a parlar sol. Molt bon símptoma. Em pregunto com es poden omplir folis sense parlar amb les parets? (La mà que aguanta la cigarreta es va movent en contra de la seva voluntat fins que acaba escrivint amb la punta encesa del cigarro.) Ei... ei, perfecte, això ja corre pel seu compte. El pitjor enemic conviu dins de nosaltres mateixos. Aquest podria ser el punt de partida.*

Ulrike: *(Entrant per la dreta.)Eh! "¿Qué hace usted aquí, a oscuras, hablando solo?"*

Escriptor: Perdoni, és que així em concentro molt millor.

Ulrike: "¡Hágame el favor de abrir la luz inmediatamente! ¡Y dedíquese a su trabajo!"

Ulrike marxa.

Escriptor: No està malament aquest personatge, m'agrada. Li posaré... (*Escriu*)... Ulrike. Fa cara de dir-se Ulrike. (*Escrivint*) "Abra las luces."

Ulrike: (*Entre caixes*.) "Abra las luces."

Escriptor: És que l'ofici d'escriptor és tan fàcil. Es pot fer tot, tot. (*Aixecant-se del taburet*.) Ara per seguir creant situacions només em falta trobar un personatge discret i camuflar-me amb ell a dins l'acció que ha desencadenat. (*Escriu mentre marxa*.) A veure, sona una música gloriosa... A l'interior d'un magatzem... dos funcionaris...

Els llims del magatzem s'encenen a poc a poc. (Boadella, 1998:1)

A la nova versió, *L'escriptor* pren més protagonisme que en la primera en estar caracteritzat al·ludint a un autor prou conegut de la immensa majoria del públic català. Així que en la nova versió es densifica la sàtira i es violenta la ficció en donar una caracterització molt al·lusiva al personatge que substitueix l'escriptor anònim. Comença així:

Estudi de l'escriptor.

Foscor.

L'escriptor assegut sobre una caixa llegeix amb una llanterna el llibre D. Jekyll and Mr. Hyde

Escriptor : (*Llegint el final de Dr. Jekyll and Mr. Hyde.*) " There fore, this is the last time that D. Jekyll can think his own thoughts and is able to see his own body, so terribly altered. I cannot postpone the end of this script any longer, because if I was to change it in any way, Hyde would destroy it. So, I bring this confession to an end. What might happen after will not in any case affect Dr. Jekyll, but only Mr. Hyde." (*Tancant el llibre i posant-se'l a la butxaca.*) Ja ho tinc. Ja està. És això. (*D'una altra butxaca treu un magnetòfon. Li parla.*) Apunts per a una versió actualitzada de Dr. Jekyll i Mr. Hyde.

Per la dreta entra la filla de l'escriptor. Va en pijama. El seu pare la il·lumina amb la llanterna.

Filla escriptor: Papa, papa ... (*Estranyada.*) Papa, què fas aquí a les fosques?

Escriptor : Va, no em molestis, que així em concentro millor.

Filla escriptor : Però perquè?

Escriptor : No ... no n'has de fer res.

Filla escriptor : Perquè!

Escriptor : Estic escrivint una obra sobre l'esquizofrènia endèmica del país. Ho entens?

Filla escriptor : Ah, vale, però diu la mama que baixis a sopar.
Escriptor : Bueno, va, digues-li a la mare que ara baixo. Va.

La filla marxa.

Escriptor : Mira que me'ls estimo, però quan estàs en plena inspiració i venen i et trenquen ... és que els mataries. On era? Ah, sí ... Dr. Jekyll i Hyde.
Composició de lloc : Un magatzem i una taula plena de "fast food".

*L'escriptor s'aixeca.
Al mateix moment tot l'espai s'il·lumina.
Es visualitza un magatzem.
És l'imaginari de l'escriptor..*

*A l'esquerra del magatzem hi ha dues grans caixes cúbiques fan de taula. La taula està parada per menjar. Hi ha pizzes congelades, ketchup, salsitxes envasades al buit, gots i plats de plàstic ...
Al costat esquerra i al darrere de la taula hi ha dues caixes que es faran servir de cadires.*

Escriptor : Ja ho veig. Això és perfecte! Si la gent conegués el meu poder d'imaginació caurien rendits davant meu. De vegades em faig por a mi mateix. De fet ja ho va escriure l'amic Antonio Baños ... que jo era el millor escriptor d'aquest país. El millor. (*Parlant al magnetòfon.*)
Personatges: La Senyora Ulrike de Marull i dos suposats funcionaris. (*Els personatges van entrant per la dreta a mida que els van anomenant.*) Sona una música patriòtica.

Sona "El cant de la senyera." (Boadella, 2005d:7-8).

El nou text, també explicita més la complicada convenció que s'està fent servir recordant que és una invenció; que els personatges que visiten *Marull* en realitat son empleats que actuen pagats per la seva dona, etc.

L'escriptor entra per l'esquerra. L'acció a la taula s'atura.

Escriptor : (*Parlant al magnetòfon camina cap a la dreta.*) La Senyora Ulrike aprofita l'absència del seu marit per recordar als seus assalariats l'objectiu d'aquella situació.

Ulrike : (*Al Delegat i al Secretari, parlant amb secret i ràpidament per a no ser sorpresos.*) Tienen que hablarle del futuro. Lleva muy malas intenciones con la herencia.

Delegat : Sí, ara mirarem de tocar el tema.

Secretari : Sí, jo el seguiré.

Ulrike : ¡Interpreten bien que para eso les pago!

Delegat : Fem el que podem.

Escriptor : *(Al magnetòfon.)* El suposat Secretari es menja una oliva *(El Secretari la menja.)* i el Delegat fa burilles.*(El Delegat les fa.)* En aquest precís moment entra el Sr. Marull.

En Marull entra conduint la cadira de rodes per la porta del fons de la dreta. Porta una caixa sobre les cames. L'escriptor marxa per la dreta. [13-14].

IV.2.3 HISTÒRIA I CONSTRUCCIÓ TANCADA

La dramaturgia d'Els Joglars només s'acosta en dues ocasions a un argument d'acció *unificada* seguint els principis aristotèlics segons els quals «la faula, atès que és imitació d'una acció, que ho sigui d'una de sola i sencera, i que les parts dels esdeveniments s'ordenin de tal manera que, si es transposa o suprimeix una part, s'alteri i es desllorigui el tot» (Aristòtil, 1985:44-45). I val a dir que aquesta mena de desenvolupament d'una història amb un principi, un desenvolupament i un desenllaç lligats a la peripècia d'un personatge protagonista en crisi, i una trama segmentada per les passes endavant i endarrere del protagonista per assolir allò que persegueix, apareix amb considerables llicències, atesa l'afecció del grup a la paròdia i les digressions.

Si considerem que l'acció és unitària «*lorsque toute la matière narrative s'organise autour d'une histoire principale, que les intrigues annexes sont toutes rattachées logiquement au tronc commun de la fable*» (Pavis, 1980:434), tant a *Ubú, president* com a *El Nacional*, un personatge que trobem en una crisi absolutament coherent amb el món on s'inscriu, pren una determinació per millorar la seva situació, s'enfronta a les dificultats i aprofita les facilitats que troba en la seva peripècia de canvi fins arribar a una nova situació significativament distinta de la crisi inicial. És en aquest sentit que atorguem als arguments d'aquestes dues obres la categoria d'obres d'acció unificada o de forma tancada, encara que l'estil de la casa no abandoni del tot també dins aquesta estructura la seva afecció a les digressions.

IV.2.3.1 *Ubús*

La primera experimentació amb aquesta estructura es remunta al muntatge que Albert Boadella fa al Teatre Lliure de Barcelona el 1981, *Operació Ubú*, el text del qual serà recuperat i rescrit per la companyia el 1995 amb el títol *Ubú, president*.

Aquest es l'argument original:

SINOPSIS ARGUMENTAL

Uns terapeutes camuflats de guarda-espallles, secretàries, polítics, dones de neteja, etc., fan sentir poc a poc a un ric i desequilibrat individu la necessitat de sotmetre's voluntàriament a un tractament psiquiàtric sota l'excusa d'uns tics. La confabulació ha estat organitzada per un prestigiós psiquiatre que actua al mateix temps dirigit pel president d'una important fundació mèdica internacional. L'objectiu científic serà una experiència psiquiàtrica no probada fins el moment, faran imaginar al pacient que entra i surt de les sessions psicodramàtiques, quan en realitat hi està sempre sotmès tant quan li fan fer d'Ubú (famós personatge d'Alfred Jarry) com quan li munten unes situacions al seu entorn perquè es cregui una de les seves màximes obsessions: ser un important personatge polític. Tots els terapeutes es disfressaran dels diferents personatges que ha de tractar en aquesta vida de polític que ell creurà real, fins i tot la seva pròpia dona també col·laborarà en la conxorxa. Per un sistema de vídeo li fan creure que fa discursos transcendentals per televisió i a la fi després de fer de Rei, de Papa i de Déu en els psicodrames d'ubú, opta per tancar-se en un armari endut per la seva psicosi patriòtica encarnant el paper de la seva Verge Patrona.

Un argument que serveix perfectament per introduir amb tota lògica escenes memorables per la seva capacitat de colar en el context domèstic i laboral del personatge al·legories i paròdies d'alt contingut corrosiu i teatral. Un detall interessant d'aquestes obres és el fet que cadascuna de les escenes alhora que funciona com una part de la continuïtat del tot argumental, presenta monogràficament, un aspecte distint de l'univers del personatge protagonista. El text transcrit titula les escenes en funció de la situació –domèstica o pública– en què s'enquadren.

Les catorze escenes d'*Ubú, president* apareixen amb els títols: 1 «De España vengo»; 2 «Eulàlia i la nova secretaria de Perpinyà»; 3 «L'Excel i TVRES» «L'Excels i Jacqueline»; 4 «A casa dels Excelsos»; 5 «Passadissos»; 6 «Psicodrama I»; 7 «Enterrament»; 8 «Psicodrama II»; 9 «Protocol guàrdies de seguretat»; 10 «Visita de la Reina Mare»; 11 «Llit dels excelsos»; 12 «Psicodrama III»; 13 «Empresaris»; 14 «Escena final».

El conflicte dramàtic que fa progressar l'acció d'aquesta història té els components ideals per ser elaborat en to de comèdia: l'espectador del context històric

on es produeix l'obra, coneix a la perfecció el *drama* real que significa per al personatge protagonista la no resolució d'aquest conflicte; en conseqüència, segueix els fets amb més informació que els personatges, factor clau d'una comèdia. Un conflicte, el qual, per altra banda, en ser el drama d'un personatge ostentador de poder polític, depassa immediatament el localisme per esdevenir arquetípic i identificable a escala universal.

I cal remarcar que, en aquesta obra, fins i tot les sortides de context habituals i imprescindibles en la dramaturgia d'Els Joglars, apareixen encastades al màxim al motiu generador de la situació dramàtica per a no trencar la versemblança. Ni trencar, tampoc, per tractar-se de visions lligades a un imaginari prou conegut pel receptor –els deliris d'*El gran dictador* de Chaplin o el *sex appeal* de Montserrat Caballé, entre d'altres– els cànons de recepció de la comèdia esmentats més amunt.

IV.2.3.2 El Nacional

SINOPSIS ARGUMENTAL

El teatro parece ya casi desaparecido. Por eso, "Don Josep", un viejo acomodador del antiguo Teatro Nacional, ahora degradado i sin actividad, se propone representar algún día allí un *Rigoletto*, considerado por él como el símbolo del teatro, oficio de bufones, juglares y payasos, que no tiene nada que ver con los actores histriónicos intelectuales y realistas que degeneraron la profesión hasta convertirla en un arte de funcionarios.

Para conseguir materializar sus fantasías y proyectos renovadores, "Don Josep" se rodea de un grupo de indigentes que se prestan a ser utilizados a cambio de dejarles dormir dentro del edificio. Algunos de estos indigentes son músicos que tocan en el metro, y esto le servirá para formar la orquesta (violín, viola y violoncelo) que acompañará las distintas arias de la ópera según su especialísima versión y con la ayuda de una ex-diva operística convertida, ahora, en mujer de la limpieza.

Las dificultades para enseñar a los indigentes llenos de violencia entre ellos, la penetración del argumento de *Rigoletto* en su realidad o las intervenciones exteriores para desalojar el local y demolerlo son algunos de los conflictos que "Don Josep" afrontará tenazmente a los largo de la obra. Pero su resistencia a aceptar la realidad exterior de un mundo que ya no cuenta con el teatro lo abocará a un final numantino, acompañado por el canto y la musica del trágico final del *Rigoletto* de Verdi.

[2].

El Nacional parla indirectament de la destrucció del teatre en mans del poder polític. Ho fa a través del contrast d'una mirada desmitificadora cap a l'ofici que practiquem: en paraules de Boadella «l'exaltació del ghetto de llibertat individual, sexual, moral, que ha estat la història d'aquest ofici nostre.» (Joglars, 1993b:1).

I, curiosament, per construir una mena d'oda a la il·lusió creadora i proposar una reflexió sobre el sentit de l'art escènic al final del segle de la modernitat, en aquesta ocasió, l'argument d'*El Nacional* (1993) decideix ajustar-se a les regles de la forma tancada:

El personatge protagonista d'*El Nacional*, és el vell habitant d'un teatre abandonat –el punt de partida recorda *El cant del cigne*, de Txékhov–, que recull vagabunds per fer-los actuar en un muntatge delirant de *Rigoletto* (de Shakespeare, segons ell). Els desvariejaments teatrals d'aquest personatge, en *Josep*, primera caracterització estel·lar de Ramon Fontseré, seran la justificació que permetrà introduir a *El Nacional*, com als *Ubús*, les escenes al·lusives als temes que convinguin. El deliri del personatge té alhora la funció de fer de nexa argumental de les distintes escenes creades a les improvisacions. En *Josep* serà una mena de mestre de cerimònies sorgit d'un temps imprecís però que atén en present els espectadors, fantasmes que ocupen el seu teatre, en realitat buit. Un personatge, a més, posseïdor del vici o la virtut de l'alliçonament constant, qualitats que permeten al dramaturg dotar-lo d'un discurs amb una considerable densitat literària i d'una verbalitat més motivada per la seva tendència a l'expansió verbal de les seves opinions, que no pas per les pròpies situacions, i amb el qual s'inicia l'aproximació d'Albert Boadella a Josep Pla.

El Nacional és també un nou punt d'inflexió en la construcció dramaturgic típica del teatre d'Els Joglars. Amb l'únic precedent de *Gabinete Liberman*, a *El Nacional* l'acció s'estructura a partir d'un personatge protagonista. Val a dir que, en aquesta obra, la personificació té encara molt d'encarnació al·legòrica d'una idea, el teatre vocacional, però el nou camí cap a una dramaturgia on un personatge amb vida pròpia aglutina el tema, ja està encetat. La novetat d'*El Nacional* es mantindrà als espectacles realitzats immediatament després.

La construcció dramàtica d'*El Nacional* presentarà també novetats en la seva estructura amb l'aparició d'el·lipsis temporals que indiquen un pas del temps entre les diferents escenes, però no amb la discontinuïtat espacial tan cinematogràfica de

Columbi Lapsus, o dels *Ubús*, sinó amb una estructura de canvi de temps en el mateix espai..

IV.2.4 ACTES PÚBLICS

La cerca d'un teatre de complicitat directa amb l'espectador va ser sens dubte la motivació d'una etapa d'escriptura dramàtica certament original. Una etapa que va donar lloc a tot un seguit de construccions dramàtiques que desenvolupen una situació en el temps real de l'espectador amb un motiu argumental que faci plausible la seva presència. Boadella la justifica en aquests termes :

No digo que no sea interesante otro tipo de teatro, sino que ha perdido fuerza. Incluso arqueológicamente puede resultar interesante poner en escena una obra del pasado, entre otras cosas es una manera de asimilarnos a la pintura. Podemos entrar en un museo y ver Velázquez. Lo mismo podíamos hacer con Esquilo. Pero en la época en que vivimos se ha rebajado la contundencia que tuvo ese teatro, mientras que se han puesto más en relieve las reacciones del público, que busca en otro teatro las características esenciales del rito: un grupo numeroso de participantes que sigue a los oficiantes que se encuentran en escena. Eso es el teatro. (Pérez Coterillo, 1984:16)

La composició d'obres teatrals pensades com a actes en temps real es desenvolupa internacionalment primer en les diverses línies de teatre polític de les primeres dècades del segle XX. Els *shows* polítics de Piscator i d'Einsentein, les obres didàctiques de Bertolt Brecht escrites per ser representades a qualsevol lloc convertint-lo en aula d'emergència, en són un referent. I també ho és l'escenificació èpica brechtiana, amb la presència d'un narrador en temps real per enquadrar la ficció en la, utilitzant el terme brechtia, *historicitat* de l'espectador, així com la inclusió de cartells o *songs* per mantenir viu l'enquadrament esmentat. Allò que José Antonio Sánchez denomina, en la seva perspectiva històrica dels anys vint i referint-se a les aportacions de Meierhold, Piscator i Brecht, «*la irrupción de lo real sobre el escenario*» (Sánchez, 2006:74) és present –virtualment en la seva plasmació textual– en nombroses de les propostes del denominat *teatre document* més contemporani:

El despojamiento de la representación, su reducción a esquema, tuvo como contrapartida en los tres casos la irrupción de lo real sobre el escenario. Lo real material irrumpió en la escena constructivista de Meyerhold, mediante la visibilidad de la materialidad del teatro y la introducción de elementos que, como propuso la escenógrafa de La tierra encabritada (1923), Lubov Popova, debían “tomarse de su entorno real” y “en su forma natural”. Lo real histórico, en el teatro total de Piscator, sobre todo mediante la utilización del cine en sus diversas funciones. Y lo real concreto en el teatro de Brecht, que quiso hacer siempre visible la doble dimensión de los elementos escénicos: la real (del actor, del escenario, de la construcción teatral en su conjunto) y la simulada. La presencia de autor y compositor sobre el escenario del “songspiel” Mahagonny y de las piezas didácticas inciden en esa misma línea de conflicto entre lo real y sus representaciones: el intento de rebajar la ilusión conduce a la presencia de lo real en bruto. [74-75].

Mario Roche, en els paral·lelismes entre teatre i periodisme que estableix en la seva tesi doctoral, també recull que:

Estas formas de teatro buscaban acercarse a la veracidad del cine documental que cobró auge en la época y utilizar la historia para poner en perspectiva el presente. El lenguaje fílmico le llevó, por ejemplo, a la construcción de escenas cortas. El también director Erwin Piscator y Brecht desarrollaron dichos conceptos en Alemania, dando paso a un teatro de profundo sentido revolucionario a través de la dramatización de hechos reales. En Estados Unidos, los trabajos del dramaturgo Elmer Rice con el WPA Federal Theatre Project (1935) también utilizaron la técnica del periódico vivo como herramienta para promover el debate social. Estas técnicas de periodismo vivo fueron retomadas en la década del 60 en Alemania Federal. Autores como Rolf Hochhuth, Heinard Kipphardt, Hans Magnus Enzensberger y, sobre todo, Peter Weiss, las usaron para examinar los acontecimientos históricos recientes. En ocasiones recurrían a la utilización de documentos públicos oficiales y sumarios judiciales para impedir el olvido de las atrocidades cometidas durante la época nazi por los estados occidentales. Por ejemplo, una de las

obras de Hochhuth, Stellvertreter (1963) obtuvo gran éxito y mucho revuelo al acusar al Papa Pío XII de no tomar una postura clara en contra del exterminio de los judíos por parte de los nazis. Algo similar ocurrió con Ermittlung (1965), donde Weiss presentó extractos de escuchas oficiales realizadas en el campo de concentración de Auschwitz. (Chillon, 1999:134)

Roche, acostant-se més a l'actualitat, recorda també que:

En ese mismo período directores fundacionales como Peter Brook, Eugenio Barba y Giorgio Strehler comenzaron sus investigaciones teatrales, buscando un teatro que sirviese de vehículo de ideas y que vinculara más al público. Los trabajos del Living Theater, el Teatro Campesino, el San Francisco Mime Group y el Bread and Puppet Theater siguieron esa línea en Estados Unidos, mientras que en Europa se destacaron Lo Teatre de la Carriera, The 7:84 Theater Company, Das Grips Theater y el Il Collectivo Teatrale La Comune. Para estos artistas el teatro no era sólo representación, sino vida, por lo que utilizaron una gran cantidad de recursos tales como canciones e historias populares, elementos folclóricos, la pantomima, la Commedia dell'arte, el circo, las sombras chinescas, cabezudos y marionetas, entre otras cosas, para enriquecer sus espectáculos. La mayoría de estos trabajos giraban en torno a la sátira, un arma eficaz para comentar la realidad del momento sin caer en lo obvio. (Roche, 2003:135)

A aquest acostament antològic cap a aquesta tendència caldria afegir-li les distintes pràctiques amb la realitat experimentades els anys seixanta per Augusto Boal amb el Teatre de Arena de São Paulo, entre les que destaquem per la seva influència posterior en Europa, el *Teatro jornal* i el *Teatro forum*. (Abellan, 2000:35)

El *teatre document* compta també amb una certa presència en la dramaturgia textual catalana contemporània amb exemples com *Preguntes i respostes en la vida i la mort de Francesc Layret* (1970), de Xavier Romeu i Maria Aurèlia Capmany, *La Setmana Tràgica* (1975), creació col·lectiva del Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants i *L'onze de setembre* (1977), de Guillem-Jordi Graells. Quedi clar que aquestes obres fan servir la realitat com a matèria de referència no com a matèria real

presentada en escena, en el sentit que José Antonio Sánchez dóna, en la cita de més amunt, a aquesta pràctica.

Les dramatúrgies de creació escènica del període estudiat sí han incidit amb més freqüència en aquest terreny amb aportacions notables perfectament recollides en els treballs dels citats repetidament Sánchez i Saumell. A nivell de casa nostra, cal fer esment, sobretot, en els darrers anys de la feina de Roger Bernat amb propostes si bé amb certes concomitàncies amb les fórmules conreades per Els Joglars en aquest territori, dutes a terme amb més radicalitat.

De fet, als espectacles de mim dels inicis, el temps real, l'absència de quarta paret i per tant la no separació entre l'escena i el públic era un fet intrínsec a aquella convenció teatral que per construir la falla, obliga l'espectador a llegir tot escodrinyant el cos de l'actor per extreure'n tots els matisos del sentit d'allò que fa.

Potser sí que, a mesura que la dramatúrgia d'Els Joglars es va anar inscrivint en una teatralitat més dramàtica, més autònoma, menys didàctica, Boadella es troba fent, en certa manera, la mena de teatre que ell rebutja. Un teatre que tanca la seva bellesa, la seva agressivitat, la seva força en els límits convencionals de l'escenari. Creacions com *El Joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous*, tot i aplicant el *mètode emergent* de creació que les allunya de qualsevol desenvolupament aristotèlic, en el fons són espectacles tancats en ells mateixos, més a prop de la idea del teatre que fan *els altres* que no pas de la seva. Tot i introduir mecanismes per distanciar la ficció o sortir-ne, amb la intenció explícita d'incidir més vivament en l'espectador, la pròpia complexitat formal que van adquirint aquests espectacles els fa més convencionals que no voldria.

Aquesta recerca d'un teatre que trenqui definitivament la quarta paret i situï la representació en temps real amb pretextos rituals diversos, ja s'insinua, com hem vist, a *El joc*. Però és a partir d'*M-7 Catalunya* on aquest procediment tendeix a enquadrar la totalitat de l'obra i a estructurar tota l'acció en aquest joc teatral que emfasitza al màxim la presencialitat dels dos estaments que el fan possible.

Contra la limitació fabuladora que significa el temps i l'espai reals comú pels dos estaments en dificultar l'entrada en móns teatrals imaginaris, Els Joglars desenvolupen tota una gamma d'estratègies aliant-se amb l'artifici més sofisticat amb que compta l'art per relativitzar el temps real: el procediment denominat *mise en abîme*.

Així, el camí dels *actes públics* encetat amb la conferència *M-7 Catalònia*, prosseguirà, sempre sofisticant un xic més la proposta, amb la demostració *Laetius*, el míting *Olympic Man Movement* i l'enregistrament televisiu *Teledium*, culminant amb la teràpia pública *Gabinete Libermann* i el concert *Virtuosos de Fontainebleau*. Miguel Bayon en un article sobre aquest tema diu: «*Sólo les faltaba hacer un montaje sobre la vista de un juicio. Experiencia, se han aplicado en tenerla.*» (Bayon, 1987:67)

Aquestes obres acoten una de les etapes més representatives de la dramatúrgia teatral d'Els Joglars (1978-1997). Una etapa presidida per una vocació de teatre *verité*, de ritu participatiu jugat, això sí, amb diferents graus d'implicació real del públic. No un teatre *verité* al estil Boal, posem pel cas, on intèrprets i públic participen d'una acció creada *in situ* i on es pot arribar a produir un intercanvi de papers. Ni tampoc d'un teatre d'acció que tendeix a suplir el mirall de la realitat per la vivència lúdica o mística de la proximitat dels dos estaments. El teatre en temps real d'Els Joglars és una dramatúrgia elaborada des d'una perspectiva irònica, amb la paròdia sempre a punt, i pretext, al capdavant, per *colar*, això sí, amb una altra mirada, representacions dramàtiques perfectament convencionals.

IV.2.4.1 *M-7 Catalònia*

M-7 Catalònia és una «conferència per a l'aplicació pràctica de cultures extingides dins la planificació general del denominat «Informe Wallace Müller». Llegim-ne la sinopsi argumental:

Las doctoras Noguera y Plana River están encargadas por su (futurista) administración de investigar profundamente el sector 7 del Mediterráneo del cual ellos han hecho anteriores estudios. (No se trata de un /idealismo/ romanticismo culturalista) sino que ello obedece a una planificación internacional de recuperación de todas las culturas extinguidas que tuvieran fuertes ingredientes de irracionalidad, incoherencia y tabú, complejos de pecado, gustos truculentos, sentido decadente de la estética (Informe Wallace Muller). Todo ello es necesario recuperarlo para que los perfectos ciudadanos de esta programada sociedad lo practiquen en las áreas de "ocio y distracción social" pero con la prohibición absoluta de utilizarlo en su vida normal. Es, pues, una nueva terapéutica de equilibrio psíquico para esta sociedad. En el

fondo son dos conceptos de vida que chocan entre si, por un lado una concepción anglo-sajona de la vida –ciencia, organización, higiene, perfección, coherencia– y por la otra espíritu mediterráneo –viejos en decadencia– pero imaginativa (y truculenta). Las doctoras tienen la suerte de encontrar aun unos viejos (sin duda los últimos) que recuerdan más o menos sus antiguas tradiciones y formas de vida. A cambio de una casa de aluminio (en vez de sus viejas viviendas) estos personajes aceptan ser estudiados y exhibidos posteriormente para mostrar los resultados en unas conferencias públicas. La conferencia pues es el espectáculo. Los viejos al principio se sienten aterrorizados ante la presencia del público, la luz, etc. (a pesar de que lo tienen preparado) pero lentamente cogen confianza y sus reacciones entran en conflicto con los científicos que tienen que utilizar todos los medios a su alcance para que obedezcan. [...] (Joglars, 1978:2).

L'obra comença amb la conferència, la qual es desenvolupa com una demostració pràctica d'una mena de conclusions antropològiques sobre els costums dels nostres vells, il·lustrada *in situ* amb els *sketchs* interpretats per quatre d'aquests vells *autèntics*. Durant el transcórrer de la demostració es produeixen alguns incidents d'incomprensió entre els vells i les doctores que inciten els primers a una petita rebel·lió que acaba amb la conferència.

La dramaturgia d'*M-7 Catalunya* experimenta per primer cop la possibilitat de col·locar espectador i espectacle al llarg de tota una obra en una situació que permeti representar sense trencar el temps real i jugar alhora amb una teatralitat il·lusionista, fins i tot amb una acció dramàtica perfectament ficcional. Progressivament, les explicacions al públic de les conferencians estan més motivades pel conflicte que s'està coent que no pas per la seva funció didàctica original. La disbauxa que es va creant i augmentant entre els dos estaments de la conferència en temps real acaba enquadrant una acció dramàtica pràcticament il·lusionista.

La tàctica és la introducció d'una subtil subtrama, d'aquelles tan difícils d'apreciar en una lectura textual, atesa la seva performativitat intrínseca: la preparació d'una paella i la seva cocció real *in situ* simultània al curs de la trama base. Quan aquesta segona trama desemboca en la principal com una més de les demostracions, la del *com* del menjar i la sobretaula, la importància del *què* pels vells, focalitza un conflicte i els activa del tot com a personatges dramàtics. Així, amb tota lògica, els

personatges que havien de participar en la demostració només com a figures d'un diorama vivent, acaben interpel·lant també el públic en perfecta rebel·lió envers les *Doctores* conferenciants, obligades finalment a posar ordre en el drama paròdicament *pirandelià* de la rebel·lió dels personatges sorgit en el si de la conferència. L'artifici possibilita que, malgrat la tipologia realista dels personatges que es mostren i el costumisme dels *sketchs* que protagonitzen, l'únic conflicte que l'acció circular reflecteix és el xoc cultural. Reiterant-lo i, lògicament, no resolent-lo, accentuant-lo més aviat, és transmet el que planteja la pròpia situació que enquadra tota l'acció. Tot, per descomptat, com diria Boadella, «con el consiguiente jolgorio».

IV.2.4.2 *Laetius: reportatge sobre un residu de vida nuclear*

SINOPSI ARGUMENTAL

L'autodestrucció de la humanitat és donada per segur.

La terra és un petit planeta destinat dins l'immens ordre còsmic a produir cicles de vida i autodestruir-la.

La sofisticació dels enginyers nuclears que ens envolten, fan pensar amb tota seguretat que ens trobem en els últims moments del nostre cicle, doncs posem tot el que cal per provocar-ne el final. Dins l'ordre social els símptomes són semblants també als finals d'altres cicles passats: Diluvis, Sodoma etc., podem afirmar, per tant, que ens trobem en una immillorable actitud per accionar el commutador. . .

Després del cataclisme nuclear una nova forma de vida, relativament similar a l'home (almenys exteriorment) reneix. Lentament, malgrat trobar-se en una terra estèril, i desèrtica, LAETIUS, que és el nom d'aquesta curiosa criatura, anirà creant una nova manera de viure i de relacionar-se amb els seus iguals. Progressivament evolucionarà al mateix ritme que ho farà el seu entorn terrestre.

LAETIUS serà el protagonista del nou cicle, un ser amb algunes mutacions respecte al seu avantpassat home, però sobretot amb grans avantatges derivades de la seva íntima relació amb la terra i especialment de la magnífica adaptació al medi ambient

Els actors s'estimen profundament el ser que han creat, senten per ell un autèntic respecte i veneració, que augmenta a mesura que el van coneixent més. Potser ens trobem de nou amb aquesta tendresa experimentada en altres casos per creadors de sers vius (Jekyll i Hyde, Pygmalión, Frankenstein)

Paral·lelament doncs, a l'evolució de LAETIUS i en forma de reportatge anirem seguint, a més dels detalls fonamentals d'aquesta evolució, els profunds sentiments que mouen els actors a l'hora de donar vida a aquest nou ésser.

Tal com el títol complet indica, l'argument de *Laetius: reportatge sobre un residu de vida nuclear* és una exhibició d'aquesta hipòtesi realitzada explícitament davant del públic pels actors i les actrius d'Els Joglars.

Un grup d'actors –Els Joglars– que han fet el treball de crear teatralment la representació d'una hipòtesi científica sobre l'evolució dels éssers que viuran a la terra quan després d'una suposada explosió nuclear definitiva es generi un nou tipus de vida sòrdida d'un residu nuclear, es disposen a representar-la. Prèviament, preparen el públic pel que veuran i tot i no veure massa clara la seva receptivitat, fan la representació de la història de *Laetius* a la plataforma preparada a tal efecte. Els actors s'han identificat tant amb els seus personatges que fan la representació defensant-los com a cosa pròpia. Malgrat la poca receptivitat del públic, actors i actrius porten la seva representació-reportatge fins al final, intentant fer prendre consciència a l'espectador de la millor manera que poden.

Aquest és l'argument de *Laetius*: una trama, un *canemàs* gairebé podríem dir, en temps i espai reals i amb persones reals, dins la qual s'efectua una representació teatral de ficció, amb vocació –parodiada– de *teatre fòrum* on els actors comenten les coses que fan fer als seus personatges sortint de la ficció en qualsevol moment. Una obra dins d'aquest senzill canemàs en temps i espai reals curiosament de contingut i estructura de considerable complexitat d'estructura i contingut.

Cal dir que la mateixa trama en temps real de *teatre fòrum* és ja un joc paròdic. Els membres del grup sondegen primer els espectadors sobre la seva opinió sobre el perill nuclear, però les intervencions del públic entrevistat que surten per la megafonia estan doblades a conveniència, donant la idea d'un públic poc preparat i encara menys conscienciat sobre la qüestió.

A continuació, sobre una plataforma preparada a propòsit, es fa una representació escènica de la història de *Laetius* presentada i comentada sobre la marxa pels mateixos actors que han fet les entrevistes:

La història representada pels actors en la plataforma situada a l'escenari presenta uns éssers realment allunyats dels nostres paràmetres físics i se suposa que de conducta en un cicle temporal incommensurable. Comença en el moment de l'explosió final i explica l'aparició d'una nova forma de vida a les noves condicions ecològiques de la Terra, la seva peculiar evolució. Són uns estranys éssers que reflecteixen aviat un instint

de supervivència més animal i la seva acció va provocant l'aparició de conflictes típics de la relació entre humans tot i situats en un nou sistema de condicions de vida planetàriament hostils després de la catàstrofe. És a dir, assistim en clau futura a la formació dels prototipus ancestrals tan semblants als nostres que caminen cap a un nou final catastròfic.

Paral·lelament, es va descobrir entre els actors *reals* que condueixen i interpreten l'exhibició científica un enganxament afectiu envers els personatges que han creat. Amb les entrevistes que se'ls van realitzant es manté viu el tema de les respostes dels espectadors al començament de la sessió, donant noció també de la ingrata tasca que representa per aquests actors haver de moderar un públic, a la vista de les seves declaracions, tant poc preparat per evitar que el món arribi a allò que s'està veient a escena.

De fet, aquesta és la qüestió de la que senzillament parla aquesta ambiciosa estructura curiosament dosificada. L'obra simultanieja escriptures que contrasten fortament els dos móns en els termes espacials i temporals que comentem més endavant (Xf. Cap.IV.6:430). Les dues històries van alternant la seva focalització amb textos suggeridors de *tempos* performatius distints, oposats: el de la representació dels *Laetius* amb unes accions bàsicament d'interacció corporal, d'espai informal, silencioses, absorbents, concatenades, concentrades en un espai molt acotat. I la dels *Mims* amb els comentaris del narrador, tant si són en *off* com en escena, sempre acció verbal, a batzegades, amb l'efecte de l'amplificació a tota la sala.

Una història tancada i concentrada que absorbeix l'atenció per seguir una acció gestual i silenciosa continguda dins una altra d'oberta, expansiva i que tracta l'espectador d'igual a igual, totes dues competint per tal de no anul·lar-s'hi.

El resultat és un que artefacte d'estructura circular, atesa la naturalesa passiva del conflicte de la inacció humana davant el perill veritable del qual parteix el reportatge conté una aventura èpica incommensurable. D'aquesta manera, els conflictes dramàtics que van mantenint i renovant l'interès dins el teixit més intern de les escenes que componen la demostració de l'odissea de supervivència dels *laetius* se segueixen amb el distanciament d'una ironia que posa en primer terme de la recepció el cinisme implícit en la retòrica amb què se sol tractar el tema..

No cal dir que el procediment de *mise en abîme* va aquí força més enllà del joc metateatral del teatre en el teatre, involucrant-hi en el *reportatge en viu* molt més nivells de joc metatextual.

IV.2.4.3 *Olympic Man Movement*

L'argument d' *Olympic Man Movement* (1982) és un acte de propaganda d'un grup polític suposadament emergent: Un acte d'afirmació d'aquest moviment on:

Es proposarà una nova concepció de la cultura, de la bellesa i de l'organització social, per ser propagada. Es una societat on els dèbils no hi tindran lloc o en tot cas el seu lloc serà reduït en un ínfim guetto, és una societat reservada exclusivament al triomfadors i els seus equips. Les marxes esportives, les banderes, els himnes, els jocs acrobàtics dels actors (alguns dels quals es desplaçaran en bicicleta, moto o patins, per mitjà de rampes que passaran entre el públic), serà una constant en el moviment escènic de l'espectacle, a través d'aquests moviments espectaculars es formaran els rites que uniran les diferents classes d'aquesta societat. (Joglars, 1982:3).

Acte en temps real on tota l'acció i tot el text és *propaganda* i el públic es representa a ell mateix, encara que se li adjudiquin aplaudiments i expressions verbals enregistrats que ell no fa.

L'estructura de l'obra és novament circular, en tant que parteix d'una situació de conflicte latent el qual no es desenvolupa en cap direcció: Un grup de militants *venen* a un públic descregut un món ideal convençuts de la seva superioritat ideològica amb exemples de didactisme totalitari.

Un altre cop tenim una situació amb un conflicte latent *estanc* dins la qual les distintes escenes que es van fent redunden sistemàticament l'enfrontament marc amb una estratègia certament ben trobada per provocar l'exasperació del receptor: les escenes que es fan son situacions sense conflicte, quadres de bons costums on la dialèctica com a didàctica exemplar ha desaparegut del mapa.

El desenvolupament de la *performance* propagandística introdueix, això, sí, falsos conflictes que semblen obrir-se pas, però que després queden en l'ambigüitat de si han estat també *sketchs* per explotar-los en sentit contrari. *Olympic Man Movement*

avança en un *crescendo* del *to* amenaçador –és a dir, fent decaure la implicació– només amb algun *sketch* de distensió. Una acció estancada que no anant, en efecte, enlloc, sí produeix durant la seva reiteració un subtil canvi en la qualitat de la interacció de l'Olympic Movement i el Públic veritables cors confrontats de l'obra. Allò que comença entenen-se com un acte de proselitisme es va transformant en un acte d'amenaça. La indiferència que produeix d'entrada evoluciona pas a pas cap a l'exasperació.

És clar que al final quan per fi algú del públic, una *progre*, manifesta que es vol fer del moviment i la fan pujar a l'escenari, en anar-se'n se n'oblida un paquet i quan el *Xandall* que l'ha atès se n'hi va al darrera per tornar-l'hi, el paquet li explota entre caixes. Així, el final, amb un atemptat tan oportú –com tan sovint són els atemptats– encara carrega més les tintes amenaçadores.

Pel darrera, surten Xandall 3, amb un pal de beisbol; Xandall 4 amb un guant de boxa; Xandall 2 amb una raqueta de tenis; Xandall 1 amb una pilota de futbol i Xandall 5 amb una pilota de rugby. Tots porten la samarreta i el casc de rugby. Avencen horitzontalment cap al públic. Es distribueixen per l'espai. Del pal de beisbol hi surt una espasa; del guant, unes punxes; de la raqueta una baioneta; i d'ambdues pilotes hi surten dues pistoles. Xandall 1 i Xandall 5, desapareixen uns trets, al temps que s'apaguen els focus. Resta ara, només un focus encès.

XANDALL 6: Si penseu que estem sols, no us confieu. Aquest adolescent que teniu a casa, insatisfet, inactiu, que s'amaga al darrera d'una flauta amb tonades pacifistes; aquest també és un dels nostres. Aquest funcionari sumís, silenciós, que treballa en l'anonimat; també ens espera. Aquestes dones que lluiten ferotgement per dignificar la seva condició de dones; la seva agressivitat també és la nostra. Aquest jove militant, que dispara la seva arma en un desig ingenu de justícia; només cal que desviï el seu tret per ser un dels nostres herois. Al que està caient, donem-li l'empenta definitiva. *(del micròfon hi treu una pistola. Detonació i fosca total.)* (Boadella, 1982:74).

Una obra certament aspra i ambigua que juga a fons la provocació intel·lectual. El xoc de postures envers una qüestió transcendental entre l'escena i el públic que a *Laetius* apareixia com a punt de referència per fer ironia tendra sobre la intel·ligència humana, *Olympic Man Movement* el situa en el terreny de les ideologies. Tot el text està farcit d'aparents acudits que situen determinades concepcions progressistes de la vida en, com es diu ara, equidistància amb la ideologia contrària. El text és un repte a la capacitat de resistència de l'espectador a fer de comparsa en un acte on es manegen

sense aturador conceptes tan desagradables. És en les opinions personalitzades que el públic té de les idees que s'hi succeeixen, en les respostes que per als individus i per al col·lectiu mereixen les provocacions que se'ls hi fan, on veritablement es construeix el discurs d' *Olympic Man Movement*.

Es tracta d'un artefacte dramaturgic insòlit construït amb eslògans, emblemes, escenes exemplars, *sketchs* satírics, músiques inductores, himnes, en una estructura de seqüències de ritme cinematogràfic, reconeguda per l'inductor en afirmar: «*creo que el espectáculo es muy cinematográfico, que detrás de esa especie de apología de lo teatral, hay muchas cosas robadas al cine*». (Pérez Coterillo, 1982b:33)

En l'estil dels materials –tota una enciclopèdia de l'espectacle propagandístic– s'encreuen el teatre de revista nazi amb el *collage*, que avui denominariem multimèdia, del primer Piscator, l'esquematisme didàctic dels poetes constructivistes de l'Octubre Teatral de la revolució soviètica, de la freda contundència d'Eisenstein, amb tocs de realisme socialista i de *kabaret* polític.

El joc amb elements i convencions del món de la comunicació de masses superposats a l'artefacte típicament teatral experimentat a *Laetius*, i tant habitual avui als escenaris del món inclosos els nostres, es converteix en protagonista absolut, gairebé en motiu temàtic de la situació germinal a *Olympic Man Movement*. Una obra on també el mitjà és el missatge i on la ironia de *falsificar* un acte participatiu real, en lloc de dur la interacció cap la diversió lúdica, la condueix, progressivament, cap a la incomoditat.

IV.2.4.4 *Teledium*

Teledium és l'assaig d'una cerimònia per a la TV que reuneix homes i dones sacerdots de distintes confessions cristianes, inclosa la catòlica, per buscar una litúrgia comú, durant el qual surten a rel·luir els diferents punts de vista sobre els misteris cristians que sostenen cada comunió. L'obra transcorre en un plató de televisió on es realitzarà l'assaig d'una concelebració ecumènica, portada a terme per representants de diferents religions.

De les diferents peces en temps real *Teledium* no dona a l'espectador més paper que el de públic figurant del plató-altar, és a dir, altament passiu. Com diu la primera acotació de l'obra:

El públic en entrar a la sala, es trobarà l'escenari convertit en un plató de televisió. Assistirà com a espectador a l'assaig general de Teledeum (Boadella, 2002:231)

De l'argument de *Teledeum* es podria dir que cada personatge és una trama. Si bé l'acció és basa en un objectiu comú, la realització de l'assaig que duu a la pràctica una voluntat ecumènica amb tot l'esforç que significa haver-hi arribat, l'obligació coral va desvetllant conflictes de naturalesa personal molt diversa en cadascun dels personatges entre els quals es farà més palesa la distància a mesura que avanci la cerimònia. La sàtira resultant es doble en tant que afecta al propi grup social que representen els ministres i els acòlits de les distintes esglésies i a la naturalesa escatològica dels conflictes personals que van dificultant la consecució de l'objectiu per part del grup.

Teledeum és una comèdia, una bona comèdia, en la qual, com manen els cànons del gènere, el públic està en tot moment més informat que els personatges, en aquest cas per tractar-se d'estereotips d'actitud dogmàtiques, per tant previsibles i, en conseqüència, d'alta rendibilitat còmica en sortir dels seus límits, obligats, en el cas d'aquest estament.

Teledeum és també una comèdia musical, l'argument de la qual, permet introduir sense apel·lar a cap canvi de convenció tres plans d'activitat distints: el dels religiosos i les religioses relacionant-se entre ells com a individus, el de les circumstàncies de l'assaig al plató televisiu amb la presència en *off* del realitzador i el de la litúrgia preparada objecte de l'assaig.

Cadascun d'aquest tres nivells introdueix amb tota naturalitat conflictes, conductes i retòriques distintes, sent, per descomptat, el pla de la litúrgia el que permet posar en escena els números més enfollits, fins i tot coreogràfics i musicals, de l'espectacle.

Malgrat el delirant argument, no es pot dir que *Teledeum* sigui cap al·legoria sinó una història realista perfectament plausible atès el context que la provoca. Boadella diu haver trobat la inspiració en els *shows* religiosos que va veure a la televisió dels EUA durant la gira de l'*Olympic Man Movement* els anys vuitanta, època en què a Espanya aquestes pràctiques no eren encara gaire conegudes ni tan sols per televisió. Avui dia, *Teledeum* tindria un xic més de referencialitat pel que fa a la lectura d'un

espectador espanyol, tot i que el nostre context encara no estigui massa colonitzat per aquest flagell diví comparat amb el continent americà del nord i del sud.

IV.2.4.5 *Gabinete Libermann*

L'argument de *Gabinete Libermann* és el següent:

El Doctor en psiquiatria Eduardo Libermann ha creado un nuevo método de terapia pública. Este método consiste en tratar a los pacientes aprovechando la energía catártica que desprenden los espectadores asistentes. El espectáculo consiste en la novena sesión de tratamiento a dos pacientes (Marisa y Javier), que sufren una desprogramación casi total a causa de haber permanecido voluntariamente enclaustrados durante varios años en un apartamento de dimensiones muy reducidas. (Joglars, 1984:1).

Ben al contrari que a *Teledeum*, *Gabinete Libermann*, juga la carta de la presència del públic, al cent per cent. Tot i tractar-se d'un argument que simula un acte on el públic senzillament hauria de seguir l'exposició científica. El públic entra a la sala i, a plena llum, es familiaritza una bona estona amb la gàbia que hi ha a l'escenari, amb una dona i un home dintre. Per la megafonia de la sala se'ls indica que llegeixin el dossier que se'ls ha donat. Es tracta d'un dossier que parodia molt seriosament la retòrica científica del tema i dins del qual trobaran el programa del contingut de la sessió:

OBJECTIUS TERAPÈUTICS DE LA NOVENA SESSIÓ

— En el desenvolupament d'aquesta sessió, s'intentarà d'anar eliminant progressivament les mesures "aversives", així com la utilització de descàrregues elèctriques controlades. Per altra banda, s'intentarà estimular discretament en els pacients la sortida de la unitat-habitacle, encara que s'haurà d'aconseguir que ho facin per voluntat pròpia o en últim extrem mitjançant algun "reforçador". En el cas que emetin alguna frase espontània, es manipularà fins a aconseguir una "associació d'idees" i una elemental introducció a la psicoanàlisi.

- Durant aquesta sessió es repassaran novament les fitxes d'estímul auditius núms. 3 i 4, on mitjançant diferents sons amb els quals els pacients reaccionen, introduïm les més elementals normes de conducta.
- S'intentarà una vegada més desbloquejar el tic Beethoven a fi d'aprofitar l'energia gestual que desprenen, orientat-la cap a la consecució d'objectius controlats per nosaltres.
- S'intentarà per primera vegada la fitxa del comportament a la llar. S'intentarà d'enfrontar Javier i Marisa a petits conflictes quotidians.
- Repetiran de nou la musicoteràpia d'habilitat i capacitat de desdoblament, introduint-hi una variació.
- Psicodrama amb introducció d'elements sonors i visuals corresponents al seu pasta, amb la finalitat que ens relatin les seves fixacions i traumes.
- Es reincidirà en el tractament d'impotència de Javier, utilitzant l'instrument clínic adequat. (Joglars, 1984:2)

O sigui, que a la manera mes brechtiana, l'espectador coneix perfectament *què* veurà –perquè realment l'obra segueix fil per randa els passos que el programa especifica. Exactament com si fos el programa d'un acte acadèmic o d'un concert –com es farà a *Virtuosos de Fontainebleau* (1985), l'espectacle següent d'Els Joglars– l'espectador, coneixedor de la manera de fer de la companyia, esperarà sobretot, el *com* es desenvoluparà el programa.

És clar que en el cas de *Gabinete Libermann* a l'espectador se li amaga una carta de la història delirant que te lloc davant els seus ulls i que li està absolutament dedicada. Una mena d'infermera, secretària, recepcionista, surt a l'escenari i s'adreça al públic amb gran familiaritat. Després apareix el Doctor Libermann i comença la sessió de teràpia amb la parella de la gàbia. Una sessió, per descomptat, demencial. A partir d'aquesta situació l'acció de *Gabinete Libermann* avança amb estratègies que reafirmen a cada pas la situació en temps present. *Gabinete Liberman* és un ambiciós joc *pirandelià*; un joc de miralls certament complex que deixa *Enric IV* en un joc de canalla. I és també teatre de situació i de personatges *excèntrics*. Però *Gabinete Libermann* és, sobretot, una obra teatral on la paraula és l'acció i el seu motor. I una veritable diversió per a l'actor que pugui fer aquest fabulós paper –el va crear Antoni Vicent Valero–, on, a cada pas, cada acció, cada gest i cada acte verbal té interlocució

possible en cinc direccions i en conseqüència cinc possibilitats reconducció del tema. Perquè cadascun d'aquests interlocutors –els malalts de la gàbia, l'ajudant alienat, la secretària aparentment lúcida, el públic i ell mateix, atesa la seva condició de suplantador que es desvetllarà al final–, tenen una visió distinta de l'abast dels seus actes. Un joc, el qual, en donar-se lògicament també en els personatges de *Rita* la secretària i *Rogelio* l'ajudant, manté una eventualitat d'acció molt i molt viva.

L'altre àmbit, el de la mecànica d'introduir digressions temporals i formals, l'obre de bat a bat el mateix joc de la teràpia demencial del *Doctor Libermann*. Les típiques fugides de temps real de la dramaturgia d'Els Joglars, esdevenen, en aquesta *mise en abîme* duta quasi a l'infinit, més sofisticades que mai. A la teràpia, hi cabrà tot. Cada mena de tractament es planteja en termes teatrals distints. La parella de pacients no es tipifica amb cap intenció de naturalisme, sinó com un seguit de comportaments verbals i gestuals sense referent. Això, en principi; perquè en un moment donat, dins aquest joc metateatral que és un pou sense fons, la teràpia introdueix un divertit autohomenatge: quan Libermann sotmet els seus pacients a un psicodrama per tocar el tema de la vida en parella, en una arrauxada i afortunada desmitificació de la qüestió, s'utilitza el propi teatre d'Els Joglars, amb una divertida repesca del joc domèstic amb onomatopeies de *Mary d'Ous*. I no només això: quan el terapeuta es permet tocar subtilment el tema del suïcidi introdueix, un text teatral clàssic amb l'escena final de *Romeo i Julieta*, de Sakespeare, com s'havia fet abans amb *l'Ubú, rei* d'Alfred Jarry. Amb la notable diferència que en aquesta ocasió la digressió que atura l'acció no és un *gag còmic*, sinó un instant de teatre d'alt voltatge emotiu, mai més trobat en aquesta dramaturgia.

Com va declarar Albert Boadella, «*ese entrar y salir del teatro me apasiona*» (Pérez Coterillo, 1984:17): *Gabinete Liberman* és, pel que fa a això, una veritable maratón.

IV.2.4.6 *Virtuosos de Fontainebleau*

L'argument de *Virtuosos de Fontainebleau* està plantejat amb una estructura funcional gens sofisticada: dos col·lectius indissolublement dependents l'un de l'altre, una orquestra i el seu públic, protagonitzen un concert, on el primer ha de convèncer el segon de la seva superioritat. Aquest *tour de force* es complica per un seguit malentesos

que amb la intervenció ben intencionada però prou desafortunada de dos personatges que, bo i volent tornar les coses al seu lloc, acaben per espatllar la gala.

L'estratègia per mantenir un joc tan coral amb una acció que avança incansable malgrat les constants digressions, passa per l'estructuració de la història del concert d'agermanament europeu entre França i Espanya en tres actes efectius. Un cop ben definida la situació inicial, s'obren tres trames guiades per conflictes distints, encara que tots tres relacionats pel motiu ideològic motor de la peça. L'acció de *Virtuosos* la fan avançar, d'una banda, el conflicte que s'obre entre l'orquestra amb el públic; d'una altra, el que la situació li crea al delegat de la conselleria encarregat de fer la propaganda i, d'una altra, els que provoca l'encarregat de l'escenari, personatge certament primari. Les tres trames semblen avançar per camins distints; però, les dues secundàries, acaben absorbint la primera traslladant els conflictes personals a l'interior de l'escenari, provocant la crisi que, en concretar-se – pirueta genial – en guerra de símbols representatius del conflicte de fons, la disbauxa final del desenllaç permet tornar a involucrar el públic, acabant la història, molt lúdicament, tot s'ha de dir; però sense sortir ni una mil·lèsima de l'enquadrament ideològic de l'acció, amb una paròdia de les guerres de frontera entre verdulaires francesos i espanyols.

El concert seriós esdevé una mena d'espectacle de *variétés* on tot hi cap. Des dels estereotips més descarats, com les exhibicions de mascle ibèric de l'*Antonio* i del *conseller* fins a les surrealistes aparicions de Dalí, Lorca o de Lluís XIV fent el *play back* de *No Je ne regrette rien*. Res, cap digressió, no trenca la coherència dramàtica ni atura la força in crescendo de la *performance* en present del concert impossible dels *Virtuosos de Fontainebleau*.

Al llarg d'aquest estudi hem fet esment sovint de la recurrència a la paròdia, a la caricatura i a l'al·legoria com a un dels trets essencials de la identitat estilística d'Els Joglars. *Virtuosos de Fontainebleau* és probablement un dels moments en què aquestes tres òptiques de plasmació escènica del punt de vista de la realitat i de l'art, conflueixen de manera més sofisticada i productiva. La filigrana dramatúrgica a la qual ens hem referit més amunt és també en la fusió formalment impecable dels tres nivells dins el mecanisme d'una comèdia de tres actes on els personatges no abandonen en cap moment el fil de l'acció.

Encara que aparegui com un text literàriament força barroer, *Virtuosos de Fontainebleau* es pot considerar una de les elaboracions paròdiques més arriscades i aconseguida de la trajectòria d'Els Joglars. Arriscada en el sentit que aquí la paròdia no s'utilitza només puntualment en algunes parts de l'espectacle, sinó que tota l'estructura argumental s'articula en aquest complex artifici estètic que permet al creador qüestionar no tan sols la societat sinó també les formes culturals que la societat fa servir per contemplar-s'hi i a l'espectador obtenir plaer no només amb la identificació dels conflictes vitals sinó també amb el reconeixement de l'artifici artístic.

IV.2.4.7 *Bye, bye, Beethoven*

SINOPSI ARGUMENTAL

En un camp d'experimentació soviètic es realitzen proves d'acceleració sobre éssers humans amb l'intenció de conèixer quines serien les mutacions socials i biològiques que poden tenir lloc en el futur.

Després d'un seguit de transformacions apareix com a darrer fenomen un virus anomenat " APOCALIPTIC " que embogeix als homes portant-los a l'autodestrucció. Aquest virus està latent en tot ésser humà des de l'inici de l'humanitat, però l'augment de la radiació atòmica a l'atmosfera li desperta la seva activitat, que curiosament es accentuada per la música de Beethoven.

Després de l'explosió apareix una nova criatura que els científics anomenen " LAETIUS " (més que la vida, més que la mort). Aquest ésser està dotat prodigiosament per a sobreviure en un mitjà totalment contaminat. La història de "Laetius" serà més curta que la del seu avantpassat "L'HOMME", ja que descobrirà els elements per a una nova autodestrucció total a l'època Rococó.

Per tal de guardar a la memòria aquells experiments, una vegada eliminades les proves i documentacions, un grup de militars especialitzats en el camp de la dramaturgia i comunicació, expliquen davant d'un públic suposadament militar, el que va ocórrer en el camp d'experimentació abans i després de la gran explosió.

(Joglars, 1987:3)

Bye, bye, Beethoven narra en la seva primera part l'epopeia planetària de la desaparició de l'hàbitat i dels habitants units en un irreversible destí tràgic i en la segona la mateixa història de *Laetius*. Tot plegat emmarcat en un equívoc joc de presentació d'un informe militar rus a un públic suposadament del mateix estament.

La història de *Bye, bye, Beethoven* podríem dir que desenvolupa –l'allarga i el fragmenta– un tercer acte: un camí rodat cap al desenllaç catastròfic que ja se sap inevitable i que pel to adoptat és evident que no hi haurà cap *deus ex machina*, i ho fa aplicant-se a donar morbosament tots els detalls de la caiguda.

Aquesta és una estructura veritablement original, elaborada contra tots els canons de la dramaturgia clàssica –en realitat, assumint-los a la contra– tot creant dues hores d'anticlímax, en escenes curtes, distants, citades, però hàbilment emmarcades en un context futurista que ho cohesiona tot en un hipnòtic forat en el temps i l'espai perfecte, enquadrat com el «somni que es pot fer realitat en qualsevol moment» veritable motiu de l'obra.

IV.2.5 SITUACIÓ ESTÀTICA

La situació argumentalment estàtica que cedeix totes les possibilitats d'acció i discurs a les *digressions* o sortides momentànies de la situació, si bé la dramaturgia d'Els Joglars la fa servir especialment en el cicle d'obres plantejades com actes públics que situen públic i personatges en el mateix pla espaciu temporal que acabem d'analitzar, la trobem en dues ocasions duta al pla de la ficció separada de l'espectador.

Aquesta línia dramaturgica de situació estàtica no s'endinsa en la dilucidació del conflicte evident o intuït, sent l'acció presentada pures digressions del nucli estàtic, és poc pròpia d'un teatre directament didàctic i és més habitual trobar-la, per exemple, en les coordenades d'un teatre de creació de fons més existencial i de llenguatge més simbòlic, com va ser en el seu moment el del *Cricot2*, de Tadeusz Kantor, o és, en els darrers anys, el de Christoph Marthaler. No obstant, Els Joglars amb *Yo tengo un tío en América* (1992) i *Daaalí* (1999) demostren com aquesta estructura circular amb digressions pot ser també vehicle d'una acció satírica i didàctica al cent per cent.

IV.2.5.1 *Yo tengo un tío en América*

Aquesta obra aborda el tema de la colonització espanyola d'Amèrica des de la idea de la imposició als pobles indígenes de la cultura repressiva dels conquistadors. Ho fa establint un paral·lelisme entre aquest assumpte i la tasca de curació dels malalts mentals d'un frenopàtic per part dels metges. Una situació prou efectiva com a enquadrament dramàtic indirecte del motiu temàtic veritable:

Durant una sessió de teràpia on els malalts juguen a ser una tribu indígena americana, veuen en els metges i en les metgesses les figures dels conquistadors espanyols i en les seves injeccions calmants l'agressió a la seva independència cerebral.

Los psiquiatras del frenopático de Pruit proponen como de costumbre a sus enfermos una terapia de psicodrama, consistente esta vez en representar la vida de una tribu americana antes del descubrimiento. Los enfermos mentales reproducen de manera muy particular su especial concepción del mundo tribal, pero los más visionarios erigiéndose en líderes por su potente histerismo empezarán a confundir los médicos por los conquistadores españoles. A partir de aquí el espectador recibirá la visión de los locos. Aparecerán Hernán Cortés, Pizarro y otros conquistadores, siempre bailando flamenco. Pelearán, destruirán y colonizarán en un doble juego de dirigir y colonizar el cerebro de los enfermos. La visión de la conquista americana, expresada mayormente a través de coreografías bailadas no impedirá que descubramos detrás la situación real entre pacientes y médicos. En medio de este baile de confusión, la visita al centro de la Directora General de sanidad será vista por los enfermos como la visita de la Reina a la que ofrecerán la ejecución de una pieza de música culta símbolo del mestizaje y acceso a la civilización. Al final desaparecerá la imagen del frenopático, apareciendo por entre la selva unos indios auténticos que corren aterrorizados perseguidos por unos individuos de habla inglesa que los van ametrallando, mientras otros ponen en marcha una motosierra. Los extranjeros simularán cortar la selva. Las 80 cuerdas caerán de golpe sobre es escenario. Será el auténtico 1992. (Joglars, 1992:1)

El deliri dels malalts introdueix tota mena d'imatges distorsionades de la realitat obsessivament confoses amb la colonització i l'evangelització, confonent els metges amb els conqueridors i fins i tot la visita d'una Directora General de Sanitat amb la Reina d'Espanya, fins que les injeccions els deixa ben estabornits. La megafonia va

resituant de tant en tant el primer pla de realitat. Al final una coda il·lusionística concreta la intemporalitat de la qüestió.

Yo tengo un tío en América te una estructura argumental comparable a la del *Marat-Sade*, de Peter Weiss, encara que mostrant un procés contrari. Els *bojos* del Marquès de Sade, (enquadrats en un discurs autoral del 1962) van cap a la revolta, mentre que els del Doctor Navarro (del 1991) van, conseqüentment amb la història que evocuen, cap a la submissió. L'acció s'estructura en un sistema de grups de seqüències in crescendo que tendeixen a acabar amb una gran intensitat percutiva del flamenc o de la percussió, com *shocks* també per l'espectador, per tornar a la normalitat. Un joc on els moments on coincideixen els dos grups fent el mateix ball en moviments coreogràfics de la companyia –actors i ballarins– al complert, provoquen un gran impacte sensorial. Un efecte escènic, que, en aquest cas, el text de la transcripció escrita de l'espectacle plasma difícilment.

IV.2.4.2 *Daaalí*

DAAALÍ SINOPSIS

En los momentos difíciles de Salvador Dalí justo antes de expirar, hay un ínfimo espacio de tiempo en forma de “flash” donde transcurre el último delirio del pintor. Tal como describen algunos supervivientes de estas situaciones finales, las imágenes más esenciales de la propia vida se presentan caóticamente pero con gran intensidad emocional.

La obra es pues la ampliación de estos breves instantes en un doble juego donde el ínfimo tiempo real transcurre a cámara lenta avanzando inexorablemente hacia la muerte, mientras el tiempo onírico es el que aparece paralelamente como auténtico y presente para el espectador.

Todo ello reflejando siempre la mirada delirante de Dalí unas veces histriónico, lúcido o transgresor y otras simplemente el gran payaso que nos conduce desde su infancia hasta sus amores sadomasoquistas con Gala.

En el delirio se entremezclan las dos guerras mundiales con sus protagonistas, su amistad con Lorca, su rivalidad con Picasso y Miró o su pasión por Velázquez. Pero este conjunto de personajes y situaciones del universo daliniano aparece como extraído de sus propios cuadros, es decir con una visión surrealista del mundo que le rodea.

Una gran pantalla electrónica de alta definición servirá como conexión constante entre su obra y los acontecimientos más esenciales de su vida, al mismo tiempo que permitirá a Dalí y otros artistas pintar directamente sobre la pantalla sus propias obras.

ALBERT BOADELLA

(Joglars, 1999b:2)

Daaalí és una altra obra de base documental en tots els seus nivells, construïda des d'una situació estàtica –l'agonia de Salvador Dalí– en la qual s'hi intercalen com un

deliri del moribund, flashos i episodis de la seva infància, de distints moments de la seva vida i d'esdeveniments de la història d'Europa paral·lela a la del personatge protagonista:

Començant per la imatge del Dalí moribund, les vint-i-quatre escenes que se succeeixen de manera aleatòria pel que fa a qualsevol cronologia, introdueixen el nen Salvador Dalí, els periodistes-corbs que l'assetgen, el col·legi, l'hospitalització, el Papa Inocencio, Murillo, Gala, el nen escatològic, l'hospitalització, els pintors d'avantguarda, Miró, el setge periodístic, Chaplin, Garcia Lorca, Hitler i Mussolini, Picasso, Velazquez, la mort...

Podríem dir que a *Daaalí* hi ha diversos desenvolupaments temàtics: un de centrat en un personatge, en la seva personalitat, amb un acostament de naturalesa psicoanalítica, jugant a superposar les imatges del pintor en la seva patètica agonia amb les del nen surrealista *avant la lettre* i les de l'adult immers en un estat perpetu de deliri perceptiu i expressiu. Un altre desenvolupament és el de l'evolució pictòrica del personatge en un mena de tesi comparativa a la d'altres artistes. I encara un altre pla que situa la seva aventura en un segle amb una història tan convulsa com el propi art que va produir. Tot, per descomptat, en la perspectiva d'una posició mai imparcial de l'autor.

Aquesta mena de psicoanàlisi del personatge i de l'art de la seva època construït dramàticament amb una estructura de discontinuïtat i ritme propis de l'automatisme psíquic, però mantenint la cohesió situacional del Dalí agonitzant amb les esporàdiques tornades momentànies a la situació dramàtica. Un cop més la dramaturgia d'Els Joglars aconsegueix encastar tema, argument, tractament i sintaxi com una matèria indivisible. De fet, a *Daaalí*, el mateix caràcter fragmentari i estudiadament caòtic i aleatori de l'estructura arriba a actuar com a tota una projecció simbòlica del tema:

Aquesta obra teatral es permet mostrar fins i tot la interpretació que el cervell del personatge està fent d'una experiència visual en l'espai real, o mostrar-lo en plena realització pictòrica portant les possibilitats de la convenció escènica per a la representació del subconscient i del temps a nivells de concreció dramàtica poc habituals. I també visualitzar les acotacions documentals o iròniques amb què l'autoria vol donar contrapunt a l'acció, no pas com a il·lustració sinó com un element *textual* de fonamental de les escenes. Aquesta escriptura és possible en comptar amb un aliat

tecnològic que permet que les enunciacions de tants nivells d'informació puguin aparèixer en escena també amb imatges virtuals i sota convencions comunicatives molt diverses. El teatre d'Els Joglars es permet així dur el procediment de *mise en abîme* que analitzarem en el capítol següent més lluny del simple *teatre dins el teatre*, experimentant escènica amb la representació en tots els àmbits de l'art i la comunicació.

L'escriptura de *Daaalí* se supera en la capacitat de convertir en acció i imatge escèniques una base documental o qualsevol elaboració intel·lectual per poc *dramatitzable* que sembli. A *Bye Bye Beethoven*, la magnificència de les eloqüents imatges fabricades coexistien amb un text, el qual, a hores d'ara, vista la síntesi de *Daaalí*, resulta relativament convencional. Com, ben mirat, ho és també la sofisticada estructura de *Floït-Pla* que emfarfega constantment el contingut discursiu directe amb la seva incontinència metateatral. L'estructura de *Daaalí*, en canvi, amb tota la seva complexitat dramaturgica, és una xarxa que no emfarfega gens la considerable tesi de fons sobre el pintor i la seva relació amb l'art que proposa, fent-la immanent a una *performance* escènica que va creant in situ les seves pròpies regles narratives.

IV.3 ESTRUCTURES

L'especialitat inicial d'Els Joglars va ser, com ja hem dit, la gestació de peces breus consistents en un seguit d'actes de to burlesc encadenats de manera aleatòria, resolts gairebé sempre amb un efecte còmic de la categoria coneguda com a *gag*. Per al director i dramaturg de la companyia, sens dubte un dels grans experts en aquesta matèria: «El gag és una explosió, una síntesi d'un clímax determinat i aquest desemboca en un gest o una paraula. És la consecució d'una determinada línia que es trenca per alguna cosa, generalment per una dosi important de cinisme i distància.» (Saumell, 2001:343).

L'ofici dramaturgic d'Els Joglars parteix d'aquest domini inicial en la creació dramàtica basat en l'encadenament d'actes d'efecte infal·lible en la generació d'expectatives, suspens i distensions, amb el coneixement profund consegüent de l'economia de la unitat base de l'acció. Com a referència teòrica al concepte unitat base de l'acció, ens és especialment útil en aquest context la revisió que va fer Claude

Bremond de les unitats de la faula establertes per Greimas a partir dels principis de Propp, on el narratòleg, no gaire lluny de la definició particular de Boadella citada més amunt, la defineix com la «*séquence élémentaire triadique*» que descompon els actes dels personatges en tres passes: «*situation ouvrant la possibilité d'un comportement ou d'un événement, passage à l'acte de cette virtualité, aboutissement de cette action*» (Girard, 1973:131). L'esquema de Bremond precisa –i aquí rau el seu interès pel que fa a la dramatúrgia que estudiem– que «*la séquence est à chaque palier dichotomique; si, par exemple, on a au départ désir de plaire [...] on pourra avoir conduite de seduction (paroles et gestes) ou abstention (ou empêchement) et, par la suite, succès ou échec*» [131].

És indubtable que el conreu de la tècnica del gag còmic basat, segons Boadella, en «la línia que es trenca», va ser un bon entrenament per a les fites dramatúrgiques que Els Joglars es marcaran de manera progressiva en el temps i ens permet entendre la facilitat amb què aquesta companyia va passar de l'acció pantomímica a base de *gags* a construccions dramàtiques més complexes, tenint en compte que aquesta tècnica obliga a controlar el ritme d'una acció i a calcular l'efecte dels actes que la conformen en la seva doble direccionalitat cap al receptor escènic i l'espectador.

Aquesta afirmació és pot considerar plausible si adoptem la idea apuntada més amunt que, estructuralment parlant, una història –una faula, un relat, diguem-n'hi com vulguem– de qualsevol format, extensió i complexitat és, representent la definició de Bremond. «*un entrelacement de séquences élémentaires qui s'articulent en séquences complexes qui peuvent elles-mêmes entrer en combinaison*» [131]. Per al teòric, les possibilitats d'engranatge d'aquests actes per elaborar acció dramàtica poden presentar estructures diverses: «*l'engendrement des séquences simples en séquences complexes se produit selon trois figures: bout a bout, enclave ou accollement*».[132].

En aquests quaranta anys de feina dramatúrgica es pot dir que Els Joglars experimenten amb tota mena de fórmules d'estructuració de l'acció dramàtica per articular la matèria primera sorgida sempre de les improvisacions. No oblidem que aquesta matèria primera, donat el seu mètode de creació, està feta, com demostra la documentació estudiada, de nuclis d'acció dramàtica als quals podríem donar perfectament la categoria esmentada de *seqüències simples* destinades a engendrar *seqüències complexes* tot experimentant sistemes diversos de configuració.

L'ofici dramaturgic d'Els Joglars es basa precisament en el domini inicial de la creació d'accions curtes d'efecte còmic infal·lible. L'especialització inicial en la gestació d'actes breus o històries curtes desenvolupades com un encadenat d'actes aleshores resolts gairebé sempre en termes burlescs i culminats amb un *gag*, va ser probablement una bona escola d'escriptura dramàtica, atès que la seva pràctica duia cap a un coneixement profund de l'economia de l'acció dramàtica.

Una economia basada en la dosificació dels moments forts i els moments febles: en la determinació del ritme. Boadella afirma en aquest sentit: «Sempre intento que el *gag* no es mengi la continuïtat del ritme, sinó l'espectacle té unes interrupcions massa importants. El que no pot ser el *gag* és una bofetadeta que no t'afecti massa.» (Saumell, 2002:342). Als textos que hem examinat és veu amb força claredat la voluntat sempre en primer terme d'imprimir a l'acció un ritme que garanteixi la recepció estimada.

Jo crec que l'art és, abans de tot, ritme. L'essència de qualsevol art és ritme. Després el ritme es tradueix en paraules, colors, gests... Si una obra artística no té ritme, no té res. Podem dir que el símbol del ritme per excel·lència és la música i, per tant, la meua concepció del teatre és rítmica, musical. Jo veig les situacions en funció de la seva música: aquesta situació és un *andante*, aquella altra un *allegro*, etc. [342].

Una dramaturgia d'acció eminentment expositiva com aquesta on, com hem vist, el seu fort no és pràcticament mai la intriga argumental, troba en els contrastos rítmics de la seva continuïtat un factor important del manteniment de l'interès. L'estratègia del canvi de registre i de la sorpresa no anticipable, la trobem en tots els nivells de la composició dramaturgica: un sistema que en un llenguatge més barroer podríem denominar *una de freda, una de calenta* és el que impera en la dramaturgia d'Els Joglars. Però fins i tot en aquest aspecte de la mecànica compositiva, les obres estudiades mostren una considerable preocupació per no repetir patrons. La unitat estilística de tota l'obra estudiada té en aquest territori de l'estructura rítmica els seus senyals d'identitat formal més decisius.

Pavis diu que: «*le découpage extérieur, visible, est celui en actes, scènes, tableaux, séquences, fragments. Il ne coïncide jamais entièrement avec le découpage intérieur qui est la résultante des différents rythmes (narratif, rhétorique,*

dramaturgique, respiratoire) que le lecteur s'efforce de reconstituer» (Pavis, 2004:16)
 El mestratge en l'art de la variació que demostra la dramaturgia d'Els Joglars, és dona a partir d'una base molt sòlida que té en l'escena, en la sortida de situació, que hem denominat repetidament *digressió*, i en l'ús desinhibit de la *mise en abîme*, els seus instruments principals.

IV.3.1 LA UNITAT ESCENA

Com veurem al final d'aquest capítol, les estructures de continuïtat de l'acció dramàtica d'Els Joglars són molt variades. Però el fet de partir sempre de la improvisació d'acció en segments temporals acotats que desenvolupen una situació donada amb una intenció clarament consignada, fa que l'*escena*, que és com denominem convencionalment en la nostra llengua aquests segments d'acció, adquireixi la categoria de peça clau de la composició.

En general, a la dramaturgia d'Els Joglars una escena, sigui més llarga o més curta, parlada o muda, de presentació, crucial o pura artilleria satírica, acostuma sempre a desenvolupar un procés de modificació complet de la situació que la provoca.

És habitual que en la transcripció textual –en maqueta o definitiva– de les obres, s'acotin les escenes –en ocasions, seqüències de més d'una– amb un títol al·lusiú.

El ritme intern d'una escena d'Els Joglars, rarament es conforma amb una linealitat sense entrebancs; sinó que es renova sempre amb un canvi de *tempo* i una dilació en els actes, no menyspreant les possibilitats de trencament de la cadena. És habitual en els trencaments i les dilacions l'ús de tota mena d'accidents de llenguatge –rectificacions, *quidproquo*– i de recursos de *feed back* situacional –com l'anàfora– amb la qual ratifiquen i exploten rítmicament la situacionalitat provocadora dels actes i de l'expressió tornant-hi repetidament.

Observem tot aquest arsenal de recursos en una escena sense paraules d'*El joc* (1970) i en una de les millors escenes dramàtiques convencionals de tota la seva producció, pertanyent a *La increïble historia del Dr. Floït & Mr. Pla* (1998). Veurem com, tot i tractar-se d'escenes ben distintes pel que fa a la seva convenció de representació i als recursos expressius esmerçats i ben allunyades en el temps, ambdues presenten una estructura no massa diferent, pel que fa al seu sistema de segmentació intern.

El joc (1970):

Un hombre entra triste, una mujer entra alegre, el hombre le declara su amor, la mujer le da un bofetón, el hombre quiere llevarla a la fuerza, la mujer se separa indignada, el hombre coge una flor, la mujer la desprecia, el hombre saca un puñal y se lo clava, la mujer se desespera.

La misma acción es repetida cuatro veces idénticamente cambiando simplemente los personajes, luego cada una sigue la misma acción por dos tiempos más avanzado que el otro, de esta forma se produce el efecto musical de un "canon".

Cada gesto va acompañado con un sonido gutural. (Boadella, 1979b:1)

La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla (1998):

ESCENA 8: ULRIKE I MARULL.

Marull : Ulrike, què fa la meva Creu de Sant Jordi, en el suelo?

Ulrike : Tú mismo la has tirado cuando estabas drogado de esta química.

Ulrike recull del terra la Creu de Sant Jordi que la troba allà on han caigut els llibres.

Marull : Dame esto. (*Li agafa la Creu.*) Trae, dame. (*Que no és conscient que quan es transforma en Pla llença la Creu a terra amb despreci.*) ¿Qué estás diciendo? (*Observant la Creu.*) Mira, es bien poca cosa. En aquesta terra només passen a la posteritat els ganduls il·lustrats. (*Es posa la Creu.*)

Ulrike : Tranquilízate, ¿eh?

Marull : ¿Qué hora és?

Ulrike : Són les deu.

Marull : Pues aún no tengo los índices de bolsa de ayer?

Ulrike : Ya los tengo aquí preparados, como siempre.

Ulrike seu a la caixa tamboret al costat de la gran caixa, que es fa servir de taula. A sobre hi ha un papers. Ulrike es posa les ulleres de lectura per a fer un repàs de la borsa i saber quina és la cotització dels valors d'empreses alienes a les del Senyor Marull.

Marull : Doncs vinga, va, ja saps quina és la teva obligació. Canta. (*Impacient.*)
¡Va!

Ulrike : Ya.

Marull : ¡Va!

Ulrike : ¡Ya!

Marull fa un gest i Ulrike comença a donar les posicions borsàries.

Ulrike : Telefònica, sube dos puntos.

Marull : Ja baixaran.

Ulrike : BBV, sube medio.
Marull : I encara gràcies.
Ulrike : Tabacalera, baja dos enteros.
Marull : Encara baixaran més.
Ulrike : Argentaria, sube uno.
Marull : Demà cauran.
Ulrike : Dragados, se mantiene.
Marull : No fotran res.
Ulrike : Catalana de gas, baja medio.
Marull : I encara baixaran molt més.
Ulrike : Repsol, sube tres.
Marull : Vol de la gallina.
Ulrike : Danone, baja tres.
Marull : El crack del 29.
Ulrike : Construcciones y contratas, sube cuatro.

Marull s'ha anat excitant a poc a poc.

Marull : Para, para, para! A veure¡Matesa!
Ulrike : (*Desconcertada.*) ¿Qué?
Marull : Matesa.
Ulrike : ¿Matesa?
Marull : Matesa, sí.

Silenci.

Ulrike : (*Inventant-s'ho.*) Cae ... diez.
Marull : (*Rient bronquíticament.*) Pobrets i alegrets. No fotran mai res, aquests. Ja es veia venir això. (*Excitat.*) Bueno, va, dejémonos de tonterías y vayamos a lo nuestro. (*Amb una continguda impaciència.*) Ara, ... ara les meves....
Ulrike : Ara les meves, què!
Marull : Les meves ... empreses. Les meves empreses.
Ulrike : Ramón, no te las voy a decir hasta que te hayas tranquilizado. (*Marull fa esforços per calmar-se.*) Un día te va a dar un infarto. (*Marull aparenta calmar-se. Sembla petrificat.*) ¿Estás tranquilo?
Marull : (*Tens.*) Sí.
Ulrike : Bien, ahora sí.
Marull : Paninis and companies.

Ulrike s'ha aixecat de la cadira i camina pel magatzem inventant-se els valors de borsa.

Ulrike : Sube medio.
Marull : Pizzas Catalanas Incorporation.
Ulrike : Se mantiene.
Marull : (*Estranyat.*) ¿Se mantiene
Ulrike : Se mantiene.
Marull : All i oli McGregor.
Ulrike : Baja dos.
Marull : Caves Montpel·lat.
Ulrike : Cae cinco.
Marull : Ballena Blanca.

Ulrike : Cae ocho.
Marull : ¡Floït!
Ulrike : Tu maldito Floït, ¡ha dejado de cotizar!

Marull queda garratibat. En ple atac de nervis vol beure Floït per calmar-se. Se'l treu de la butxaca del batí

Ulrike : ¡Ramón, deja esta porquería, otra vez, del Floït. *(Nerviós com està, l'ampolla de Floït se li escapa de les mans i li cau a terra. Intenta agafar-la, però perd l'equilibri i cau de la cadira.)* ¡Cariño te has caído!

Ulrike l'intenta ajudar a aixecar-se.

Marull : No me toques. ¡No me toques! ¡Dejame, Ulrike!

En un estira i afluixa Ulrike també cau.

Marull : Ulrike, Ulrike, ja no tenim divuit anys, dona? Mira, ara ja hi som dos, aquí terra.

Ulrike : Te has caído porque te tomas esta porquería de Floït. *(Plora.)* Ramón, yo sufro tanto con esta enfermedad mental que te ha cogido, que aunque me hayas destrozado la vida, todavía siento algo por ti.

Marull : Ulrike, aviam si ho tens. El Floït no em fa mal. El Floït em fa dormir i em fa oblidar les penes.

Ulrike : *(Deixa de plorar.)* ¿Penas? ¡Pero, qué penas! ¡Penas, las mías! Ramón, lo mejor sería que dejaras las responsabilidades a otra gente. Tú estás enfermo. ¡Mírate! ¡Tú haces cosas tan extrañas!

Marull : Ho sento, Ulrike, jo estic fet d'aquesta manera, i mentre tingui forces, estaré al peu del canó. Olvídalo, ¡olvídalo!

Ulrike : Podríamos pasar los últimos años que nos quedan de vida viajando, disfrutando de nuestra fortuna.

Marull : ¿Viajando? Però com vols que viagemos en una cadira de rodes, tal com estic!

Ulrike : Ah, pero cuando estás drogado de esta química bien que te levantas. ¡Tú nunca has estado paralítico! *(Assenyalant-se el cap.)* ¡Está todo aquí!

Marull : Ets tu que deus estar borratxa i tens fantasies sobre mi juventud.

Ulrike : Claro que sí, cómo no las voy a tener, ¡si los únicos días felices de mi vida fue la semana de viaje de novios a l'Alguer! *(Plora.)*

Marull : *(Evocant.)* Ah sí, ja me'n recordo de la setmana del viatge de nuvis a l'Alguer. Me'n recordo que vàrem rebentar les dues rodes del cotxe i vàrem haver de dormir sota d'un garrofer. Sí, d'un garrofer. *(Mira a Ulrike tendrament.)* Ara, ben mirat, tu, Ulrike, feies uns quants quilos de menus. eh? Semblaves un fideuet rosset de cabell d'àngel, con los ojos azules.

Ulrike : *(Carinyosa.)* Y tú eras como el típico torero español amb aquell bigote.

Marull : *(Enutjat.)* És que no hi ha manera, eh? Els estrangers només sabeu dir que tòpics. ¡Jo no soy torero, sóc català, carai! *(Contingut i benèvol.)* És veritat ... és veritat ... tens raó, és veritat. Entre la feina i Catalunya no he tingut temps per a tu. Hem parlat poc, tu i jo, Ulrike. Hem viscut com dos éssers estranys, un al costat de l'altre sense dint-se res. Ho sento. Em sap greu. Ho sento, ho sento.

Ulrike : Tú sólo has pensado en este jodido dinero ...

- Marull :** I què volies?
Ulrike : (*Provocant un tiroteig dialèctic.*) ... y en esta puta Cataluña. ¿Quieres que te diga una cosa?
Marull : No, no, que ja veig per on vas. Deixa-ho estar, deixa-ho estar.
Ulrike : ¡Odio Cataluña! ¡Odio todo lo catalán! ¡Odio las cuatro barras, odio San Jordi, odio pa amb tomàquet, odio alioli y sobretodo odio a estos malditos curas de Montserrat que son como vampiros y que nos van a chupar toda la fortuna que tú les piensas dejar!
Marull : (*Frenètic.*) Ja m'he donat compta, ja, del odi que li tens a aquest país, amb uns fills que no parlen la llengua del seu progenitor; només parlen castellano i suizo, carai!
Ulrike : ¡Suizo!
Marull : Sí, sí suizo, suizo
Ulrike : (*Desencaixada.*) ¡Qué tienes que decir tú de Suiza! Gracias a la neutralidad de Suiza y gracias al dinero de mi padre, pudiste hacer negocios con los comunistas y con los nazis!
Marull : ¡Tu padre! ¡Tu padre! ¡Tu padre! ¡No me hables de tu padre! ¡Tu padre era un usurero que be que s'ho va cobrar tot aixó que ens va deixar, tu padre !

Per la porta del fons de la dreta entra Povedano carregant unes caixes amb transportadora de forqueta. La discussió entre Marull i Ulrike és ara una autèntica batalla campal.

- Ulrike :** ¿Quién? ¿Mi padre?
Marull : ¡Sí, tu padre!
Ulrike : ¡Mi padre!
Marull : ¡Tu padre ... y un muerto!
Ulrike : ¡Mi padre!

S'atura al veure a Marull i a Ulrike per terra, escridassant-se.

- Povedano :** Senyor Ramon!
Marull : Què passa?
Povedano : Necessita ajuda
Marull : (*Descarregant tota la seva ira contra ell.*) Fot el camp d'aquí! Només faltaves tu, ara! Gandul! Paràsit! Larva! Esquenadret! Comunista!
Ulrike : Fuera de aqui.

Povedano marxa per la porta del fons de l'esquerra. Silenci.

- Marull :** (*Honest.*) Estic fart, Ulrike, estic fart. Sempre igual. No hi ha manera. Mira, mira quina pinta fem tots dos per aquí terra. Sembla que estiguem allà a l'Alguer sota d'aquell garrofer. (*Acariciant-la.*) D'allà va sortir en Jordi. Te'n recordes?
Ulrike : (*Provocant un altre torneig verbal.*) No me hables de aquel garrofer. Yo tenia todo el culo lleno de hormigas, ¡estas putas hormigas catalanas del Alguer!
Marull : ¡És que no hi ha manera, eh! ¡M'has d'insultar encara que sigui a través de les formigues, carai! ¡Ja t'ho haguessis passat bé allà a Suïssa amb aquell fred que fa i aquelles vaques tan gordes i celulítiques i maleducades que teniu!

Ulrike : *(Aixecant-se i donant-li cops a l'esquena.)* ¡No, no, no! Eres tú, siempre tú quien siempre tienes que meterte con mi padre y con mi patria!

Ulrike l'emprèn a cops de peu, però Marull li agafa la cama amb força i l'atura.

Marull : ¡Quieta ... quieta!

Ulrike : ¡Déjame!

Marull : Quieta, fiera.

Ulrike : Déjame.

Marull : Quieta potro. Ya te he domao. Quita. *(Sensual, acaricia amb un dit la cama a Ulrike.)* Ulrike.

Ulrike : ¡Qué!

Marull : *(Malindrós.)* Ulrike .

Ulrike : Sí.

Marull : Per què no em fas allò que em vares fer aquell dia que anaves una mica empitufada? Aquell passe dels meus productus tan picant. Va.

Ulrike : No, Ramón. Estoy demasiado vieja para estos juegos.

Marull : Es igual, es igual, yo también estoy viejo, ¿y qué? Va, va que quan ens tirem els plats pel cap, m'excito. Soy como un volcán; me pongo libidinoso. Et prometo que canviaré. Viajaremos, haremos un crucero et deixaré portar la Creu de St. Jordi.

Ulrike : Pero una última vez. *(Va a sortir per l'esquerra.)* Ramón, es que me siento tan ridícula.

Marull : Vinga, cony, ja hi hauries de ser! ... Estàs a punt?

Marxa per l'esquerra.

Veu off Ulrike : Sí.

Marull : A ver como lo haces, esto. ¡ Paninis and companies !

Marull : Sorpréndeme, sorpréndeme. Yo no miro.

Ulrike apareix per l'esquerra arrossegant una caixa de paninis. Se la va refregant per tot el seu cos.

Marull : Así, refriégate. Muy bien, babea. Así. Puta, guarra, mamona, cerda, pelandrusca, meretriz, chocho volcánico, chochona, ¡feminista!

Ulrike desapareix per la dreta.

Marull : ¡Pizza catalana incorporation!

Ulrike surt per la dreta amb una caps de pizzas.

Marull : Ah, lo necesitabas, ¿eh? Así, dale, dale, dale. ¡Perra! Un buen cipote es lo que necesitas, tú. ¡Ni con la sexta flota tendrías bastante!

Ulrike desapareix per l'esquerra.

Marull : ¡Ballena blanca!

Ulrike surt per l'esquerra arrossegant, a cops de pelvis i de cadera, una gran caixa.

Marull : Ah, t'agraden grosses, eh? No te l'acabaràs pas, no. Vigila, no em facis malbé els productus, que encara els hauré de vendre'ls més baratus Dale, dale. ¡Madre mía, si te vieran tus queridos hijos haciendo esto! ¡Madre mía, qué vergüenza tendrían! ¡Para! ... ¡Por el culo, que me gusta más! ¡Por el culo, que me excita mucho! Así, muy bien, muy bien. Disfruta de placer. Guarra.

Ulrike marxa per la dreta donant cops de cul a la caixa.

Marull : ¡All i oli McGregor!

Ulrike surt per la dreta i travessa l'escena fent-se passar pel seu cos una petita capsa d'all i oli.

Marull : Remena. Remena l'all i oli, remena'l. Això, això. Pon cara de vicio, babea com una perra. ¡Golf, puta, guiri, xarnega, puta burguesa! Madre mía, tan limpio, bonito y curioso que lo teneis allí en Suiza y ¡lo guarra que has salido tú, madre mía!

Marull en plena excitació agafa el Floït i se'n posa un bon raig a la mà. Xarrupa la sobredosi.

Sona música; el final de la "Simphonie Fantastique" d'Hector Barlioz.

Marull : Povedano, Povedano!

Per la porta del fons de la dreta entra Povedano. Porta una jaqueta negra i una boina a les mans. Povedano coneix prou bé l'efecte de beure Floït a grans dosis.

Ulrike : ¡No, basta Ramón!

L'efecte del Floït fa convulsionar el cos de Marull com si fos la mateixa música que els dirigís. S'aixeca del terra.

El seu cos es contorsiona patint una transformació.

Marull : (A Ulrike.) ¡Cállate!

Ulrike : ¡Basta, Ramón, de este asqueroso líquido! Povedano, páralo! ¡Estás enganchado como un asqueroso yonqui!

Aprofitant cada un dels impulsos musicals que hi ha al final de la Simfonia Fantàstica, Marull llença el Floït i les ulleres pels aires. Povedano les recull al vol. Marull es treu també el batí i el llença cap el fons del magatzem. Povedano l'ajuda a posar-se la jaqueta negra. A Marull li sorgeix un tic; el de passar-se convulsivament les mans pel cap com si trobés a faltar alguna cosa. Quan té la jaqueta negra posada, Povedano li posa la bona al cap El tic desapareix.

La música ha conclòs.

L'irritable i ressentit Ramon Marull s'ha convertit en l'afable i recalcitrant Josep Pla.

Povedano marxa emportant-se la cadira de rodes. (Boadella, 2005d:41-51)

També és freqüent la tendència a difuminar la línia divisòria del final d'una acció o d'una escena amb la tècnica d'introduir el fet que anuncia l'eventualitat d'un canvi de situació mentre encara s'està dilucidant l'actual.

Secretari : Ah, és clar. Pobre gent.
Marull : *(Amb supèrbia.)* Pobre gent? Ha dit pobre gent? Tampoc era responsabilitat meva dilucidar les raons de la carnisseria. Perquè la meva responsabilitat era tenir preparades cada mes mil set-centes nòmimes. *(A Ulrike.)* ¡Qué coño sabe de esto un jodido artista!
Ulrike : ¡Está obsesionado con todo eso de los artistas, y ahora enloquecido con la reposición de la obra de Josep Pla!

Marull s'ha situat al costat de Secretari.

Marull : *(A Ulrike.)* ¡Cállate! Shut up! *(Al Secretari.)* Tu, què hi fot això aquí terra? *(A terra hi ha menjar que ha llençat el Secretari perquè al tastar-lo no li ha agradat.)* No t'agrada?

Per la porta del fons de la dreta apareix Povedano, un treballador de l'empresa del Sr. Marull des de fa molts anys. Home fidel a l'empresari. Va vestit amb la bata blava de l'empresa i condueix una petita transportadora de forqueta on hi ha carregades diferents caixes. Tots els treballadors, excepte ell, són actors contractats per la Senyora Ulrike.

Secretari : No, és que m'ha caigut.

El Secretari recull el menjar i el torna a posar sobre la taula amb fàstic.

Marull : *(Al Secretari, tornant a ocupar el seu lloc a la taula.)* T'ha caigut? Massa farts, massa farts! Massa tips, massa tips! *(Referint-se a Povedano.)* Ah, parlant de tips! Mirin aquest home. Tu, para't! Quiet! *(Povedano s'atura darrere de la taula.)* Aquest home, aquí on te'l veuen, porta mitja vida treballant per a mi. Sempre ha fet uns quants quilos de més, m'entenen? És dir que de gana no n'ha passat. Els dos desitgem que l'empresa funcioni, que els diners corrin, que hi guanyem ell i ¡jo! No és veritat Povedano?

Povedano : Si, és clar, senyor Ramon, és clar.

Marull : Què haguessis fet, tu, si no haguessis treballat per a mi, ànima càndida del purgatori? Re, re. Per cert, Povedano! Ara veuran... *(Al Delegat.)* Tu, goita. *(A Povedano.)* Estàs despedit. *(Al Secretari i al Delegat.)* Sóc així, jo. *(A Povedano que vol marxar.)* Espera't! On van aquestes caixes?

Povedano : Bueno, aquestes van a Boston, eh?

Marull : Doncs què hi fas aquí encantat com una mòmia? Va, envia-les ràpid i contrareembolso. Va, brillo, brillo, brillo, brillo, brillo.

Povedano marxa per la porta del fons de l'esquerra

Marull : *(Al Delegat i al Secretari.)* Jo m'arriscava pel país i si ellos no hubieran cobrado a fin de mes... !

- Delegat :** *(Tallant-lo.)* Escolti, no es fatigui tant, no es fatigui tant que vostè ja ha treballat, potser massa i tot, eh? *(Mesurant les paraules.)* Vol dir que no ha arribat el moment, no ho sé, però ..., d'anar cedint l'imperi en mans més joves?
- Marull :** Què?
- Delegat :** *(Intentant sortir de la situació com pot.)* Bueno, clar, ... vostè vigilant-ho tot de lluny, això com sempre, és clar.
- Marull :** *(Intuint les intencions.)* Però, què diu?
- Secretari :** Vostè rai que té quatre fills i una senyora tan llesta i competent. Però és clar, és llei de vida, oi?, no s'hi pot fer res amb això.
- Ulrike :** Ramón, tienen razón.
- Marull :** ¡Qué tienen razón! *(Colèric.)* Ja poden fotre el camp ara mateix! Desapareguin de la meua vista! Xupópteros! Tots els polítics són iguals! Fotin el camp! Vinga, fora! Fotin el camp!
- Secretari :** ¡Música!, ¡música!

El Secretari es gira cap a l'esquerra i fa un senyal. Sona de nou "El cant de la senyera".

- Marull :** *(Fora de sí.)* Fotin el camp!

En sentir crits, Povedano entra a peu per la porta del fons esquerra.

- Marull :** *(Descarregant la seva ira contra seu.)* Povedano, fot el camp!

El Secretari i el Delegat marxen corrent per la dreta. Povedano els segueix. Es queden Ulrike i Marull sols.

- Ulrike :** ¡Fuera la música! ¡ Fuera la música!

El cant de la senyera deixa de sentir-se.

- Ulrike :** *(Amb ràbia.)* ¿Es que no te sientes suficientemente compensado con el máximo galardón de tu país? ¡Qué más quieres, tú!

- Marull :** *(Imitant-la)* Ña, ña, ña ...

Marull treu l'ampolla de Floït.

- Ulrike :** Ya sé lo que quieres. ¡Sólo estás obsesionado en beber este asqueroso líquido y dejarnos sin herencia!

- Marull :** ¡Cállate!

- Ulrike :** Ramón deja de beber esta porquería.

- Marull :** "Raush". "Aufidersen" Déjame en paz. Vete a hablar con tu querido padre.

- Ulrike :** *(Marxant cap a l'esquerra.)* ¡Mi padre está muerto!

- Marull :** No, perdona, ¡tu padre siempre fue un muerto!

- Ulrike :** *(Marxant per la dreta.)* ¡No lo puedo soportar! [21]

Aquest tractament tant poc lineal de l'escena, un dels trets distintius d'aquest teatre provoca l'evident exhautivitat del desenvolupament i fa que quan s'usa la paraula, com en el cas extrem exemplificat, el seu nivell textual ens situï a prop d'un teatre de

text tan exhaustiu com el de Friedrich Dürrenmatt, també de temàtica de fons existencial i polític i d'intencionalitat cent per cent satírica. Amb la diferència que la prolixitat d'Els Joglars no és conseqüència del, dit en el bon sentit, doll incontenible d'idees i de paraules que pugui tenir un autor o una autora en l'acte de plasmar amb escriptura verbal sobre el paper les escenes imaginades, sinó del fet de transcriure una confrontació, una verbalitat i una activitat sistemàticament situacionals en tant que nascudes a l'escena. Per aquesta raó, siguin quins siguin l'estructura de la continuïtat dramàtica que encadeni l'acció i el seu to teatral, una obra d'Els Joglars té sempre el segell inconfusible de l'*escena* en la sincronia del desenvolupament argumental.

Aquesta particularitat ateny al ritme de la continuïtat de les obres d'Els Joglars, hom diria que mai preocupada per preparar l'espectador pel que vindrà sinó sempre concentrada tota la potència en la sincronia del present.

Això ens permet entendre la similitud receptiva sincrònica de construccions dramàtiques estructuralment ben distintes. *Gabinete Libermann* i *Daaalí*, per exemple: la primera, una xerrada en temps real de continuïtat lineal sense cap tall i la segona, una narració d'estructura fragmentària que acumula escenes de temporalitats mítiques diverses articulades a partir d'un *flash back*. En canvi, la segmentació en escenes d'ambdues obres presenta unes concentracions de l'acció molt similars.

IV.3.2 LES DIGRESSIONS

Un dels recursos més característics que trobem a les obres d'Els Joglars és la tendència a desenvolupar una incidència de una escena no determinant en el procés de possible canvi de situació en curs, convertint-la en una escena en si mateixa. Són digressions dramàtiques que se separen momentàniament del curs de l'acció, d'allò que s'està dilucidant, per introduir generalment missatges relacionats amb el motiu general o amb els motius recurrents de la temàtica de l'obra.

Aquesta pràctica tant pròpia d'aquesta dramaturgia i que entre les coetànies la podem trobar habitualment també en el teatre de creació d'*Ex-machine*, la companyia comandada per Robert Lépage²⁸, permet introduir continguts distints en estructura de capses xineses sense haver de recórrer a artificis metateatral. La seva funció és en bona

²⁸ *Trilogie des Dragons, Aguilles et Opium, Les sept branches de la rivière Ota, The dark face of de Moon, s'han vist a Catalunya.*

mesura comparable a la de la *situació de llenguatge* que Patrice Pavis oposa a la *situació dramàtica*:

Alors que cette dernière oppose la situation (vécue) au texte (dit), la situation de langage est produite par un discours qui ne renvoie pas à une réalité extérieure à elle-même, mais à sa propre formulation, comme dans les cas du langage poétique, lui aussi intransitif et autoréflexif. [...]» Tout texte qui ne tente pas, comme la dramaturgie classique, de paraître clair et «transparent» et de se traduire en une situation et une action, mais qui joue sur sa propre matérialité, produit des situations de langage. Le texte insiste sur son caractère construit et artificiel, refuse de passer pour l'expression naturelle d'une psychologie.
(Pavis, 1980:375-376)

En el cas d'aquesta dramaturgia l'equivalent a aquesta funció, per bé que els textos utilitzats tinguin habitualment altres naturaleses que la verbal, és present des dels bells inicis. En la mateixa escena d'*El joc* citada anteriorment, quan l'acció presentada evoluciona repetint-se «*cuatro veces idénticamente cambiando simplemente los personajes, luego cada una sigue la misma acción pero dos tiempos más avanzado que el otro, de esta forma se produce el efecto musical de un 'canon'*», estem observant ja aquesta figura amb la gran originalitat de *comentar* satíricament en termes abstractes l'acció presentada.

Aquesta figura que nosaltres hem denominat digressió també la podríem haver batejat perfectament *variació* atès que apareix, originalment, inspirada pel llenguatge de la variació musical que se'n va del tema principal variant en distintes direccions amb colors i connotacions distintes.

Digressions o variacions, les trobarem sempre en un moment o un altre a totes les obres. En ocasions serveixen perquè a través d'elles arribi indirectament i per contrast el discurs de fons de la situació. En aturar-se l'acció, la digressió pot donar lloc a una escena paral·lela completa. Aquest seria el cas de les habituals intervencions més o menys allargassades de personatges subalterns diversos, entre els quals destaquen per la seva freqüència les digressions introduïdes per *obrers* i *enterramorts*.

N'és un bon exemple l'escena de l'enterrament d'*Ubú, president*, recreació de l'original d'*Operació Ubú*, on per una estona es trasllada el protagonisme dels personatges de la cort pujolesca als *Enterramorts* del cementiri:

Per l'esquerra del corredor principal apareixen dos enterramorts .Porten sengles cordes. L'enterramorts 2 porta un cabàs amb eines. S'aturen al davant de les escales centrals i es situen cara per cara. Posen un peu al corredor i l'altre a la gran taula. Agafen les cordes per les seves puntes i simulen baixar un taüt per l'espai que s'obre per sota d'ells.

Plou.

Enterramorts 1: *(Tibant les cordes pel pes del taüt. Amb accent gallec.)* Iba bien cebado el tío, ¿eh?

Enterramorts 2: Esto y la caja, que se ha mojado con la lluvia, y por eso pesa más, ¿comprendes?

Enterramorts 1: Claro, pues claro.

El taüt comença a cedir i els enterramorts intenten evitar un daltabaix.

Enterramorts 2: Cuidao, cuidao que sueltas demasiao. ¡Cuidao!

El taüt cau. So estrepitós.

Enterramorts 2: ¡Joder Evaristo!

Enterramorts 1: ¡Coño que me se ha resbalado!

Els dos enterramorts es situen al corredor principal i recullen les cordes.

Enterramorts 2: *(Fixant-se en el taüt.)* ¡Me cago en la leche! Se me ha quedao boca pa bajo, macho.

Enterramorts 1: Bueno, ¿qué?, lo dejamos así y tapamos, ¿no?

Enterramorts 2: ¡Pero cómo vamos a dejal·lo así y tapal·lo!, no ves que tienen que venir las autoridades y los familiares... Venga, bájate pa bajo y arréglamelo.

Enterramorts 1: Pero cómo quieres que baje pa bajo si no cabo, joder. Es que también...

Enterramorts 2: No vas a cabé tú, y ha cabío éste con el traje madera pino, y encima del revé. ¡Venga tira pa bajo y vete pensando algo que todo lo tengo que pensar yo, Evaristo!

Enterramorts 1: Sí, claro, tú lo piensas, pero yo lo hago, ¿eh?

Enterramorts 2: Tira ya Evaristo, venga...Venga, a ver...

L'Enterramorts 1 deixa la corda a terra i es disposa a baixar al forat.

Enterramorts 1: Ya me vas a joder la marrana.

L'enterramorts 1, abans de baixar al forat es subjecte amb els colzes per la cantonada de la gran taula i el corredor. Ha de fer molta força per aguantar el seu propi pes.

Enterramorts 2: A ver, Evaristo. A ver si sabrías tú decirme... Oye, Evaristo...

Enterramorts 1: *(Fent força per no caure dins el forat.)* ¡Qué!

Enterramorts 2: ...¡Mírame cuando te hablo!

Enterramorts 1: *(Tremolant de l'esforç.)* ¡Venga, hombre, va! ¡Qué!

Enterramorts 2 : ¿Qué diferencia hay entre la parte d'arriba y la d'abajo de un ataud?
Enterramorts 1: ¡Venga, hombre, que yo aquí no estoy pa adivinanzas, eh!
Enterramorts 2: (*Ensenyant-li una creu que treu del cabàs.*) ¡La cru, chaval, la cru!
Enterramorts 1: ¡Pues en esta caja yo no veo ninguna, tú!
Enterramorts 2: ¡Coño Evaristo, como que está del revé!
Enterramorts 1: ¡Hostia, es verdá!
Enterramorts 2: O sea, que le ponemos ésta encima, y así da el pego, ¿comprendes?
Enterramorts 1: ¿Cuál?
Enterramorts 2: Ésta, Evaristo, ésta. Toma, hijo, toma.
Enterramorts 1: (*Agafant la creu com pot.*) Es bonita ¿eh?
Enterramorts 2 : Sí.

L'enterramorts 1 perd l'equilibri i cau dins el forat.

Enterramorts 2: ¡Cuidao! Cuidao, Evaristo, ¡que vas a rayar la caja! (*Donant ordres per posar la creu al lloc edient.*) A ver, tira un poco más pa... Oye.
Enterramorts 1 : ¡Qué!
Enterramorts 2 : Evaristo, quítale la etiqueta. ¡El precio, que tapa el INRI!
Enterramorts 1: ¡Bueno, qué!, ¿la dejo aquí?
Enterramorts2: Tira un poco más, un poquitín más. Aaaaaara. Quieto ahí. Ahí está bien.
Enterramorts 1: ¿La dejo aquí, sin clavar ni nada?
Enterramorts 2: Sin clavá. Total, ¿pa qué? A ver quien va a bajá aquí abajo a comprobal·lo.
Enterramorts1: Bueno, hombre.
Enterramorts 2: Venga, súbete p'arriba que nos vamos, Evaristo. Que son muchos los que llevo yo en el tema éste de los fiambres.

L'enterramorts 1 intenta sortir amb esforços del forat.

Per les escales ha anat baixant un lletraferit. Porta un paraigües obert.

Lletraferit : (*Amb fort accent català.*) ¿Qué se ha caído, el muchacho?

L'enterramorts 1 ha pujat on es troba el seu company, ha agafat la corda i marxa per la dreta del corredor principal. Desapareix per darrere del replà.

Enterramorts 2 : No, mire, jefe, no. Que íbamos ya a por las palas pa taparlo, porque con esta lluvia esto dentro de ná, una bañera.
Lletraferit : Es que tendrían que esperar un poco. Es que, ¿sabe lo qué pasa?, que las autoridades y los familiares todavía no han arribado, que no sé si les ha pasado algo.
Enterramorts 2: (*Marxant*) Usted verá jefe, pero con esta lluvia, no lo veo yo muy claro.

Marxa pel corredor per desaparèixer pel replà de la dreta

.(Boadella, 2005b:105-109)

Aquest tipus de sortides de la situació amb un llenguatge dramàtic convencional per facilitar el distanciament per a una lectura més ideològica de l'acció principal, ja

experimentada a *Àlias Serrallonga* i força a fons a *La torna* té com a clars referents el teatre de Shakespeare i el de Brecht, inspirat també en el mateix model. L'escena de l'enterrament d'Ofèlia a *Hamlet* i la de l'enterrament de *La resistible ascensió d'Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, obra que ens consta sempre ha interessat molt al director de la companyia, ens poden il·lustrar força d'on neix aquesta pràctica que apareix d'una manera o una altra a bona part de les obres d'Els Joglars.

La digressió en contextos situacionals més dramàtics la veurem també com anticlímax, com en el cas de *Daaalí* on el recurs ja conegut dels *Enterramorts* serveix per retornar el mite a la seva naturalesa mortal pura i dura de la manera més brutal possible:

Enterramorts 1 : La tiro pa mí, ¿eh? (*L'enterramorts 1 agafa Gala i la inclina perquè el seu company pugui posar la peça de l'armadura corresponent a la cama esquerra. La lliga amb corretges per darrera de la cama.*) Me han dicho que ésta se lo hacía con todos y el tío de los bigotes, tan tranquilo, mirándose.

Enterramorts 2 : Los artistas, ya se sabe, son tos unos pervertios. A estos sólo les gustan las cosas raras, Paco.

L'enterramorts 1 ha anat al fons del piano i ha agafat una faldilla daurada com si es tractés de la cota de malla de l'armadura.

Dalí: (*Agònic.*) Gala, tú no morirás nunca porque sólo existías en el pensamiento de Salvador Daaalííí.

Gala té posada la faldilla daurada.

Enterramorts 1 : Está fría, fría, ¿eh?

Enterramorts 2 : Venga Paco, venga, venga, venga ...

L'enterramorts 2 puja dalt del piano i posa el cos davanter de l'armadura (el plastró que acaba amb un faldar) mentre que l'enterramorts 1 posa el posterior. Els uniexen lligant-los amb corretges.

Enterramorts 1 : Coño, ¡Manolo! Manolo me ha dicho que esta gastaba una mala leche de cojones, que si te echaba una mirada, que te cagabas.

Enterramorts 2 : Claro, porque ésta era polaca. No, ¡peor! Esta era rusa, Paco, ¡rusa!

Enterramorts 1 : Mira que modosita y tiesa se ha quedado la tía.

Dalí: Gala, si tú mueres, ¿quién atará mis espardeñyes? ¡Gala..!

L'enterramorts 2 posa el braç esquerra de l'armadura (espatllàs, braçal, colzera i amantbraç d'una sola peça.) El lliga.

Enterramorts 1 : Y yo me pregunto, ¿tanta guita, tanta guita, si pa qué?

L'enterramorts 1 posa el braç dret de l'armadura.

Enterramorts 2 : ¡Pa na! Si al final tos tenemos una muerte comunista, Tos acabamos igualitos. Igualitos, ...litos, ...litos.

Enterramorts 1 : Se ve que ésta, cuando llegó aquí a España, se paseaba por las playas de aquí enseñándolo to, la muy guarra.

L'enterramorts 1 posa la manyopla a la mà dreta.

Enterramorts 2 : Mira Paco, cualquier cosa que te cuenten de estos dos, lo doblas, le sumas uno, y vas a tener la mitad. ¡No ves que esta gente no trabajaba ni na! Estos se pasaban to el día haciendo ... extravagancias.

L'enterramorts 2 posa la manyopla a la mà esquerra.

Dalí: Como mi amado Lorca, proclamo: ¡No!

Que no quiero verla.
Que no quiero ver
los pechos de Gala
cubiertos de tierra.

*Els dos enterramorts posen l'elm, amb vista i bavera, a Gala.
Per sobre de l'elm sobresurt el postís de xarol del pentinat amb
llaç que sempre du Gala.*

Enterramorts 1 : ¿Lo tienes ahí, Paco?

*Gala ha quedat completament amortallada amb una armadura
daurada.*

L'enterramorts 2 baixa del piano..

Enterramorts 2 : *(Marxant per la dreta.)* ¡Venga! Oye, yo voy a ir cargando la furgoneta. Tú cuando acabes te subes arriba y le dices al encargao que ya hemos terminao. Oye, y que te firme el albarán.

*L'enterramorts 1 ajunta les manyoples de l'armadura i
dóna la feina per acabada. Mira a Gala amb recel.
Una fantasia sexual asalta la seva ment.*

Silenci.

*L'enterramorts 1, en no sentir-se observat, s'atreveix,
en un acte necrofílic, a posar la mà sobre el pit fred de
Gala. Ho fa lentament, inquiet. En sentir el glaç de la
mort aparta la mà instintivament.*

Enterramorts 1 : ¡Guarra!

L'enterramorts 1 baixa del piano i marxa per la dreta.(Boadella, 2005c:113-116)

També trobarem de tant en tant digressions amb forma de jocs metateatral generalment amb la intenció de subratllar l'artifici emprat en un determinat moment en termes molt performatius. A *Ubú, president*, per exemple:

Dr. Oriol : Potser per a ells seria interessant de veure una mica el funcionament de les màscares, no? Si els hi volguéssiu fer una petita demostració? (*Triant a l'actor 1 i a l'actriu 4*) Tu, Jesús? I tu? Va vinga.

*L'Actor 1 i l'actriu 4 treuen de la butxaca una mitja màscara de pell i se la posen.
Tots es retiren cap el corredor principal per a veure la representació.*

Actriu 4: (*Interpretant amb màscara.*) Ai, ai, ai doctor! (*Assenyalant-se el braç.*) Em fa molt mal aquí perquè aquest fill de puta em pega cada dia. Aquí, aquí, aquí...

Actor 1 : (*Interpretant amb màscara.*) No, no, no, no... De cap manera, doctor! Sap què passa? Que aquesta gandula no em vol tocar la pirula i, és clar, de tant en tant la tinc que estovar una mica. Però l'altre dia, l'altre dia!, s'hi va tornar i em va fotre una puntada, una puntada!, una puntada als ous que quan hi penso encara em fa mal. (*Es queixa.*) Curi'm, curi'm doctor.

Dr. Oriol : (*Anant cap a la gran taula.*) Molt bé. Ja n'hi ha prou. Gràcies. Moltes gràcies. Ho feu fantàstic.

L'actriu 4 i l'actor 1 es treuen les màscares i es dirigeixen cap el corredor principal amb els altres actors.

Excelsa : (*Anant cap a la gran taula.*) No sabia que s'hagués d'exagerar tant la veu, ... (*Als actors que s'han assegut en el segon graó.*) ... però molt bé, eh? Tots.

Excels : (*Des de la gran taula.*) Aquest vocabulari tan selecte també l'hem d'utilitzar, nosaltres?

Oriol : Mireu; per tirar endavant aquestes teràpies heu de deixar de banda tots els conceptes morals. (Boadella, 2005d:74-75)

La confiança absoluta en la facilitat amb què l'espectador assimila la introducció de qualsevol canvi de convenció sobre la marxa, així com el seu abandó amb eines expeditives, permet que Els Joglars no tinguin cap mena d'escrúpol a l'hora de formalitzar una digressió. En *Floït-Pla*, per exemple, la entrada i la sortida d'un quadre

al·legòric, ple també sobre la marxa d'insercions paròdiques, és pren amb tanta llibertat com ho faria una revista d'El Molino en els seus millors temps:

ESCENA 3 : CATALUNYA PINTORESCA.

*Per la dreta apareix un pagès amb una aixada.
Pantaló gris, faixa negra, camisa blava i barretina.
Es dirigeix cap a la porta del mas a ritme de la sardana.
S'atura, deixa l'aixada a terra i crida a la padrina.*

Pagès porró : Padrina, el porró!

Mentre l'espera, el pagès s'ajusta bé la faixa i, aprofitant un impuls musical, el fa coincidir donant-se una palmetada ben forta al clatell com si matés un insecte que fa estona que el molesta.

Per la porta del mas apareix la padrina, una velleta que està més morta que viva. Porta un porró i una escombria. Va vestida amb un davantal per sobre de la bata blava de l'empresa i un mocador al cap.

La padrina i el pagès fan alhora un pas de curts de sardana, aprofitant el moment oportú que els marca la música. Després continuen l'acció.

La padrina dóna el porró al pagès. Abans de beure, però, el pagès s'adona que algú passa pel seu davant i l'observa, amb desconfiança, seguint el seu recorregut. A la padrina també segueix l'intrús. Li tremola tot el cos. Gairebé no s'aguanta dreta. Sort que l'escombria li serveix de bastó.

La música marca de nou un pas de llargs. La padrina i el pagès deixen d'observar i en un acte reflex, fan el pas de llargs. Després continuen l'acció com si res. El pagès veu del porró i la padrina el mira aprovant la seva destresa.

Sona un esquellot.

Per l'esquerra entra un altre pagès. Va vestit amb la bata blava de l'empresa i porta una barretina vermella. Tiba d'una corda que està subjecta a una vaca que no es veu.

Pagès vaca : (Referint-se a la vaca, que tossuda no vol caminar.) Tira! Tira Sultana,!
Tira, mala puta!

Un pas de llargs els sorprèn de nou. Els tres el fan alhora.

En acabar, el pagès torna a beure del porró, la padrina escombria i el segon pagès, en un estira i arronsa, acaba cedint els desitjos de la vaca i marxa a ritme musical per l'esquerra. Torna a entrar estirant de la corda a estrebades curtes i plenes de força. L'esquellot sona contínuament. El primer pagès, en acabar de beure, dóna el porró a la padrina, però només ho intenta perquè un

altre pas de llargs els sorprèn. El fan, i després, com si res, continuen el que havien deixat a mitges.

Tremolosa, la padrina, aixeca el porró amb les poques forces que li queden i beu amb gran habilitat. Si no fos per l'escombra cauria d'esquenes. Ara, però, del vi no cau ni una sola gota a terra.

El primer pagès pixa contra la paret, i per entretenir-se, ho fa seguint el ritme de la sardana.

El pagès que subjecta la vaca demana el porró a la padrina. La padrina s'acosta a ell a passets molt curts i li dona. En adonar-se que el pagès no podrà beure tranquil si té les mans ocupades, la padrina s'ofereix a aguantar-li la corda. L'insensat del pagès ho accepta i la padrina l'agafa. En aquest moment la vaca dona una forta estrebada, la corda es tiba, i la padrina surt disparada per l'esquerra quasi bé volant pels aires. El pagès, sense deixar de beure del porró, surt a socórrer-la. A l'instant apareixen tots dos tibant de la corda. Ara el pagès ho fa amb tanta mala llet que la padrina per cada estirada que rep, sembla que d'un moment a l'altre s'hagi de desmuntar. Però en arribar de nou l'últim pas de llargs saltats de la sardana, la padrina treu la força d'allà on no se sap, i els tres salten alhora, tancant la sardana i clavant-la.

Per la porta del mas apareix Josep Pla. Va vestit amb pantaló i americana negra, camisa blanca, boina i una gavadina penjada del braç. Fuma tabac de liar.

Els dos pagesos i la padrina deixen d'interpretar.

Pla observa minuciosament el decorat.

Per l'esquerra entra un tercer pagès, també amb bata blava de l'empresa i barretina. Porta un esquellot a les mans.

Silenci.

Els actors estan a l'expectativa.

Pla reacciona.(Boadella, 2005d:22-24)

I, com veurem, en algunes de les obres, aquesta tècnica determina tota la seva estructura, sigui amb digressions o variacions formalitzades en termes de llenguatge abstracte, com en el cas citat d'*El joc*, generalitzat a *Mary d'Ous*; en termes de jocs il·lustratius verbals i visuals com *Virtuosos de Fontainebleau*; o amb un sistema que les introdueix sense aturador fingint-les com si efectivament sorgissin d'una lògica psicològica com a *Gabinete Libermann*.

IV.3.3 MISE EN ABÎME

Moltes de les estratègies narradores d'Els Joglars les desenvolupen aliant-se amb l'artifici més sofisticat amb que compta l'art per relativitzar el sentit dels seus continguts objectius: el procediment denominat *mise en abîme*, concepte que en la seva aplicació a l'àmbit teatral traduïm com a *teatre en el teatre*, però que en la que és comú a tota mena de representacions, mantindrem el genèric en francès²⁹. Aquest procediment, explicat i exemplificat amb gran precisió per Patrice Pavis, consisteix a:

[...] *Inclure dans l'œuvre (picturale ou littéraire) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales. La réflexion de l'œuvre externe dans l'enclave interne peut être une image identique, renversée, démultipliée ou approximative. Le théâtre dans le théâtre est la forme dramatique la plus courante de mise en abîme. La pièce interne reprend le thème du jeu théâtral, le lien entre les deux structures étant analogique ou parodique. La mise en scène contemporaine recourt à la mise en abîme pour relativiser ou encadrer le spectacle: je de marionettes mimant l'action de la pièce et représentant le théâtre du monde [...]; spectacle encadré par le même motif annonçant et concluant la fable; jeu de l'acteur jouant l'acteur jouant son rôle, etc.; reprise de mots ou de scènes résumant l'action principale; scène posée sur la scène du théâtre et renvoyant à l'illusion et à sa fabrication [...]. Certains textes contemporains tentent de mettre en abîme leur propre pratique d'écriture et de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations et de leurs énoncés [...].* (Pavis, 1980:253)

Aquest procediment ja és present a *El joc*, en superposar l'espai de joc a l'escenari, i també en la introducció dels *números* amb un número i en la utilització del mim en la representació d'uns dels *sketchs* com a al·lusió irònica al mateix procediment. A *Cruel Ubris*, la repetició en múltiples gèneres escènics o audiovisuals. A *Mary d'Ous*, els canons i els canvis de tempo d'una mateixa acció amb un mateix text. A *Àlias*

²⁹ La versió castellana del *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis tampoc no tradueix el concepte, dient-ne el següent: «En francés *abîme* es el corazón punto central del blasón en la heráldica. Por analogía, la *mise en abîme* (o *abyrne*, término introducido por Gide) es un procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales».

Serrallonga, la presentació prèvia de l'auca i la ubicació de la cort en un teatrí ficat als escenaris del teatre, entre d'altres *mise en abîme* paròdiques.

Però aquesta eina comença a ser l'element essencial de les mateixes estructures narradores a partir d'*M-7 Catalunya* amb una sèrie de creacions d'una gran originalitat formal en bona mesura donada per l'extrema llibertat i la considerable sofisticació amb què la dramaturgia d'Els Joglars comença a introduir tota mena de jocs de *mise en abîme*. Com explica José Antonio Sánchez al seu exhaustiu recorregut per les múltiples vies d'introducció de la realitat en la pràctica artística:

Una de las respuestas más claras (y más irónicas) a la multiplicación de niveles de apariencia fue la que Albert Boadella sintetizó en su concepto de “dramaturgia prestada”, acuñado a propósito de sus espectáculos de principios de los ochenta, que de algún modo actualizaban la idea de teatro dentro del teatro, pero introduciendo, al menos, otro nivel intermedio: teatro dentro de una conferencia dentro del teatro, teatro dentro de un mitin dentro del teatro, o teatro dentro de un programa televisivo dentro del teatro. En su interior (la actuación de las diversas secuencias dramáticas) y en su exterior (la definición del espacio escénico), el teatro seguía siendo teatro, e incluso teatro ilusionista. Pero en el centro, las estructuras dramáticas apropiadas de diferentes ámbitos de la sociedad espectacular introducían una distancia que permitía el resquebrajamiento de la apariencia escénica, reflejo de la real. (Sánchez, 2006:50-51)

Després del cicle d'actes públics, els jocs de *mise en abîme* continuaran presents en la pràctica totalitat de les obres. Les sessions de teràpia de l'*Ubú*; la partitura d'*Il barbiere di Siviglia* sempre en primer pla durant l'obertura a *Columbi lapsus* i les retransmissions d'òpera en un televisor imaginari; el brillant final d'*El Nacional*, gens paròdic, en aquests cas, amb *Finito* i *Castadiva* representant «el tràgic desenllaç de *Rigoletto*» amb l'acotació que diu:

De l'antic teler baixa lentament i màgicament l'embocadura d'un teatre i el decorat nocturn de la ciutat de Màntua. El petit teatre tanca el drama de CASTADIVA i FINITO [...] Cau el teló del petit teatre. Els darrers compassos de la música es barregen amb el soroll ensordidor de les sinistres màquines, que travessen els murs del teatre i el demoleixen. La música conclou. No hi ha

aplaudiments per al Rigoletto de Shakespeare. El petit teatre es desploma.
(Boadella, 2002:574-575)

El procediment encara adquirirà més sofisticació en *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* organitzada, com hem explicat més amunt, en una estructura argumental ja no senzillament de teatre dins el teatre sinó de *mise en abîme* dins una *mise en abîme* (Xf.Cap.VIII:154-159).

IV.3.4 ESTRATÈGIES DE CONTINUÏTAT

Les estratègies de puntuació de la continuïtat en la sintaxi narrativa que trobem a les obres d'Els Joglars son certament variades. En les primeres obres, la continuïtat dramàtica troba la seva coherència més per l'efecte rítmic del contrast, que no pas per una causalitat argumental pròpiament dita o per associació temàtica.

D'una manera molt similar a l'encadenament d'accions d'una escena, l'encadenat d'escenes també tendeix –llevat de poques excepcions – a fer-se amb un subtil canvi de focalització, introduint l'inici de la nova mentre encara s'està dilucidant la present. Aquesta tendència a la concatenació d'escenes és també un factor de ritme narratiu comú a tota la producció de la companyia.

Després de les dues primeres obres del període examinat, *El Joc* i *Cruel Ubris*, concebudes en dues parts, cap més obra de la producció de la companyia contempla cap interrupció en la continuïtat de la representació davant el públic.

Hi trobem les estratègies de continuïtat lineal més convencionals d'escenes consecutives separades entre elles, gairebé sempre amb algun element que espectacularitzi la contigüitat.

El joc, son sis blocs independents cadascun amb una estratègia rítmica de seqüenciació de la seva acció. Encara es permeten la divisió en dos parts (dos actes de quaranta-cinc minuts) i observem que la composició dels dos respon encara al criteri tradicional dels *programes* propis del mim però també de la dansa i la música on les primeres parts presenten les peces mes curtes i la segona les que ja presenten un desenvolupament més complex. Com a curiositat, observem que al guió d'*El joc* presentat a censura (Xf.Cap.VIII.1:550) els actes s'acoten amb les tradicionals pujades i

baixades de teló i cada joc és separat i diferenciat per l'aparició d'uns daus a escena que cada vegada treuen un número més alt.³⁰

Les deu histories que componen *Cruel Ubris*, cohesionades, com ja ha estat explicat més amunt, pel nexce de la repetició de les paraules d'un petit text, per la reaparició aleatòria d'un personatge en les distintes accions i un altre en els canvis d'escena, també es presenten, com a *El joc*, en dos actes i amb un criteri semblant d'una primera part més trinxada i una segona de blocs més compactes, excepte el final, més amb estructura de número que no pas d'*sketch* (Xf.Cap.VIII.1:547).³¹

Mary d'Ous és l'excepció que confirma la regla de la primacia de l'escena com a partícula bàsica en la segmentació de la continuïtat de l'acció dramàtica a les obres d'Els Joglars. A *Mary d'Ous*, presentada com una obra dramàtica en un acte que juga a la aplicació d'estructures musicals a tres situacions, el seguit de convencions musicals amb què els autors expliquen l'argument, no és un simple joc metafòric, sinó que reflecteix amb exactitud les variacions amb què la peça s'estructura:

El text (Xf.Cap.VIII.1:564) acota vint *moviments* consecutius, en tres grans *seqüències* d'escenes coincidents amb la noció musical *tema* (I, II i III) amb les denominacions: *obertura*, *allegro moderato*, *molto allegro*, *cànon* a tres parelles, *divertimento* sobre el tema, *descomposició* del tema, *adagio*, *allegro ma non troppo*, *petita incursió* del segon tema, *variació* sobre el tema I, II tema complet, *moderato cantabile*, *dansa*, *molto allegro*, *pizzicato*, *variació* sobre el tema II, *andante con brio*, *variacions* sobre el tema II, *allegro maestoso*, *largo*, *variació* sobre el tema I, *variació* sobre el tema II, *moderato lento*, més l'última escena o dit a més propietat, *seqüència* d'accions, de desenvolupament amb referent ja no matemàtic sinó simbòlic amb la

³⁰ «Dos actos» (Boadella, 1969b:7) «Al levantarse el telón...» [7] «Cae el telón, se da paso a la media parte.» [8] «Cae el telón. Fin de la obra» [9] «unos jugadores tiran los dados en la escena, donde aparece el número uno» [7], «...en aquel momento aparecen los dados en escena y se ponen a jugar con ellos, sale el número dos.» [7], «otro de los jugadores saliendo les muestra los dados y se quedan a jugar, sale el número tres...» [7], «los jugadores tiran los dados sale el número cuatro...» [8], «...aparecen los jugadores con los dados, sale el número cinco...» [8], «Aparece de nuevo el dado a escena, los jugadores salen de su monotonía tiran los dados y sale el número cinco (sic?)...» [8], «...aparecen los dados juegan con gran alegría sale el número siete...» [9].

³¹ «Espectáculo en dos actos...» (Boadella, 1970:1), «El espectáculo consta de 10 números;» [1] «Els noms dels números són: El hombre y su conciencia», «Los cortesanos», «Un voluntario, por favor?», «Melodrama», «Historia de terror», «Opera (primer acte)», «Tragedia», «Mascarada», «Payasos» i «Recepción (segon acte)» [2-9], «Para todos los cambios de número un personaje con máscara representará el papel de una vieja criada negra que cambia las sillas, objetos, etc... para la próxima escena.» [2].

denominació de *lona elàstica* on, «en alguns moments es fan servir fragments dels temes I i II però ja completament descomposats». (Boadella, 1971:7)³²

Àlias Serrallonga, presentada en la maqueta del text en deu escenes consecutives, és en realitat un interessant *puzzle* fet de peces de molt distinta entitat tant per la durada com pel to i la intensitat. El text original (Xf.VIII.1:575) presenta dues accions prèvies en temps real i la narració dramàtica pròpiament dita escrita per a tres espais distints i simultanis, amb escenes de distint format i ubicació i amb diferent règim de continuïtat en cada espai. El text de l'obra dramàtica pròpiament dita està organitzat en tres columnes [578-87]: en la primera hi ha les escenes que tenen lloc al *teatrí* que ocupa l'escenari, en la segona, les de la plataforma i els passadissos del teatre i en la tercera les de la torre i la seva plataforma també situada a la platea. El text citat descriu les escenes sense els diàlegs tenint, però, molta cura d'especificar l'atmosfera, el moviment i la intensitat de l'acció. El guió funciona essencialment com a partitura èpica i espectacular que donada la naturalesa d'aquesta creació reflecteix força el discurs del relat on s'emmarquen els diàlegs, els *grammelos* i fins i tot les cançons, majoritàriament situacionals i intensificadores del moment. Organitzat així, el text permet veure els moments abundants de simultaneïtats i si bé no reflecteix el temps de durada de les escenes, sí permet que ens fem una idea de la seva cadència performativa i de com el ritme de l'obra es basa fonamentalment en la segmentació irregular que possibilita un sistema d'irrupció per sorpresa d'una escena quan l'altra encara s'està desenvolupant.

Les escenes de l'acció de l'espai acotat per ser ubicat a l'escenari dels teatres on es fa l'obra, pertanyen, totes menys la darrera, a la Cort dels Àustries, i acostumen a presentar seqüències sovint dilatades d'escenes curtes (fins a catorze) separades per un tancament del teló del *teatrí*. Les escenes que es desenvolupen a la plataforma de l'espai de butaques i els passadissos d'accés són gairebé totes seqüències d'acció que encadenen seguits d'actes molt dinàmics i pertanyents a la trama més d'aventures a l'aire lliure (unes quinze seqüències si se segmenten amb aquest criteri, més una escena estàtica i tancada). Les escenes acotades en l'espai de la torre de mecanotub, les primeres són seqüències d'activitats rituals molt circumscrites a l'hàbitat camperol fins que les trames dels altres espais entren en aquesta donant lloc a les escenes de més

³² És possible veure la segmentació de les escenes a l'hora de treballar les improvisacions (Joglars, 1971b:18-19) i una primera divisió de l'obra en escenes [24-25, 27-31].

activitat –en el sentit d’acció que se sol dir al cinema– de l’obra. Esporàdicament l’acció ocupa totes tres àrees ja sigui per contrastar el sentit d’una acció o perquè el fet permet la seva extensió als tres fronts.

Malgrat la distinta cadència que la densitat i durada de les escenes donen a l’acció que té lloc a cada espai, les escenes, en aquest entramat de simultaneïtats es van focalitzant en general en funció de la seva potència performativa, juxtaposant l’inici d’una sobre la resolució de l’altra, fent que la focalització dels moments en què es produeixen actes que fan avançar l’acció estigui ja plenament concentrada. O sigui que, damunt de tota aquesta complexitat estructural, la trama pròpiament dita, la podem seguir perfectament segmentada en un sistema lineal de progrés que la manté compacta.

A *La torna*, l’acció està segmentada originalment en setze escenes, algunes d’elles, en realitat, seqüències d’escenes. Són escenes que il·lustren els episodis del cas triats per a la construcció d’un argument lineal on conflueixen cinc línies d’implicats: acusat, testimonis, jutges, guàrdies i botxí, seguint-ne estrictament la cronologia, però mantenint en un encadenat trepidant una temporalitat molt compacta (hi destaca especialment la llarga escena del final que n’articula set en voler presentar en la mateixa seqüència l’acció protagonitzada pels jutges i la protagonitzada pels cuiners que els preparen el menjar).³³

Una estratègia de continuïtat de les més sofisticades la trobarem a *Visanteta de Favara*, on les seves quinze escenes es juxtaposen trenades per un frenètic sistema d’entrades, encreuaments i sortides horitzontals i verticals d’acord respectivament amb les trames terrenals i celestials que l’acció fan l’acció de l’obra.

No menys sofisticada és l’estructuració de *Columbi lapsus*, amb una *obertura* de presentació de la clau operística parodiada i un itinerari per les interioritats de la *Fundació* en tretze escenes, una d’elles incloent sis seqüències de televisió (fetes en viu darrera un marc que figura una pantalla) plenament integrades en la lògica situacional de l’escena.

Yo tengo un tío en América articula la seva acció en un sistema de continuïtat absolut, atesa la situació estàtica en què es realitza, però amb inflexions constants que

³³ La darrera revisió del text feta amb posterioritat a l’època que acota aquest estudi, a banda d’augmentar notablement el text verbalitzat, canvia substancialment el criteri de segmentació del text, separant totes les subescenes del final de la primera versió, quedant estructurada en dinou. També cal fer esment que a la primera publicació del text les escenes estan encapçalades només pel número en xifres romanes, metre que en la publicació recent les escenes duen títols al·lusius al contingut.

activen i desactiven digressions imaginàries de durades i intensitats sempre distintes, amb estratègies que podríem qualificar a *traïció* per la seva irregularitat i sorpresivitat expresses. Una estratègia que no s'abandona ni en la curta *coda* final que també es trenca amb un canvi sorpresa.

El Nacional és, de totes les obres estudiades, la que presenta una continuïtat de l'acció de trama mes unitària i lineal, amb les digressions i *mises en abîme* de rigor més camuflades en la trama. El text apareix organitzat en quinze escenes marcades convencionalment per l'entrada d'algun personatge que introdueix alguna eventualitat de canvi. No obstant, una lectura atenta, suggereix un ritme intern de segments i seqüències de durades i intensitats que situen la continuïtat en el típic sistema de variacions d'aquesta dramaturgia. La gran peculiaritat d'aquesta obra pel que fa a aquesta qüestió és la particular utilització que fa dels *solos* i els silencis en la seva estructura de continuïtat.

Amb la mateixa lògica de linealitat de l'argument, *Ubú, president* es desenvolupa en catorze escenes en rigorosa continuïtat lineal de l'argument³⁴, sent cadascuna d'elles un compendi de les distintes estratègies típiques d'aquesta dramaturgia per introduir digressions, paròdies i jocs metateatral.

Les més notables per la seva originalitat en el nostre context són les obres de situació en temps real que hem denominat *actes públics*, on un cop plantejada la situació l'acció progressa per un efecte de causalitat basat en la incidència sempre versemblant en el context per delirant que sigui.

Aquestes construccions en temps real solen articular, com ja hem vist en l'examen dels continguts argumentals, dos nivells d'acció dramàtica: el de l'*acte* presentat a l'inici, i el propiciat per determinats esdeveniments de l'acció primària. Són les digressions o sortides de situació típiques del teatre d'Els Joglars, les quals, ja sigui amb procediment de *mise en abîme* o com a pura conseqüència d'un acte de l'acció, segmenten l'acció en compartiments com de nines russes.

³⁴ Al text d'*Ubú, president*, les catorze escenes apareixen amb els títols: 1 «De España vengo»; 2 «Eulalia i la nova secretaria de Perpinyà»; 3 «L'Excels i TVRES L'Excel i Jacqueline»; 4 «A casa dels Excelsos»; 5 «Passadissos»; 6 «Psicodrama I»; 7 «Enterrament»; 8 «Psicodrama II»; 9 «Protocol guàrdies de seguretat»; 10 «Visita de la Reina Mare»; 11 «Llit dels excelsos»; 12 «Psicodrama III»; 13 «Empresaris»; 14 «Escena final».

En el cas d'*M-7 Catalunya*, la primera de les obres que desenvolupen una acció dramàtica enquadrada en la situació d'un ritual no dramàtic, no calen digressions perquè «l'entrada del teatre», com diu Boadella, forma part de l'enunciat de la situació que desenvolupa. Un acte únic que el text no divideix en escenes sinó que encadena els canvis i les inflexions en els distints plans de comunicació per on l'acció *circula*. La partitura textual no acaba de plasmar la trama paral·lela de la cocció real de la paella amb l'acabament de la qual i l'inici del ritual de menjar-se-la, s'enceta el desenllaç.

El text d'*Olympic Man Movement* sí apareix estructurat en escenes, quinze en concret, que en aquest cas es corresponen amb l'estructura lineal de la continuïtat que combina, això sí, en l'interior de les escenes els dos plans de comunicació que hi conviuen. *Olympic* té una estructura que recorda a la de la revista amb escenes teloneres, *sketchs*, quadres i apoteosis.

Laetius s'articula en setze escenes, la segmentació interna de les quals funciona sempre amb l'acumulació de plans distints d'interacció amb el públic: el dels narradors, el dels mims que representen, el dels diàlegs entre els dos estaments. Conté també dues escenes *frontissa* (IX i XIV) que funcionen com a descans i distensió amb el canvi d'escenografia i un número teloner de màscares.

Teledium s'articula seguint les passes de la litúrgia d'una missa parodiada. L'obra comença a partir del moment que el públic entra a la sala. No està dividida en escenes o actes, però hi ha dos falsos finals, i el text dóna un títol també paròdicament litúrgic a cadascuna de les divuit passes amb que la cerimònia se segmenta introduint com a contrast a la linealitat radical de l'estructura, les intervencions del realitzador qui sovint talla les escenes en moments compromesos. Val a dir que la contigüïtat lineal d'aquesta estructura juga amb les distintes durades dels incidents, comentaris i digressions, interrupcions i acceleracions, que van aturant o inflexionant la continuïtat en una interessant irregularitat rítmica.

Aquest bloc d'obres mostra un esforç en la recerca d'anar cada cop un xic més lluny en el difícil repte d'introduir, no exclusivament mitjançant l'evocació verbal, accions que puguin transportar l'escena a un altre imaginari sense abandonar la situació en espai i temps real.

Són, com vegem, dinàmiques de continuïtat les quals, atesa l'habitual proximitat de l'acció sincrònica, tendeixen a sotmetre la recepció a una tensió de seguiment molt i

molt intensa, a cops excessiva, paroxística, que les obres d'Els Joglars acostumen a distendre amb alguna estratègia de puntuació que introdueixi, sense trencar la convenció de continuïtat, una aturada en l'acció i una inflexió o un parèntesi en el curs dels fets principals.

Observem aquesta estratègia en les intervencions *fora de guió* dels *Vells d'M-7 Catalònia*; del *Realitzador de TV* en *Teledium*; en les sortides de situació del *Mims* que fan la demostració en *Laetius*; dels incidents tècnics en *Olympic Man Movement*; en els missatges que esporàdicament van sortint per la megafonia del frenopàtic on se suposa s'està produint l'acció de *Yo tengo un tío en América*, etcètera.

Val a dir que en algunes obres amb aquesta estructura de continuïtat en temps real s'observa la voluntat expressa de resoldre aquesta qüestió de ritme en la dosificació de la tensió de l'acció sense puntuar la partitura amb aquests incidents tangencials, fent que les distensions i les repeses les propiciï el mateix entramat de l'acció, com seria el cas de *Virtuosos de Fontainebleau*³⁵ i molt especialment el magnífic artefacte rítmic *non stop* i tanmateix amarat d'inflexions i de variacions de tot ordre que és *Gabinete Libermann*.

Potser les construccions més ambicioses en aquest terreny siguin les darreres del període estudiat, *La increíble història del Dr Floit & Mr. Pla* i *Daaalí*, per la sofisticada estructura en *mise en abîme* de la primera i la reeixida composició de fragments de tota mena teixits sobre un instant aturat i elongat de la segona.

Tal como describen algunos supervivientes de estas situaciones finales, las imágenes más esenciales de la propia vida se presentan caóticamente pero con una gran intensidad emocional. La obra es pues la ampliación de estos breves instantes en un doble juego donde el ínfimo tiempo real transcurre a cámara lenta avanzando inexorablemente hacia la muerte, mientras el tiempo onírico es el que aparece paralelamente como auténtico y presente para el espectador.
(Boadella, 2001:210)

A partir d'això, Boadella construeix *Daaalí* en un continu que el text segmenta en vint-i-cinc quadres, tots ells amb multiplicitat de plans simultanis de nivells de

³⁵ L'obra està dividida en 5 escenes, cadascuna de les quals porta un subtítol: «Escena I: Presentació»; «escena II: Música i gastronomia»; «escena III: Música, animals i sexe»; «escena IV: La France»; «escena V: Espagne i espagnoles».

realitat representada i de llenguatges espectaculars diversos. La segmentació real del continu és més a prop de les tàctiques de focalització pròpies de Eisenstein en la seva revolució de la continuïtat cinematogràfica creant la narració definitiva en la moviola de muntatge i del sentit rítmic de les grans composicions musicals. Ben bé com una estructura de castell de focs, on dins de cada peça grossa n'esclaten infinitat de petites, en el text de *Daaalí*, el primer terme escènic es pot trobar indistintament en diàlegs o en imatges, amb seqüències lineals i jocs de cercles concèntrics. És un text on imatges i diàlegs construeixen l'espectacle fent fluir la informació sense treva i és ben interessant trobar en l'interior de les imatges o dels actes verbals que se succeeixen en el continu, uns tempos i unes intensitats virtuals que determinen la sofisticadíssima segmentació de l'obra. Una petita mostra d'aquesta tònica habitual en aquest text ens la pot donar aquest fragment:

QUADRE SISÈ : EL DESIG DE DALÍ.

El bip i el punt verd del monitor assenyala que els ritmes cardíacs de Dalí són constants.

La infermera eixuga la suor de Dalí.

Dalí: ¡Santidad! ¡Santidad! Quiero hablar con el Papa que pintó Velázquez. ... Innocenci X ... *(La infermera prepara una injecció. Frega el braç de Dalí amb un cotó amb alcohol.)* ...Santidad ... Santidad ... ¿No es verdad, Santidad, que los genios no deberíamos morir nunca por el progreso de la humanidad? ... *(Dalí vol incorporar-se. La infermera no li ho permet.)* Santidad ... Santidad ... Velázquez ... ¡Velázquez! *(Les constants de Dalí s'alteren i el punt verd accelera el seu ritme, movent-se irregularment per tota la tela negra. El so de les constants s'altera.)* ¡Quiero fuerzas para poder copiar tu pintura! *(Dalí s'incorpora.)* ¡Velázquez! *(El punt verd i el bip es descontrolen.)* ¡Contéstame Santidad! *(El punt verd es mou de baix a dalt. Al seu pas es va dibuixant el retrat de Innocenci X de Velázquez.)* Sólo te falta el don de la palabra...¡Velázquez, sublime pincel!

El temps és a punt d'aturar-se.

Totes les accions passen simultàniament.

El Papa Innocenci X puja per l'elevador i roda pel piano. No es pot reconèixer perquè va embolcallat amb la roba vermella d'una capa.

Dalí també roda al mateix temps que el Papa Innocenci X.

Quan el Papa arriba al capdavant del piano, seu.

Dalí el rep de genolls.

El temps s'atura.

La infermera ralentitza l'acció de voler posar la injecció a Dalí.

La reproducció del quadre d'Innocenci X de Velázquez que es pot veure per la tela negra, correspon exactament en posició, vestuari i colors a l'Innocenci X que Dalí té davant els seus ulls.

L'entrevista desitjada de Dalí amb el Papa es veu realitzada en l'imaginari de Dalí.

(Boadella, 2005c:29)

IV.4 TRACTAMENTS TEATRALS

El concepte tractament es refereix als registres teatrals convencionals amb què un argument representa la realitat. Aquesta noció de tractament la podríem definir també com la manera com l'artista regula el punt de vista dels fets de l'obra amb determinats recursos formals. O, com simplifica Ives Lavandier, «*Le traitement peut être sérieux ou comique, naturaliste ou fantastique, réaliste ou artificiel (poétique, musical, symbolique, etc.) aristotélicie ou épique, notions qui ne sont pas incompatibles.*» (Lavandier, 1994:434).

El text dramàtic recull d'una manera o una altra un tractament concret en termes de categoria i estil teatral o en suggereix una tendència. Com diu al respecte Patrice Pavis «*toute écriture dramatique présuppose la connaissance de conventions scéniques, elle s'inspire, no serait-ce qu'à contrario, de la pratique scénique de son époque ou d'une époque antérieure. Toute lecture a besoin de cette même connaissance de la pratique et de ses conventions*» (Pavis, 2004:17). Pavis apunta també que:

Les conventions opèrent à tous les niveaux du texte, et pas seulement à celui de la dramaturgie. Il y a en effet des conventions stylistiques, des conventions de récit, des conventions d'actions humaines, des conventions idéologiques chargées de préciser comment le texte renvoie à des idées et à des thèses. C'est grâce à ces conventions, à tous les niveaux, que le texte représente le monde, se situe dans un rapport de mimésis au monde extérieur.[17]

El tractament és, doncs, decisiu en les construccions dramàtiques per fer arribar un tema al públic en un sentit precís. El gènere o el *to* adoptat és la codificació de les distintes opcions. En les obres d'Els Joglars l'elecció d'un tema i d'un argument dramàtic sempre porta inherent un tractament teatral molt particularitzat i, a primera vista, la *farsa* sembla ser el gènere que habitualment fan servir. Segons Jaume Melendres, la *farsa* es tracta d'una:

Forma teatral basada en la producció de caricatures, generalment amb una pretensió còmica i, de vegades, moralitzadora o fins i tot subversiva. Contradient el seu significat etimològic (farciment), la farsa buida els personatges de la seva individualitat per transformar-los en estereotips de classe, de sexe o de raça; en una paraula, de condició social. El gènere farsesc (la commedia del'arte, per exemple) posa l'èmfasi en els perfils amb l'esperança de mostrar allò que contenen si són degudament deformats [...] Naturalment, si en la comedia els personatges han de ser lleugerament inferiors als espectadors des del punt de vista moral i intel·lectual, en la farsa la diferència a favor dels segons encara ha de ser més gran i visible. (Melendres, 2000:74)

I com assenyala Pavis:

Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un criterio subversivo: contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la "licencia poética" (Pavis, 1984:218-219).

La tònica del tractament dels arguments i de la representació humana a les obres d'Els Joglars concorda força amb aquestes definicions. Veurem, però, que les farses d'Els Joglars duen sovint aquest gènere popular, destinat, com diu Mauron, a fer riure «avec un rire franc et populaire» (Mauron, 1964:34) cap a jocs teatrals de dramaturgia molt sofisticada. De fet, segons el mateix Mauron, els de la farsa són «moyens consacrés qu'elle change a son avis selon leur inspiration» [34], i que, segons ell són:

Personnages typiques masques grotesques, bouffonneries, mimiques, grimaces, lazzi, série de situations comiques, gestes et mots, dans une tonalité copieusement scatologique et obscène. Les sentiments sont élémentaires, l'intrigue consruite à l'étourdie: la joie et le mouvement ils sont partout. [35]

La farsa estilísticament és un gènere molt obert, atès que formalment ho admet tot, amb l'única condició que l'acció mai esdevé propietat de la ficció, mai no és del tot autònoma, sinó que sempre fa evident que està moguda –qualificada, connotada, si més no– per uns fils externs al drama, que són l'opinió i l'actitud d'una autoria, reconeixibles, com a mínim, en un punt de vista clarament performativitzat.

Les farses d'Els Joglars mostren, en aquest sentit, una voluntat dramaturgicament evident d'anar a la recerca de nous ingredients que evitin l'excés de repetició formal. En uns anys on la tendència dels creadors i les creadores més innovadors ha estat l'abandonament decidit de la cultura del gènere i la seva substitució o suplantació pel culte de l'originalitat, Els Joglars no han deixat mai d'apel·lar a codis coneguts. La cultura del gènere sempre els ha estat valuosa, precisament pel seu caràcter d'eina relacionada amb els processos d'interacció escena públic.

Més que no pas l'ús directe o integral de gèneres i estils codificats, han estat la seva deconstrucció i també la seva paròdia, les eines més utilitzades per aquesta dramaturgia. Unes eines que només es poden fer servir, és clar, si es té un coneixement real dels codis i les convencions teatrals en totes les seves manifestacions. Un coneixement que, en el cas que ens ocupa, és excepcionalment profund; no únicament teòric sinó de domini real de les tècniques i dels principis de regulació de la interacció escena-públic que motiven els codis de cada gènere. El propi director de la companyia situa amb claredat la importància que dóna a aquesta qüestió:

La importància de gèneres tan aparentment oposats com la tragèdia i la comèdia posseeixen estructures interpretatives i narratives quasi idèntiques. Per això, si un drama no està construït amb sentit de l'humor o una comèdia amb un gran sentit tràgic, possiblement el resultat tendirà a l'artificiositat en el cas de la comèdia, i al primitivisme melodramàtic en el cas de la tragèdia. Molt sovint, la separació entre un gènere i l'altre depèn exclusivament d'una qüestió de ritme interpretatiu. Imaginem-nos per un moment que davant una situació objectivament tràgica com la mort, els gestos esdevenen massa sincopats, els ulls es posen en blanc i els crits s'aguditzen en excés. Molt fàcilment, per un efecte de gag, es provocarà el riure, malgrat les intencions contràries. Això que anomenem *gag* no és més que un acte que trenca l'esquema rutinari, o l'harmonia esperada, en definitiva és una excepció davant el càlcul de

probabilitats de la lògica prevista. Una ensopegada és el trencament de l'esquema lògic del caminar, però a priori no és ni còmic ni tràgic; els efectes seran oposats si qui ensopega és un prepotent vestit amb frac, o una velleta indefensa. Amb la mateixa acció, passarem del caràcter còmic al tràgic per una senzilla qüestió de matisos. A fi de mostrar aquest exemple, m'he referit a un acte de comicitat purament físic, però succeirà idènticament el mateix en el cas que situem l'ensopegada dels dos personatges en el terreny intel·lectual. (Boadella, 2001:41-42)

I és característica d'aquesta dramaturgia la barreja de tractaments en una mateixa obra. Això era en certa manera lògic en les composicions *collage* de les primeres creacions. Amb la introducció de l'argument únic, la varietat de tractament continua manifestant-se. Sense que es trenqui la coherència de la història, les escenes d'*Àlias Serrallonga*, primera obra d'aquesta línia, ja es resolen performativament amb una varietat de convencions teatrals i recursos expressius que sembla voler mantenir encara en alguna mesura el parentiu amb l'anterior *Cruel Ubris*, per bé que, en aquest cas, es barregin les convencions i els llenguatges no en clau paròdica, sinó aplicant-los directament, en una mena d'apel·lació al *pastitx* com a senyal d'identitat d'un teatre que vol ser per damunt de tot popular. D'aleshores ençà, les obres de to unitari són, fet i fet, l'excepció a la regla.

IV.4.1 HUMOR I SÀTIRA

El primer factor que destaca en aquest terreny és el tractament humorístic dels temes. En la dramaturgia d'Els Joglars, l'humor, la búsqueda de comicitat, és un tret que s'ha mantingut des dels plantejaments de les primeres obres. En el programa de mà de la primera de les obres estudiades, *El joc*, aquesta voluntat ja queda recollida: «El dinamisme, la veu, el gest, la comicitat a voltes cruel, son els elements dels que ens servim per expressar el que sentim dels problemes que ens envolten.» (Joglars, 1969:1)

L'humor, en Els Joglars, està lligat indisolublement a la finalitat satírica del seu teatre, d'una manera, però, que com hem vist en els arguments analitzats, rarament es queda en la simple caricaturització còmica de la realitat. L'humor és una qüestió sobre

la que el director de la companyia s'ha manifestat repetidament al llarg dels anys per deixar clar quin és el seu concepte de la comicitat. Boadella afirma a les seves memòries:

Els qui no sabem una altra manera d'explicar les tragèdies humanes que no sigui a través de l'humor, notem sovint damunt nostre la mirada paternalista i condescendent dels qui creuen portar sobre les espatlles el pes de la transcendència. Són els narradors de la vida a l'engròs, en estat pur i sense distanciament. La seva actuació denota una absoluta falta de dignitat, en representar les adversitats humanes sense una prudent dosi de cinisme. (Boadella, 2001:41)

I centra el tema encara més, situant-lo pràcticament en el terreny del compromís personal:

En resum, si l'humor teatral té avui una consideració de gènere menor i poc transcendent, no és únicament com a conseqüència del complex de superioritat i la fatxenderia ignorant dels tràgics, sinó que és, sobretot, pel sòrdid concepte que en tenen els mateixos practicants. Ara s'ha posat de moda això que anomenen *humor blanc*, que consisteix essencialment a no riure dels poderosos. Aquest gremi d'estúpids s'esforça a mostrar-nos l'existència humana com un assumpte graciós, on tots som una mica beneïts, però també bons en el fons. Tot plegat correspon a una falsa apreciació de la vida, que és indiscutiblement tràgica i poblada de canalles, començant per un mateix. [43-44]

Tota una declaració de principis de la qual és pot entendre que l'humor no sempre serveix per fer riure, sinó que obre moltes vies de deformació perquè l'espectador no resti indiferent a allò del món que li fa veure l'escena. Una visió que concorda prou amb la dels grans estudiosos de la matèria, com ara Batjín, qui ens recorda que:

En la cultura clàssica, la serietat és oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario,

implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad. (Bajtín, 1971:85-86).

Bajtín també ens il·lustra de l'evolució de la importància de la comicitat i el riure a través del temps:

La actitud del Renacimiento respecto a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. [65]

Boadella actua, en certa manera com un parodista medieval, per al qual, com afirma Bajtín.

Todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una concepción totalizadora del mundo. Es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa. [80-81]

L'humor és la principal via de distanciament que la dramaturgia d'Els Joglars fa servir per reafirmar la seva implicació i proposar a l'espectador una actitud igualment activa: còmplice. Segons el director:

L'humor és una actitud excepcional en el funcionament de qualsevol societat; podríem dir que la serietat és l'estil de tota narrativa oficial. Els pobles primitius certament riuen, com també riuen els infants, però això no vol dir que practiquin el sentit de l'humor, amb varietats evolucionades com la sàtira, el sarcasme, la ironia o el cinisme. L'humor condueix al distanciament de la vulgaritat, de les sacralitzacions creades pels poders, o simplement, d'allò que

amb més fermesa podem creure. La pràctica d'aquesta higiene mental representa el millor antídote contra el fanatisme i la intolerància, és l'enemic més acèrrim de tots els fonamentalismes. (Boadella, 2001:42)

Un humor utilitzat freqüentment per produir quelcom més que la rialla franca. També la complicitat més subtil, el desconcert i fins i tot la congelació d'un somriure esbossat ha tingut com a via un humor entès en termes molts semblants als sorgits de les reflexions al respecte de Pirandello en la seva obra *L'Umorismo*, com aquella que ens diu que «*todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra inmediatamente en su contrario*» (Monner, 1947:139).

L'humor d'Els Joglars gairebé sempre té el punt d'arribada en un *impromptu* tragicòmic que l'emparenta amb els grans humoristes. El riure com a resposta constitueix quelcom fonamental:

La risa siempre ha sido para nosotros el oxígeno necesario para encarar la tragedia. Es decir, que tenemos un punto de vista muy clásico sobre el asunto. El sentimiento trágico es anterior al sentido del humor, porque el humor es un signo de evolución del individuo, de inteligencia, de distancia sobre los acontecimientos que nos afectan. Que nos afectan a nosotros, y no sólo a los demás. Cuando la risa se proyecta únicamente sobre los demás, se produce la burla, que implica siempre un punto de resignación y hasta de escepticismo. [...] En cuanto al humor blanco, que hoy está de moda, un humor que no se ría del poder siempre nos parecerá sospechoso. Porque para nosotros el teatro tiene una misión higiénico-benefactora. Y en esa misión el humor cuenta mucho. Precisando más: el humor ha de ser un elemento moralizador que vaya en contra de la intolerancia. (Joglars, 2001:32-34)

Yves Lavandier ens recorda que «*la comédie est le traitement idéal des questions de morale. Molière l'avait bien compris, qui utilisait la comédie pour corriger les mœurs des hommes*» (Lavandier, 1994:251) i distingeix tres tipus d'humor burlesc que es poden resumir en: la burla indulgent (en riure d'una limitació humana l'exorcizem, fins hi aportem una mena de reconeixement); la burla crítica, exigent (que destapar els nostres defectes ens ajuda a créixer) i la vexatòria (rebaixar l'altre) [250-251].

Xavier Fàbregas es referia a algun aspecte de l'humor del teatre d'Els Joglars escrivint que:

El seu humor sobre la violència ens mostra amb una claredat diàfana les dues cares de la societat. Com l'antic déu Janus, que guardava els portals de les llars romanes, la nostra societat posseeix dos rostres: l'un el que dona a la part de fora, és rialler i tranquil·litzador –que podria ésser representat per la màscara amb careta de proa– i l'altre, el d'ús intern, és hieràtic i amenaçador. Gràcies a aquest segon rostre hom pot mantenir, imperturbable, el rictus satisfet que *Cruel Ubris*, amb tant d'encert, escarneix. (Fàbregas, 1990:101)

Olympic Man Movement, *La torna*, *Bye, Bye Beethoven*, *El Nacional*, per posar alguns exemples, són obres més preocupades per provocar la incomoditat, la reflexió difícil o el desconcert, contra *Operació Ubú*, *Columbi Lapsus* o *Serrallonga*, on el mecanisme més lúdics del teatre, siguin la comicitat, la intriga, el dramatisme acosten molt més l'espectador a l'efecte molt més plaent de la catarsi i de la fascinació davant la màgia del teatre. Encara que en ocasions, com pot ser el cas dels diferents Ubús, un tractament semblant, per la mateixa evolució històrica del referent, va provocant un canvi d'apreciació en la recepció. La sàtira ferotge que en *Operació Ubú* era una festa pel públic, esdevé en la tercera versió, un caramel amb un regust força amargant.

La mena d'humor que Els Joglars han aplicat als seus temes s'ha mantingut al llarg dels anys en la mateixa línia, sent també un dels trets immutables del seu estil. Albert Boadella sostenia ja en 1976 el caràcter català del seu humor:

Jo sostinc que la forma d'humor i de resoldre les situacions són totalment catalanes. És a dir en l'esquelet de qualsevol obra catalana hi ha unes fórmules que imperen sempre. Doncs bé, si et fixes en *Cruel Ubris*, per exemple, hi veuràs Pitarra per entremig. Encara que no recitem els seus versos. Hi ha una certa manera d'entendre l'humor, d'entendre el color, de giravoltar les coses o ironitzar-les, que només es fa a Catalunya. Un exemple molt concret és el final d'*Àlias Serrallonga*: és un final típicament català, encara que hi ha molts catalans que s'emprenyïn. Ni els andalusos ni els castellans haurien acabat mai així. Ells haurien acabat amb *Els segadors*. Però aquell últim vol d'humor i el pudor de no deixar-se anar cap al sentimentalisme és una fórmula realment

catalana. Una cosa semblant passa amb la pintura. Per què Santiago Rusiñol era un pintor català? Doncs perquè en la seva pintura hi ha una òptica mediterrània, com hi és en Mir; hi ha un ull que és català. És en aquest sentit que jo defenso la catalanitat d'Els Joglars. Perquè la cultura no és únicament a la base del llenguatge; la cultura també és gestual, i és visual. (Bartomeus, 1976:47-48)

En les declaracions a Mercè Saumell quinze anys després el director s'expressa en termes semblants pel que fa a aquesta relació entre el tractament teatral i el punt de vista català de la realitat:

El nostre és un teatre fet per catalans i hi ha unes formes narratives determinades i molt nostres. Destacaria un element molt català: el pudor a la tragèdia. Els andalusos fan el contrari, venen la tragèdia. Nosaltres tenim un sentit pudorós d'explicar els nostres sentiments, i això queda reflectit en els espectacles d'Els Joglars. Un altre element molt català és el sarcasme i cal dir que els espectacles sarcàstics no han de ser necessàriament divertits. A vegades tenim algun sarcasme extremadament agre. Els que fan humor són grups com El Tricicle. També participem d'altres elements com el gust per l'escatologia, que és molt mediterrani, com també el cinisme. Nosaltres som molt cínic. Els catalans som extremadament cínic. De cop i volta, tenim aquesta distància respecte als esdeveniments i els sentiments, veiem amb distància qualsevol cosa: les religions, les morals patriòtiques... Com a constants caracteriològiques, diria que el nostre teatre és català del tot. Nosaltres som molt més catalans que Guimerà, que feia un teatre de temes pseudo catalans arrelats a tradicions formals. (Saumell, 2001:342)

Idiosincràsia a banda, l'humor pren, en definitiva, en mans d'Els Joglars, camins i vehicles ben diversos: hi trobarem des de la pràctica del pur *gag* i de la caricatura més directa, al realisme més hiperbòlic i provocatiu, passant per la transgressió dels codis culturals i del *decòrum*. És a dir, totes les formes de subversió que l'humor i la ironia proporcionen a l'art com a eina d'observació i representació crítica de la realitat. Lavandier ens resumeix en el concepte *desfasament* (*décalage*) la causa de tota comicitat i precisa que aquest desajustament pot tenir lloc entre «*intention et résultat*», «*parole et action*», «*situation et motivation, ou situation et action*» o entre «*normalité*

et anormalité» (Lavandier, 1994:262-263). Tots aquests casos els trobem de forma constant en aquesta dramaturgia.

Pero també la cerca d'immediatesa en la transmissió dels missatges –dels dards satírics, que hem anat repetint– és potser l'aspecte més insistent que es desprèn dels textos estudiats. I, en aquesta direcció, una peculiaritat que unifica la dramaturgia d'Els Joglars és la presència sempre en primer terme de clixés ben reconeixibles. Jaume Melendres concreta la noció *clixé* en termes de:

Reproducció d'un comportament sense sotmetre'l a judici i segons unes convencions determinades. A l'actor no li han de fer por el clixés, si abans d'utilitzar-los els revisa: una obra d'art sempre es basa en clixés (si no, el reconeixement de les figures representades seria del tot impossible), però allò que la caracteritza és que, a més de reproduir-los, els desplaça lleugerament, els fa borrosos o els posa en dubte i alhora els regenera. (Melendres, 2000:38)

Ara bé, aquesta cerca de reconeixement immediat i de comicitat, barrejada amb la voluntat sempre manifestada –i reeixida en molts aspectes, com hem anat veient– de no repetir fòrmules, ha donat múltiples vies performatives formals. Vies les quals, això, sí, han sorgit de l'ampli ventall de possibilitats de manipulació de clixés que es donen en dos grans procediments genèrics: la *caricatura* i la *paròdia*.

Val a dir que també el joc al-legoric troba puntualment el seu lloc en la galeria de personatges d'aquesta dramaturgia. I encara més puntualment ho fa el mimetisme realístic.

Tot un univers de convencions que Els Joglars, sempre instal·lats en la permisivitat de la farsa, reciclen i transversalitzen com i quan els convé.

IV.4.1.1 CARICATURA (BURLESCA, ESPERPÈNTICA, GROTESCA)

Per tot el que hem anat constatant sembla evident que és el transitar lliurement per distintes manipulacions escèniques dels clixés de comportament el factor que

determina la versatilitat estilística d'Els Joglars en el tractament còmic de les seves obres.

La *caricatura*, que en definició de Jaume Melendres entenem com la «distorsió directa d'una realitat humana, física o comportamental, a fi de posar de manifest el seu esquelet estilitzant la carn.» (Melendres, 2000:35) ha aparegut conreada en aquesta dramaturgia amb múltiples gradacions d'intensitat i contrast: des de la manipulació burlesca dels aspectes més socials dels clixés, a la seva distorsió més visceral en termes grotescs o al seu subratllat més cruel i contrastat, més *esperpèntic*.

La distinció entre *burlesc* i *grotesc* la utilitzem manllevada a Schneegans qui, en la seva *Historia de la sátira grotesca* (1894), que en el nostre cas coneixem a través de les cites de Bajtin, distingeix «tres tipos o categorías de comicidad: lo cómico bufón (*possenbaft*), lo cómico burlesco y lo cómico grotesco» (Bajtin, 1971:274). En el burlesc, «la satisfacción viene del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, terminan por cansar» [275]. El que diferencia fonamentalment el grotesc és que el seu tret particular i essencial és «la exageración caricaturesca de un elemento negativo». [275] Pel que fa al concepte *esperpèntic* el fa servir en el sentit literal que li dona el seu creador Valle Inclán a través de la veu del personatge *Max Estrella* de *Luces de Bohemia*: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (Valle-Inclán, 1973:106).

La caricatura més burlesca –encara que certament és força difícil no trobar sempre un contrapunt grotesc en l'individu o en el conjunt– la trobem en la manera de manipular els clixés gestuals i verbals que apareix a gairebé totes les situacions i tots els personatges de *Cruel Ubris*; en la desfilada de personatges de la cort espanyola del *teatrino* d'Àlias Serrallonga; en les *Doctores* i els *Vells d'M-7 Catalunya*, en els personatges de l'escena del futbolista *Michels* d'*Olympic Man Movement*; en tota la fauna religiosa de *Teledéum*; en tots els personatges de *Virtuosos de Fontainebleau* i de *Visanteta de Favara*, en els militars i algun personatge episòdic de *Bye, bye, Beethoven*; en tots els de la cort de l'*Excels d'Ubú, president, Reina Mare d'Anglaterra* inclosa; en els funcionaris de *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla* i en els pintors abstractes de *Daaalí*, així com en totes les situacions en què són presentats.

El *grotesc* apareix sempre nítidament administrat en les sàtires d'Els Joglars. Mijail Batjin afirma, parlant del món del grotest i la sàtira rabelesiana, que:

Cuando el grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta, se desnaturaliza fatalmente. Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable, inseparable de la afirmación, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exhuberancia. La tendencia abstracta deforma esta característica de la imagen grotesca, poniendo el énfasis en un contenido abstracto, lleno de sentido «moral». Subordina el sustrato material de la imagen en una interpretación negativa, y la exageración se convierte entonces en caricatura. (Bajtín, 1971:61-62).

També és molt interessant el lligam entre el tractament grotesc i el punt de vista de l'autoria que planteja Monner dins el seu estudi del grotesc en Pirandello, referint-se al tret comú del grotesc en les seves distinties manifestacions:

La sobrevaloración de lo cómico merced a la connatural fuerza trágica de los temas elegidos y al binocular enfoque tragicómico de dichos temas. Bajo la comedia farsesca, de abigarrada composición, palpita la tragedia del ser. Y de ahí que todas esas manifestaciones dramáticas trasunten, siempre, el humorismo de los autores y, casi siempre, su escepticismo o su pesimismo. Tal como lo prueban desde los grotescos de Pirandello a los esperpentos de Valle-Inclán: en unos y otros se caricaturizan los sentimientos y, sobre el telón de fondo, los hombres recortan su ridículo perfil de fantoches. Fantoches sufrientes y razonantes de la tragicomedia cotidiana. (Monner, 1947:143-144).

La via de caricaturització més grotesca o esperpèntica la trobem molt especialment en tots els personatges de *La torna*. Els Joglars abandonen aquí la ironia

d'obres anteriors per entrar en el terreny de la crònica negra des de la *caricatura grotesca* més despietada: «*La obra se desarrollaría como un gran esperpento de máscaras, envolviendo a un protagonista a cara descubierta, que no acababa de comprender lo que ocurría a su alrededor.*» (Boadella, 2001:256). El rerefons de la *commedia dell'arte* hi és, efectivament. Totes les situacions, gairebé tots els actes, son aprofitats com a motiu d'exhibició grotesca de les *gràcies* més censurables del personatge. Però a l'inrevés, aquí. Els personatges són mostrats amb tota la seva estultícia, tot farcint el seu pas per l'acció de detalls anecdòtics perfectament reveladors de la mena de personal que va intervenir –més ben dit, transitar– en el lamentable cas Txex.

El grotesc torna a aparèixer en tota la seva dimensió en el tractament dels pacients del frenopàtic de *Yo tengo un tío en América*, dels indigents artistes d'*El Nacional* i en el del personatge *Marull de Floit-Pla*. En tots els casos la distorsió està perfectament justificada com a tractament particularitzat del tema amb clares connotacions ideològiques. Recordem la declaració citada abans sobre el perquè del to triat per a *La torna*: «No volem que sigui una tragèdia, sinó una gran comèdia de màscares, tal com devia ésser, en el fons, la visió de Heinz tan dels fets com de les persones que el voltaven, car hem de tenir en compte que desconeixia la llengua, els costums, les lleis i els ritus judicials de l'estat espanyol»

El referent caricaturitzat de tot aquest repertori de situacions i personatges, apareix sistemàticament refrendat per un discurs clarament exhibidor no precisament de virtuds humanes i per unes formulacions expressives farcides d'estereotips que suggereixen la interpretació decididament externalitzadora, hiperbòlica i didàctica, donant a les escenes on apareixen el to més convencional que adjudiquem a la farsa.

La comicitat, però, canvia de matis segons el camí burlesc o grotesc utilitzat en la caricatura. Dos extrems: A *Teledium*, per exemple, no hi ha ni la més mínima ambigüitat pel que fa a la seva clara finalitat humorística. La farsa manté un to de comèdia decididament jocós bastit en la mateixa serietat que els personatges adopten en la seva minuciosa caracterització individual dels personatges defugint la distorsió més hiperbòlica: el tractament seriós dels tipus, contrastant amb el contingut essencialment escatològic –en la seva accepció religiosa – i amb la retòrica cent per cent estereotipada amb què aborden el tema debatut, actuen com a ressort còmic infal·lible. A *La torna*,

pel contrari, la comicitat es produeix per la pròpia brutalitat del tractament radicalment hiperbolitzat dels personatges, de manera que ni ells ni els seus actes tenen, en realitat, la més mínima gràcia.

La resolució més grotesca en la manipulació dels clixés es detecta en *gags* puntuals de les primeres obres. Sí, com afirma Bajtin, «*la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, com es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco*» (Bajtin, 1971:273), aquesta voluntat la trobem molt sovint a les obres d'Els Joglars, fins i tot com a contrapunt còmic i desmitificador en determinats moments dramàtics.

IV.4.1.2 AL·LEGORIA I PARODIA

En la dramaturgia d'Els Joglars tenen també una gran rellevància, tot i donar-se de manera molt més puntual que els tractaments caricaturescs, els jocs al·legòrics amb la manipulació dels clixés. Manipular al·legòricament els clixés vol dir acumular-los en la situació o en el personatge de manera aparentment arbitrària, però amb la finalitat de produir amb la imatge resultant una evocació simbòlica d'idees distintes. La categoria poètica de les incursions en aquest terreny del teatre d'Els Joglars, encara que siguin com sempre al servei de la sàtira, és notable. Com apunta el mateix Boadella, recordant una d'aquestes incursions, concretament a *Gabinete Liberman*: «*La lucha de falos, al son de la Oda a la alegría de la 9ª Sinfonía de Beethoven, le daba a la acción una dimensión mitológica.*» (Boadella, 2001:89)

En la situació i en el personatge al·legòrics es dona també el didactisme directe buscat en tots els casos; però, a diferència de la hipèrbole caricaturesca, que espera molt de la interpretació en escena, el sentit de les seves representacions ens arriba pràcticament complet a través de la imatge acotada en els textos i de la lliure al·legorització verbal i virtualment gestual suggerides. És un recurs que aporta als personatges i a les escenes on s'aplica un *to* menys còmic, més de *performance* visual, i situa les obres que l'utilitzen amb insistència en un terreny formal molt proper al del denominat *teatre visual* o *teatre imatge*.

Ja en la primera època cal destacar en aquest territori els *Johns* i les *Marys* vestits de comunió de *Mary d'Ous* dins el cub de mecanotub; l'escena del *Carnisser* escorxant en directe els budells d'una vaca, d'*Àlias Serrallonga*; la primera aparició

dels *Guàrdies Civils* com gallines dins un galliner, de *La torna*. Després, a les escenes propagandístiques d'*Olympic Man Movement* i a les dels experiments de *Bye, bye, Beethoven*; a bona part de les escenes del cel i la terra de *Visanteta de Favara*. També els metges transvestits de *Conqueridors*, de *Yo tengo un tío en América*; *Don Josep*, l'acomodador uniformat d'*El Nacional*, la major part de les escenes i els personatges de *Daaalí*, des del *Dalí nen* amb el piano, a les aparicions dels *Periodistes-hermanos-corbs*, els *Toreros*, els *Soldats*, la mateixa composició de *Gala* amb capa de guardia civil i tricorni o l'exquisida troballa de *Miró nena*, entre d'altres. Sens dubte, és en aquesta darrera obra on aquest llenguatge i el gust pel gag evocador i al·lusiú on si arriba la comicitat és a través de recargolats i intel·lectuals jocs d'associacions. El text, que acota seqüències llargues i complexes sovint sense diàlegs ni intervencions verbals, recull el llenguatge al·legòric amb una gran fluïdesa literària:

QUADRE 8: GALA; LA VERGE IMMACULADA DE MURILLO.

Dalí fixa la seva mirada al birret vermell del Papa. I és així com el vermell del birret l'associa amb el vermell d'una barretina. I associant el birret a una barretina és com arriba a sentir el ritme característic d'una sardana.
Pel fons a l'esquerra algú marca el ritme. Dalí el segueix amb el cap.
I aquest un, dos, tres... un, dos, tres... que Dalí sent, el porta a recordar a la seva dida fent un all i oli.
Pel fons esquerra apareix la dida fent un all i oli a ritme de sardana.
I tot això és el que condueix a Dalí a reviuire una malifeta de la seva infantesa.
Per la dreta apareix Dalí nen. Porta, agafada per la cua, una grossa rata grisa. Avança cap a la dida.
El ritme evoca a Dalí la sardana "Record de Calella" i la música de la cobla es fa present en el seu deliri.
Sona "Record de Calella".
La dida, deixada anar per la música, balla sola la sardana, i engrescada, obre els braços com si estigués en una rotllana. Amb la seva mà esquerra aguanta el morter de fusta i amb la dreta, el mànec.
Les seves grosses mamelles segueixen també l'un, dos, tres ...
Dalí nen ha arribat al costat de la dida, que no el veu perquè es troba concentrada en no descomptar-se en el ball.
Així de fàcil ho té Dalí nen per posar la rata dins el morter. Ho fa, i després, per dissimular, mira com li ballen les mamelles. Les segueix amb el cap.
La dida deixa de saltar i, tornant a fer l'all i oli, ara amb la rata a dins, marxa per l'esquerra sense perdre mai el compàs. És ara quan Dalí, inspirat, sense perdre el ritme amb el llarg pinzell, comença una nova pintura.
Pinta a Innocenci X tombat sobre el piano i sobre la seva capa de seda vermella.
Al mateix temps, per l'elevador, apareix Gala amb la paleta de pintor. Porta la capa verda de guàrdia civil, però no el tricorni. El seu pentit, però, amb ruló enrera subjectat amb un llaç de vellut negre, té la mateixa textura de xarol brillant que el tricorni.

Una vegada l'elevador ha deixat a Gala dalt del piano, avança fins a situar-se darrera d'Innocenci X.

S'ajup, amagant a Innocenci X amb la capa verda.

Dalí li agafa la paleta i pinta a Dalí nen, que encara es troba observant a la dida com marxa. El fa girar amb el pinzell en direcció a Gala, després el fa agenollar i finalment, amb el pinzell petit, li ajunta les mans. Dalí nen es troba en actitud de resar.

Continua la pintura amb Gala. La fa aixecar amb les mans juntes. Al estar dreta, les banyes de mitja lluna surten pels extrems de la capa. Gala en mig de les banyes sembla suspesa en un núvol, ingràvida. Dalí li retoca, amb el pinzell petit, les mans i, amb el llarg, la cara.

I quan ja té la composició feta i equilibrada, aprofita l'últim compàs de la sardana per acabar el quadre. Fa tres moviments a l'aire en direcció a la tela negra. En els dos primers moviments fa aparèixer en els extrems dret i esquerre de la tela negra, dos angelets de Murillo, il·luminats com estels. I en el tercer moviment, per donar profunditat a la seva pintura, Dalí s'agenolla, i amb força, fa aparèixer, com a fons, una pintura seva : Port Lligat a la posta del sol.

La sardana s'ha acabat i el quadre conclòs.

Silenci.

Dalí resta immòbil, agenollat a la part dreta del piano. Mira absord la seva obra.

Gala sembla una verge.

Dalí nen contempla embadalit la seva bellesa.

Dalí nen : Que guapa! (*Seduit al veure-la com un símbol sexual*) Que guapa!

Dalí nen s'amaga la mà dreta a la bragueta del seu pantaló per treure, al moment, el seu dit índex. Ho fa molt lentament i sense deixar de mirar mai cap a la verge, que s'ha convertit en una imatge sexual. Quan ja té el dit a una certa alçada, el masturba amb la mà esquerra.

La verge gira el cap mirant a Dalí nen.

Dalí nen deixa de masturbar-se. La verge torna a la seva posició inicial. Dalí nen no sap si la mirada de la verge ha estat real o producte de la seva fantasia sexual.

Dalí nen es masturba de nou. La verge torna a mirar-lo, però ara, el seu cos s'inclina cap a ell. En deixar de masturbar-se, la verge torna a la seva posició inicial.

Dalí nen es masturba el dit frenèticament i mou la pelvis convulsivament.

La verge se li acosta, però la música d'un pasdoble, esgarra el plaer.

Sona "En er mundo".

Tres toreros apareixen del darrera del piano per la part esquerra. Porten tres pans dalinians que utilitzen com a barrets. Saluden amb els barrets a la presidència.

Innocenci X s'aixeca del piano i, posant-se les banyes blanques com un toro, envesteix Dalí nen. El persegueix com si es tractés del mateix diable. Després ho fa amb Dalí, que s'aixeca i, amb els pinzells i la paleta de pintor, marxa per la dreta.

Dalí nen aprofita aquest moment per agafar la capa vermella d'Innocenci X, que es trobava sobre el piano, i la fa servir de capot. Marxa per l'esquerra torejant a Innocenci X. Els dos desapareixen per l'esquerra. Al mateix temps, la infermera camina ràpida cap a la dreta per endur-s'en la safata.

El fons de la pintura desapareix i es transforma en un cel estelat.

Dalí entra per la dreta, puja dalt del piano i, agafant a Gala, ballen el pasdoble. Un altre record.

La infermera sembla aturada al costat del teclat.(Boadella, 2005c:38-40)

En aquest territori, on tota intertextualitat és permesa, Els Joglars s'hi esmercen a fons. A *Yo tengo un tío en América*, per exemple, la imatge humana apareix tractada a en dues direccions molt contrastades: d'una banda, el tractament grotesc realista, patètic i transparent dels pacients del frenopàtic que Els Joglars fan concordar amb la imatge vulnerable dels indígenes del nou mon. D'una altra, el tractament dels conquistadors vestits d'època, ballant un flamenc que fusiona la força corporal i la estilització típiques del gènere amb un simbolisme dramàtic simple, quasi proper a algunes formes de dansa dramàtica oriental. Certament, la conjugació que es fa de codis tan allunyats com, d'una banda, un tipus d'actuació que tracta de donar versemblança a un grup impossible de malalts mentals i, d'una altra, un llenguatge tan codificat com és el ball flamenc és notable: el realisme esperpèntic dels bojos duu les escenes quan els convé al terreny de la hipèrbole grotesca que demana el pas de la realitat a les visions. I els clixés del ballet flamenc ho porta tot amb una autoritat enlluernadora al terreny de l'al·legoria més delirant, poètica, esteticista fins i tot, i amb una càrrega satírica contundent..

També hi trobem personatges el referent dels quals és una persona real amb una imatge prou familiar a l'imaginari iconològic col·lectiu: Pujol, La Reina d'Anglaterra, Pla, Dalí, Velázquez, Musolini, Hitler, Lorca, Chaplin o el Papa Inocencio X emergeixen com a personatges exclusivament a partir de clixés coneguts en els tres nivells de referencialitat-expressió-discurs. Tal com els tracten Els Joglars, aquests personatges són una edició visible dels clixés ostentats que va transitant entre l'elementalitat èpica i l'al·legorització lliure. Destaca el tractament d'un Josep Pla de qui el text de *La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla* ressucita la seva imatge més pública. I destaca també un Dalí evocat sota diversos tractaments, un dels quals –el Dalí agònic–, decididament patètic, introdueix l'al·legoria en els fragments on emergeix un to realista de gran dramatisme.

Un dels camps referencials que més s'ha popularitzat de la dramaturgia d'Els Joglars, encara que, en realitat, només hagi estat visitat molt puntualment, és el de les al·legories de la cultura popular, és a dir, la iconografia religiosa, folklòrica, musical. Des de *l'striptease* d'en Joan de Serrallonga al so de *La Santa Espina* amb cadències de *blues*, de tant en tant, Els Joglars es recreen fent-hi bromes irreverents. Amb moments

tant inspirats com la desfilada d'ícons vivents a *Virtuosos de Fontainebleau* amb el *pim-pam-pum* final (Xf.Cap.VIII.1:641-2), l'escena *Catalunya pintoresca* (Xf.Cap.IV.3.2:206) de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* o el carrilló del final d'*Ubú, president*, en són alguns exemples.

En Maramàgnum, el nou Excels, prem el seu comandament a distància i sona una música de fira. Els personatges distribuïts per la piràmide es mouen com una atracció de ninots autòmats. La Caballé canta, el futbolista xuta una pilota, en Pau casals toca el seu cel·lo, la pubilla balla la sardana, el monjo de Montserrat acarona a l'escolanet, el caganer fa una gran tifarada i l'Excels saluda.

La làmpada de Gaudí baixa del sostre.

En Maramàgnum es recolça en ella.

[...]

La Moreneta, farta i cansada, llença empenyada la bola que du a les mans. La cauguda produeix un cataclisme. Foscor. (Boadella, 2005b:198)

Però, sobretot, la dramatúrgia d'Els Joglars ha comptat tradicionalment amb un aliat de primera categoria molt més subtil, per no dir més recargolat, com és la *paròdia*. La paròdia consisteix a l'utilització de procediments artístics perfectament codificats en sentit o en contextos diferents del que els hi és propi. La paròdia és, sens dubte, un altre dels pilars de les construccions dramàtiques d'Els Joglars, un recurs insistentment posat en joc al seu teatre i la trobem constantment en la seva afeció a adoptar procediments convencionals de molts ordres per establir complicitats culturals amb el receptor.

Jaume Melendres defineix la paròdia com a «distorsió crítica –irònica– d'una forma artística ja existent: cant “desafinat” d'un cant anterior, al costat (*para*) d'un cant (*odos*). La paròdia adopta com a punt de referència una obra, un estil o un gènere anteriors, i no directament la realitat.» (Melendres, 2000:99)

La recurrència a referents teatrals i artístics tan present a aquesta dramatúrgia ja s'ha fet evident en molts dels exemples citats fins ara. Per ajudar-nos a distingir quan aquesta recurrència es fa en clau veritablement paròdica, Melendres ens recorda que, si bé, certament, l'art «és sempre una creació de llenguatge sobre el llenguatge» només és paròdic:

Quan reuneix dues condicions: a) Ser utilitzat conscientment amb aquesta intenció. I b) Pretendre alertar l'espectador (o el lector) sobre l'ús del

llenguatge artístic, sobre la seva capacitat de distorsionar la mateixa realitat que aspira reflectir. Tota paròdia és, per tant, ús i refús d'un codi lingüístic, el resultat d'un retret i d'una seducció. Només parodia l'òpera aquell que la coneix i l'aprecia, aquell qui en sap els límits i el poder. L'objectiu de l'artista paròdic no és mai *destruir* el llenguatge que fa servir de base, sinó posar-ne de manifest el caràcter social, o sigui convencional, i la càrrega semàntica, amb independència dels continguts concrets que intenta transmetre. (Melendres, 1983:45)

Subratllem aquesta precisió pel fet que aquesta dramaturgia també recorre amb assiduïtat, per als seus enquadraments generals o com a recurs puntual, a models convencionals els quals, tot i ser reconeixibles, no entren expressament en la categoria de paròdia. *La torna*, per exemple, no parodia pas una comèdia de màscares ni un esperpent valleinclanesc; els hi pren senzillament l'estil.

En la dramaturgia que estudiem es fa evident la intenció paròdica i l'efecte crític consegüent de la recurrència a materials artístics preexistents i, aquí, generalment, sempre reconeixibles per al receptor. El gust pels jocs metateatral no és, ni de bon tros, en aquesta dramaturgia, un factor elitista o de modernitat, sinó, ben al contrari, te més a veure amb una recerca de rendiments didàctics el més universalitzadors possible.

No hi ha dubte que el talent per a la paròdia es fonamenta en la possessió d'un ampli referencial dels procediments artístics i de la comunicació i el fet que aquesta companyia hagi excel·lit sempre en aquest àmbit, certament poc present amb aquesta intensitat en el teatre de creació contemporani, te molt a veure amb el sòlid *background* de coneixements del seu director.

Els Joglars van començar aplicant la paròdia en el tractament puntual d'escenes o de personatges: l'ús del mim en l'escena del paradís a *El joc*; les tortures representades com números de circ, a *Cruel Ubris*, les parelles vestides de nuvis batent ous i cantant la sintonia d'un consultori sentimental radiofònic a *Mary d'Ous*, Serralonga fent un *striptease* i poc a poc va anar situant-se en els mateixos plantejaments globals dels espectacles: parodiant un informe científic –*M-7 Catalònia*– o un míting polític –*Olympic Man Movemen*–; fent un psicodrama a partir d'*Ubú, rei* o creant un paral·lel entre la misteriosa mort de Joan Pau I i *Il barbiere di Seviglia*, de Rossini; utilitzant el ballet flamenc per convertir en conquistadors els metges d'un

frenopàtic o agafar l'esquema de Dr. Jeekyll i Mr Hyde per mostrar en un mateix personatge les distintes mirades que es poden tenir sobre un mateix objecte, en aquest cas, Catalunya.

Destaquem la paròdia aplicada al mateix concepte estructural d'un argument. Això es dona quan el marc performatiu que enquadra l'acció es mira d'entrada en un model formal prou distant amb el contingut que ha de performativitzar. L'enquadrament en clau paròdica el trobem en tota la seva capacitat de «distorsionar la mateixa realitat que aspira a reflectir» en el míting *d'Olympic Man Movement* i en el concert de *Virtuosos de Fontainebleau*. En aquestes peces tant el míting com el concert de música clàssica que representen respectivament no actuen només com a reglamentació del ritual de la trobada, com és el cas de l'enregistrament televisiu que estructura *Teledium* o la demostració pública de *Gabinete Libermann*. En ambdós casos els rituals són paròdies que revelen d'una banda els convencionalismes d'allò que parodien i d'altra fan rebotar a la perfecció la ideologia de tot allò que s'hi fa i s'hi diu.

En altres obres veurem com el recurs paròdic mostra la convencionalitat de la mateixa trama. Aquest és el cas de les variacions seguint els patrons de la música de *Mary d'Ous*, o del to de *thriller* de *Columbi lapsus*. També ho són el del joc de miralls amb què el psicodrama d'*Ubú, president* posa en paral·lel les parelles *Excels* i *Excelsa* amb el *Pare Ubú* i la *Mare Ubú* de l'*Ubú, rei* d'Alfred Jarry i el ballet flamenc dels metges i les metgeses del frenopàtic de *Yo tengo un tío en América* caracteritzats de *Conquistadores*. Sense oblidar la paròdia del Dr. Jeckill i Mr Hyde en la transformació de Marull en Pla de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

En el territori del personatge, la paròdia, segons sosté Melendres:

És crítica de comportaments en la mesura que és crítica de les formes d'expressió d'aquests comportaments. Això ens permet diferenciar-la d'un altre concepte que molt sovint apareix om a sinònim seu: la caricatura. La caricatura treballa directament amb la realitat segons l'operació que consisteix a *imitar-la de manera selectiva per tal de produir efectes còmics*. La paròdia, en canvi, treballa selectivament amb imitacions selectives: la seva matèria primera no és la realitat, sinó els codis artístics. La realitat no és parodiàble. Només ho és

l'art. L'individu pot ser caricaturitzat; només l'espècie i el *gènere* poden ser parodiats" (Melendres, 1983:45)

No obstant, en les personalitats al·legoritzades citades més amunt, en tant que ícons històrics que porten inscrit en la seva figura creences i comportaments altament mitificats, la paròdia i, fins i tot, la paròdia de la paròdia –Dalí, s'autoparodiava, sovint, en la realitat, per exemple–, esdevé factible i satíricament productiva:

Ajudat per Gala, Dalí es posa el vestit de pallaso savi per sobre de la túnica blanca.

Dalí : Bueno, pues, como ustedes saben yo me llamo, yo me llamo...
¿Cómo me llamo? ¿Cómo me llamo? Yo ya sé cómo me llamo,
pero ahora voy a reflexionar un poco porque soy un poco
teatral. ¿Cómo me llamo? ¿Cómo me llamo? ¿Cómo me llamo!

Tots : ¡Salvador!

Dalí : ¿Cómo?

Tots : ¡Salvador!

Dalí : ¡Salvador! ¡Perfecto! Y tal y como indica mi nombre, he
nacido para salvar a la pintura moderna y al arte contemporáneo
de la pereza y del caos.

Els quatre pintors deixen caure a terra les fustes. Riuen del que han sentit. Mentre, es van donant copets d'amics, però els cops acaben convertint-se en una baralla d'empentes.

Dalí, vestit de pallaso savi toca una campaneta. La baralla s'atura. S'escolta al mestre.

Gala va a buscar el bastó anglès de Dalí a darrera del piano.

Dalí : La primera lección consistirá en copiar, escrupulosamente,
aquello que tengan ante sus ojos, que en esta ocasión tienen el
honor de que sea mi esposa Gala.

Gala dona el bastó anglès a Dalí.

[...]

Per la dreta entra el fotògraf.

Fotògraf : ¡Maestro!

Dalí es prepara per a ser retratat. El fotògraf dispara. Flash. Per la tela negra es reproduueix el flash i, immediatament després, es veu un primer plano del Dalí autèntic vestit de pallaso savi.

Fotògraf : *(Marxant per la dreta.) ¡Gracias!*

La fotografia desapareix lentament. (Boadella, 2005c:53-69)

I hi ha també escenes o digressions puntuals en clau paròdica, aquestes a la pràctica totalitat de les obres, com, per exemple, l'escena de la creació parodiant un número de màgia en llenguatge pantomímic d'*El joc*, les diferents paròdies de gèneres de *Cruel Ubris*, les vinyetes de còmic vivent del teatri d'*Àlias Serrallonga*, l'enquesta al públic de *Laetius*, la paròdia a *Ubú, president* de l'escena del globus terraqui d'*El gran dictador*, de Chaplin; els pallasos col·legials pintors de *Daaalí* o l'expulsió del Paradís de Favara de la *Visanteta* i el *Pasqualo*, en la línia, salvant les diferències estilístiques pertinents de l'oblidada paròdia del paradís d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver. Trascrivim com a exemple la darrera escena esmentada:

L'EXPULSIÓ DEL PARADÍS.

Querubí : *(Mig agenollat, amb veu que inspira bonhomia i generositat.) Gloria in Excelsis Deo.*

Pasqualo i

Visanteta : *(Repetint l'última paraula com dos lloros.) Deo, Deo.*

Visanteta i Pasqualo s'han incorporat i s'han situat a dreta i a esquerra de l'arcàngel.

Querubí : *(A Visanteta i Pasqualo.) Siami in il vostri destierro. Voi capite la lingua d'àngelo?*

Pasqualo : *(Repetint com un lloro.) Angeló!*

Querubí : *(A Visanteta.) Capite?*

Visanteta : *(Repetint, sense entendre el que li vol dir.) Capite?*

Querubí : *(A Pasqualo.) Capite?*

Pasqualo : *(Repetint sense entendre.) Capite?*

Els moviments de l'arcàngel són nets, excessivament polits. És mou com un exhibicionista que fa de cada actitud una "pose" per a ser esculpida.

Querubí : *(Decebut.) Guarda que incultura. Va bene. (Assenyalant amb l'espasa de foc cap a la dreta.) Qüesto mare que havete qui davanti, li direi Mar Mediterraneo, que vol dire Mar de l'Añoranza.*

Visanteta : *(Acostant-se a Pasqualo i assenyalant cap al fons allà on el querubí els ha indicat.) Favara! Favara!*

- Querubí :** *(Pasqualo i Visanteta miren allà on el querubí els indica.)* Camino del fredo trobarete un río que li direi Ebro; que vol dir riu del Seny. *(Senyalant ara cap l'esquerra i passant l'espasa per sobre dels caps de Visanteta i Pasqualo.)* Camino de la calore trobarete un altro río que li direi Segura; que vol dir riu del sarao. *(Visanteta i Pasqualo miren cap a l'esquerra agafats de les mans. El querubí s'interposa entre ells dos, separant-los.)* E come nel Paradiso perduto, vivete entre el Tigris i el Eufrates, ara sí, en Favareta, entre el Seny i el Sarao tindreu la vostra descendència. E venerate sempre a Dio, per la misericordia que ha tenuto con voi per havervi portato quí, nella ribera del Xúquer. *(Posant l'espasa molt aprop de Pasqualo. Visanteta li fa un gest perquè s'apropi a ella. Pasqualo ho fa.)* E no lasciaros en la ribera del Támesis, ¡que fa un fredo qui pela! *(De nou el querubí senyala amb l'espasa a Pasqualo.)*
- Pasqualo :** No, si encara mos treurà un ull!
- Querubí :** Ora me ne vado. Ma ... ah!
- Visanteta :** Què té?
- Querubí :** *(Li han entrat ganes de pixar.)* Ah!
- Visanteta :** Què té?
- Querubí :** Porca miseria.

El querubí es gira, s'obre de cames i pixa d'esquenes. Quan ha acabat, s'espolsa ben espolsada la tita de querubí, i com es molt net i polit, mou la cama, com un gos, per si li ha quedat en ella una goteta de pipí angelical.

- Visanteta :** *(Senyalant la pixarada que va corrent.)* I això què és?
- Querubí :** *(Referint-se al petit rierol d'orina.)* Qüesto río li quiamerá; río Turia, que vol dire Pipí d'angelo. Adio. *(Fent la senyal de la creu amb l'espasa.)* Urbi et orbe. Me ne vado.

El querubí es dóna un cop fort al pit. La llum es concentra sobre ell i el soroll del coet a punt d'enlairar-se torna a sentir-se.

El querubí marxa per l'esquerra arrossegat per una forta força energètica.

Visanteta i Pasqualo segueixen la seva trajectòria. El querubí vola directament cap el cel.

Visanteta i Pasqualo queden sols.

Silenci.

Sobtadament els insectes els ataquen.

- Pasqualo :** *(Donant-se una bufetada al braç per matar un insecte.)* Ai!

Pasqualo espanta els insectes.

- Visanteta :** *(Una punxa se li ha clavada al peu.)* Ai! *(Se la treu.)* Oi!
- Pasqualo :** *(També amb una punxa clavada al peu.)* Oh!
- Visanteta :** *(Bufetejant-se el braç perquè els insectes l'estan acribillant.)* Ai!
- Pasqualo :** Me cagueeee en la tarongetaaaa!
- Visanteta :** Tarongeta? No serà pels gallons que em vas deixar tu a mi!

Visanteta s'acosta a Pasqualo.

Pasqualo : Fes-te enrera!

Visanteta s'allunya d'ell situant-se a la dreta.

Pasqualo : ... (*Referint-se a Déu.*) No has escoltat lo que ha dit el de la peïneteta? Tu pariràs amb dolor i jo treballaré més que un burro! No sé això què vol dir, pero no em sona gens bé! (*Mirant cap al cel.*) Saps el que et dic : que ni parir ni treballar! (*Fent el gest de la masturbació.*) Que es faci la mà!

Sobtadament les pelvis de Visanteta i Pasqualo es mouen convulsivament sense poder aturar-se.

Visanteta : Ui!

Pasqualo : Oh!

Visanteta : Ui!

Pasqualo : Me s'està posant dreta!

De cop, la pelvis de Pasqualo s'atura.

Pasqualo : (*Dirigint-se a Visanteta que encara mou la pelvis sense parar.*) Què fas? Estate queta!

Visanteta gemega de plaer.

Visanteta : No puc!!

Pelvis endavant i endarrera. Plaer.

Visanteta : Ah! No!

La pelvis de Pasqualo torna a moure's desenfrenadament.

Pasqualo : (*Maleïnt cap el cel.*) Ja mos estàs fotent!

Pasqualo, amb la mà al sexe, i Visanteta, sense deixar de moure la pelvis, es van apropant l'un a l'altre. Hi ha ganes de fer-ho, però també ganes d'evitar-ho.

Visanteta : No, no, no vinguis, no!

Però un impuls instintiu, innat, animal, els fa ajuntar. Visanteta, de peu, s'obre de cames i es prepara perquè Pasqualo l'enfitori per darrere.

Ho fa.

El plaer és sublim.

El crit de plaer de Visanteta és envejable.

Somriures.

Pasqualo acarona els braços de Visanteta.

Però el crit és transforma en un crit de dolor, i Visanteta es deixa caure a terra compungida.

Pasqualo : *(Maleïnt al cel i amb la mà encara gratant-se els seus atributs masculins..)* Ja mos ha fotut!

Visanteta mou els braços com si estigués bressolant un infant. Reprodueix el plor d'un recent nascut.

Pasqualo : Què fas?

Visanteta : Jo que sé! *(Fent carantonyes al nen que fa veure que té entre els braços.)* Ai! Ai!

Pasqualo s'acosta a Visanteta.

Pasqualo : *(Fent manyagueries al seu fill.)* Chucurriqui. *(Toca el nas del seu fill.)* Chucurriqui

Visanteta : Però què fas?

Pasqualo : No ho sé.

De cop, Visanteta, en un acte reflex, comença a fregar-se els punys com si estigués rentant roba. Pasqualo, sense venir a compte, s'ajup i fa veure que treballa el camps amb una aixada.

Visanteta : Pos che, què tens?

Pasqualo : No ho sé! I tu?

Visanteta : *(Fent veure que renta roba amb les mans, com si ho estigués fent a la vora d'un riu)* No ho sé! Però... estic cansà. *(Cada vegada més cansada.)* Estic cansà... cansà ... Ai!... Ai!...

Pasqualo ha deixat de llaurar el camp. Es posa dret. Els dits se li mouen sols.

Pasqualo : Mira, mira lo que m'està eixint ara! *(Escrivint a màquina. Fa el soroll de passar el carro quan li sona el timbre.)* Trrrrt, clinc, trrrrt, clinc... Serà açò treballar?

Visanteta : *(Fent encara la bugada i sense entendre el significat de la paraula.)* Treballar?

Visanteta s'aixeca de cop i fa veure que escombra.

Visanteta : *(Sense poder deixar d'escombrar.)* Ui! Pasqualo... Pasqualo, para'm.

Pasqualo recull verdura del terra.

Pasqualo : Vine, acosta't. Vine!

Visanteta : *(Esgotada.)* Pare'm. Pare'm, Pasqualo!

Pasqualo : Vine!

Visanteta : *(Acostant-se a Pasqualo sense deixar d'escombrar.)* Pasqualo!

Visanteta aconsegueix arribar on es troba Pasqualo recollint verdura. Exhaurida es deixa caure sobre els seus braços. El repòs dura només uns instants perquè, al moment, Visanteta

comença a recollir faves del terra i Pasqualo a desgranar-les. I així repetidament.

Visanteta, sense forces, defalleix i cau a terra. Roda cap enrera caient per la pendent del casquet vermell.

Visanteta : *(Mentre roda.) Ai! Ai Pasqualo! Pasqualo, vine!*

Pasqualo : *(Buscant-la i no veient-la.) Visanteta! ...*

Visanteta : Vine!

Pasqualo : *(Anant a buscar-la.) Visanteta! Vine! No patixques, que ara vaig!*

Visanteta : Ai! Ai! Pasqualo.

Pasqualo : *(Agafant-la a coll i tornant-la a lloc.) Vine que éste ja ha parat de sacsar-mos!*

Pasqualo la recull i la porta en braços. Avancen cap el centre i la deixa a terra amb delicadesa.

Silenci.

A la llunyania se sent el cant del grills.

Ha passat un dia. Vesprà.

Visanteta mira cap al Mediterrani. Va arribant la nit.

Visanteta : *(Estranyada al veure com el mar es va enfosquint.) Pasqualo, ... la mar està com una gola de llop!*

Pasqualo seu al costat de Visanteta. Reposa.

Als seus ulls tot es va enfosquint i els dóna la sensació que el món va desapareixent.

Visanteta : *(A Pasqualo per comprovar si ell també desapareix.) A vore.*

Visanteta s'apropa a Pasqualo i agafant-lo de les gnyes acosta els seus ulls a la seva cara. És capaç de distingir-lo, però només si el mira de molt a prop. Per això, tanca els ulls. Se'ls frega amb les mans, i al obrir-los, descobreix la diferència entre la negror i foscor. Visanteta ha descobert el que és la nit.

Visanteta : *(Sorpresa, al fixar-se en unes flors que es troben davant seu.) Mira, les floretes es tanquen!!*

El món s'adorm.

Pasqualo : *(A Visanteta, assenyalant cap el Oest.) Mira, el sol està caiguent! (Alarmat.) Entropeçarà contra les muntanyes!*

Visanteta treu d'entre l'escot del vestit la peineta de Déu.

Visanteta : *(Amb la peineta a les mans i dient-s'ho a ella mateixa, posa nom a la seva terra, amb molt d'amor.) Favara! Favara!*

Pasqualo : Uuui!! Això li ho has soltat al de la peineta! Mos durà desgràcies! ... Blavors!

Visanteta : *(Posant-se la peineta al cap i considerant-la un amulet benefactor.) No! Mos protegirà!*

El nas de Visanteta es prepara per esternudar.

Visanteta : A ... a ... a ... a ...

Pasqualo pensa que tal com havia previst les desgràcies comencen a fer acte de presència. Acaricia el braç de Visanteta per consolar-la.

Pasqualo : *(Ajutant a Visanteta a aixecar-se i amb la intenció d'amargar-se dins d'algun lloc.)* Allí hi ha un forat, vine.

Visanteta : A ... a ... a ...

De cop i volta, Visanteta esternuda.

Pasqualo : Això què és! *(Alarmat.)* Visanteta! ...

Visanteta : No ho sé.

Un segon esternut segueix immediatament al primer, però aquest, Visanteta, el fa directament a la cara de Pasqualo.

Marxen corrent i agafats de la mà cap a l'esquerra. Els dos esternuden sense poder parar. Desapareixen.

Han après que el dia comença amb la llum del Sol i acaba amb la penombra de la Lluna.

Fosc.

Pel fons dret apareix Llucifer (Boadella, 2005 :35-43)

IV.5.1.3 REALISME I NO-TEATRE

També trobem en la dramaturgia d'Els Joglars un tractament més realístic en aquelles escenes on els personatges són presentats com a individus relativament quotidians i que expressen les seves idees i les seves reaccions emocionals sense les intensificacions ni les distorsions dels clixés que hem considerat caricaturesques. La seva presència altera la immediatesa didàctica i obliga a establir-hi un mecanisme d'identificació més afectiu –d'adhesió o rebuig, és clar (i en el territori de la farsa estant prevalent sempre el segon)– que confereix a les escenes on actuen un to convencionalment dramàtic.

A partir de *Cruel Ubris* és pot dir que Els Joglars ja coneixen perfectament l'abast de la recepció d'una actuació sense els artificis propis de la caricatura, amb el personatge mostrat des de l'assumpció comportamental del propi actor. *L'home normal* i *L'espectador voluntari* creats per Ferran Rañé, introdueixen aquesta novetat. I

comproven també com el personatge realista en el context farsesc esdevé de seguida l'al·legoria de la condició social real que introdueix en el joc.

Així que aquesta dramaturgia mai no fa abús d'aquesta mena de personatges i els utilitza sempre com una mena de cavall de Troia realístic dins l'artifici farsesc. Es tracta, en general, de personatges episòdics o frontissa, i els trobem, a més de als esmentats personatges de *Cruel Ubris*; als *Pagesos* i els *Bandolers* d'*Àlias Serrallonga*; als cinc, tot i que excèntrics, personatges de *Gabinete Libermann*; als *speakers* propagandistes d'*Olympic Man Movement*; a l'*Arquitecte* i el *Periodista* d'*El Nacional*; a tots els personatges de *Columbi lapsus*; al *Doctor Oriol*, d'*Ubú, president*; a *Ulrike* i el personal contractat del magatzem de *Floït-Pla*.

Amb dues excepcions: les dues farses amb un to més realista de l'obra estudiada, atès la major atenció posada a la importància dels motius personals dels personatges dramàtics, són *Gabinete Libermann* i *Columbi lapsus*. En ambdòs casos, però, l'entrada en aquest territori cerca de fer versemblant la inversemblança absoluta: d'una situació impossible, en el pimer cas, i d'una expressió –l'italià macarrònic– en el segon. Es tracta de realisme parodiat, és clar; però de la mateixa manera que els personatges de la ficció engalipen els seus interlocutors, aquestes obres engalipen el lector construint universos versemblants amb ingredients ostensiblement falsos.

Com ho havia fet amb *l'Ubú, rei* d'Alfred Jarry, amb Shakespeare, a *Gabinete Liberman*, la dramaturgia d'Els Joglars torna a jugar al psicodrama, traient bones rendes còmiques de la paròdia resultant i es permet introduir uns diàlegs que suggereixen un to interpretatiu perseguidor de una certa naturalitat de teatre de *boulevard* que mai no havia aparegut en les seves obres. Segons Boadella: «*en este espectáculo he tratado de limar y contener mucho los gags, para que no se perdieran los aspectos más trágicos.*» (Pérez Coterillo, 1984:17) A *Columbi lapsus*, on durant la seva creació els actors van treballar composicions dels personatges típics del *thriller*, el to també procura reflectir-lo el text, malgrat l'artifici delirant de l'italià *macarrònic* que es fa servir en tota l'obra:

Hem treballat amb tons mitjos quan normalment anem d'extrem a extrem, del subtil a l'espectacular, de la gran delicadesa a l'obscuritat. Aquí no, tant per la forma de parlar, tons molt baixos, com la d'actuar, lluny de la caricatura, com

per la concepció de l'espai escènic... Diria que pot ser un espectacle molt felinià però no el Fellini de Roma sinó el de *E la nave va*. (Fondevila, 1989:9)

En l'altre extrem hem de citar també les incursions d'Els Joglars en la il·lusió del personatge actuant en la realitat de l'espectador com a intermediari d'alguns moments de *teatre* en un context de *no teatre*. De fet, els únics personatges actuant sense ambigüetat en temps real que no ho fan representant un personatge imaginari són els *Mims* de *Laetius*. Hi ha, però, com ja hem citat més amunt, moments en aquesta mena d'obres, concretament, en *Olympic Man Movement* i *Teledium* en què els oficials diuen ser en realitat *actors d'Els Joglars* llogats per a l'ocasió.

Tota aquesta doble textura metateatral dels personatges és, com hem dit, implícita en la pròpia partitura performativa dels diàlegs i les acotacions. En ocasions, però, el text comenta expressament el *com* de l'actuació que s'està produïnt, com passa especialment a les escenes de *farsa dins la farsa* d'*Ubú, president*, on els personatges comenten els canvis que experimenten en treure's i posar-se les màscares i en entrar i sortir de la interpretació.

L'actriu 5 ajudarà a cordar la bata a l'actriu 4 mentre l'actor 2 i 1 conversen.

Els actors 2 porta la bata agafada pel braç. L'actor 1 la porta penjada de l'hombro.

Actor 2 : (A l'actor 1 mentre baixa per les escales.) *Sí, tot el que tu vulguis, però la veritat és que a mi em fot treballar amb un tio així. Què vols que t'hi digui.*

Actor 1 : (A l'actor 2 arribant a la gran taula.) Home, diuen que en privat és bastant normal. Clar, que aquí, en aquestes sessions, ves a saber el que pot passar.

Actor 2 : No, mira, si es cura, cap problema, però si després de les sessions continua igual ... ja l'hem cagada, eh! Perquè aquest ens fot a la llista negra i aquí no treballa ni Déu. Com a mínim, ens hauriem d'anar a treballar a Madrid. Com a mínim! (Boadella, 2005b:68-69)

O fins i tot alguna acotació com aquesta de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* que revela el gust d'aquesta dramaturgia per subratllar d'una manera ambigua les ironies metateatral de les seves propostes:

*Els dos pagesos i la padrina deixen d'interpretar.
Pla observa minuciosament el decorat.* (Boadella, 2005d:24)

IV.5 ELS PERSONATGES

El notable repertori de motius temàtics, construccions dramàtiques i tractaments teatrals que ens ha desvetllat l'anàlisi de les obres teatrals d'Els Joglars, anticipa una extensa galeria de personatges i una gran varietat d'estratègies en seva la concepció.

Comparant el personatge dramàtic amb el novel·lesc, Robert Abirached, ens recorda que *«sea cual sea la actitud del novelista ante sus personajes, proporciona informaciones múltiples que el lector ordena tranquilamente a su gusto: la novela más objetiva multiplica los puntos de vista, incluso si renuncia a coordinarlos»* (Abirached, 1994:58). Paul Ricoeur, ens diu, per la seva banda:

Es la consideración del drama, la que había conducido a Aristóteles a dar al personaje y a sus pensamientos un lugar eminente aunque siempre subordinado a la categoría englobadora del mythos, en la teoría de la mimesis. Y como la distinción entre drama y diégesis deriva solamente del “como” –de la modalidad de presentación de los personajes por el poeta–, la categoría del personaje tiene los mismos derechos en la diégesis que en el drama. Para nosotros, modernos, es al contrario, por la diégesis, en cuanto opuesta al drama, entramos más directamente en el problema del personaje, con sus pensamientos, sus sentimientos y sus discursos. En efecto, ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso como la novela. (Ricoeur, 1995:514).

Pel que fa al personatge dramàtic, Abirached ens diu que *«en el teatro, solamente la progresión de la acción propone un principio de claridad y puede engendrar un sentido.»* (Abirached, 1994:58), tenint en compte que:

El personaje se presenta como una suma de indicios y señales –sus palabras y sus actos– que sólo son perceptibles desde el exterior y que están a la espera

de integrarse en un discurso físico global, que permanece potencial, pues solamente se pondrá en práctica sobre la escena. Además, el personaje aboca sobre sus compañeros la misma mirada que el espectador, puesto que los percibe de la misma manera que él en la actualidad de su lenguaje de su comportamiento. Si la fábula es el ensamblaje de todos estos hechos, no los explica más de lo que hace una arquitectura con los elementos que ordena o una música con las notas que utiliza, al conferir una unidad al conjunto de sus componentes hace posible descifrarlos más que darnos su clave.[58].

Patrice Pavis determina que es tracta també d'un «*élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schema dynamique, concentrant en lui un faisceau de signes en opposition avec ceux des autres personnages.* (Pavis, 1980:290).

L'assumpció radical de la convencionalitat de la representació humana en el teatre permet a la companyia inventar personatges capaços de vehicular tota mena de discursos tot fent-los actuar en tota mena d'estructures teatrals i amb les formulacions performatives més variades. No cal repetir que la d'Els Joglars és una dramaturgia on els personatges els construeixen sobre l'escena, acte a acte, gest a gest, paraula a paraula i signe a signe, els mateixos actors i les mateixes actrius que els hauran de representar, duts per la batuta del conductor que els ha de donar el vist i plau. Els actors i les actrius dramaturgs sumen i resten, rebutgen i adopten idees i expressions, i afinen el to fins que el tancament de l'argument els deixa fixats. Aquests personatges tenen, doncs, garantida la teatralitat. Una teatralitat, val a dir que d'espectre molt ampli, atès que, com hem anat veient, cada procés de creació d'Els Joglars tendeix a posar en joc ingredients teatrals distintes.

Ens és molt útil també, en aquesta direcció, el raonament d'Abirached quan defineix la condició del personatge teatral com:

Un conjunto de relaciones (entre la imagen y el mundo, entre el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido) al mismo tiempo constantes por lo que respecta a su aplicación, susceptibles de funcionar de las formas más variadas, en consonancia con los cambios históricos, ideológicos y estéticos que ellas mismas contribuyen a engendrar. (Abirached, 1994:31).

La confiança en la convencionalitat de la representació escènica és la clau que, també en el territori del personatge, dóna a Els Joglars l'accés a anar i venir com millor els convingui per allò que Robert Abirached denomina «*el doble espacio de lo real y lo imaginario*» (Abirached, 1994:31) amb aquest raonament:

Cuando tratamos de captarlo con mayor precisión, nos damos cuenta de que lleva las huellas de esta doble dependencia, por no decir de este doble enraizamiento, como garantías indispensables de su eficacia; aislado –el teatro es su isla–, dispone para hacerse reconocer de un determinado número de signos, algunos de los cuales indican la huella de la vida vivida i otros (que a veces son los mismos) el sello de una vida soñada por todos e identificable por todos. [31]

Aquesta cohabitació de la referencialitat d'allò *real* i la referencialitat d'allò *imaginari* en construccions sempre diverses i sovint sorprenents per la seva originalitat la podem destriar teòricament de manera clara aplicant a l'anàlisi les perspectives que proporciona la desconstrucció en *graus de realitat* proposada pel professor Pavis:

↑
individu
caractère
acteur
rôle
type
stéréotype
allégorie
archétype
 ACTANT (Pavis, 1980:290)

Aquests «*niveaux ou couches de réalité*» [290] estructuraven un patró molt productiu per a una possible formulació satisfactòria de la complexa recepció del personatge teatral on, operant-hi en vertical, podem determinar la constitució particular del personatge, tot destriant en quina capa se situa l'accent diferenciador de la caracterització que el citat «*faisceau de signes*» del text ens proporciona. Sense oblidar que la lectura horitzontal de cadascun dels elements de l'esquema aporta el bagatge conceptual necessari per a la descripció de les peculiaritats estètiques de cada categoria.

Sobre aquesta base i a partir de tot allò que ens en van dient les partitures fixades de les obres, intentarem categoritzar i descriure tot aquest extens univers de personatges dramàtics, tot examinant-los en les perspectives següents:

- La distància ficcional que actors i actrius han de prendre per a la representació dels personatges.
- Les variants funcionals que els personatges exerceixen a nivell argumental en les distintes construccions.
- Les estratègies caracteritzadores o referencials adoptades en l'establiment dels seus nivells de realitat.
- Els continguts discursius que els distingeixen, així com les estratègies expressives utilitzades.

IV.5.1 ESTRUCTURES DE REPARTIMENT

Explorant les recurrències de funcionalitat del personatge en l'arquitectura dramàtica d'Els Joglars, observem que un factor determinant d'aquesta dramaturgia radica en la mateixa idea de grup reduït d'actors i actrius que poden representar tota mena de personatges sense limitació de nombre ni de recursos caracteritzadors i interpretatius.

El director de la companyia fonamenta aquest fet apel·lant a la tradició:

Un sol actor sovint fa molts personatges, i aquesta és una particularitat del teatre molt antic (sic). A partir del teatre fet per funcionaris, les llistes de repartiment són enormes. Però quan el teatre era més auster funcionava d'aquella manera i el resultat era més divertit, per al comediant i també per a l'espectador, al que li agradava aquest aspecte de sorpresa, de joc màgic. (Saumell, 2001:342).

Aquesta característica es materialitza dramàticament en una tendència generalitzada amb escasses excepcions cap a repartiments on d'una base coral van emergint individualitats més o menys episòdiques o protagonístiques, sent aquest un dels factors que donen un altre dels segells particulars a la dramaturgia de creació d'aquesta companyia .

Les variacions que hi trobem són:

— Cor d'actors i actrius constant on emergeixen momentàniament individualitats ficticionals episòdiques (*El joc, Mary d'Ous, Cruel Ubris*).

— Cor ficcionalitzat en termes de col·lectiu/s on destaquen individualitats episòdiques (*La torna, M-7 Catalònia, Laetius, Olympic Man Movement, Teledeum, Visanteta de Favara, Bye, bye Beethoven, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América*).

Aquesta tendència a la coralitat es manté, en alguna mesura, fins i tot a les obres estructurades entorn a una figura de ficció protagonista o vertebradora:

— Individualitats protagonistiques i cor/s ficcionalitzat/s on destaquen individualitats episòdiques (*Àlias Serrallonga, El Nacional, Ubú, president, Floit-Pla, Daaalí*)

— Tots els personatges (relativament) individualitzats (*Virtuosos de Fontainebleau* i *Gabinete Libermann*).

Sense oblidar les obres denominades als capítols anteriors com a *actes públics* on els espectadors són, en realitat, un cor antagonista amb graus de ficcionalització i de funció dramàtica diversos, amb el seu màxim exponent a *Virtuosos de Fontainebleau* on les suposades reaccions del públic caracteritzat com a *públic de concert de música clàssica* es constitueixen en esdeveniments inductors molt principals de l'acció.

En el territori del cor ficcionalitzat, la dramaturgia d'Els Joglars mostra una sofisticació i una originalitat ben particulars en justificar la coralitat tot atorgant-li una referencialitat humana versemblantment realística i alhora didàcticament molt significativa. Aquesta simbiosi tan característica, Els Joglars la instauren fonent el cor en un col·lectiu socialment tipificat o decididament al·legòric. Col·lectiu, en ocasions, plausible com a món social i portador per ell mateix de tot un món de creences perfectament arquetipitzat en l'imaginari col·lectiu més social (*científics, militants, clero, músics, militars, malalts mentals, metges, funcionaris, obrers, pagesos..., àdhuc actors*) Són notables els exemples en aquesta direcció d'*M-7 Catalònia, Laetius, Olympic Man Movement, Teledeum, Virtuosos de Fontainebleau, Bye, bye Beethoven, Columbi lapsus* i *Yo tengo un tío en América*.

En ocasions, la noció *corporativa* la creen fent homologacions malintencionades, com ara la manera amb què fiquen en un mateix sac coral justícia,

policia, delinqüència i periodisme a *La torna*; els distints estaments socials unificats en una suposada idiosincràsia *valenciana* de *Visanteta de Favara* o el pintors abstractes de *Daaalí*. O fins i tot al·legories tan sofisticades com la dels *Conqueridors* de *Yo tengo un tío en América* amb un *ballet flamenc* entrant en tromba a cop de *zapateado*.

Un personatge principal molt individualitzat com a centre cohesionador del discurs de l'acció, no es dona gaire sovint: el trobem a *Àlias Serrallonga*, de la primera època (1975); a *Operació Ubú* (1981); *Gabinete Libermann* (1983) i a les darreres creacions del període estudiat: *El Nacional*, *Ubú*, *president*, *Floït-Pla* i *Daaalí* (2000). En bona part d'aquests casos, el personatge mateix és el motiu temàtic de l'obra. Només trobem en dues ocasions, concretament a *Gabinete Libermann* i a *El Nacional*, un personatge de ficció central funcionant com a catalitzador del discurs de fons dels autors. A més, aquestes dues obres són precisament les úniques, juntament amb la relativament coral *Virtuosos de Fontainebleau*, on no hi ha previstos desdoblaments actorals per a la introducció de personatges episòdics.

La lectura de tota la dramaturgia d'Els Joglars revela que fins i tot a mesura que els personatges van adquirint més entitat individual, el principi de plantejament coral es manté present a la major part de les obres estudiades. Un primer punt d'inflexió cap a aquesta tendència es troba a *Operació Ubu*. El protagonisme d'un personatge central encara no havia estat posat en pràctica en aquella mesura ni tan sols amb *Serrallonga*. No obstant, l'*Excels* i l'*Excelsa* o el mateix *Doctor Oriol* d'*Operació Ubu*, queden encara molt dins d'un conjunt coral. El canvi veritable de tendència es donarà a *Gabinete Libermann* per reaparèixer en les darreres produccions com una via dramàtica transitada cada cop amb més decisió.

Les decisions dramaturgiques d'Els Joglars en aquest territori són clarament intencionades i reguladores de la distància amb què l'autoria hi vol implicar l'espectador. Dos exemples: A *Columbi lapsus*, obra que aparentment estructura el seu argument a partir de la peripècia d'un personatge en perill com és l'*Albíssimo Màster*, l'economia i el to de les seves intervencions l'homologa tant amb les de la resta de personatges que el que acaba prevalent en la lectura és que el protagonista no és més que una peça més del gran engranatge soterrani: el *cor* silenciós i sibil·lí que és la *Fondazione*, clara al·lusió al Vaticà.

A *Floït-Pla* o a *Daaalí*, ben al contrari, l'èmfasi en la distinció entre protagonisme d'una entitat individual i la rèplica decididament coral és una estructura que actua en si mateixa com una abstracció metafòrica de la relació individu societat que les obres aborden.

IV.5.2 DE L'ACTOR AMB LA SEVA PRÒPIA IDENTITAT AL PERSONATGE DE FICCIÓ

En els textos d'Els Joglars trobem indistintament didascàlies que indiquen que l'actor actua amb la seva pròpia identitat i incorpora personatges eventualment, així com la seva absència que implica la forma teatral més convencional del personatge dramàtic de ficció *strictu sensu*.

La galeria de personatges del període investigat s'inaugura en *El joc* amb la dimensió textualment més etèria d'aquesta condició. Aquella on el personatge és estrictament l'efecte de la reconstrucció que fa el lector dels índex que l'acció li dona, sense suggerir cap caracterització externa a l'actor o l'actriu que l'ha d'incorporar.

En el cas d'*El joc*, per exemple, on l'acció comença sense haver instituït una situació de ficció (*En aixecar-se el teló apareix una plataforma rodona inclinada, a sobre de la qual s'executa tota l'obra. Uns jugadors tiren els daus en escena, on apareix el número u...* [Boadella, 1969b:1]), sota l'antonomàsia *jugadors*, les persones que actuen són, doncs, els propis actors i actrius que inicien un joc en temps i espai reals.

En aquesta obra sense argument que hem definit més amunt com a enquadrada temàticament en el joc de la vida, d'entrada es parla de *Jugadors* que tiren els daus generant en el mateix resultat d'aquesta acció una primera escena en què es converteixen en *actors* (*actor* aquí com a concepte narratològic referit a la funció activa del personatge en el relat) un joc sense cap altra caracterització ficcional que la que determinin simplement els seus actes. Sota aquesta convenció, a les distintes escenes que se succeeixen a l'obra, els mateixos actors presenten una extensa nòmina de personatges indicats textualment mitjançant denominacions genèriques (*Màgic*,

Bruixes, Homes, Dones) fent-nos pensar que els actors i les actrius els han de *fer* sense abandonar del tot el seu estatus de comedians.

Aquesta pràctica en què els actors ensenyen totes les seves cartes y mai no, com diria Odette Aslan, «*se esconden detrás del personaje*» (Aslan, 1979:123) de fet no es torna a repetir amb tanta radicalitat en cap de les obres posteriors.

A la següent creació, *Cruel Ubris*, es dona la primera irrupció de la companyia en una teatralitat ja ficada de ple en la representació d'escenes simulant realitats autònomes i, en conseqüència, amb personatges dramàtics representats convencionalment des de la seva aparició. No obstant, a *Cruel Ubris*, mantenint encara la voluntat d'una interacció immediata dels i les intèrprets amb el públic:

[...] *al final cada uno de los mimos*³⁶ *sale disfrazado con su personaje mas brillante y saluda al público.*(Boadella, 1970:7)

El text partitura de *Mary d'Ous* també suggereix clarament que es tracta d'una obra les indicacions de la qual estan fetes perquè les accions siguin executades pels intèrprets sense implicar-hi energies ni emocions suposades, sinó a base dels *tempos* i intensitats que la terminologia musical determina. Els papers examinats de la creació de *Mary d'Ous* semblen ratificar aquesta voluntat de distanciament. Sovint hi apareix el nom de l'actor o de l'actriu en comptes del nom del personatge que interpreta³⁷.

A la primera de les tres parts o temes de l'obra, la més fragmentada, ni tan sols la personificació presencial dels i les executants estableix la condició d'autonomia que precisa l'emergència del personatge en el seu sentit convencional. Hi ajuda especialment la triplicació dels *Johns* i les *Marys*. En canvi, en el segon tema, quan la variació provoca actuacions menys fragmentades i cadascun dels tres executants manté el mateix rol sense duplicació, amb l'ajut de les locucions *Íssimo*, *Vice*, *Subse* que fan servir per adreçar-se entre ells, apareixen ja uns personatges actuant en una escena més

³⁶ Encara que també es pot entendre aquesta acotació pel fet de camuflar el contingut teatral de l'obra per poder obtenir el permís d'actuar, tenint en compte que Els Joglars constava oficialment en aquella època com a companyia de mims amb carnet sindical de circ i varietats.

³⁷ «*Jaume boig*» (Joglars, 1971b:20), «*Jaume espera una estona, li diu Mary i Lluïsa s'espanta i marxa...*» [20], «*...Jaume i Lluïsa es persegueixen.*» [22], «*Ferran crida vice...*» [22], «*Ferran fa explicació s'excita i va treient ganivet, Glòria ensuma cul Ferran.*» [22], «*Gloria i Lluïsa amb lona tapen Ferran...*» [23], «*Ferran i Glòria conversant com a John i Mary, Jaume i Andreu s'interfereixen en la conversa com a Íssimo i Vice.*» [24], «*...entra Ferran amb Andreu-Glòria-Lluïsa-Marta en fila al darrera*» [27].

convencionalment dramàtica. En el tram final, denominat *la lona elàstica*, l'acotació que indica que el grup d'intèrprets es desprèn dels vestits quedant-se en *maillot* blanc i les accions que indiquen la composició de figures orgàniques converteix la presència humana en una figuració simbòlica –«*al final y después de luchar contra la lona, en forma de monstruo, los mimos van siendo tragados de uno en uno*»– de lectura oberta lligada a l'imaginari individual.

També al text *La torna* se subratlla la condició d'actors dels executants dels personatges:

[...] *los actores entran y salen rápidamente con solo el tiempo de cambiar de máscara.* (Boadella, 1978: 46)

Citem també la primera i la darrera acotació de l'escena pseudo *verité* amb què s'inicia *Operació Ubú*:

(Dret davant el públic hi ha un ACTOR. Amb la mirada reclama l'atenció de l'auditori. Duu als dits un full de paper plegat. Quan s'ha fet el silenci):

ACTOR: Bona nit. Donat que les arrels d'aquesta obra arrenquen d'una experiència psiquiàtrica en la qual alguns actors del muntatge van participar com a actors terapeutes... (etc.)

(S'acaba de posar l'americana i ja és el VISITANT de la situació següent.)

(Boadella, 1985:119-121)

Només a *Laetius* tornarem a trobar la presència de l'actor fent-hi ostensió de la seva identitat real i subratllant el fet que ells mateixos incorporen les distintes funcions i caracteritzacions que hi van apareixent al llarg de l'obra (*Narradors, Laetius*). Però, aquí, a diferència de la simplicitat de la relació actor-personatge feta servir a *El joc*, encara molt a prop de la influència de la liminalitat típica de la *performance* pantomímica, la presència real dels actors, fins i tot entrevistant al públic –amb el truc ja explicat més amunt de les respostes enregistrades (Xf.Cap.VIII.1:591)– introdueix un joc de miralls i de *mise en abîme* molt sofisticat

Si mirem aquesta pràctica en la perspectiva dels gustos de les tendències actualment considerades més modernes amb la popularització de la presència en les creacions escèniques dels actors i les actrius amb la seva identitat real, les primeres

produccions professionals d'Els Joglars, les dels primers any setanta, serien, avui, les més *modernes*. Com precisa José Antonio Sánchez: «*se trata de jugar a representar dentro de una primera representación a la que se intenta conceder un nivel de realidad con el que se identifica a los actores/ejecutantes*». (Sánchez, 1994:125).

A partir d'aquí, la tònica general de la dramatúrgia d'Els Joglars, serà, en aquest àmbit, la de la convenció de representació més generalitzada en el teatre occidental: el personatge com una entitat de ficció perfectament autònoma per a l'acció i alhora representativa del món de ficció de l'argument que el justifica. Aquesta característica es donarà fins i tot quan els personatges siguin representació de persones reals que han existit o que existeixen. En aquest territori, la dramatúrgia d'Els Joglars apareix com a una pràctica teatral cent per cent arrelada en les convencions de la tradició teatral occidental.

El tipus de treball que fan Els Joglars implica, encara avui dia, que l'entitat de cada personatge estigui considerablement impregnada de la visió del món i del talent fabulador i interpretatiu de l'actor que l'ha creat. Sobretot en la primera època, qualsevol substitució suposava, a més d'una dura feina d'incorporació, l'aportació personal del nou intèrpret. I un fet curiós és que en bona mesura, la causa de la insistència en el darrer període de temes lligats al desenvolupament d'un personatge central, es dona en relació directa amb la creixent confiança que el director de la companyia ha anat donant a un determinat actor.³⁸

IV.5.3 FUNCIO DRAMÀTICA

En el capítol dedicat a esbrinar les constants en el tractament de la situació i l'acció dramàtica observàvem les coincidències de la manera de fer d'Els Joglars amb els postulats teòric pràctics de Brecht. Afegim aquí algunes de les reflexions sobre la qüestió de Jean-Paul Sartre:

³⁸ En refereixo, és clar, a Ramon Fontseré, intèrpret creador de *Marull-Pla* i *Dalí*. Fontseré explica el seu treball amb els personatges Ubú, Pla i Dalí al llibre *Els tres peus al gat* (Fontseré, 2001).

A través de l'acció d'un cos humà sobre ell mateix, es tracta de fer aparèixer les circumstàncies determinants, les finalitats i els mitjans. L'acció és gest al teatre [...].(Sartre, 1993:75) Atès que al teatre els gestos signifiquen actes, i que el teatre és una imatge, els gestos són la imatge de l'acció [...] L'acció dramàtica és l'acció dels personatges. Es creu sovint que acció dramàtica vol dir moviment constant, agitació, oposició de passions, etc. No, això no és acció, és soroll, és rebombori. L'acció pròpiament dita és l'acció del personatge; és a dir, actes. La única imatge que hi ha al teatre és la imatge de l'acte, i si volem saber què és el teatre, cal preguntar-se què és un acte, perquè el teatre representa l'acte i no pot representar cap altra cosa. [103]

Boadella entén també que la potencialitat discursiva de la situació requereix ser amplificada per una acció eloqüent i que, en darrera instància, el discurs aflorarà a través dels personatges: dels seus actes. Diguem que a la dramaturgia d'Els Joglars, la tendència prou arrelada a la nostra tradició des de la concepció aristotèlica segons la qual els personatges «assoleixen els caràcters a causa de les accions, de manera que els fets i la falla són la finalitat de la tragèdia, i la finalitat és el principal de tot» (Aristòtil, 1985:40-41) funciona només en part. Segons Boadella:

Els personatges els construïm en crear-los conflictes i situacions. Hi ha excepcions. Al *Laetius* els insectes larvats manaven. Però normalment (Així, de la mateixa manera en què el científic pot deduir tot un mon a partir del microcosmos, nosaltres tractem d'elaborar el mateix a partir d'una acció, unes paraules o un gest. En sentim, per tant, més pròxims al procés musical o pictòric que al procediment literari tradicional, especialment quan aquest serveix de nucli de l'obra teatral imposant la primacia indiscutible de la paraula per sobre d'altres llenguatges escènics.). (Saumell, 2001:).

A les primeres obres d'Els Joglars l'acció construeix el seu discurs a través exclusivament d'allò que fan els personatges, dels gests del grup d'actors i actrius sense dependre de cap altra informació que l'estrictament presencial.

A *El joc*, per exemple, que s'articula com un seguit d'*sketchs* i *gags*, l'acció sincrònica dels personatges esdevé l'element fonamental de tota la matèria dramàtica.

La mateixa idea de l'*sketch*, entès com a escena curta d'acció tancada, duu implícita una concentració de l'acció presencial immediata en detriment de la complicació del desenvolupament d'una trama.

En aquestes circumstàncies, la confrontació de conductes i la consegüent aparició de la noció *rol* com a principal contingut discursiu del personatge, són els factors més poderosos que guien la recepció del sentit del discurs a les construccions dramàtiques d'Els Joglars. Ens referim a la noció *rol* definida en paraules de Greimas com una «*entitat figurativa i animada, però anònima i social*» (Greimas, 1973:256) i més desenvolupada per Pavis, segons qui «*le rôle est lié à une situation ou à une conduite générale. Il n'a donc aucune caractéristique individuelle, mais rassemble, au contraire, plusieurs propriétés traditionnelles et typiques d'un comportement ou d'une classe sociale (le rôle du traître, du méchant)*» (Pavis, 1980:350).

Es tracta d'una pràctica que en el pla estètic trobarem molt en sintonia amb el famós *gestus* brechtia, definit al *petit organon* com «*Hemos designado como ámbito del gestus el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí. Las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisonómicas estan determinadas por un gestus social: los personajes se injurian unos a otros, intercambian cumplidos o enseñanzas.*» (Brecht, 1973:III.132). L'efecte d'aquesta pràctica, si bé pren una especial constància en les obres que hem denominat més amunt d'«enquadrament temàtic» (Xf. Cap.IV:137-146) la trobarem, de fet, sempre present en el tall sincrònic de qualsevol construcció dramàtica de les estudiades, fins i tot en aquelles on els personatges apareixen concebuts més en funció d'un món i/o d'una història, ja sigui mantenint encara el principi de corallitat o assumint en els arguments funcions protagonistiques més centrals.

La recurrència freqüent al *gag*, entès com a digressió còmica enmig del procés d'execució d'un acte, reafirma aquesta primacia en la construcció del discurs dels actes dels personatges per davant de la necessitat de seguiment d'un fil argumental. La força performativa d'*El joc* i de les obres de l'etapa amb menys contingut verbal del teatre d'Els Joglars (o d'escenes concretes en aquesta línia que mai no deixaran d'aparèixer dins les obres de més complexitat textual), té molt a veure amb l'esquematzació de les seves escenes a partir d'uns personatges de caracterització reduïda a una conducta

llegible fonamentalment en termes del *rol*. Els extrems en la utilització d'aquest principi els trobarem en l'aparició a *Cruel Ubris* d'un seguit de personatges extemporanis exercint el rol de *víctima* a totes les escenes on pren part (*L'home dels braços caiguts*, *L'espectador voluntari*, *El marit*)³⁹ (Boadella, 1970:2-5), creant un, per bé que momentani, potent efecte interrogador, progressivament aclarit per la repetició.

Encara que també es dona la presència esporàdica de personatges sense cap mena de rol dramàtic, com la *vella minyona negra* [2] de la mateixa obra, el qual, bo i apareixer simplement per fer de nexa entre les distintes escenes amb la tasca exclusiva de canviar els elements escenogràfics, té la funció de mantenir la complicitat en present amb l'espectador.

A mesura, però, que la paraula va guanyant terreny, va entrant en escena una mena de personatge discursiu que sovint atura l'acció per comentar-la o bé per trametre'n tota la ideologia mitjançant un discurs exhaustivament verbalitzat. Aquesta funció discursiva l'exercirà la nòmina prou abundant de personatges que denominarem *excèntrics xerraires* presents a la dramaturgia d'Els Joglars, sobretot a partir de *Teledium* –encara que aquesta tècnica va ser encetada amb el personatge de l'*Excels* al primer dels *Ubús*.

Tant *Don Josep (El Nacional)* i *Marull (La increïble història...)* com a representació d'invençions al·legòriques, com Pla (*La increïble història...*) i Dalí (*Daaalí*), com a personatges inspirats en persones reals, no deixen de ser *excèntrics xerraires* que exerceixen nítidament la funció esmentada. L'extrem el trobem en el *Dr. Libermann (Gabinete Libermann)* obra que duu al límit les possibilitats de resistència dramàtica d'una acció aturada i duta també al límit gràcies a la permissivitat digressora que se li atorga al personatge *excèntric*.

IV.5.4 DRAMATÚRGIA D'ARQUETIPS

Les obres d'Els Joglars presenten, com hem dit, una notable varietat pel que fa a la referencialitat humana en la caracterització dels seus personatges. Varietat d'estratègies de composició que fins i tot es pot donar dins una mateixa obra. Però amb

³⁹ En aquest cas el text no recull, per motivacions de censura, que aquest personatges amb distint nom en la representació eren interpretats pel mateix actor (Ferran Rañé) amb la mateixa aparença física.

una constant: a Albert Boadella sempre li ha interessat més «parlar de genèrics que d'individus concrets, i mai de psicologismes.» (Saumell, 2001:337). I, en efecte, les farses d'Els Joglars es recolzen habitualment en un joc de personatges destinat a posar de manifest arquetips molt arrelats de la condició humana.

Si els *arquetips* són, en termes de C.G.Jung «*las formas típicas de conducta [...] modi característicamente humanas y por eso no debe sorprendernos comprobar en el individuo la existencia de formas psíquicas que no solamente aparecen en las antípodas sino también en otros siglos con los cuales únicamente nos liga la arqueología*» (Jung, 1970:173-174), resulta plenament coherent que un teatre tan directe i esquemàtic com el d'Els Joglars es nodreixi d'arquetips.

La d'Els Joglars és, efectivament, una dramatúrgia d'enfrontament d'actituds arquetípiques encarnades principalment en tipus representatius de col·lectius i amb menys freqüència en figures individualitzades. A partir d'aquest principi, el dial en la gradació de la realitat que Els Joglars apliquen a la construcció dels personatges de les seves obres busca un punt de sintonia particular per a cadascuna.

Mercè Saumell recull a la seva tesi doctoral la tendència de la companyia envers una dramatúrgia d'arquetips i la relació d'aquesta tendència amb el caràcter satíric del seu teatre quan afirma:

l'arquetip reuneix en sí les característiques de diversos exemplars, en contrast amb la singularitat d'individus concrets. L'arquetip té una finalitat moral i educativa. I els espectacles d'Els Joglars les tenen. Així, la presentació arquetípica pren sovint una forma caricaturesca, obtinguda per les tècniques retòriques o persuasives (les doctores cibernètiques de *M-7 Catalunya*, o els militars olímpics d'*Olympic Man Movement*). En la formació d'aquests arquetips hi ha intenció provocadora. (Saumell, 2001:248).

Saumell destaca també altres vessants característics de l'ús d'arquetips en aquesta dramatúrgia recordant que:

Quan Albert Boadella arquetipitza personatges reals (com l'Excels, *alter ego* del President de la Generalitat Jordi Pujol), també els vulgaritza per fer-los més

llegibles al públic per mitjà d'un procés d'acumulació d'anècdotes i, en aquest punt, Els Joglars esdevenen autèntics hereus dels Joglars medievals pel que fa a la seva càrrega satírica envers personatges reals significatius (prínceps, bisbes, autoritats municipals...). [...] Un procediment contrari al de l'arquetipització "laudatoria", en què Boadella emprava personatges igualment reals remarcant-ne, però, els trets simbòlics per tal per tal de crear una intenció transcendent (el bandoler Serrallonga a *àlias Serrallonga*, l'ajusticiat polonès Heinz Chez a *La torna*, Joan Pau I a *Columbi lapsus*). D'aquesta manera, Serrallonga (interpretat per Fermí Reixach) ens era presentat com un heroi popular, el bandoler generós, farcit d'elements de mitomania provocats per un estat d'opressió, angoixant i vindicatiu. [249]

Generalment, els arquetips de les obres d'Els Joglars corresponen a personatges provocadors que vehiculen discursos transgressors. Victor W. Turner ens parla de:

Tipos míticos estructuralmente inferiores o "marginales", si bien representan aquello que Henri Bergson hubiera denominado "moralidad abierta" por contraposición a "moralidad cerrada", la cual, en esencia es el sistema normativo por el que se rigen los grupos confinados, estructurados y particularistas. Bergson habla de como los grupos excluyentes presentan su identidad contra los miembros de los grupos abiertos, se protegen contra las amenazas a su forma de vida y renuevan la voluntad de mantener las normas en que se fundamentan los modelos de conducta necesarios para su vida social. En las sociedades cerradas o estructuradas, es la persona marginal o "inferior" o el "intruso" quien frecuentemente viene a simbolizar aquello que David Hume ha denominado "el sentimiento hacia la humanidad" el cual, al mismo tiempo, guarda relación con el modelo que hemos denominado communitas⁴⁰. (Turner, 1988:117).

⁴⁰ Segons Turner: La *communitas* pertany a l'ara, mentre que l'estructura es troba arrelada en el passat i es projecta al futur a través del llenguatge, la llei i el costum. Si bé aquí el nostre interès se centra en les societats preindustrials tradicionals, és evident que les dimensions col·lectives – *communitas* i estructura – es poden trobar en totes les fases i nivells de la cultura i la societat. [119]

I en la darrera recta del llarg circuit de la dramaturgia que estudiem, la que ens és més propera en el temps, la reflexió sobre el món contemporani ja apareix personificada dramàticament per personatges amb una entitat individual perfectament definida. La mostració dels arquetips de la condició humana es busca també per la via dramàtica més difícil o si més no més arriscada en el terreny de la representació teatral: la del personatge històric de perfil profundament polèmic. I tanmateix, Els Joglars, amb la recreació de personatges reals i relativament propers, com son Josep Pla o Salvador Dalí, donen lloc a creacions teatrals de gran originalitat i força concordants amb les apreciacions de Victor W. Turner quan diu que:

Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, “observadores periféricos”, que se esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los diversos status y por mantener relaciones vitales con otros hombres, ya sean reales o imaginarios. En sus obras podemos vislumbrar ese potencial evolutivo sin utilizar de la humanidad que aún no ha sido exteriorizado y fijado en la estructura. [134]

Vegem les distintes tendències del tractament dels personatges de les obres d'Els Joglars agrupades en blocs d'afinitats que, aquest cop, coincideixen força amb l'ordre cronològic de les creacions..

IV.5.4.1 *EL JOC, MARY D'OUS, CRUEL UBRIS*

Com hem vist en la secció dedicada a la funció dramàtica del personatge, en les primeres obres de l'etapa estudiada, s'observa una preocupació més prioritària en la caracterització que posa l'accent en les conductes més que no pas en la tipificació social d'individus representats. En general, la tipificació social apareix reduïda a estereotips de fàcil reconeixement. De fet, és la manera com el personatge assumeix les regles del ritual implícit en la situació on actua allò que el condiciona i que el qualifica. Per això, a l'escriptura dramàtica d'Els Joglars, l'absència freqüent de tot esforç particularitzador en l'acotació dels personatges es compensa a bastament pel contingut qualificador de les accions que protagonitzen.

Michel Foucault ha parlat d'aquesta facultat qualificadora dels rituals socials recordant-nos que:

El intercambio y la comunicación son figuras positivas que juegan en el interior de sistemas complejos de restricción; y, sin duda, no sabrían funcionar independientemente de éstos. La forma más superficial y más visible de estos sistemas de restricción la constituye lo que se puede reagrupar bajo el nombre de ritual; el ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar el discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo. Los discursos religiosos, judiciales, terapéuticos, y en una cierta parte también políticos, no son apenas dissociables de esa puesta en escena de un ritual que determina a la vez para los sujetos que hablan las propiedades singulares y los papeles convencionales. (Foucault, 1980:33-34)

L'acció dramàtica d'*El joc* enuncia d'una manera directa, explícita i expeditiva les idees que vol mostrar. A *El joc*, els personatges són sobretot *actors* –en el sentit narratològic del terme esmentat més amunt– i la seva entitat es construeix principalment per allò que *fan*. El grup denominat simplement *Persones* del primer *sketch* (Xf..Cap.VIII.1:547) es caracteritza bàsicament pels rols d'oprimits i opressors que emergeixen en el joc acotat. Com l'*home* i la *dona* del segon, en una escena d'intent de seducció que acaba amb el *seductor* rebutjat clavant-se una ganivetada ell mateix. [548]

El quart *sketch* és un conte amb un *màgic*, *bruixes*, *homes* i *dones* que parodia l'argument de la història del paradís en clau de melodrama [548]. Aquesta mini faula de pèrdues, guanys, premis i càstigs, té un desenvolupament narratiu tancat però en el sentit més allunyat de les obligacions de la tragèdia esmentades més amunt i més proper a la comèdia, on, tornant a la poètica aristotèlica, es busca la mostració dels vicis socials per damunt de la intriga de l'acció, la qual és, a la inversa, el pretext.

Les situacions dramàtiques que provoquen aquestes actuacions, generalment portadores d'un discurs satíric sobre la realitat poc complaent, proporcionen el repertori d'estereotips socials o d'al·legories culturals de reconeixement immediat que funciona com a caracterització superficial del personatge.

A *El joc*, per exemple, la caracterització dels personatges emergeix essencialment a partir de la situació en què actuen. Alguns dels *sketchs* d'aquesta obra – els dels *manobres* fent treballs durs distints, patint accidents i responent-hi contents [548], el del sopar de *matrimonis* on es perden les maneres [548] i el dels *nens* que juguen a execucions [549]– parteixen de situacions socials el ritual característic de les quals té unes regles conegudes per tothom.

El mateix podem dir quan la referència humana es construeix en termes mitològics, com *el màgic amb la vareta de poders màgic* (o com *l'home encantat*”, la *bruixa*, la *bella princesa* o el *mussol missatger*...) [547]: l'acció de l'actor de la vareta parodiant la creació del món és suficient perquè els seus actes s'associïn de seguida irònicament al mite bíblic.

Cruel Ubris te, pel que fa als arguments de les històries que barreja, força en comú amb *El joc*. Bona part dels seus personatges remetent als mateixos arquetips i les situacions als mateixos rituals; la diferència és que en la lectura d'aquesta obra els personatges apareixen com a entitats autònomes un xic més tipificades, d'acord, en aquest cas, amb el to de farsa burlesca que propicia la distorsió caricaturesca dels tipus.

Per escenes, hi van desfilant:

Un home, La seva consciència, Una dona, La seva consciència; Una minyona negra, Dues parelles, Un home normal; La negra, La 'partenaire' de circ, Dos artistes "amb aspecte de 'gangster'", Un voluntari, Un mosso del circ; La negraK, El marit malalt, La dona, L'Hermana, El metge, Un venedor i Un amant; Dos actors y un músic, La dona", El malalt, L'Hermana, El metge i El sereno; El cor de quatre mims amb mitja màscara, El pare (rei), La mare (reina), El missatger, El fill, Una mòmia (a la versió per TV també, Un funcionari amb vestimenta actual i L'apuntador); La mòmia, Màscara 1 (mandrosa, poc elegant, interessada), Màscara 2 (xerraire, fatxenda, educada, bones maneres), Màscara 3 (Mística, aplicada, tímida i feble), Màscara 4 (violenta, agressiva i autoritària); La negra, Quatre estranys pallassos (també Un brillant presentador, Una cantant i Un segon presentador (a la versió TV); La negra, Un home molt elegant, Una dona lligada i Un matrimoni. (Xf. Cap. VIII.1:555)

Es tracta d'una nòmina de tipus genèrics, llevat dels *un voluntari*, *un convidat*, *un malalt*, *un amant*, *una mòmia*, denominats per l'*actor*, alguns d'ells expressament qualificats en l'acotació, com *Un home molt elegant*, *Dos artistes amb aspecte de gangster*, *Un brillant presentador*, *Estranys pallassos*, *Una dona lligada*, etcètera. I les quatre *Màscares* que defineixen els personatges en termes de conducta. I enmig d'aquest poti-poti, l'antomàsia *Un home normal*, gens innocent, com després aclarirem.

Unes referències socials, com veiem, molt obertes, llevat de les *Màscares* que duen acotacions de conducta molt precises.

L'esquematisme habitual dels personatges d'aquesta dramaturgia, té, al meu entendre, força a veure amb la capacitat concentradora i simplificadora de la representació del referent humà pròpia de la tradició europea de la màscara, art que els membres d'Els Joglars encapçalats per Albert Boadella practiquen a bastament en el seu entrenament (Xf.Cap.III:88). I de les distintes modalitats de l'actuació amb màscara, n'hi ha una que sempre ha estat especialment grata a Albert Boadella, que és la mitja màscara *expressiva* actuada *contra màscara*, concepte de l'escola Lecoq que vol dir «*hacer todo lo contrario de lo que en apariencia sugiere la máscara*» (Lecoq, 2003:91).

Una tècnica que en aquesta obra s'utilitza literalment en el cas de la *Mascarada*. Però també en les escenes sense màscara material, l'acció s'encarrega de treure el màxim rendiment satíric als personatges amb la mateixa la tècnica de ficar-los en situacions que els fan actuar les seves referències típiques conceptualment també *contra màscara*, en el sentit de contrastar intencionadament el que es pot esperar de les senyals d'identitat del personatge i els actes o l'activitat que realitzen.

La petjada d'aquesta tàctica es veu per primer cop en dues escenes *d'El joc*. El discurs, força potent, val a dir-ho, d'aquestes escenes els personatges el construeixen en una contradicció similar: una en termes absurds, la dels *obriers* que quan tenen accidents riuen i ho celebren; i una altra en termes seriosos, la dels *nens* que juguen a provar mètodes d'execució entre ells. Aquesta darrera la trobarem duta al seu màxim rendiment en l'escena dels *Artistes amb aspecte de gangster* i la *Partenaire de circ* de

Cruel Ubris que treuen el *Voluntari* a la força i el sotmeten a una sessió de tortura deixant-lo *groggy* i un *Mosso del circ* «surt per endur-se'l» (Boadella, 1970:5). I també en la molt i molt negra escena dels fills dels botxins jugant amb el garrot vil a *La torna*. (Boadella, 2002:107)

De fet, el guió de *Cruel Ubris*, traspua per tots cantons una mala bava considerable generada precisament en el contrast constant entre el que anuncia l'entrada d'un personatge introduït per un dels genèrics citats i el que a continuació l'acció li farà fer.

A *Cruel Ubris* hi ha un fet interessant que la lectura del text no posa de relleu per qüestions de censura⁴¹ com és que, en el guió en castellà presentat a censura, *l'Hermana*, està escrita amb minúscula –*la hermana*– quan en realitat es refereix a una monja. Per la mateixa raó, el text tampoc especifica que *l'home normal* que espanta els *burgesos*, el *voluntari* que es torturat en el la pista de circ comissaria, *l'amant* que surt de l'armari, i la *mòmia* que cau per sorpresa entre els paravents d'altres escenes es sempre el mateix actor.

L'intent de burla de la censura no era gratuït perquè, si ens hi fixem be, tots els personatges citats tenen en comú l'exercici d'un *rol* passiu. Aquest personatge caracteritzat d'una manera tan ambigua en termes d'«home normal», vistes les seves aparicions en el conjunt de l'obra, transitant, fugint, agafat, amagant-se i quedant fora de combat, la seva peripècia es llegeix fàcilment com la d'un *fugitiu*. Una sèrie de *gags* que llegida en el context històric en què va ser creat *Cruel Ubris* (1971) donava tota sola una segona cara ben fosca –i realista– al disbauxat espectacle de varietats que aparentava ser *Cruel Ubris*.

Quan a les representacions de *Cruel Ubris*, en l'escena de la festa burgesa i després en la de la tortura policial, apareix per primer cop un personatge de carn i os, un individu que no representa cap tipus, que no és més que l'al·legoria de l'oprimit anònim, al qual li passen coses de debò, alguna cosa essencial entra a formar part de l'arsenal de recursos del teatre de Els Joglars: la possibilitat d'introduir el moment

⁴¹ Es tracta, però, d'un intent de burla relatiu de la censura atès que en l'època de creació d'aquestes obres la censura enviava un funcionari als assajos generals per tal de comprovar si el que es feia a escena es corresponia amb el text prèviament autoritzat.

dramàtic de la vivència interior d'un individu. Un efecte, però, que trobem dosificat amb comptagotes en les obres estudiades.

Els personatges més emparentats amb una realitat concreta que ja havien aparegut abans, sempre havien estat tractats com a al·legories d'allò general que representaven. A *Mary d'Ous*, la creació següent, torna a imperar aquesta estratègia.

Al text de la primera versió de *Mary d'Ous*, la nòmina de personatges la componen: *John*, *Mary*, *Pize*, *Bissimo*, *Cor de Johns*, *Cor de Marys* i *Único*. Les denominacions són pures antonomàsies al·legòriques. I la caracterització de tots ells emergeix d'una acumulació de fragments de conductes genèriques en l'exercici d'un *rol* en la interacció ritual entre dos, tres individus o un grup en conflicte.

Un altre cop, allò que acaba emergint en el joc de confrontació de rols per damunt de la caracterització més figurativa en termes d'estereotip o d'al·legoria, és l'essencialisme de l'arquetip. Així, doncs, la tendència a la confrontació de personatges caracteritzats preferentment pel *rol* que prenen en el conflicte que els fa actuar, determina l'esquematisme dels continguts de les primeres obres. Entre l'acció dels personatges generalment clara i didàctica i la referencialitat humana immediata de l'estereotip o la indirecta de l'al·legoria, són les conductes allò que millor emergeix en la recepció i allò que vehicula fonamentalment un discurs adreçat a subratllar arquetips la condició humana.

IV.5.4.2 ÀLIAS SERRALLONGA, LA TORNA

Després de *Mary d'Ous*, sense deixar les estratègies habituals, la dramaturgia d'Els Joglars intrudueix el personatge real, històric, llegendari, amb nom i cognoms: Joan de Serrallonga. Més tard, a *La torna*, l'argument es basteix de personatges reals camuflats sota una màscara que més que ser una simple modalitat de representació del personatge actua com a subratllat grotesc de la sordidesa que els caracteritza.

Aquestes dues obres recreen dramàticament uns fets verídics (altres obres presenten fragments en aquest sentit, com *Daaalí* [l'agonia] però no integralment). Cadascuna, presenta, però, la pròpia estratègia en la relació actor-acció-personatge. A *Àlias Serrallonga*, tots els personatges estan per primer cop plenament integrats en la

ficció dramàtica⁴². Hi són, però, reflectint diversos nivells de realitat. O dit en termes més brechtians, *distanciats* de distinta manera. D'una banda, els personatges que transiten per la Cort, acotada a l'escenari d'un teatret que va canviant de decorat i amb pujades i baixades de telò –*Felip IV, Conde-Duque de Olivares, la Reina, el cardenal, Velázquez, Don Gaspar de Guzmán, ambaixadors, un cavaller, un actor que fa mímica, el professor de llatí, el professor francès d'esgrima, el professor de música, una dama,* etc– que actuen com a personatges de còmic *pop* tractats més aviat com la paròdia dels seus referents iconogràfics, pictòrics, bàsicament, tenint curts intercanvis verbals amb textos generalment aleatoris, manllevats a fonts literàries diverses i amb anacronismes constants. (Xf.Cap.VIII.1:587-90)

Aquests personatges-ninot executen els rituals que els són propis, sense transparentar cap indicatiu de motivació, sense projectar cap intencionalitat abjecta. La *maquineta* del poder que exerceix l'opressió sobre Catalunya és un teatrí de divertides figures animades sense ànima, sense intencionalitat, sense malícia, que per contrast amb la carnalitat amb què són representats els altres estaments, agafa una dimensió extraordinàriament representativa del seu paper històric.

En canvi, *Pagesos, Pageses, Bandolers, Soldats*, tot i actuant gairebé sempre en escenes corals i malgrat el laconisme verbal individualitzat que se'ls adjudica, estan caracteritzats com a individus lliurats al seu comès respectiu, és a dir, deixant entreveure en els actes que realitzen el conflicte particular que implica sortir-se'n o no. Potser sí que *Serrallonga*, i *Joana*, en les seves aparicions episòdiques, en ser objecte d'una focalització més personalitzada en tant que compten amb unes intervencions discursivament més explícites –no pas verbals, necessàriament– de les seves reaccions, ressalten més l'arquetip de la passió que els duu a la marginalitat. Són prou curiosos els moments que el personatge *Serrallonga* atura l'acció amb manifestacions cantades del

⁴² Abans de començar la història, hi ha dues accions prèvies. La primera corre a càrrec d'un *mim* i d'un *músic* presentant l'auca de la llegenda de Joan de Serrallonga, il·lustrant-la gestualment el primer i amb motius musicals populars el segon i la segona, ja dins la sala, a càrrec de dues *Hostesses* que expliquen al públic, com si és tractés d'un vol, com s'han de comportar a la butaca durant l'espectacle. I, finalment, l'aparició d'*una turista anglesa* i *un turista alemany*, clients en potència del "folklor nacional". (Aquest inici anticipa les realitzacions posteriors de la companyia on el "teatre" és introduït sempre per algun personatge actuant en temps real i ens fa pensar també en el que més endavant La Cubana convertirà en el seu cavall de batalla dramaturgic).

seu sentiment solidari amb els company de banda caigut en combat—*Adéu, clavell morenet*— d'alt voltatge emotiu.

I un l'altre extrem, hi ha representacions cent per cent al·legòriques, com l'aparició d'un personatge acotat com «*un carnisser vestit de blanc*» (Boadella, 1974:9), inquietant figuració simbòlica del botxí, simultàniament a la de *la Justícia*:

Aparece el rey llevando una gran capa, de la que emergen los jueces que condenan a Serrallonga, llevando máscaras blancas y dialogando en latín (...) Los jueces se marchan por el pasillo. Se tira un telón, figurando diversas torturas del siglo XVII. [9]

La torna cohesionava tot el seu discurs mitjançant una metàfora visual establerta en el mateix concepte de caracterització dels personatges. L'obra, subtitulada «comèdia de màscares» està escrita partint de l'acotació: «*Sánchez, el presumpte assassí, no porta màscara*» (Boadella, 2002:35). La resta de la nòmina de personatges, cinquanta-tres en total, sí que en porten. Tenint en compte el pla tant distint de projecció de signes *humans* que en la representació escènica un i altre procediment actoral comporten, el contrast entre un personatge que actua exhibint la seva cara i la seva mirada, i la resta actuant des de l'expressió fixa de la màscara, amb aquesta acotació, el text no deixa de formalitzar una noció de *gestus* altament reveladora de les circumstàncies de l'acció y, com sempre, del punt de vista de l'autoria.

A *La torna* no importa que el text no acoti les característiques expressives de la màscara de cada personatge. El to que els atorguen les seves intervencions verbals o les descripcions de l'activitat que realitzen dona una idea del perquè de fer-los aparèixer actuant sota una expressió estàtica. És suficient. Es tracta de convertir l'ample ventall de procedències socials, d'oficis i de rols en el cas, alguns totalment anecdòtics, en un *gestus* social uniforme pel que fa a la mirada envers un tal Heinz Chez, àlies *Sánchez*.

El text només acota amb detall la composició física dels personatges en la segona escena, primera aparició del material humà que descriu, on l'esmentada visió es dona, per únic cop en tota l'obra en clau d'al·legoria:

[...] Mentre l'escenari s'il·lumina a poc a poc es va sentint l'escataineig de sis gallines. La caserna de la guàrdia civil és un galliner. Sis actors, amb màscara i un barret de fullola que simula un tricorni, dormen en calçotets i samarreta

imperi sobre els nervis situats al llarg de la taula. Escataïnegen i mouen els braços com si fossin gallines. Del pal del galliner pengen tres capes blanques [...]. [39]

És notable també la uniformitat estricta amb què el text caracteritza tots els personatges sense preocupar-se de revelar els mòbils dels seus actes, dibuixant molt de passada uns mínims trets de caràcter o de temperament per no excedir la monotonia elocutiva i gestual, sense esmerçar-s'hi gaire tampoc. És una obra de conductes delirants on totes les tintes estan carregades en la superficialitat, l'estultícia, la frivolitat i els baixos instints que apliquen sistemàticament a cada acte. Els personatges de *La torna* són visions grotesques híper negatives de tots els estaments involucrats i dels individus en general.

Encara que el contrast de la noció coral que el tractament uniforme dona a tots els personatges amb l'individu sense màscara que gairebé no aconsegueix en tota l'obra entendre res del que li diuen, no deixa de ser també una negra metàfora sobre la condició humana que connota tota l'exposició del cas.

IV.5.4.3 *M-7 CATALÒNIA, LAETIUS, VISANTETA DE FAVARA*

Aquestes obres tenen en comú el fet de estructurar-se en dos grups o cors de personatges i en el fet que un presenten els altres com a espectacle i més exactament com a *curiositat* antropològica. El mateix esquema utilitza, però, convencions i recursos de figuració ben diferents en cada cas. A *M-7 Catalònia* uns *Doctors* futuristes exhibeixen un grup de *Vells* anacrònics; a *Laetius*, uns *Actors* representen ells mateixos uns éssers d'una mutació futura del planeta; i a *Visanteta de Favara*, el cor de la fauna celestial que es diverteix creant la disbauxada fauna del paradís de Favara. En tots els casos, el cor exhibit posa alhora en evidència el cor exhibidor.

La trama d'*M-7 Catalònia* presenta dos personatges femenins, la *Doctora Noguera Grau (XI 7781 B)* i la *Doctora Plana River (BL 5432)*, totes dues científiques futuristes, presentant al públic quatre persones ancianes, *Amparito, Cisco, Jaume i Martí*, últims vells que representen la cultura i la forma de vida catalanes.

La descripció de les *Doctors* a la primera acotació del text és:

[...] *Actuen amb una gran seguretat. Adopten postures estereotipades que recorden alternativament: maniquins o models de fotògraf i actituds de replegament i de relax. La musicalitat de les paraules que diuen també és diferenciada: molt més natural, viva i regular quan parlen en saxó, i mimètica amb inflexions exagerades, i, algun cop, d'intenció només aproximada quan parlen en llengua catalan. En aquest cas, tan els gestos, restirngits i molt seleccionats, com les paraules no sempre es corresponen amb exactitud, signe inequívoc que els conceptes que volen explicar no han estat prou ben interpretats.* [151]

La presentació dels vells :

[...] *Cisco: pas lent, cap cot, ni mira, duu un bastó [...] Amparito: la bossa de mà penjada al braç. [...] Martí, carregat d'artrosi, principalment a les extremitats superiors, va encarcerat i duu ulleres. Jaume: apareix de cop, com si l'haguessin empès [...].*[152]

El laconisme d'aquesta primera descripció externa amb dades estrictament motrius, determinants a la vellesa dels personatges, té lògica atès que totes l'acció de les escenes de la seva entrada estan relacionades amb elements accessoris de la indumentària amb què van component i recomponent diferents estereotips de la tipologia popular de la nostra idiosincràsia. L'obra va transcorrent amb una senzillesa entranyable com si fos un auca animada amb aquests sis personatges que en cap moment juguen a un costumisme estereotipat de sainet sinó a la desconstrucció de comportaments reconeixedors en escenes introduïdes aleatòriament per les nòrdiques doctores, que en realitat estan donant la mateixa funció als seus comportaments. De fet tot el sistema d'acotacions d'aquesta obra és essencialment performatiu construït pas a pas un discurs sobre el *com es fa* molt més dens que el del *que es fa*. Escenes que, si se'ls traguessin els diàlegs, estaríem ben a prop d'un text com el d'*El pupil vol ser tutor*, de Peter Handke.

Perfectament d'acord amb l'enunciat del motiu argumental d'origen d' *M-7 Catalònia*, els personatges conformen una al·legoria del xoc de costums tradicionals i moderns en el món actual. La lleugera trama argumental ja explicada al capítol anterior concretada en l'entranyable enfrontament entre els vells i la doctora, introdueix en l'al·legoria la noció d'uns tarannàs arquetípics sempre presents en la idea tòpica que diferencia la vida de les cultures del nord i les del sud.

Els personatges de *Laetius* són, com hem explicat més amunt, els propis actors i les pròpies actrius de la companyia, uns exercint de conductors del reportatge i uns altres representant els diversos personatges de la hipòtesi futurista teatralitzada que presenten. De fet és la primera i única vegada que la situació en temps real no va conduïda per uns personatges que en ser clarament representació ficcionalitzen automàticament el context. Aquí, com ja hem citat a la secció anterior, alguns actors fins i tot donen el seu nom i la seva edat reals.

Laetius comença, en efecte, amb un dels actors d'Els Joglars entrevistant micròfon en mà alguns espectadors. Val a dir que l'aparent realitat absoluta que fa creure que l'obra no ha començat és una impressió falsa. Recordem que les respostes que donen els espectadors no són les que surten per la megafonia. Aquestes respostes són textos prèviament escrits per ser enregistrats per actors mimetitzant la mena d'elocució pròpia de les respostes improvisades a aquesta mena d'enquestes (Xf.Cap.VIII.1:591).

La representació de la història de *Laetius* la introdueix també un dels actors que han donat la cara adoptant la funció de narrador. A més, el guió de la representació de la història de *Laetius* no caracteritza els personatges per la seva denominació sinó referint-se sempre a ells com «*els mims que representen...*».

Els primers personatges que es representen a la història de *Laetius* s'acoten simplement com el *Matrimoni Roca* que sucumbeix a l'explosió. Els de la nova era seran senzillament *Laetius mascle* (tres) i *Laetius famella* (dos). Com en el cas d'*M-7 Catalònia*, el text acota detalladament tot allò que fan i durant la seva execució el text del narrador al·ludeix a les conductes que enuncia l'acció amb nomenclatura pròpia dels nostres hàbits biològics –la mare, el fill– i progressivament es van introduint símls culturals d'aquest ordre per relatar allò que els *Laetius* fan a escena.

Així, els estranys *Laetius* acaben caracteritzant-se sobretot com a arquetips de l'instint de supervivència més animal de la condició humana. La seva acció, tot i situada en un nou sistema de condicions de vida planetàriament hostils després de la catàstrofe nuclear, va evolucionant de l'estrictament biològic cap a la provocació de conflictes propis de la relació entre els humans, els quals el text del *Narrador* qualifica com els prototípics de l'espècie. En certa manera, un altre cop la tècnica a

contramàscara per produir l'efecte satíric en contrastar la imatge en aquest cas considerablement neutra dels Laetius que interpreten els *mims* amb ritus cada cop més domèstics.

En un dels intermedis surten dos actors fent d'*Homes de la nostra civilització*:

Dos mims portant màscares entren en escena imitant els gestos de dos homes de negocis qui repetidament, per donar més importància a cadascun dels gests que executen, caminen, fan encaixades de mans, s'asseuen, s'ofereixen tabac, obren i tanquen llurs carteres, miren l'hora del seu rellotge i finalment surten d'escena simulant ballar un tango amb la cartera com a "partenaire".
Narrador: Els senyors Ferrer i Fargues han intuït que l'explosió acabarà amb ells, amb les seves carteres, amb els seus talonaris i amb els seus "glaçons", s'acomiaden per tant amorosament deks seus gests més estimats. Crec que és un exemple patent per a vostès, disfrutin ara que pden dient adéu als seus gestos més estimats, cadascú dins les seves possibilitats i estatus social.
(Boadella, 1980: 7)

En diverses ocasions, els propis *mims* que estan fent de *Laetius* son entrevistats pel *Narrador* perquè parlin de la seva feina:

Sent actor, com pot ser que el continuï afectant fora d'escena la intoxicació del teu Laetius? [...] Experimentes alguna sensació desagradable en el moment que et sents un simple objecte per a la reproduccio? [...] Pitus, no et sents impressionat de destruir aquest dibuix que podria ser considerat per la posteritat com un testimoni de l'època? Sí, però no hi ha cap problema perquè demà ho tornarem a fer. [3]

En resum una agosarada dramatúrgia circular on la convivència de personatges representant dues espècies remotes en el temps, una en termes d'individus contemporanis i l'altra en termes de prototips ancestrals componen un cop més una gran al·legoria satírica de la condició humana.

La falla vivent que és *Visanteta de Favara* va mostrant successivament: l'al·legoria celestial amb la creació de la dona, l'home i el paradís de Favara; la consolidació de *l'alegria de l'horta* valenciana fins a l'aparició de St. Vicent; i la València del present (1986) i del futur. Els personatges del primer tram (*Déu, Serafins Vermells, Serafins Blaus, L'escriba Fiel, Llucifer, Arcàngel, L'àngel Angelines*) estan tots concebuts com a paròdia iconoclasta del nostre imaginari celestial més popular.

Sorgint d'entre els núvols; el cosmorama de Déu Totpoderós, envoltat de quatre serafins.

Al centre de la comparsa, Déu, dret, omnipresent, calb, mirant fixament cap a endavant i il·luminat per un raig de llum, com si fos ell qui el desprengués des d'una gran aurèola barroca semblant a una peineta valenciana. Va vestit amb un pèplum daurat i amb una capa blava. Porta al coll engalanat amb una cadena d'on li penja una petita peineta valenciana. Té oberts els braços, omnímode, com si volgués abraçar l'univers. La seva mà esquerra aguanta una bola, també daurada; bola, que encara no sap ben bé ni què és, ni què simbolitza, ni perquè la porta a la mà.

A la seva esquerra i dreta, dos serafins alats, somrients, vestits de vermell i agenollats amb les mans juntes amb actitud de pregar, miren a l'infinit amb una bondat que frega la ingenuïtat. A diferència de Déu, només porten com a aurèola un cèrcol daurat.

Per davant dels serafins vermells, dos serafins alats vestits de blau, també agenollats, però amb els braços estesos exalçant Déu, semblen posseïts pel somriure que provoca la bonhomia de la felicitat. També porten cèrcol com aurèola.

És una falla feta d'una sola peça.

Estàtues de cartró pedra.

Avorriment d'estar perpètuament comdemnats a mantenir la posició estatuària.

Ningú la pot trencar.

Immobilitat.

Quietud. (Boadella, 2005:5)

El mateix argument ja desenvolupat amb absoluta simplicitat a un dels *sketchs* d'*El joc*, ara, a *Visanteta de Favara*, impulsat per la voluntat de reflectir la idea del barroquisme valencià, s'escriu posant l'accent en la recreació de l'excés i en la hipèrbole de l'aparença i l'activitat sense escatimar el detall visual en la caracterització dels personatges.

Fiel va vestit de bisbe amb mitre i revestit amb una dalmàtica de luxosos brodats. Porta un gran llibre a les mans i una llarga ploma. Fiel és l'escrivent del primer llibre de la Bíblia; el Gènesi. [9]

Els personatges en aquest primer tram s'escriuen amb una llibertat referencial considerable. L'acció del seguit d'escenes des de la creació de l'home i la dona al paradís de Favara fins a la vellesa de la primera parella amb tota la família procreada (*Visanteta, Pasqualo, Matusalem, Sillà, Caïn, Abel* i els *Fills* respectivament) es preocupa sobretot de remarcar les possibilitats hiperbòliques dels actes dels personatges dins el mínim *canemàs* argumental basat en l'antic testament. Els personatges van emergint

en un conglomerat d'al·lusions a figures populars relacionades amb la sexualitat desinhibida de l'horta en un sentit molt ampli.

Per tot això, en aquesta obra, potser més que en cap altra d'Els Joglars, l'aparença externa del personatge juga un paper força directe en la lectura:

[...] *Una dona d'aspecte racial. Cabells llargs i rinxolats i un vestit amb escot i sense mànigues, llarg fins els peus. Va descalça. Porta les mans agafant-se la cintura de la mateixa manera que l'escultura que Déu havia fet. És Visanteta. [15] Pasqualo és un home primitiu de llargs cabells grenyuts. Es cobreix el cos amb un vestit que li arriba fins els turmells. La part de dalt del vestit li permet ensenyar l'espatlla esquerra i el seu pit. Porta lligada a la cintura una corda. Va descalç. [21] Un querubí una figura antropomorfa alada, però vestida de blanc amb pantaló curt i polo de tenista. Cabells rinxolats i una cinta al cap. Porta a la mà una espasa de foc. [33] Llucifer va vestit de negre. Porta una gran capa. Té el cabell blanc i porta posades unes ulleres fosques. Du una torxa a les mans. [44] L'àngel es deixa veure amb les seves dos grans ales ben esteses. Tot ell és d'un blanc immaculat. D'una bellesa envejable. [44] Aquest àngel s'anomena Angelines. Un àngel de certa ambigüitat. Com tots els àngels d'esperit pur i sense sexe. És per això que la seva veu és com la d'un castrato; molt aguda, infantil. A vegades, impertinent. [44] Matusalem, jove, per ell no passen els anys, i Sillà, una dona forta, exuberant, que es troba en la seva màxima plenitud. [49] Caín és moreno, porta barba i el seu aspecte és fort; racial. [49] Abel acompanyat de dos pastors. Van vestits amb unes llargues capes fetes de pell d'ovella. El seu cabell és també com el color de la llana. [68]*

Tot plegat és una disbauxa referencial cohesionada per la distorsió grotesca amb què tot està hiperbolitzat des del principi escatòlogic de la creació divina en què la dona i l'home Déu els crea amb el resultat de la seva pròpia digestió [10-14].

De fet, a *Visanteta de Favara*, gairebé tot sona a cita, tot té doble sentit, perquè la tria dels estereotips que procuren la immediatesa de l'associació redunden sempre en el motiu de fons que és l'arquetip de la búsqueda del plaer primari.

Com hem vist a l'exposició del motiu i a la concreció de l'argument (Xf.Cap.IV.1.1:125-127) aquesta és una obra on la sàtira se situa en el terreny de la complaença. Les distorsions grotesca i burlesca de la realitat esmerçades, son procediments de gran immediatesa en el subratllat dels vicis i de les virtuts representades.

Sí que s'observa en aquesta obra que els dos personatges extrets del sànet *El virgo de Visanteta* de Bernat i Baldoví, tenen –més que no pas a l'argument del sànet en sí– una funció orgànica en l'estructura de successió de situacions de tota la primera

part del «paradís». Son una mena d'Adam i Eva situats al centre del Paradís i és en funció de la seva presència central que es justifica tot el trànsit de personatges. En contrast, aquests dos personatges, tot i expressar-se com un vademècum de cites, es llegeixen com els dos personatges més individualitzats de l'al·legoria coral.

La tònica continua sent la mateixa en la segona part amb l'aparició dels primitius *Sanguangos* (els habitants de les zones limítrofes tant al nord com al sud del paradís valencià), s'introdueixen els estereotips de la xenòfobia veinal, mantenint, però, la sàtira en el terreny del traç gruixut de la distorsió grotesca.

*Per la dreta entra un home d'aspecte primitiu.
És fàcil d'endevinar pel seu caminar; ho fa com els primats, per com vesteix;
cobreix el seu cos amb pell d'ovella i per la seva cara angulosa, mandíbules
prominentes, celles molt poblades i cabell com el dels goril·les, que no pertany
a la tribu dels favara. Porta alguna cosa a les mans que guarda com un
tesor.[82]*

La sàtira juga a exagerar l'etnocentrisme valencià mostrant la seva visió d'un català qui, com a veritable home de les cavernes, només s'expressa amb sons incomprendibles com *seeeny* o *roovelló*.

Es destaca també del cor el *Frare* (que s'associa a St Vicent) utilitzat per introduir en l'última part de l'obra les digressions de *les plagues* que permeten fer caricatura d'aspectes de la realitat contemporània del *paradís valencià*.

A partir de l'aparició de *St. Vicent* com a impotent redreçador de la moral dels valencians i amb la paròdia de les plagues bíbliques que permeten al·ludir a les de l'època actual –la valència socialista dels vuitanta–, es passa de la hipèrbole grotesca dels arquetips antropològics a la caricatura directa de l'actualitat fent aparèixer personatges-institució com el *Sr. Lizondo*, *l'Alcalde*, *El Tio Toni*, *La parella de Guardia Civils* i *Altres ciutadans i ciutadanes* amb l'estereotip com a component fonamental de la seva representativitat. Una mica com els ninots dels populars guinyols televisuals, tot sent vehicle de comicitat, desemmascaren la naturalesa estereotipada de l'autoescenificació del personatge-institució al·ludit.

IV.5.4.4 *OLYMPIC MAN MOVEMENT, BYE, BYE, BEETHOVEN*

En *Olympic Man Movement* els personatges són els militants anònims del moviment polític del mateix nom que fan l'acte. Apareixen com a set individus la caracterització dels quals s'estableix estrictament en termes d'*actor* i amb un *rol* reiterat, constant, donat que tot allò que fan d'ençà que apareixen a l'escenari, està clarament activat en la suposició que han de convèncer el públic descregut de la bondat de tot el que ells defensen. Un cor que s'encarrega de representar els personatges de les escenes de propaganda que conté l'acte. Un cor que exerceix un *rol col·lectiu* de proselitisme el qual, a mesura que l'acció avança, va prenent dimensions d'enemic de qui fugir.

A *Olympic Man Movement*, no importa que la dramaturgia de l'acte presenti en el seu escenari escenes amb distints estereotips socials d'esportistes, filòsofs i *pijos* diversos. Ni que en alguna escena de l'obra es faci al·lusió, com a *Laetius*, al nom real d'algun dels intèrprets, donant a entendre que el grup que executa l'acte propagandístic són actors contractats. El sentit coral no desapareix mai i fins i tot va més enllà de la seva habitual instància comentadora èpica o lírica d'una acció en la qual no té cap paper. El d'*Olympic Man Movement* és un cor protagonista amb una clara funció de convèncer l'antagonista que és el públic. Al contrari del cor d'*Erínies* de *Les Eumènides*, d'Èsquil, que comença demanant justícia i acaba fent trontollar el sistema fins al punt que l'han d'emmordassar, aquí l'*Olympic Movement* no dubta en mostrar l'arsenal de recursos demagògics per persuadir de la bondat del seu totalitarisme la potencial víctima: el públic d'Els Joglars.

Les distintes aparences que el cor de l'*Olympic Movement* va adoptant per il·lustrar els seus punts de vista tenen en comú la insistència en iconografies on l'uniforme –sempre civil– és signe del seu esperit de lluita col·lectiva: *Xandalls, Jugadors de rugby americà, Ciclistes, Patinadores, Tenistes, Genetes...*:

Ells, meitat guerrers, meitat esportistes, senten la mateixa emoció de l'automobilista en la pista de sortida o de l'astronauta a punt d'envolar-se en la seva nau.(Boadella, 1982:21)

També hi apareixen un *Professor*, uns *Togats*, un tal *Dr. Puigmartí*, compostats amb estereotips dels filòsofs de les ideologies.

Els, els militants del moviment són, naturalment, els “bons”. En el joc es tracta que a, més a més, ho semblin. Són joves, elegants...Les noies estan maquíssimes amb els seus vestits de tenis. Els “dolents”, aquests vells professors que parlen de llibertat, de drets human, semblen ridículs enfundats amb les seves togues d’”honoris causa”. [54]

També alguna al·legoria amb iconografia d'estampa bucòlica, per suggerir paradisos... totalitaris:

Entren dues Camperoles i tres Camperols. Ells, portant unes aixades, cavem la terra, i elles, sembren. Arribant al davant de l'escena, canvien aixades per falços. Remoenten l'escena. Seuen tots pel pòdium i megen unes fruites. Dos camperols ballen i el pòdium es desplaça vap al davant. Els Camperols s'acomiaden i marxen vers l'infinit. Elles resten a l'escena netejant les eines. S'acaba la música i elles canten. Entra una pagesa.

CAMPEROLA 1 (*Veient les queixes que fa la Pagesa*) No et queixis més. La queixa és pròpia dels esclaus. L'acció és pròpia dels homes lliures. Afilia't a nosaltres [...]. [62]

Una de les característiques que diferencien molt els personatges d'*Olympic Man Movement* dels de les obres anteriors és la correspondència entre caracterització i acció sense la distància irònica que en descripcions anteriors hem denominat *contra màscara*. Fins al punt que l'escena de l'educació dels nens petits està representada per *Ninos* amb moviment i veu mecànics.

Hi apareix fins i tot *Mitchell*, un jugador del Barcelona F.C. del moment, canviant radicalment de registre, amb una caricatura molt individualitzada, en aquest cas utilitzada també com a contrast rítmic necessari a la insistència en la coralitat de tota l'obra.

A *Bye, bye, Beethoven*, última obra del periple d'*actes públics*, Els Joglars recapitulen moltes de les elaboracions de creacions anteriors. Hi trobem, per una banda, els *militars* uniformats que presenten i comenten l'acte amb els quals es recupera una idea genèrica i al·legòrica de civilització més desenvolupada, en la línia de les *doctores* d'*M-7 Catalònia*. D'una manera semblant a *Olympic Man Movement*, però amb un impacte sobre el públic distint, a *Bye, bye, Beethoven*, l'acte de presentació de l'experiment de laboratori que determina la situació, el fa un grup de militars russos situats en un futur imprecís. La representació teatral dels experiments la fa el cor de

militars-actors, en la primera part com a personatges de la civilització a punt d'extingir-se i en la segona calcant els *Laetius* de l'obra homònima.

És en el tractament dels *Militars-actors* que realitzen les escenes dels últims temps de la vida burgesa abans de la catàstrofe, on s'hi introdueixen alguns aspectes nous en la dramaturgia d'Els Joglars.

L'obra ens assenyala que els *Militars-actors* porten «*granotes similars als dels aviadors militars russos*» (Boadella, 1987:2) (Xf.Cap.VIII.1:643). Totes les escenes que realitzen en el «*camp d'experimentació*» estan escrites en termes semblants a aquesta:

Sis militars seuen en semicercle al damunt d'uns tubs transparents, representen una conversa entre tres parelles amigues en una reunió social. L'exquisida educació rebuda va entretallant les frases, les paraules, fins que una sensació d'angoixa impedeix qualsevol tipus de comunicació entre ells. Aquestes domèstiques i petites mutacions de relació social, acaben amb un brindis i un acomiadament no usual: els seus cossos aniran caminant per terra com a crancs mentre es besen i van donant-se la mà. [25]

La caracterització dels personatges parteix de principis coneguts i estan indicats amb antonomàsies genèriques. Quan actuen com a cor: *Militars aviadors, Oficials* – anomenats posteriorment *Militars-actor*–, i quan ho fan com a personatges de l'experiment: *Models, Psiquiatra, Infermera, Pacients, Un grup d'individus en una discoteca, Filla, Pare i mare, Home vell, Policia, Astronauta*; també amb antonomàsies més caracteritzades: *Un amic i un fill i una filla frènics*; i més al·legòriques: *L'home-peix, L'home sense cara, El carnisser, El doble*, etc. I els ja coneguts *Laetius mascles* i *Laetius femelles*.

Llegint el guió hom diria que el tractament dels personatges a *Bye, bye, Beethoven* va la recerca de trobar la manera de personificar un essencialisme existencial més depurat que en cap altra obra. Les rèpliques ens suggereixen, en la seva primera part, una fredor expositiva d'allò que les escenes mostren. Podríem emparentar força la relació actor-personatge-acció amb la que ja hem vist a *Olympic Man Movement* amb la gran diferència que el que representen els personatges a *Olympic* són *quadres de costums* idealitzats, mentre que *Bye, bye, Beethoven* és una partitura insistent i pessimista d'emocions terminals.

IV.5.4.5 *TELEDEUM, VIRTUOSOS DE FONTAINEBLEAU, GABINETE LIBERMANN*

Aquestes tres obres tenen en comú que tots els personatges són ficcions elaborades en termes de persones amb una vida pròpia relativament imaginable més enllà de la seva actuació en la situació presentada. I també coincideixen en el fet de donar a l'espectador un paper més o menys actiu en el perquè de l'actuació dels personatges.

Teledeum és la primera obra d'Els Joglars amb els personatges construïts en aquests termes. La situació, com sabem, és a un plató de televisió muntat en un teatre o similar on el públic assisteix com a espectador a l'assaig general d'un *Teledeum*.

Per la dreta i per l'esquerra, mentre el públic va entrant al plató, els concelebrants Philippe du Berger, testimoni de Jehovà, Hans Christian von Müller, mormó, Mary Anne Mc.Murphy, catòlica, Angelo Marcello Luciani, catòlic, monsenyor William Ryan, catòlic, i els acòlits Richard Clayton, evangelista, Perrre Lachaise, calvinista, Romà Maria Pladevall i Urdeix, catòlic, i Vicenta Maria dels Desemparats, catòlica, vestits de seglar, excepte Monsenyor Luciani, que vesteix sotana i solideu vermell, conversen afablement mentre esperen les consignes del realitzador perquè comenci l'assaig de la concelebració ecumènica. (Boadella, 2002:233)

A *Teledeum*, l'espectador forma part del joc, en aquest cas, com a públic sense cap rol en l'argument més enllà de donar verisme a la idea de directe que emmarca l'argument.

Realitzador, Tècnics i tot el mostrari de clergues protagonistes, es coneixen d'entrada com a tipus professionals molt generals. Els eclesiàstics, en la seva segona entrada ja preparats per a l'assaig, i durant el ritus, encara que pertanyin a confessions diferents, i facin evidents caràcters distintius, donen una altre vegada la idea de cor, en tant que cos corporatiu, en certa manera. *Teledeum* és, efectivament, una obra coral on un grup que pertany al mateix univers es dedica exclusivament a contrastar visions del mateix. El que llegim és un cor ecumènic, amb els seus contracors en funció de les distintes versions del dogma, que de seguida entra en el territori de la paròdia a causa de la subratllada codicitat d'un llenguatge artificios de mena.

De forma progressiva, les distintes situacions de confrontació i controvèrsia que l'assaig de la concelebració va provocant, permeten que sense sortir de la paròdia de

l'argumentació dogmàtica, vagi apareixent i posant-se en primer terme del seguiment de l'acció el temperament i la psicologia dels individus que són a sota de l'hàbit que porten i del comportament ritual que el seu ofici i l'*ofici* que realitzen pressuposen.

En aquest sentit, els personatges de *Teledium* suggereixen un altre cop la idea de *contramàscara* explicada més amunt, aplicada en aquest cas a uns personatges individualitzats en una ficció perfectament realista.

Al fals final de l'espectacle, els actors parlen directament als espectadors jugant amb la veritable identitat dels personatges de l'obra: Xevi Vilar, l'actor que ha interpretat *Romà M. Pladevall*, afirma que no és Xevi Vilar sinó l'autèntic *Romà M. Pladevall* i *Urdeix, monjo de Montserrat*; Santi Ibáñez afirma que l'actor Santi Ibáñez va morir fa dos dies i que ell és l'autèntic *Richard Clayton*; i així un darrera l'altre menys Jesus Agelet qui assegurarà que ell sí és l'actor, però per no gaire temps, atès que la convivència amb els nous companys ha canviat la seva vida i també deixarà de ser actor per lliurar-se a Déu. Un final que pretén ratificar la improbabilitat d'allò que s'ha vist i donar a l'espectador no només dades sobre una història de ficció sinó implicar-lo en la mateixa convenció teatral.

A *Virtuosos de Fontainebleau*, els personatges principals són dos col·lectius indisolublement dependents l'un de l'altre, donada la situació que protagonitzen: són els músics d'una orquestra de cambra i el seu públic, durant la celebració d'un concert, on els primers ha de convèncer el segon de la seva superioritat. Aquesta aventura es veu complicada pels actes d'altres dos personatges —el *Conseller* i l'*Antonio*— els quals, en voler intervenir benefactorament, acaben capgirant irreversiblement el curs dels fets.

Albert Boadella va declarar que «*Virtuosos* arrenca els primers vint minuts amb un realisme absolutament brutal, molt més treballat que a *Teledium*» (Boadella, 2001b:10). Un realisme que es reflecteix en la presentació perfectament tipificada i realista dels esmentats *Músics*, *Conseller* i *Antonio*, treballador del lloc on es fa el concert.

Aquí ens és molt útil tornar a citar la teoria d'Abirached sobre la relativitat de la referència als *tipus* socials en el personatge teatral quan conclou que:

No hay que olvidar que al apropiarse de las señas identificativas de un tipo, el personaje no se asegura más que en parte la identidad indispensable a su

funcionamiento: aquella que ha perdido prestada a la memoria colectiva,; si pierde sus lazos de unión simultáneos con lo real y se degrada hasta el estereotipo, se arriesga bastante a funcionar de vacío. (Abirached, 1994:48)

Perquè això és en bona mesura el que fan Els Joglars amb els personatges de *Virtuosos de Fontainebleau*: degradar-los progressivament des de la concordança inicial entre qui se suposa que són i el que fan, cap a una imparable acumulació d'estereotips nacionals. Diguem que a l'inici de l'obra la fricció es dona entre *Músics*, *Tècnic* i *Públic*, arbitrats per un *Funcionari*, per acabar en una confrontació a matadegolla entre *Espanyols* i *Francesos*.

De fet, a les successives escenes de l'obra, tot mantenint a pols la situació marc del concert, les digressions van introduint nous temes referits a les suposades idiosincràsies dels dos bàndols enfrontats, la qual cosa permet que els personatges vagin superposant-se màscares; metafòricament parlant, primer –tics temperamentals, aficions gastronòmiques i eròtiques– i, al final, ja d'una manera física, amb la desfilada d'ícons representatius: *Napoleó*, *Lluís XIV*, *Edit Piaf*, *el Timbaler del Bruc*, *la Mare de Déu del Pilar*, *Jordi Pujol* i *Un mosso d'esquadra*.

Els cinc personatges que protagonitzen *Gabinete Libermann* tornen a estar plantejats, com en el cas de *Teledium*, com a ficcions referenciades en termes de persones amb una vida pròpia imaginable més enllà de la seva actuació en la situació presentada. Ara bé, així com el referencial que determina la versemblança dels personatges de *Teledium* és el d'un univers essencialment públic, el que pertoca als de *Gabinete Libermann* no deixa de ser el d'un univers més reclòs en la realitat, amb un imaginari d'estereotips construït sobretot per les seves representacions de ficció.

Com hem dit més amunt fonamentant-nos en les idees de Foucault sobre els rituals de la comunicació, tot personatge en acció es qualifica, com les persones reals, pels índex expressius del seu comportament en els ritus comunicacionals on s'emmarquen els seus actes i la seva activitat. L'antropòleg Erving Goffman al capítol *Realitat i artífici* de la seva celebrada obra *La presentació de la persona en la vida quotidiana*, on explica en termes teatrals les conductes comunicatives humanes en societat, parla de:

Dos modelos basados en el sentido común, de acuerdo con los cuales formulamos nuestras concepciones de la conducta: la actuación real, sincera u honesta, y la falsa, que consumados embusteros montan para nosotros, ya sea con la intención de no ser tomados en serio, como en el trabajo de los actores en escena, o con la intención de serlo, como en el caso de los embaucadores. Tendemos a ver las actuaciones reales como algo que no ha sido construido expresamente, como producto involuntario de la respuesta espontánea a los hechos en su situación. Y tendemos a ver las actuaciones ideadas como algo industriosamente armado, con un detalle falso tras otro, ya que no hay realidad de la cual podrían ser respuesta directa los detalles de conducta.
(Goffman, 1987:81)

Però aquest principi queda suspès quan els subjectes estan prèviament qualificats com a malalts mentals. La dificultat de qualificació se sol fer extensiva a l'expressió dels subjectes suposadament no alienats quan actuen en àmbits de demència generalitzada. Aquest principi facilita que els personatges de *Gabinete Libermann* esdevinguin perfectament versemblants sent com son veritables rareses pel que fa a la conducta que els defineix. Els Joglars tornaran a utilitzar aquesta possibilitat tan idònia per a la seves digressions habituals a *Yo tengo un tío en América* i en certa manera també a *El Nacional* i a *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

El cinema i el teatre de tots els temps han utilitzat amb força abundància i sota moltes perspectives aquesta realitat inquietant per definició, precisament per la distorsió de l'expressió socialitzada que suposa i les seves grans possibilitats de produir equívocs i jocs d'obliquïtat entre l'acció aparent i el seu sentit efectiu. No és l'especulació filosòfica entre aparença i realitat o sensatesa i bogeria d'algunes obres de Pirandello, per exemple. Aquí es considera el suposat frau –segons l'autoria– en la psiquiatria com en altres ocasions es toca el tema del suposat engany de la pintura abstracta o de la Història oficial. De fet, tota l'obra la sustenta un discurs sobre la normalitat o la no normalitat de les conductes dels humans en societat. La peça en aquest sentit és una nova entrega del laboratori de comportaments insinuat a *Mary d'Ous* i encetat a *M-7 Catalunya*. Però per sobre d'aquest discurs hom diria que se'n filtra un altre sobre una qüestió tant present en tots els àmbits de la vida com és

l'exploració de la credulitat per part dels entabanadors. Aquest motiu, de fet també present a *Teledium*, hom té la impressió de trobar-lo satiritzat amb molta més munició a *Gabinete Libermann*.

La particularitat de *Gabinete Libermann* és que porta la representació dels personatges al territori del realisme. Realisme a partir de la màniga ampla que el lector i l'espectador adoptaran davant la pertinència social, o altrament dit davant l'excentricitat dels comportaments. *Rita Llopis*, personatge al qual el text i l'acció caracteritzen, acte rere acte, amb una gamma considerable de virtuts capitals en perfecta oposició dramàtica a un *Doctor Libermann* igualment caracteritzat, frase a frase, acte a acte, amb un no menys complet repertori de defectes igualment capitals. Malgrat l'excentricitat dels comportaments que representen i la no amagada teatralitat gairebé *de l'absurd* de l'artifici textual, *Rita Llopis* i *Eduardo Libermann* depassen els tipus socials generals que representen i els estereotips amb què es van qualificant, per esdevenir ficcions realment autònomes, és a dir, individus imprevisibles.

Pel que fa als dos personatges receptors de la teràpia, *Javier* i *Marissa*:

JAVIER i MARISA, els dos pacients, són a dins d'un gran cub de quatre metres d'aresta construït en metacrilat transparent. És l'espai on s'observarà el comportament de la parella. Un cable amb tot de bombetes enceses lligat al contorn extern de la Unitat ajuda a acabar d'il·luminar els pacients. Van descalços i vestits amb uns pantalons i camisa blancs d'hospital. MARISA va pentinada amb una melena, JAVIER duu el cabell llarg, porta barba i llueix una llarga barba.(Boadella, 2005c:5)

Aquests dos personatges es poden manifestar amb tantes cares com el dramaturg vulgui gràcies al fet de tenir durant el cent per cent del temps de la seva actuació quatre interlocutors distints simultàniament, cadascun d'ells *sparring* que demana una atenció distinta i provoca unes tensions distintes: per a *Rita*, el *Públic*, el *Doctor Libermann*, *Rogelio* i la parella de pacients *Javier* i *Marissa*. Per al *Doctor Libermann*, el *Públic*, *Rita*, els pacients *Javier* i *Marissa* i *Rogelio*. I, per últim, *Rogelio*, màxim exponent del tipus marginal com a representació de la inferioritat nata en el sentit que li dona Turner en el text citat més amunt.

Sense oblidar el *Públic* com a personatge de *Gabinete Libermann*. El seu paper en aquesta obra ja no és només el de receptor explícit de la informació, com a *M-7*

Catalònia i Laetius ni el d'espectador figurant de Teledeum. A Gabinete Libermann, si bé encara no te un rol fonamental en el conflicte com tindrà més endavant a Virtuosos de Fontainebleau, se li adjudica ja el paper de suposar-li una certa especialització.

Prèviament a l'inici formal de la sessió s'ha facilitat el text precedent al públic assistent a la teràpia pública, introduint-los així en el quadre clínic que presenten els pacients i acondicionant-los millor per a un seguiment òptim del tractament. [5]

L'obra comença efectivament amb l'actuació del Públic:

Gravació off: Preguem al públic assistent a la novena sessió tingui l'amabilitat de llegir l'historial clínic dels nostres pacients, gràcies.[5]

I també se li dedica el final,

Mentre el públic va sortint de la sala se sent la següent gravació:

VEU EN OFF: Atención, atención a todos los internos: la dirección del centro psiquiátrico os agrade vuestro comportamiento que ha sido ejemplar en todo momento y os anuncia que la próxima semana tendréis una salida diurna y visitaremos el zoo.

Salid en orden, sin empujaros. No os dejéis nada en las sillas. No os precipitéis, que todos tenéis vuestros asientos reservados en los autocares. Agruparos por pavellones, aguparos por pavellones.

A vuestra llegada al centro pasad directamente por los comedores, que las hermanas os serviran la leche...[86]

Un final a to amb la pirueta del desenllaç de l'obra segons el qual la sessió no ha estat més que una actuació d'un pacient amb deliris actorals que en realitat es diu *Vicente* a qui han deixat que entretingui el públic mentre no arribava el vertader *Doctor Libermann* que fa la seva aparició al final:

(entra l'autèntic DR. LIBERMANN amb un batí de boxejador blanc i lila i una carpeta negra que pasa a RITA). [85]

Aquesta caracterització, en el context, no és pas cap llicència al·legòrica; «l'autèntic DR. LIBERMANN» és, senzillament, un altre excèntric potencial (per què no ha de ser el veritable psiquiatra un individu encara més excèntric que el fals? El grau de realisme –de realisme manicomial, en podríem dir, però realisme– de la referencialitat dels personatges de *Gabinete Libermann* es manté fins al final i no el tornarem a trobar en tota la dramaturgia creada als laboratoris de Pruit en el període estudiat.

IV.5.4.6 *YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA, EL NACIONAL*

Probablement aquestes siguin les dues obres més decididament al·legòriques de tota la producció d'Els Joglars. Totes dues peces pretenen transmetre, a través de la representació d'uns fets concrets, una valoració particular de la Història oficial. *Yo tengo un tío en América* mostra el tractament dels pacients d'un asil Frenopàtic per explicar la colonització espanyola d'Amèrica i *El Nacional* un ex acomodador que reuneix en un teatre desnonat una colla d'arreglats per muntar la seva darrera funció, pretext per parlar en realitat de la decadència del teatre oficial.

Totes dues creacions tenen vocació coral i a totes dues el propi cor és una visualització al·legòrica de les esmentades representacions conceptuals: la colla de desnonats tancats a *El Nacional* oposada al món real que continua vivint a l'exterior del teatre i la colla d'alienats oposada a la de la sanitat que en te cura. Totes dues obres troben també en l'excentricitat dels personatges la via d'introduir les seves digressions temàtiques.

A *Yo tengo un tío en América*, el cor d'alienats en plena sessió de teràpia creativa al gimnàs del frenopàtic, permet una caracterització hiperbòlica amb un llenguatge que, en aquesta ocasió, llisca més el territori esperpèntic, grotesc i desagradable encetat molts anys enrera a *La torna*.

El Flaco, La Paqui, Espasa, El Conde, Damián, Matias, Chordi, el catalán, denominen individualitats tipificades clarament per una obsessió. Aquestes obsessions i la resistència dels malalts al seu tractament mèdic de la idea argumental, faciliten la possibilitat de dur les digressions a qualsevol terreny al·legòric sense cap problema de versemblança.

La mirada delirant dels malalts –els *Paquis* s'autodenominen, quan juguen a representar que són una tribu americana–, permet que la *Dra. de la Vega*, el *Dr Cañizares*, la *Dra. Carrasco*, la *Dra. Iglesias*, la *Dra. Sánchez*, el *Dr. Navarro*, un *Grupo de estudiantes*, la *Hermana Soledad*, el *Padre Linares*, la *Directora General de Sanidad* i *Una comitiva de médicos* canviïn l'aparença coral de notable realisme que donen les bates blanques i la simplicitat expressiva de la retòrica hospitalària més actual per la d'un cor de conquistadors del segle XV vestits d'època i que expressant-se a través del ball flamenc.

Els CONQUERIDORS controlen els cavalls, primer a ritme de seguidilles i després a ritme de "tanguillos". Psssegen ls perxerons i els fan caminar, els fan fer parades, recular, giravoltar... Bracegen, piafen, martellegen i, fent giravoltes, s'acmiaden del públic, primer a pas castellà i després, per encisar els PAQUIS, els arrien amb un arborament i s'acomiaten a un pas lleuger. (Boadella, 2002:442)

Amb la instauració d'aquesta convenció singular, tota digressió és permesa a *Yo tengo un tío en América*. A partir de l'escena vuit [32], els pacients comencen a actuar com a membres d'una tribu de l'Amèrica Llatina. Més endavant els metges comencen a aparèixer com a conquistadors espanyols. Entre molts altres exemples: «*Esta vez el Doctor Navarro va vestido de Hernán Cortés, o así, al menos, lo ve Manolo.*» [59]; «*Aparece el Doctor Cañizares vestido de Pizarro*» [62]; «*Aparecen a caballo, un grupo de psiquiatras vestidos de conquistadores españolas*» (que són identificats com «*los psiquiatras con un grupo de estudiantes*» [63].]; Manolo veu els metges *disfrazados de locos* i *se comportan como locos* [86]; els dos escolanets són vistos «*como diosas orientales*» [96]; la *Diosa Isis* i la *Pubis* les quals més endavant seran «*Virgen de la Macarena*» i «*Virgen de Guadalupe*» [100], fins que «*La Macarena se saca la máscara y aparece la Doctora Carrasco*» [103]. «*La directora general de sanidad. Los locos la verán como a la reina Isabel la Católica, con la cara de la reina Sofía de España*» [104], etcètera. Una veu en off a través de la megafonia del Frenopàtic és suficient per retornar de tant en tant dels deliris dels malalts a la realitat.

L'obra té també un epíleg on el tema deixa de ser al·ludit de manera indirecta tot mostrant convencionalment la selva real amb personatges tipus tan connotats tanmateix que duen el realisme a l'esquema parabòlic:

Cinc INDÍGENES corren atemorits, s'amaguen darrera d'uns arbres i es queden immòbils. Un PARAMILITAR sudamericà els segueix, amenaçant-los amb una pistola.[...]Un IANQUI vestit de camuflatge prepara el fusell metrallador mentre s'escolten les ordres de l'alt càrrec. [...] per la dret s'interna a la selva un altre ianqui amb una serra mecànica preparada per ser utilitzada. [...] El IANQUI serra els arbres i surt. (Boadella, 2002:481)

A *El Nacional*, enlloc del cor de malalts mentals tenim un cor d'indigents no menys excèntrics. Aquest grup de personatges els quals apareixen ja a la primera escena són: *D. Josep, un vell acomodador del teatre, el Fidelio i el Paganini*, dos músics indigents, *Manuela*, una dona de fer feines (que esdevé *Castadiva* cada cop que es transforma en una cantant d'òpera) i *quatre indigents: Carlos, Mercè, Finito i Yuta*. Aquests personatges, en alguna escena, incorporen diferents personatges de l'òpera *Rigoletto*:

Apareix Carlos com a Duc de Màntua. Apareix Castadiva com a Gilda. Apareix Finito com a Rigoletto. Apareixen Paganini com a director d'orquestra i Mercè com a Magdalena. [541]

Es tracta d'unes composicions realment originals d'estereotips *desagradables* de l'imaginari de la marginalitat als quals se'ls aplica una considerable distorsió grotesca. El pla irreal, al·legòric i discursiu d'*El Nacional* atorga a aquests personatges una distància de la realitat i una pàtina poètica que podríem qualificar de *felliniana* si acceptem com a etiqueta estilística l'univers de *freaks* inaugurat per Federico Fellini a *Luci del Varietà*, però sobretot a *La strada*.

El cor opositor de personatges externs apareixen en canvi individualitzats en tipus realistes i el componen *Un inspector i una inspectora de sanitat* (escena tercera), *Un periodista* (escena vuitena) i *Un arquitecte* (escena tretzena), a més de sentir-se en diverses ocasions el soroll de les màquines que estan a punt d'enderrocar el teatre.

Però allò que de debò destaca en la dramaturgia d'*El Nacional* és l'emergència d'un personatge que adquireix la funció d'inductor absolut de l'acció i de portantveu del discurs amb ínfules didàctiques. A *El Nacional* el protagonisme s'adjudica a un personatge que té el do de la paraula i de la retòrica com a principals elements

expressius i que els fa servir sense estalviar als interlocutors fictivals (ni als extrafictivals, és clar) argumentacions delirants ni floritures verbals.

I, en aquesta ocasió, tot sembla indicar que, a més, les prolixes argumentacions que caracteritzen el personatge *Don Josep* concorden força amb les que podria esgrimir el director i dramaturg principal d'Els Joglars, Albert Boadella. En aquesta primera al·legorització escènica en termes d'*alter-ego* de l'autor, *Don Josep*, l'acomodador que toca, això, sí, força d'oïda (recordem que constantment al·ludeix al *Rigoletto*, de Shakespeare), acaba resultant un estaquirot xerraire prou útil per donar suport a tota mena de disquisicions i digressions discursives.

Aquest curiós personatge prepara el terreny a l'aparició en un futur no gaire llunyà en la dramaturgia d'Els Joglars de personatges *xerraires* dramàticament més complexos com serà el *Marull-Pla*, així com de l'aparició de l'expressió verbal més literària. Es pot considerar que la possibilitat d'arribar a donar vida escènica a Josep Pla comença a covar-se en aquest gran xerraire que és *Don Josep* d'*El Nacional*:

No he buscado ningún paralelismo concreto entre el gran escritor y el personaje de 'Don Josep'. [...] Pero, paradójicamente, a medida que componíamos el personaje de 'Don Josep', sarcástico, apasionado, pudoroso de sus sentimientos, feroz con la frivolidad del presente y nostálgico de un pasado mejor, surgían palabras, gestos y situaciones que me aproximaban al viejo escritor. En el fondo, estos recuerdos aparecían cuando necesitábamos al ardiente antagonista de la realidad mediocre. Por ello, he querido respetar esta sutil penetración del recuerdo, aunque solo lo justo, para que quede intacta la memoria de aquel anciano escritor tan apasionado en sus fobias como en el amor a su tierra. Me he permitido, solo, ponerle la única cosa que no le era personal: su nombre. (Boadella, 1993b:2)

IV.5.4.7 *UBÚ, PRESIDENT, COLUMBI LAPSUS*

Argumentalment, en aquestes dues obres, tots els personatges estan d'una manera o una altra actuant dins els engranatges del poder. En la primera, se subratllen els trets més barroers per construir una caricatura despietada dels personatges. L'efecte de la caricatura s'intensifica, a més, en fer-los actuar en situacions que ens els

col·loquen a prop com si els veiéssim en privat, tot just mirant-los pel forat del pany. En la segona, en canvi, la paròdia del cinema de gàngsters els presenta com aquell que diu sota l'òptica i el filtre de la mirada freda, precisa i distant del cameraman.

Ubú, president, és peça que reescriu el resultat de la primera intervenció d'Albert Boadella en una producció d'una altra companyia: *Operació Ubú* del Teatre Lliure, una obra certament original en molts aspectes, de la qual és podria dir que va ser el primer gran exercici d'ús de la llibertat d'expressió sense subterfugis de l'escena espanyola:

S'imposa, doncs, acabar amb aquella fórmula de rigor que diu: "Tots els personatges, situacions, institucions o llocs en què i on es desenvolupa l'acció, són pura ficció. Qualsevol semblança amb la realitat serà deguda al simple atzar i a les pròpies males intencions de l'espectador, que vol veure allò que necessita veure, però de la qual cosa nosaltres no ens fem responsables". (Boadella, 1985:114)

La recreació caricaturesca de l'activitat personal de l'aleshores relativament recent president de la Generalitat de Catalunya, es fa mitjançant una llarguíssima nòmina de més d'un centenar de personatges denominats amb distints sistemes d'antonomàxies:

Primerament les de l'*Excels* i l'*Excelsa* (a les darreres versions s'hi afegiran els *Excelsets*), amb les quals s'assenyala obertament el to satíric de l'encarnació caricaturesca de personatges clarament reals i propers. Es tracta d'un joc malvat amb què el tractament d'*honorable* es confon amb el d'*excel·lència* subtilment associable al tractament habitual de l'antic cap d'estat i senyora.

Després hi ha les de les persones que conviuen més a prop del president, directament nomenats pel seu nom: *Eulàlia, Paquita, Doctor Oriol, Mercè, Ramon, Els Vilaplana, Morell, Morales, Lola, Roser, Jaume*); les que suggereixen els tipus que envolten el seu món: *Delegats, Xòfer, Guardaespatlles, Homes de seguretat, Bidell, Una empleada, Actors, Guardes, Periodistes, Conservadors, Dactilògrafa...*; i les que denominen personatges més episòdics: *Fotògraf, Dona, Fill de Ramon, Orador*

funerari, Senyor endolat, Assistents a l'acte d'inhumació del patriota, La vídua, El superior, La senyora, El Ministre francès.

La representació del psicodrama a partir de l'obra *Ubú, rei*, de Jarry, que conté l'argument de l'obra, introdueix també els personatges farsescs en la línia *naïf* burlesca del patafísic Jarry: a banda dels personatges de l'obra: *Ubú, Mare Ubú, Rei de Polònia, Reina, etc.*, hi trobem personatges amb denominacions sovint paròdicament patafísiques de la mena: *Cabo Creus, Els corbs furibunds, Monument al soldat desconegut, Cambrers de gala, Conductors de: L'exèrcit colonial, Els Cadets de la Reina, La Legió, L'estat Major, Torturadors, Espadatxins, Aristòcrates, Jutges, Cardenals, Esguerradets, Sant Sebastià, al sacrifici, Botxins, Jugador, viciós i màrtir, etc.* [115-118]

Les noves versions de l'obra mantenen fil per randa la tònica de l'original, llevat de la introducció per *l'Actor* que intentava fer més ostensible un distanciament que després no veuran necessari. Ben al contrari, les escenes de l'obra són introduïdes per dos *Trombonistes vestits de Mossos d'esquadra*. Les digressions sorgides de l'excentricitat del personatge central són potenciades en les versions posteriors amb l'aparició del personatge *Montserrat Caballé, cantant d'òpera* als somnis de *l'Excels*. També s'actualitzen els personatges immigrants del servei adjudicant-los una altra procedència, mantenint la naturalesa estereotipada dels clixés caracteritzadors.

Com és habitual en les transcripcions textuais de les obres d'Els Joglars, la caracterització dels personatges ve donada sobretot per les opcions lingüístiques amb què s'expressen. Les acotacions s'ocupen, en general, sobretot de donar bé la mesura dels detalls de *com* els personatges realitzen cadascun dels seus actes. En aquesta obra, en general, Els Joglars no fan grans esforços en detallar l'aparença dels personatges. Els seus actes i les seves expressions configuren de seguida uns estereotips locals i fàcilment extrapolables a qualsevol altre context similar. Pensem en una familiaritat similar, malgrat la distància, a la dels personatges de la serie de televisió que caricaturitza el president dels USA George Bush i el seu entorn a la Casa Blanca.

No obstant, a *Ubú, president*, trobem puntualment alguna acotació descriptiva de l'aparença externa d'un personatge, descripcions que tendeixen a subratllar en cada cas un clixé familiar:

[...] *Eulàlia, la secretària personal de l'Excels. Camina encorvada, lenta, amb la parsimònia de la funcionària que ha anat envellint treballant a la Institució [*

...] entra un equip de TVres. Puigpelat; el realitzador, Clàudia; la càmera, Cesc; el tècnic de so. Puigpelat i Clàudia van molt mudats, en canvi en Cesc va vestit amb pantalons, caçadora texana i samarreta. Te els cabells llargs pentinats amb una cua.

[...] *l'Excels : Sabatilles d'estar per casa i pijama a ratlles blaves de malalt d'hospital. A sobre de la jaqueta del pijama porta posada una americana. Va despentinat. Té molt mal aspecte.*

[...] *Mirca, la criada dels excelsos, una emigrant recent vinguda dels païssos de l'Est. [7-8-10-24]*

En alguns casos, la descripció juga més a la composició al·legòrica:

[...] *entren els dos fills de l'Excels. Van vestits amb bata escolar ratllada, porten dos gorres de basebol i carreguen sengles maletins d'executiu. [13]*

I en el cas de les escenas de psicodrama les acotacions donen més aviat els detalls de la indumentaria *teatral* que s'han de col·locar els personatges que hi intervenen:

[...] *L'actriu 5 porta posada una llarga bata de color blanc trencat que li arriba fins el tou de la cama. La bata es corda per darrere amb botons i amb un cenyidor. Té dues butxaques davanteres. A la bata hi ha dibuixats subtilment uns motius (signes, números, lletres, punts, línies ...) que s'adiuen amb l'estil dels dibuixos que Alfrd Jarry va dissenyar pels personatges que apareixen a la seva obra completa d'Ubú. [68]*

[...] *El vestit és el del Pare Ubú concebut com Alfred Jarry el va dibuixar i confeccionat amb una tela de cotó cosida des del coll fins al tou de la cama a uns aros que permeten, al ajuntar-se, que tota la roba es plegui. [75]*

Columbi lapsus, tot i no fer servir la caricatura directa i partir més d'una paròdia de la família mafiosa amb trets manllevats al cinema, s'assembla molt a l'univers de personatges dels *Ubús* en alguns aspectes, encara que en lloc de ser exposats amb lent d'augment, en aquest cas la mirada s'allunya. El discurs sobre l'avarícia del poder i el microclima on es conrea és, tanmateix, prou semblant. Encara que l'*Albíssimo Màster* sigui certament l'altra cara de la moneda de l'*Excels*:

[...] *O sea que para estar en un lugar com aquél has de saber morder tanto o más que la “yupada” que tienes alrededor. Si adoptas esta postura de, a la postre, honradez intransigente acabas con la dimisión o la muerte, y como un papa no tiene la primera posibilidad, no puede salir por la puerta de atrás del Vaticano, sa va a los sótanos con los pies por delante.* (Fondevila, 1989:8)

A *Columbi lapsus*, Els Joglars no fan grans esforços en detallar l'aparença dels personatges. Tot són murmuris, en italià macarrònic, a més; el *com* actuen torna a ser aquí la clau d'elaboració d'una mena de *gestus* col·lectiu que subratlla un arquetip comú de conspiradors per damunt de tipologies i psicologies que embolcalla un altre arquetip: el d'ànima cànida reflectit també d'una manera molt subtil pel personatge de l'*Albíssimo Màster*:

IV.5.4.8 LA INCREÏBLE HISTÒRIA DEL DR. FLOIT & MR. PLA, DAAALÍ

Aquestes dues obres de creació consecutiva constitueixen un procés cap a la introducció d'una dimensió del personatge fins aleshores mai experimentada en la dramaturgia d'Els Joglars. Instal·lats durant dècades en un territori de farsa on el personatge ha estat sistemàticament ofert a l'espectador com el mirall d'un compendi genèric de febleses i despropòsits, en treballar dos personatges des de l'admiració, o si més no des de l'aprovació, com s'esdevé amb Josep Pla i Dalí, es pot dir que el teatre d'Els Joglars experimenta un canvi estilístic radical.

En *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, aquesta nova concepció del personatge encara conviu amb la tradicional caricatura en la línia d'*Ubú, president*, perfectament continuada amb el malvat compendi d'estereotips que és el personatge *Marull*. Així, el *Floit-Pla* és tot un tractat de com, mitjançant la metamorfosi d'un personatge cap a un altre, es pot anar de l'infern al cel i viceversa sense haver de passar pel purgatori. La mateixa sinopsi trobada als arxius de la companyia del plantejament enuncia força bé el balanceig:

Un importante empresario propietario de numerosas industrias, vive delirando en su vejez por pasar a la posteridad. Esta obsesión le provoca al

mismo tiempo un odio contra los artistas y escritores..." i "...Josep Pla, un personaje al que odia profundamente porque representa su antítesis, es decir: la libertad de pensamiento, el sarcasmo sobre las patrias, el sano cinismo mediterráneo y el escepticismo positivo ante la vida. (Boadella, 1998:98)

La proposta del personatge dual de *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla* és teatralment suggestiva des de l'enunciat. En la seva perspectiva antropològica Victor W. Turner explica que:

Desde un punto de vista cognitivo, nada pone más de relieve la regularidad que el absurdo o la paradoja: emocionalmente, nada gusta tanto como la conducta ilícita o extravagante o temporalmente permitida. Los rituales de inversion de status reunen ambos aspectos. Al hacer al bajo alto y al alto bajo, reafirman el principio jerárquico, y en remedar (a menudo hasta límites caricaturescos) el bajo la conducta del alto y limitar las iniciativas de los orgullosos, subrallan la racionalidad de la conducta diaria y culturalmente predecible de los diversos estamentos de la sociedad. (Turner, 1988:180)

El personatge *Marull-Pla* funciona al cent per cent en aquest sentit. L'artifici dramàtic que el possibilita és, al capdavall, el de menys. Aquesta obra te en la digressió constant el component principal de la seva estructura la qual, un cop la convenció singular està instituïda, permet tota mena de transformismes dels seus personatges. En la pròpia centrífuga de possibilitats que ofereix el joc metateatral engegat, es permet d'incloure un personatge que representa estar escrivint *in situ* tot el que s'està produint en escena, fent factible una trama que permet arribar a moments tant dramàtics –i tan espectaculars– com són el de la metamorfosi en directe del personatge d'una personalitat a un altra; aquí, a més, també el canvi d'una teatralitat per una altra. I facilitar a més el distànciament irònic de tot el que va succeint.

El personatge de l'*Escriptor*, individualitzat, anònim, sense cap més motivació –deu n'hi dó– que la de crear, és una revisió dels personatges introductors sense funció activa en el drama d'una determinada etapa adequada al nou territori farsa-antifarsa

d'aquesta obra⁴³. Es tracta d'un introductor passiu que s'adjudica en algun moment la possibilitat de polemitzar amb la reencarnació teatral de Josep Pla des de la visió del món i de l'escriptura d'un escriptor d'avui, en una mena d'interludis a lo *Marat-Sade*, l'obra de Peter Weiss que també s'articula estructuralment en capses xineses on cadascuna suggereix una interacció distinta amb l'espectador. L'*Escriptor* ve a ser un corifeu èpic que controla un *alter-ego* dramàtic que és el personatge de la *Ulrike* al qual li adjudica la funció en la ficció de controlar al seu torn els *cors* que en aquesta obra també van passant de l'èpica al drama, i en ocasions a la lírica, segons actuin per facilitar el joc a *Marull* o a *Pla* o al propi artífici teatral.

Quan *Marull* es transforma en *Pla*, una sèrie d'actors i treballadors a les ordres de la *Sra. Marull* interpreten diferents personatges. A la vegada, tots els personatges són el resultat de la ment de l'*Escriptor*. La combinació de tractaments dels personatges té molt a veure amb la d'*Ubú, president*. El personatge *Ramon Marull i Ticó*, és un compendi de tics caricaturitzats de l'empresari avar, mesquí i desconfiat, amb el seu temperament tirànic accentuat pel fet de moure's en una cadira de rodes.

Marull dona una volta al magatzem amb la cadira de rodes.
[...]

Marull : (A *Ulrike*, desconfiat.) Què passa? Qui són aquests? (Assenyalant la taula parada per dinar.) Què és tot això?

Ulrike : (Amb un fort accent alemany.) Ramón, es el Delegat del President i el Secretari de la Conselleria de Indústria que te han venido a visitar ... Te vienen a dar una sorpresa.

Marull : (Malhumorat.) Ara no tinc temps ... Tinc feina.

Marull es dirigeix cap a la porta de l'esquerra amb la intenció de marxar.

Delegat : (Intentant fer-lo tornar.) Senyor Marull, com que la muntanya no ve a nosaltres ... escolti ... nosaltres anem a la muntanya.

Marull fa girar la cadira i torna a anar cap a la petita comitiva. Dóna una volta al grup per observar-los detingudament. El Delegat i el Secretari eviten ser atropellats.
(Boadella, 2005d:9)

⁴³ A la versió revisada d'aquesta obra posterior al període que estudiem el personatge de *Escriptor* es va convertir en *Escriptor Baltasar Jorner* i s'hi va a afegir el personatge *Filla de l'Escriptor*, deixant veure mitjançant alguns canvis en les rèpliques i algunes que es tractava d'una caricatura d'un dramaturg català prou conegut.

Per la seva banda, el personatge *Ulrike*, dona de *Marull* a banda del rol d'ordidora de la trama, el text hi accentua un temperament potent fent-li parlar gairebé sempre amb frases contundents sovint entre admiracions.

Ulrike :(*Amb ràbia.*) ¿Es que no te sientes suficientemente compensado con el máximo galardón de tu país? ¡Qué más quieres, tú!

Marull :(*Imitant-la*) Ña, ña, ña ...

Marull treu l'ampolla de Floit.

Ulrike :Ya sé lo que quieres. ¡Sólo estás obsesionado en beber este asqueroso líquido y dejarnos sin herencia!

Marull :¡Cállate!

Ulrike : Ramón deja de beber esta porquería.

Marull :“Raush”. “Aufidersen” Déjame en paz. Vete a hablar con tu querido padre.

Ulrike : (*Marxant cap a l'esquerra.*) ¡Mi padre está muerto!

Marull : No, perdona, ¡tu padre siempre fue un muerto!

Ulrike : (*Marxant per la dreta.*) ¡No lo puedo soportar! [21]

Marull i *Ulrike*, amb alguna escena cent per cent *matrimoni Ubú* (escena vuit [41-51]) (Xf.Cap.IV.3.1:192), actuen envoltat pels personatges dels treballadors del magatzem els quals són també actors contractats que després prendran les aparences dels personatges que envolten el de Josep Pla, els quals estan tractats com a treballadors anònims sense trets destacats. (Són: *Noia que serveix cava*, *Povedano*, *Treballador amb caixa Expo Alimentaria*, *Treballador que porta moltes caixes*, *Treballador pintor*, *Treballadora inventari*, *Treballador taladrí*, *Ferrer*, *l'encarregat*, *Empleat Empleat Obrera*).

Els personatges representats davant *Marull* (*Delegat del President*, *Secretari de la Conselleria d'Indústria*, *Arquitecte*, *Ajudant arquitecte*, *Capitán Vidal*, *Abat Monjos*, *Notari* i *Escolanets*) i el que representen quan s'ha transformat en *Josep Pla* (*Pagès porró*, *Padrina*, *Pagès vaca*, *Pagès esquellot*, *Actors*, *Mossèn Bosc*, *Pagès Siset*, *Filla d'en Siset*) es conformen a base dels estereotips més reconeixibles dels personatges de la vida real en què s'inspiren.

La veda oberta a la digressió que és aquesta obra permet fins i tot que en un moment donat apareguin com a falsos *cameos* *Unamuno*, *Cambó-Jordi Pujol*, *Federico García Lorca*, *Pau Casals*, *M^a Aurèlia Campmany*, *Borràs-Flotats*, *Dalí*, en curtes

intervencions, lògicament basades en la tria dels estereotips d'indentificació més immediata i amb la gràcia que en aquest cas –com el text indica expressament– no es caracteritzen com a tals sinó que se'ls associa amb al·lusions indirectes força ben trobades. Per exemple:

Per la dreta entra l'actriu 3 carregant una gran caixa que sembla que formi part del seu cos. Fuma un gran cigar.

Pla : Qui és aquest exabrupte de la naturalesa?

Esriptor : Hi he volgut posar una dona intel·lectual i emancipada, i aprofitant que aquest és el seu any, hi poso a la M^a Aurèlia Campmany.

Cavallé : (*Davant de Pla.*) Misogin!

L'actriu 3 marxa per l'esquerra.

Pla : Bueno, amb dones com vostè no hi ha més remei.[104]

Amb el tot permès que l'argument de l'obra facilita no és estrany que es vulgui aprofitar la possibilitat d'encarar també els dos arquetips oposats introduïnt senzillament un *Doble d'en Marull*.

I en mig d'aquest batibull de personatges la presència de Pla sempre fidel, en presència i obra, a la imatge més popular guardada de l'escriptor en la memòria dels qui el van conèixer en vida o per fotografia:

Per la porta del mas apareix Josep Pla. Va vestit amb pantaló i americana negra, camisa blanca, boina i una gavadina penjada del braç. Fuma tabac de liar. [23]

Aquesta dualitat de farsa i antologia que en *Floït-Pla* queda certament equilibrada fins al punt que no quedi clar on és el discurs principal, si en la sàtira de l'empresari mecenes o en l'homenatge a l'actitud del lletraferit i lliurepensador.

On no es dona cap ambigüetat en aquest aspecte és en el tractament dels personatges de *Daaalí*. En la darrera de les obres estudiades el personatge central és també el seu motiu temàtic essencial: Dalí, Salvador Dalí, com arquetip de l'individualisme i el lliure arbitri, el qual ja no s'utilitza per parlar indirectament de Catalunya com en l'obra anterior, sinó exclusivament per mostrar seriosament la trajectòria humana d'un personatge emblemàtic en el context de la història del segle

XX. Un enfocament molt en la línia de l'apreciació de Turner que citàvem més amunt sobre la dimensió liminal y marginal i la condició d'«*observadores periféricos*», que adjudica als «*profetas y artistas*» (Turner, 1988:134) i que concorda plenament amb el propi plantejament del personatge que fa el dramaturg:

El Dalí que nosotros hemos conocido durante meses en nuestra sala de ensayos se ha comportado como un hombre cruelmente sincero, ingenioso, provocador, imprevisible y libertario: en definitiva, un ser ecológicamente imprescindible para contrarrestar el empalagoso exhibicionismo de bondad farisaica que nos invade. Dalí no quiso nunca mostrarse bueno ni políticamente correcto, detestaba el buen gusto burgués y la arrogancia de las elites intelectuales, que contraatacaban este desprecio, relegado su enorme lucidez entre la locura y la comercialidad. (Boadella, 2000b:3)

Podem, això sí, fer entrar el personatge en la nòmina d'excèntrics i xerraires que han poblat el teatre d'Els Joglars d'ençà que van decidir obrir la veda a la paraula. Però en aquesta ocasió, el personatge Dalí no és l'artefacte funcional al servei de les idees que l'autoria vol fer arribar al públic. Dalí és, a *Daaalí*, el veritable mestre de la cerimònia.

Daaalí surt del territori de la farsa encara que l'univers que envolta Dalí sigui un circ de fenòmens i pallassos variats. Però, aquí, la galeria de personatges pertanyen més al territori de l'al·legoria que no pas al de la caricatura directa. El propi personatge central està desdoblant en tractaments distints, superposant les imatges del pintor en la seva patètica agonia, les del nen surrealista *avant la lettre* i les de l'adult immers en un estat perpetu de deliri perceptiu i expressiu, sense deixar de banda l'evolució del personatge com a pintor en una mena de tesi comparativa a la d'altres artistes. I encara un altre pla que situa la seva aventura com la del supervivent en un segle amb una història tan convulsa com el propi art que va produir.

A *Daaalí*, molts dels personatges, a més de representar una individualitat portadora d'un arquetip, són també o en exclusiva l'al·legoria d'una historicitat: hi trobem personatges portadors d'un temps mític concret, com el *Dalí* agònic en camisa de dormir i espadnyes de pagès i la infermera que en té cura, actuats des de la

transparència emocional; personatges intemporals, com els botxins de la Història, genèrics, com ninots d'un guinyol perenne, caracteritzats per la via expeditiva i denigratòria de la caricatura grotesca; personatges atemporals, com els artistes transvestits i actuant com a clowns en un homenatge entranyable al seu rol; personatges mentals com el *Dalí nen* o la mateixa *Gala*, arquetipus d'una vocació, mostrats com éssers eters, com a fixació d'un desig, interioritzats, transparentant únicament el seu destí insatisfactori; personatges transtemporals, com la víctima, mostrada pel contrast de la nuesa enmig d'un univers d'atributs materials; la posteritat duta a l'altre extrem, al·legoritzada per armadures enlluernadores però buides. I els cors de *Periodistes*, *Especuladors*, *Marxants*, sempre en bandades com a corbs traficants utilitzats com a contrapunt imprescindible de personatges que tenen el tema dels diners i altres avarícies com a motivació profunda.

IV.5.5 DISCURS

Aplicant en bona mesura els postulats d'Umberto Eco que expliquen l'estructura discursiva com la confluència de *temàtica*, *intriga* i *subjecte*, Patrice Pavis, referint-se a les estructures del discurs del personatge teatral, diu:

Au premier niveau, celui des structures du discours, c'est-à-dire de la perception assez immédiate de l'intrigue et des thèmes, le lecteur perçoit deux axes simultanément: l'axe horizontal, le syntagme (les événements racontés) et l'axe vertical, le paradigme (les thèmes abordés). Il se situe à l'intersection de ces axes, de ces ensembles et de ces deux types de regard. (Pavis, 2004:14)

A aquesta útil esquematització teòrica val la pena afegir l'apreciació feta anys enrere segons la qual

L'énonciation est assumée à deux niveaux essentiels: celui des discours individuels des personnages, celui du discours globalisateur de l'auteur et de l'équipe de mise en scène. Cette première «démultiplication» camoufle l'origine de la parole au théâtre et fait du discours un champ de tensions entre

deux tendances opposées: une tendance à présenter des discours autonomes vraisemblables et caractéristiques de chaque personnage en fonction de sa situation individuelle; une tendance à homogénéiser les divers discours par des marques d'auteur que l'on retrouve dans les divers discours et qui donnent à l'ensemble une certaine uniformité (rythmique, lexicale, poétique), d'ou l'ancien nom de poème dramatique: les divers rôles y étaient clairement soumis à l'énonciation «centralisatrice» et uniformisante du poète. (Pavis, 1980:120)

Un tret definitori de la dramaturgia estudiada és, precisament, l'assimilació dels discursos individuals introduïts pels personatges. al discurs totalitzador de l'autoria, en aquest cas, com ja hem dit repetidament, un discurs d'intencionalitat cent per cent satírica.

Tzvetan Todorov estableix la útil distinció entre *discurs literal*, *discurs ambigu* i *discurs transparent*, i precisa:

El discurso literal es aquel que significa sin evocar nada. [...] Un discurso es ambiguo cuando diversos sentidos de un mismo enunciado han de ser situados exactamente en el mismo plano. [...] Un discurso será transparente si durante su percepción no prestamos ninguna atención al sentido literal (desde la época romántica se utiliza a veces el término de alegoría para designar esta clase de enunciados. (Todorov, 1979:56-57)

En aquesta dramaturgia, una de les característiques de la qual és, tornant a utilitzar la síntesi descriptiva de Vinaver, l'«estatut eminent dels temes», en termes generals, podríem dir que les estructures discursives dels personatges presenten una tendència al discurs transparent. O sigui: malgrat tanta exuberància en la representació humana, sembla clar que en tota aquesta varietat es manifesta sistemàticament una voluntat d'insistència discursiva al servei del motiu que en cada ocasió alimenta la sàtira. Difícilment hi trobarem ni tan sols pinzellades que desviïn les reaccions i l'expressió dels personatges d'aquella opinió que l'autoria vol fer arribar a l'espectador respecte al tema de fons que es toca a cada obra i als motius recurrents de l'univers

ideològic del conductor Albert Boadella i eventualment dels membres del col·lectiu implicat en cada creació.

El discurs s'enuncia sempre integrat en la sòlida presència teatral del personatge portantveu amb estratègies enunciadores el més efectives possibles per fer arribar a l'espectador la intenció apuntada: sarcasme, ironia i cinisme són els quatre asos de l'humor sempre presents en el discurs satíric d'Els Joglars.

No se si és exagerat dir que els personatges en aquesta dramatúrgia no tenen creences ni justifiquen la seva versemblança quan figura que en tenen. Són artificis pensats exclusivament per transmetre els punts de vista del món, la ideologia, dels seus creadors. (No dediquem en aquest estudi ni una sola ratlla a fer cap valoració subjectiva de la ideologia que determina els temes i les opinions de l'autoria. Sí subratllem el fet que, siguin quins siguin els judicis sobre els habitants del planeta que es desprenen de les obres estudiades, aquests són sempre hípertransparentes, sent aquesta una altra de les senyes d'indentitat típiques d'aquest teatre).

Vinaver oposa personatges «*fortement dessinés, cernés, caractérisés; ils sont intéressants pour eux mêmes et en eux mêmes*» (Vinaver, 1993:906) a quan «*l'espace inter-personnages est plus pregnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement*» [906]. També en aquest sentit podem destacar que els enunciats discursius de l'acció i l'expressió dels personatges de les obres d'Els Joglars en poques ocasions fomenten la concentració de l'interès en l'espai interpersonatges de la ficció enganxant l'espectador a les tensions d'un conflicte de la dilucidació del qual depenen les expectatives d'una intriga. Fins i tot aquest aspecte tan important està lligat sempre l'efectivitat didàctica de l'arribada del discurs de l'autoria.

Només a les primeres obres, l'enunciació textual dels discursos, en realitzar-se a través d'acotacions descriptives del que fan els personatges, sembla voler camuflar intencionadament, per raons de censura, el posicionament ideològic de la sàtira. Un exemple aquesta acotació d'*El joc*:

Salen unos peones a trabajar, cada uno de ellos tiene un trabajo distinto, entonces surgen diferentes accidentes que en vez de tomarlos trágicamente los toman a risa, y cuanto más dolor sienten más se ríen. Trabajan con una noria, subiendo una polea, clavando piquetas, transportando pesos, etc. Por último, trabajan todos imitando el túnel de una mina que se les hunde, entonces la risa

es cada vez más grande, hasta que se marchan saltando de contentos.(Boadella, 1969b:4)

És clar que són textos en els quals no intervé encara la paraula i elaborats, a més, en temps de censura rígida on la temàtica de l'opressió ha de trobar les seves estratagemes banalitzadores per defugir-la. No obstant, en el panorama emmordassat de la dictadura, la simple aparició en escena dels estereotips socials encara que fos sota camuflatges paròdics, resultava sempre d'un gran impacte crític. Les *partitures* escrites, en canvi, semblen molt més innocents. *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous* i, en certa manera, també *Àlias Serrallonga* fan servir estratègies –o estratagemes– semblants.

Operació Ubú va significar el primer cop a la dramaturgia d'Els Joglars que l'estratègia per construir el seu discurs treu als personatges la mordassa de l'al·legoria, ja no necessitava estratagemes. A partir d'aquella obra, la caricatura dels personatges fica el dit a les nafres més sensibles de la realitat que satiritza i la verbalització és un pur escarni que reparteix dards a tort i a dret:

Dr. Oriol :Mireu, és terapèuticament imprescindible que adopteu una actitud lúdica. Va, home, va! Poseu una mica de joc a la vostra vida. No tot han de ser els negocis.

Excels : (*Corregint.*) La política.

Dr. Oriol :(*Que quan deia negoci també volia dir política.*) Bueno, vull dir la política, sí. (Boadella, 2005b:77-78)

Una considerable distància, l'assenyalada per aquests dos fragments, i no només pel que fa a les convencions escèniques esmerçades sinó també pel radical pas de l'obliquïtat a la literalitat i la transparència a l'hora de fer arribar al públic el discurs.

Però també hem de remarcar que si hem parlat de dramaturgia d'arquetips és precisament perquè a totes les obres d'Els Joglars, sota la immediatesa pròpia d'una teatralitat plena de recurrències a clixés o estereotips molt reconeixibles, hi ha sempre una didàctica ideològica sobre qüestions morals i existencials. Déiem més amunt que entre l'acció dels personatges generalment clara i didàctica i la referencialitat humana immediata de l'estereotip o la indirecta de l'al·legoria, allò que millor emergeix en la recepció són les conductes, i que, en conseqüència, els personatges de les obres d'Els

Joglars són fonamentalment vehicle d'un discurs adreçat a subratllar aspectes relatius als arquetips la condició humana. I, en aquest sentit, podem dir que els personatges de les obres d'Els Joglars excel·leixen molt especialment en la seva capacitat de transparentar sense la més mínima autocensura el pitjor de la condició humana, tant si se'ns presenten en contextos de quotidianitat com en contextos molt genèrics o simbòlics, ja siguin sociològics o metafísics.

La torna va ser la primera obra on tots els discursos que els personatges van introduint, insisteixen de cap a fi en l'esmentada direcció negativa. És, en aquest sentit, una obra aspra, negativa al cent per cent. Després, *Olympic Man Movement* jugarà a positivament els discursos més foscos i, viceversa, a relativitzar els políticament correctes. En aquesta obra del 1982, per exemple, un moviment feixista reivindica això:

L'amor que senten els dèbils és vulgar sentimentalisme. El veritable amor està reservat als més forts. No ens oposem a l'amor entre dos homes si es produeix com a sublimació de la masculinitat i entre dues dones si subimen la feminitat. L'amor en la clandestinitat genera vici. El moviment acull i exigeix la legalització d'aquest moviment. (Boadella, 1982:65)

També la caracterització dels personatges d'*El Nacional* provocaran inicialment el rebuig de l'espectador. Seran llurs actes i llurs estrofolàries declaracions de principis, allò que els vagi convertint en éssers amb un punt entranyable.

El cert és que en comptades ocasions l'acció i la paraula del personatge elabora un discurs adreçat a obtenir la complaença del receptor. I una estratègia típica d'Els Joglars és que quan es busca la indentificació complaent, el més probable és que es tracti de burxar en una complaença de correcció política dubtosa.

Exemples en serien la irreverència en el tractament de les creences irracionals. Aquesta tàctica d'immediatesa que es pot trobar de manera insistent a l'acció i l'expressió de *Teledium*, *Visanteta de Favara* i *Virtuosos de Fontainebleau*, demostren que el verb escandalitzar és de difícil conjugació un cop esdevingut el primer impacte. Els discursos que apel·len a la complaença de l'imaginari irracional del públic pot resultar alhora i indistintament ingenu o ofensiu al límit en funció de la ideologia i el tarannà de cadascun dels receptors.

Des de l'*striptease* de Joan de Serrallonga al compàs d'una tenora tocant *La Santa Espina* a ritme de blues, a la primera aparició de la moreneta dormint-se i caient-l'hi la bola a *Operació Ubú*, la tàctica de la inserció del motiu escandalós ha donat moments com ara aquest:

MONSENYOR RYAN, a CLAYTON i PLADEVALL: Thank you very much. (els ACÒLITS es retiren) la Iglesia Anglicana se congratula en ofrecer una nueva aportación a todas las Iglesias Eucarísticas. Se trata del ketchupcraist (mostra una ampolla de ketchup), producto que debido a su textura entre sólido y líquido sintetiza el cuerpo y la sangre del Señor, simbolizados antes por el pan y el vino. [...] (Boadella, 2002:289)

Es dóna un efecte semblant quan, excepcionalment, escriuen els personatges en una perspectiva de superioritat envers l'espectador, com els casos dels personatges *Pla* o *Dalí*. Aquests personatges estan triats precisament per ser portadors d'un discurs extra escènic relativament conegut que permetrà posar en qüestió una posició intel·lectual polèmica, si més no, per una bona part dels públics als quals s'adrecen.

El discurs també es fa ben transparent també quan introdueix en forma de cites més o menys intempestives o entrant directament en digressions, opinions molt lligades als temes de debat públic:

Pla : (A l'escriptor.) Els pagesos viuen de les propines de la naturalesa. Bona gent.

Escriptor : (Parlant al magnetòfon.) En aquesta nació, el pagès ja no té cap mena d'incidència cultural.

Per la dreta entra l'actor 4, carrega quatre caixes, una sobre de l'altra. Les caixes no el deixen veure per on camina. Avança lentament per no perdre l'equilibri; no fos que les caixes caiguessin.

Pla : Nació? Perdoni, deu ser nacionalista, vostè.

Escriptor : Home, en aquest context històric el nacionalisme és una actitud progressista.

Pla : No, no, no. Hi té dret, hi té dret. Ara, en la meua modesta opinió, el nacionalisme és com un pet, només li agrada a qui se'l fa. Això no digui que li he dit jo perquè ja bastant que m'han putejat, sap? (Amb un cop d'inspiració, Pla comença a recitar un poema.) Braços en creu damunt la pia fusta.. (Boadella, 2005d:64-65)

O quan s'intercalen els dards satírics envers algun personatge real directament involucrat en el context més immediat, ja sigui relacionat amb algun afer local o amb alguna contenció personal del dramaturg o de la companyia:

Pla : *(A l'escriptor que recull els tomàquets que hi ha per terra i els llença fora, per l'entrada de la dreta.)* Deixi-ho estar això del teatre, jove! El teatre avui en dia és una pura sordidesa intel·lectual i moralística. Re, home, Re. Prefereixo la bona cuina.

Povedano a la cuina no deixa de vigilar l'arròs.

Escriptor : No em voldrà, vostè, donar-me lliçons de teatre, a mi, que sóc l'autor de *Revolta de putes*, *Laberint de cogombres*, *Berenar de les foques*, *Pudors i un llarg etcètera*, etcètera, eh?

Pla : Només hi faltaria *La ferida lluminosa*, aquí. Només amb aquests títols haurà matat d'avorriment a mitja humanitat, jove. Hermós, aquest és un altre perill que amenaça ser un geni.

Escriptor : *(Assegut a la caixa tamboret i escrivint.)* Geni!

Dalí travessa l'escenari en patinet de dreta a esquerra. Porta la bata blava com a capa, una barretina i un penjador que fa servir de bigoti. És l'actor 1.

Povedano : Hòstia, Dalí! [105]

Si es parla de l'ambigüetat ideològica dels discursos que ens traslladen els personatges d'algunes de les obres estudiades, la raó concreta d'aquesta característica ve donada –i aquí podem tornar a establir paral·lelismes amb el didactisme brechtia– per la dialèctica no sempre *moral* entre els actes dels personatges i la seva motivació ideològica. Això és constant tant en personatges de tractament més genèric com individualitzats. Als *Ubús*, per exemple, observarem que la conducta de la pràctica totalitat dels personatges –fins i tot el *Doctor Oriol* hi deixa anar alguna pista– respon a aquest principi. Ningú no se salva de la corruptibilitat és el missatge. Un sistema semblant l'observem també a *Columbi lapsus* on l'excepció seria l'*Albíssim Màster*. Però fins i tot, en aquests casos concrets, la insistència en el rigor i la bondat que contenen respectivament els discursos d'aquests dos personatges *salvats* no deixa de destil·lar una certa ironia descreguda. L'escena vuit de *Columbi lapsus*, titulada «El descans de l'Albíssim Màster» (Boadella, 2002:353-361) és un exemple diàfan d'aquest joc ideològic de l'autoria.

De totes les obres estudiades, hi ha poques on la situació en què actuen els personatges activi un discurs positiu sobre el pensament i la conducta humana. A banda del de l'esmentat *Albíssimo Màster*, que també hem relativitzat, personatges de discurs positiu els trobem excepcionalment però amb gran potència a *Viçanteta de Favara*, que si hagués passat a Múrcia s'hauria pogut dir *La alegría de la huerta*. Fins i tot els fragments d'*El virgo de Visanteta* més que introduir la ironia metateatral de la cita amb una finalitat corrossiva, són utilitzats pel clar component de desinhibició sexual amb què el seu llenguatge permet caracteritzar la ludicitat i la lubricitat vista en positiu dels personatges:

Consuelito : (*Amb mitja màscara.*) Que torne eixe pardal,
que tinc a punt esta gàvia
plena de fulles de col.
Que si és que el teu alça el vol,
només pense i considere
que jo mai em desespere.
No t'importa que es propassen.
Lo mateix té que m'ho fassin
pel davant que pel darrere.

Públic: (*Aprovant el contingut dels versos.*) ¡Bien, bien, bien!

*El públic, provocat pels còmics, envaeix l'escenari.
La comèdia ha desencadenat una orgia al mig de la plaça.
Tothom s'ho fa amb tothom, deslliurant-se de qualsevol trava moral, de
raça o de sexe.
Sodoma i Gomorra.
Mestissatge.
Sobtadament apareix, per entre el ciclorama, St. Vicent.
La seva presència posa fi al llibertinatge.*

St. Vicent : Valencians! ... Valencians! (*Silenci. Tothom
l'escolta.*) No vos enfangueu en la luxúria! ... (Boadella, 2005:108)

Potser també, *L'home normal* i *l'Espectador voluntari* de *Cruel Ubris* acostin la seva lectura més a la pietat, cap a la comprensió positiva. Però el cert és que cap dels col·lectius que apareixen a les obres d'Els Joglars, ni els actors contractats per fer una feina (als *Ubús*, a *Laetius*, al *Olympic*, a *Teledium*, a *El Nacional* o a *Floït-Pla*), ni tan sols els bitxos de *Laetius*, se salven de la mordacitat que destil·la allò que fan amb tota la bona fe.

A les darreres obres del període estudiat apareix el gust per contrastar diversos plans ideològics per construir discursos d'oposició radical. A *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* ho trobem d'una manera dual en la confrontació dels móns ideològics que representen i expliciten clarament els discursos de l'inventat *Marull* i del real *Pla*.

És pertinent aquí fer esment de les apreciacions de Todorov que ens poden ajudar a comprendre el funcionament de la recepció del sentit d'aquesta mena de dualitats discursives:

El "sentido" es el sentido interno de la obra, que incluye tanto el sentido directo com el indirecto (las metáforas, ironías y dobles sentidos son evidentemente intencionales por parte del autor), mientras que la "significancia" resulta de la inclusión de la obra dentro de otro contexto. Por lo tanto, la distinción separa, aquí, también, dos formas de lo que denomino sentido indirecto: una centrípeta y otra centrífuga. (Todorov, 1979:22)

També és interessant el que Todorov apunta sobre el principi de pertinència discursiva quan ens diu que:

El campo de lo interpretable siempre corre el riesgo de extenderse. Estas extensiones se justifican, en lo que concierne a la interpretación, por la referencia a un marco ideológico y, por lo que respecta a la producción, por la sumisión a un género, que no es otra cosa, como ya lo expressaba Boeckh, que un contrato establecido entre el autor y el lector y que determina precisamente la modalidad de lectura a seguir (un hecho sobrenatural ha de ser interpretado en un relato realista; no, así, en un cuento de hadas). [29-30]

A *Daaalí*, per exemple, els discursos es contrasten contínuament, construint un de general, més polièdric, més complex; i se serveix fins i tot del propi personatge de *Dalí* situat en contextos distints i en fòrmules teatrals diverses, mostrant distintes visions del seu món; la contradicció, o senzillament l'exposició successiva de les distintes cares i èpoques como si fossin personatges distints determina pel contrast dins

el conjunt el sentit darrer dels seus discursos. El mateix Boadella declara que «*Dalí significa la destrucció del concepte de la realitat aparente por otro de realitat autèntica a través del lenguaje del delirio, es decir, las imágenes y situaciones que nos rodean tienen siempre un sentido distinto de aquel que la sociedad trata de imponernos*» (Boadella, 2000b:3). En un article de presentació arran de l'estrena d'aquesta obra es diu amb molta pertinència, entre altres coses, que

[...] la idea que mantiene Boadella en su obra según la cual Dalí fue un eterno niño, un genio que nunca quiso crecer, que nunca quiso 'dejarse domesticar por el mundo adulto'. [...] nos muestra a un Dalí profundamente enamorado de una mujer [Gala] que será para él amante, amiga, musa, modelo y, en gran medida, quien le organice y administre todos los aspectos de su vida. [...] una mujer [Gala] que cumple a la vez los papeles de esposa y madre. [...] en el terreno estrictamente pictórico se nos presenta a un Dalí maestro, un verdadero genio que demuestra su concepción de la pintura y el arte tanto en su pasión por Velázquez como en el desprecio por la obra de sus contemporáneos. [2-7]

Així, a *Daaalí*, cada personatge, cada imatge, cada al·legoria, són il·luminadors d'una perspectiva discursiva distinta. Les referències són sempre nítides i l'amalgama de tot no impedeix una arribada clara per bé que polièdrica, de les tesis apuntades en les continuades confrontacions. Tot això no esborra, però, la comprensió per part de l'espectador de l'arquetip contradictori i contemporani que traspua la seva realitat polièdrica, al capdavant de la seva vida i de la seva mort, de víctima impotent del seu propi èxit.

IV.5.6 EXPRESSIÓ

Allò que denominem *to* d'una escena o d'una obra dramàtica ve determinat per la categoria de fets que selecciona l'acció representada i pel tractament teatral dels factors performatius de l'expressió dels personatges. En el territori concret del personatge, el tractament teatral és intrínsec a la pròpia matèria expressiva que el fa

existir: «*Le registre ou le ton de la parole concerne la manière de parler, le niveau de style et les implications de ce type de parole pour l'action et l'univers fictionnel.*» (Pavis, 2004:19).

Tot text teatral conté un sistema d'índex el qual, en alguna mesura, està delimitant, o si més no insinuant, una direcció de l'execució actoral escènica que preveu. Aquests índex estan ímplicits en la manera com l'autoria fa confluïr la naturalesa del context, la referencialitat de representació humana, el discurs efectiu i l'estilització expressiva que institueix textualment l'acció dels personatges. De fet, tots els detalls de l'expressió del personatge estan intrínsecament lligats a l'estil escènic amb què ha nascut.

La lectura d'un text pensat dramàticament comporta sempre, en alguna mesura, una noció de si som en un terreny on la confluència de referencial, discurs i expressió suggereix causalitat psicologista, elementalitat sociològica o lliure al·legorització en la cohesió isotòpica del índex textuals oferts. Aquestes tres vies resumeixen, de fet, les estètiques de la representació dramàtica occidental tot agrupant la infinitat d'escoles o mestratges interpretatius afins acumulats per la pràctica escènica occidental. Cap al final del segle passat, Shomit Mitter va establir i definir tres grans tendències interpretatives en la representació escènica del personatge distingint les escoles del «*to be*» (Mitter, 1992:6), les del «*to be and not to be*» [42] i les del «*let be*» [78] associades, respectivament, a Stanislavski, Brecht i Grotowski. Avui, la gran abundància de gèneres, sub-gèneres i marques estilístiques que es manifesten als textos dramàtics de tots els temps, es pot categoritzar perfectament emparentant-los a alguna d'aquestes tres grans famílies intepretatives del teatre occidental..

El text dramàtic, contemporani o d'altres èpoques, se sol llegir sovint sense la necessitat d'adjudicar als actes que reflecteix cap clau performativa estilísticament precisa i no és gens estrany trobar-nos als escenaris un tractament de les enunciacions que enfosqueixen els seus enunciats, quan l'escenificació dóna al text una fórmula interpretativa que no sintonitza amb la clau performativa que el text duu implícita. Aquesta mena d'*afasia* –que pot ser volguda, és clar, per cult al propi estil *personal*, però també a causa de no haver-hi copsat la idiosincràsia performativa del text– tendeix a emboïrar o a obstaculitzar la recepció del discurs original de l'autoria. En el

terreny de com el tractament de l'expressió pot discordar del to dramàtic un exemple quotidià es pot trobar en la pràctica del doblatge de pel·lícules a casa nostra, generalment un atemptat estètic a les obres originals que al nostre país es perpetra a diari amb total impunitat. Si algú fa servir el sistema dual, en un alt percentatge de les ocasions, no només canviarà de llengua sinó de tècnica interpretativa i en conseqüència de gènere.

A la dramaturgia d'Els Joglars, acció, personatge i expressió, neixen a l'escena abans d'establir-se en el paper. O sigui que, en certa manera, en els textos que estudiem, aquests aspectes de to, que en altres textos romandrien oberts i esperant l'escenificació, aquí ja duen els índex d'aquest territori escrupolosament tancats.

L'expressió del personatge és un dels àmbits on la dramaturgia d'Els Joglars es mostra més desinhibida. Aquest és un fet perfectament coherent tenint en compte la procedència performativa de l'escriptura i la idiosincràsia particular dels actors i les actrius que l'han determinada. També podem considerar l'experiència amb la pantomima dels primers temps com una influència important en el desenvolupament posterior del seu vocabulari expressiu.

En la pantomima és fonamental que l'acció representada mai no amagui ni pressuposi res i que els signes de l'escena estiguin perfectament sospesats per l'ull crític de l'autoria de cara a facilitar una recepció blindada dels seus discursos muts. Els Joglars assumeixen des del primer moment que l'escena il·lusòria que acota la comunicació dins una acció real i viva però convencionalment aliena al seu espectador directe no és el camí de la seva dramaturgia. En la seva cerca de didactisme i diafanitat discursiva, opten decididament per la tribuna oberta de l'exposició dels arguments al públic on la ficció no determina el llenguatge sinó, al contrari, és la seva eficàcia allò que acaba configurant els continguts dramàtics.

La desinhibició formal en l'expressió del personatge que adjudicàvem més amunt a la dramaturgia d'Els Joglars en la seva recerca per aconseguir un cent per cent de rendiment didàctic en l'arribada dels discursos, la trobem en l'ample espectre de codis lingüístics i d'estilitzacions que presenten els seus textos:

- El llenguatge no verbal, predominant als inicis.

- L'aparició i l'ús reiterat en contexts diversos de sons paraverbals, onomatopeies, *gramlaux*⁴⁴ i llenguatges inventats.
- La desconstrucció del llenguatge gestual i també dels llenguatges verbal i paraverbal i les seves diverses estilitzacions arribant en força ocasions a la dansa i el cant.
- L'ús progressivament prolix de la paraula paral·lel al desenvolupament de tota una galeria de personatges excèntrics i xerraires.
- La generalització de les escenes amb diàlegs convencionals.
- Els recursos de comunicació verbal i no verbal adequats a les distintes estratègies d'implicació del públic que van apareixent a cada nova obra.
- La preocupació per l'estil verbal i les experimentacions en totes direccions que van des del gust per l'ús dels estereotips col·loquials i populars fins a la cita literària, poètica o periodística.
- Les particulars estratègies idiomàtiques, políglotes o bilingües.

Una diversitat que esdevé sovint complexitat quan coincideixen, com sol ser habitual, procediments diversos en una mateixa obra o fins i tot en una mateixa escena.

IV.5.6.1 ACOTACIÓ EXPRESSIVA

La diversitat i la complexitat del procediments expressius d'Els Joglars determinen que l'àmbit textual de l'acotació acabi tenint en la partitura textual tanta o més transcendència que el del discurs verbal.

En la línia dels *Acte sense paraules* I i II, de Samuel Beckett (1955, 1959) o de l'obra de Peter Handke *El pupil vol ser el tutor* (1968), a les primeres obres d'Els Joglars, l'acotació constitueix pròpiament el text dramàtic, mentre que a les darreres, el text dialogat té una importància quantitativament molt més notable. Però no és difícil constatar com la complexitat espectacular que la companyia ha anat conferint a les seves creacions ha donat lloc a unes partitures textuales progressivament més sofisticades sobretot pel que fa a la responsabilitat didascàlica de l'acotació.

⁴⁴ Ens referim al murmur de sons orals que els actors i les actrius realitzen aleatòriament, donant tanmateix la impressió de converses.

Hi ha una bona distància, si comparem els textos que obren i tanquen aquest estudi: *El joc* (1970) i *Daaalí* (2000). (Amb la remarcable diferència que el primer text pertany a una partitura elaborada pensant en un lector denominat *censor* i que el segon està elaborat amb la cura descriptiva que requereix la publicació en format llibre d'un espectacle escènicament tan complex). Vegem l'inici de totes dues obres i constatem la importància de l'acotació que procura descriure amb economia i precisió la composició de les imatges escèniques:

El joc comença:

Al levantarse el telón aparece una plataforma redonda inclinada, donde encima se ejecuta toda la obra.

Unos jugadores tiran los dados en la escena, donde aparece el número uno, se sientan, se miran los unos a los otros, cuando uno se pone la mano en la cabeza los otros igual, cuando uno se levanta los otros igual, cada uno de ellos intenta crear una nueva posición pero en seguida es imitado por los otros, cuando se dan cuenta de que no puede tener su personalidad, quieren huir, pero todos huyen a la vez, cuando quieren volver porque piensan que así estarán solos se encuentran con que todos han vuelto a la vez, viendo la imposibilidad de ser libres en sus decisiones, intentan matarse el uno al otro, pero dándose cuenta de que las fuerzas son iguales optan por conformarse y aceptar su encadenamiento humano sentándose de nuevo y apoyándose el uno contra el otro, en aquel momento aparecen los dados en escena y se ponen a jugar con ellos, sale el numero dos. (Boadella, 1969b:1)

I *Daaalí*:

QUADRE PRIMER : DALÍ AGONITZANT.

Fosc.

Bip característic dels impulsos del cor escoltats per un monitor.

S'aixeca el teló.

Un punt verd es mou per l'espai fosc d'esquerra a dreta.

El moviment és continu i oscil·lant.

Un raig de llum il·lumina a Dalí, retallant-lo dins un rectangle.

Dalí agonitza al llit d'un hospital. La seva mà tremola degut al Parkinson.

Un gran llençol el cobreix.

El moviment oscil·lant del punt verd ens fa entendre que els ritmes del batec del cor del pacient són estables.

Al voltant del llit tot és penombra i foscor.

Des de la capçalera del llit, Antoni Pitxot, vigila els moviments del seu amic Salvador.

Dalí, neguitós, emet uns sons incomprensibles.

Pitxot, qui només ell pot arribar a desxifrar el balboteig que Dalí pronuncia, camina per davant del llit i es dirigeix cap a la dreta de l'habitació a buscar ajuda.

Una infermera surt al seu encontre. Parlen. Camina cap el llit. Pitxot la segueix.

La infermera va tota vestida de blanc. Comprova l'estat del malalt i marxa per on ha vingut a buscar un medicament i un got d'aigua.

Pitxot continua al costat del seu amic i intenta desxifrar el que l'intenta explicar.

A primer terme, des d'un corredor de llum, es pot veure el que imaginem que passa a l'exterior: mentre Dalí agonitza, un treballador d'una empresa de mudances amb bata blava transporta el quadre "Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas". El treballador entra per la dreta i desapareix per l'esquerra.

La infermera torna a entrar i es dirigeix cap al malalt.

Dalí : *(A Pitxot, sense que se l'entengui del tot) Tinc calor ... tinc calor.*

Per l'esquerra un segon treballador transporta el quadre "Galarina". Desapareix per la dreta.

Dalí : *(Insisteix.) Tinc calor... tinc calor.*

Quan la infermera arriba al costat del malalt, Pitxot li comenta que seria convenient treure-li el llençol. La infermera ho fa.

Dalí va vestit amb una túnica blanca. Du els cabells llargs i el seu característic bigoti de llargues puntes dretes i engominades.

La infermera li vol donar el got d'aigua, però no ho aconsegueix perquè Dalí torna a parlar.

Dalí : *(Sense que se l'entengui del tot.) Les espardenyas ... les espardenyas...*

La infermera endreça el got i posa a Dalí unes espardenyas. No les lliga.

Per la dreta, el segon treballador transporta un nou quadre: "Construcción blanda con judías hervidas-premonición de la guerra civil" Desapareix per la dreta creuant-s'hi amb un "paparazzi", vestit com si anés de cacera.

El paparazzi, sense escrúpols, llença a Dalí una fotografia amb flash.

Pitxot, en adonar-se, va cap a ell, i molest, el convida a marxar.

Per l'esquerra el primer treballador travessa l'espai de primer terme i marxa per la dreta. Va a buscar un nou quadre per carregar.

El paparazzi fa la intenció de marxar, però abans tira una segona fotografia.

Pitxot, indignat, l'obliga a marxar. Ho fa per la dreta.

La infermera, que mentrestant ha acabat de posar les espardenyas a Dalí, li dona a beure del got. Dalí beu.

La infermera es dirigeix cap a Pitxot. Es troben a mig camí. Pitxot li dona una capsa de pastilles i marxa per l'esquerra.

La infermera torna al costat del malalt.

El primer treballador travessa l'espai amb dos quadres : "El gran masturbador" i "Fuente necrofílica manando de un piano de cola"

Dalí comença a delirar.

*La infermera va a marxar cap a la dreta per davant del malalt. Du a una mà el got d'aigua i a l'altra una petita ampolla amb comptagotes.
Dalí, en el seu deliri, allarga la mà com si volgués agafar alguna cosa. Emet un lleu crit agònic que el perllonga mentre es va incorporant.
El bip calla.
La infermera s'atura a mig caminar; un pas a mig fer.
El temps sembla suspès.
Se senten els primers compassos del preludi de Lohengrin de Wagner.
Dalí estira la mà.
Del darrera del piano apareix el cap d'un nen. És Dalí mateix, de petit.
Dalí vol atrapar la visió.
És un deliri vivent.
Silenci. (Boadella, 2005c:7-9)*

IV.5.6.2 LENGUATGES SINGULARS (NO VERBAL, SONS PARAVERBALS, ONOMATOPEIES, LENGUATGES INVENTATS, DESCONSTRUCCIONS, ESTILITZACIONS, PARÒDIES)

En el seu recent aprofundiment sobre les especificitats del text dramàtic en la seva dimensió escrita, el professor Patrice Pavis defineix l'escriptura dramàtica com «*un tissu de mots, un tissage de phrases, de répliques, de sonorités. Mais ce tissu n'est pas toujours fait de la même étoffe: il porte la trace d'une voix, d'une langue, d'une situation données, d'une représentation où le langage se mélange avec des éléments non verbaux*» (Pavis, 2004:6).

No cal dir que, atès els seus orígens, per a Els Joglars els llenguatges no verbals tenen tant valor com la paraula en l'expressió del personatge. Mercè Saumell considera que «com a tret diferencial, cal dir que el gest dels actors d'aquest grup es caracteritza pel seu dibuix i to precisos, una precisió aconseguida des del domini físic. Boadella sempre impregna els seus espectacles d'un moviment clar, o inclús diàfan, dels i entre els actors en relació a l'espai. Una ordenació cartesiana.» (Saumell. 2001:275)

L'ús de l'expressió oral és present, de fet, en els mateixos inicis. I es pot arribar a la conclusió que, tot i el canvi quantitatiu que es dona pel que fa a l'ús de la paraula entre les primeres obres, gairebé mudes, i les darreres, extremament prolixes, qualitativament, la seva presència respon als principis essencials de les coordenades estilístiques habituals d'Els Joglars. Segons el director:

Els elements visuals i sonors dels nostres espectacles arriben via sensitiva. Per a mi, també són imatges la paraula, l'onomatopeia i el silenci. Treballem la imatge realista, o millor dit, la impressionista, ja que no pintem la realitat superficial, sinó la profunda. En la realitat, la conversa es barreja amb la llum del sol, l'olor del cafè... intentem treballar brutalment aquesta imatge sensorial per manipular-la en els nostres espectacles i, en aquest sentit, aquests paràmits són molt importants.
[146]

Al teatre d'Els Joglars, en efecte, la comunicació i el llenguatge no s'usen exclusivament com a codis per a l'intercanvi discursiu sinó també com a matèria apta per ser reelaborada i manipulada amb tota llibertat per un art que té com a privilegi específic la possibilitat d'adaptar creativament els llenguatges socials a qualsevulla convenció de representació.

Com ja s'ha anat reiterant en altres capítols, les primeres obres d'Els Joglars estaven creades prioritzant els sistemes expressius més visuals, donant preferència al llenguatge no verbal. Els prolegòmens de la diversificació expressiva que després es generalitzarà, es dona a *El diari* (1968), una experiència on, com Glòria Rognoni ens explica, es donen moltes innovacions, entre les quals, «trencar el silenci, introduir sons i expressions, i la paraula, encara que enregistrada.» (Rognoni, 1987:17)

Com dèiem més amunt, a les primeres obres, l'acotació que precisa el què i el com d'allò que fan els personatges és, de fet, la totalitat del text. Aquests textos indiquen la utilització de llenguatges singulars. Però, fins i tot quan el teatre d'Els Joglars utilitza puntualment o generalitza la paraula com a forma d'expressió dels personatges, les accions que acoten les intervencions parlades denoten que estan pensades per ser actuades amb la màxima precisió gestual.

Ante todo nosotros entendemos el Teatro como la expresión del hombre a través del cuerpo y la voz. Lo demás es puramente accesorio. El solo hecho de habernos visto obligados a definir el teatro y nuestro espectáculo con palabras escritas, nos parece, ya de por sí, una aberración. Continuando pues dentro de esta fórmula aberrante, y como síntesis diremos que EL JOC es un esfuerzo para encontrar nuevas formas inéditas de lenguaje que pongan en causa las empleadas tradicionalmente, no ya porque estas sean más o menos erróneas, sino

porque es arte cada creación es, al mismo tiempo, una destrucción. (Joglars, 1970b:1)

I també es constata que en la pràctica totalitat dels textos estudiats hi ha almenys alguna escena o algun moment on, introduït sota qualsevol pretext, es dona alguna mena de distorsió o de recreació del llenguatge. En l'acotació d'una rèplica, podem arribar a llegir, com a indicatiu concret d'una resposta gestual durant un diàleg on els interlocutors se expressen amb codis ben distints, això: «*tots els periodistes estan comprimits com una coliflor*»:

[...] para concluir diré, que ese Papa es el Papa de mayor calidad que existe ya que fue inmortalizado por el pintor de pintores don Diego de Silva Velázquez. Els deixo amb la seva ignorància i el meu despreci legítim. (*Els periodistes se senten excessivament provocats, i tots, com si tinguessin un tros de llimona entre la llengua i el paladar, s'aturen de cop i s'ajunten formant una pinya indestructible.*) ¡Ah, sí! ¡Sí! ¡Sí, sí! ¡Quietos! Don't move! (*Referint-se a que tots els periodistes estan comprimits com una coliflor.*) Es la imagen que me gusta más del mundo; es la coliflor sublime que representa la indivisibilidad gremial de las chinchas periodísticas y putrefactas, cuya contemplación em fa trempar com un bacó. (*Davant la provocació no hi ha cap reacció dels periodistes.*) Bueno, tampoco se lo tienen que tomar de esa manera porque mis declaraciones son apolíticas y paranoicas. ¡Totalment! O sea que, bonjour. (*No hi ha cap resposta dels periodistes.*) ¡Bon-jour rrr rrrrr rrrrrr! t.t.t.t.t.t.t. [...] (Boadella, 2005c:18)

De fet, en això recau l'aspecte més definitori de l'estil teatral d'Els Joglars: en un lloc o un altre sempre apareix una realització lingüística singular marca de la casa. En conseqüència, un dels aspectes destacables de la dramaturgia textual d'Els Joglars és sens dubte la importància del redactat –lèxic, sintaxi, retòrica– de l'acotació amb què detalla els factors expressius que acompanyen l'acció i, quan n'hi ha, els diàlegs. A *El joc*, subtítulat expressament «espectacle de veu i moviment» (Joglars, 1969:1), abans de la primera acotació del guió escènic pròpiament dit, s'especifica:

Todos los movimientos son acompañados por ruidos guturales, risas, etc., hechos por los propios actores. (Boadella, 1969b:1)

En el text fixat d'aquesta obra, l'expressió oral, encara sense articular paraules, sinó a base d'onomatopeies i *gramlaux* és ja un recurs present. L'ús d'aquests recursos

orals queden integrats en la descripció de l'acció en termes molt oberts i sense que els sons apareguin concretats a la partitura:

Uno de los jugadores (hombre) se queda triste, entra una mujer alegremente, el hombre le declara su amor, la mujer le da un bofetón, el hombre quiere" [...]
"Cada gesto va acompañado de un sonido gutural. [...]...cuanto más dolor sienten más se rien [...]...a toques de pito se disponen a ejecutar unas ejercicios... [...]...todos hablan al mismo tiempo imitando el lenguaje de los loros... [2-3]

Les onomatopeies i els *gramlaux* van ser certament senyes d'identitat dels primers Els Joglars transgressors del silenci de la pantomima clàssica. A *Mary d'Ous*, ja dóna la impressió que els sons, les onomatopeies i els *gramlaux* sistematitzen una mena de llenguatge minimalista homogeni. Un altre cop, les acotacions exhibeixen l'esforç de donar forma escrita a les produccions paraverbals o directament gestuals, proxèmiques i mímiques:

[...]El temblor aumenta hasta convertirse en grandes risas. Parán todos a la vez. Empieza lo mismo con tos que se transforma en llanto. [...] Imitan, cada uno de ellos, el ruido de un timbre. Lo repiten varias veces. Con sonidos guturales una pareja imita un huevo que se rompe... tatanean una música de moda... [...] ...aumentando el volumen de los sonidos... Mary canta... Llama Jhon. ...se oye la voz de Bissimo [...] como una voz de la conciencia... [...] ...se van anulando gestos... solo con los sonidos de la escena tema, dan a entender lo sumisas que tienen a sus Marys. ...a través de los tubos, como si fuera un teléfono, una Mary se queja a las otras de los malos tratos que recibe de su Jhon bajo el mismo sistema de sonidos. ...le llama. ...le taranean canciones. [...] Pize [...] recibe una reprimenda de él. El hombre [...] hace gestos y ruidos guturales... [...] El ayudante se lo explica al jefe y este le contesta bajito diciéndole que no le haga caso. El ayudante comunica la negativa al hombre... [...] ...haciendo ruidos de pájaros. [...] ...el hombre se dirige a ellos repitiendo la explicación. [...] la mujer loca parece burlar se de él. [...] de arriba se queja porque lo van a tirar. [...] el hombre y Pize se rien burlándose. [...] el público [...] anima a los contrincantes, unos protestan, otros le animan, gritan al son del estruendoso ruido de la sirena. (Boadella, 1971:7-8)

En aquesta obra, ja apareixen, doncs, molts dels recursos expressius que Els Joglars desenvoluparan al llarg dels anys. Els diàlegs convencionals no apareixen, però sí els rituals no verbals de la comunicació.

A *Cruel Ubris*, tot i que hi ha un mínim text —«Oh, Zeus...»—, l'expressió encara és planteja com un joc singular on el llenguatge no verbal encara duu la veu cantant:

[...] la conciencia da voz a esos movimientos [...] al reír lo hace solo con el gesto, pero la voz, la emite su conciencia [...] el hombre tiene voz de mujer y la mujer voz de hombre [...] gestos son amanerados [...] Siempre llevan los brazos en alto... cantan [...] le cantan una melodía de cumpleaños [...] el espectador en vez de quejarse tatarea un ritmo de moda [...] Los personajes en este número hacen cada uno ruidos diferentes para expresarse [...] el ruido de un motor que no marcha bien [...] tatareando un ritmo de moda [...] ruido de un coche [...] imitan el sonido de una orquesta [...] la escena es siempre acompañada por las voces de los músicos que imitan instrumentos de orquesta [...] La obertura es ejecutada por instrumentos con vida propia que los mimos reproducen a través de posturas imitativas de cada instrumento [...] un sereno que anuncia la hora y canta con los agudos característicos de la forma operística [...] simulan interesantísimas conversaciones [...] grandes elogios. críticas de arte [...] grandes elogios sobre la cocina [...] terrible ataque de tos [...] la risa irónica de la criada negra [...] el voluntario [...] es obligado a cantar una canción... saludan entre grandes aplausos y música de circo [...] La mujer habla tatareando un ritmo como de anuncio de "filmet", el hombre [...] hace ruidos de motor averiado [...] le explica con sus cantos el drama i la Hermana responde canturreando con una voz angelical [...] el médico, con ruido de coche sport [...] un vendedor que intenta convencerles de sus distintos productos [...] el médico [...] dice que es alarmante y al instante el enfermo fallece, maldiciéndolos a todos [...] Los actores con la voz y el músico con clarinete van interpretando la banda sonora [...] La Hermana hace ademanes de explicar la moraleja final. [...] Un brillante presentador [...] da una conexas explicación [...] intentan cantar y baila [...] el presentador por fin da entrada a la gran atracción [...] una cantante [...] intenta cantar una extraña canción que interrumpe a la mitad [...] comienza a dar gritos [...] El presentador da por terminado el programa, entonces se entabla una discusión con el otro presentador para ver quien dice la última frase y posteriormente se entabla otra discusión [...]. [7-8]

L'experimentació marca una etapa que podríem etiquetar *de joventut*. Es tracta d'un teatre on l'actor és l'únic i veritable dramaturg. La imaginació que acumula aleshores el grup —amb Albert Boadella, encara actor—, és més que notable i els invents teatrals que ofereixen al públic en aquesta etapa són excepcionalment potents. Ho explicaria dient que no hi ha interpretació, hi ha actuació directa: el llenguatge actoral és el vocabulari amb què sorgeix la poesia. És, fet i fet, *performance* en estat pur, on el discurs s'elabora exclusivament a través de la capacitat d'invenió dels actors en acció.

Del silenci de la pantomima més clàssica passen al mim amb veu. Del balbuceig burlesc passaran a la xerrameca realística, a la freda epicitat textual del teatre document o a l'espectacularitat vocal de la convenció operística... de tot, hi trobem una mica. Del silenci a la paraula, de l'edició gestual a la imitació hiperrealista dels comportaments corporals, de la dansa al realisme, de la composició robòtica al lliurament orgànic, del minimalisme a l'exhaustivitat. El repertori d'estilitzacions en la representació de l'acció humana ha utilitzat tots els colors de la paleta.

Àlias Serrallonga és el més gran *pastitx* de formes d'expressió de tota la producció d'Els Joglars: Hi trobem l'ús de la pantomima en l'auca que es presenta al principi de l'obra:

Un mimo [...] representa simbòlicament, al son de una flauta, los pasajes del auca: CATALUNYA ENS PLOVIA GANA I PESTA CADA DIA. L'actor amb mímica fa de pagès llaurant, expressa que té gana i no hi ha menjar, es posa (sic) malalt i es mort (sic) (El mateix per a les altres vinyetes). (Xf.Cap.IV.1:149)

Hi trobem també acotacions d'activitats per ser realitzades sense paraules així com els típics jocs amb sons i *gramlaux*:

La reina hace como que habla [...] simulando cuchicheos. [...] El profesor de música y la reina ejecutan, cada uno con su flauta, unas partituras de música barroca del s. XVII. [...] Don. Gaspar de Guzmán ... entra y sale constantemente ... con un ruido tal que molesta a los de la lección de música, ...cantando junto con ellos un madrigal. [...] ...tocando el clarinete... llamándose entre ellos... el ruido de un enjambre de abejas... efectuar una especie de spots publicitarios en varios idiomas [...] .parodian el canto de una aria trágica, de la ópera italiana.[9-17]

I hi destaca sobre tot l'ús de la veu combinada amb tota mena d'estrís per produir ambients sonors diversos:

[...] tres pagesos i una pagesa fan diversos treballs [...] tot fent una sintonia musical. [...] .els pagesos canten i ballen. [...] Els pagesos al peu de la torre mengen fent sintonia amb plats i culleres. [...] El pagès que han ferit, es tira un llarg pet... [...]...Campesinos [...] ejecutan diversos trabajos [...], realizando como una sinfonía musical. [...] Los campesinos se llaman entre ellos. [...] El pajar se mueve, cantando y riendo hasta deshacerse, y bailan todos juntos una danza popular. [...] .canturreando la canción popular "La mare de Déu quan era xiqueta". La mujer avisa a sus compañeros de la muerte de la vaca, dándoles

grandes voces. [...]Se oyen ruidos [...] correspondientes a una pelea. [...]oyéndose solo ruidos y gritos. [...]tocando una triste melodía con el clarinete. [...] cantando [...] Durante la comida se imitan ruidos de pucheros y sorbos. Al terminar, unos quedan comentando, rezando o cantando. [...] Los actores simulan un diálogo con el actor-clarinete que responde con sonidos del instrumento [...].el pregonero [...] va anunciando uno a uno los bandoleros de la banda de Serrallonga. [...] Las mujeres [...] empiezan a proferir graznidos de cuervos. [6-32]

A *Olympic Man Movement*, algunes intervencions verbals apareixen al text així::

CICLISTA 1. Crish, ajjt, rojjj!!!",
CICLISTA 2. Tuc, tuc, rejjj, tzap!.
CICLISTA 3 Txep, txep, pumm!!!
CICLISTA 4. Nyec, aaahhh, maneelll!!!

Repeteixen la seqüència. Paren i es relaxen.

TOTS. diiiicooonnnn, diiiicooonnnn... (Boadella, 1982:58)

O, com a molts altres dels textos, on en algun moment els personatges fan sorolls amb la boca. Com a exemple, aquest de *Yo tengo un tío en América*:

[...] imita un canto indio [...] Los internos [...] imitan el sonido del instrumento [una tenora, [...] el Conde imita ahora burlonamente el sonido de los pájaros. (Boadella, 1995:20-22-36)

De fet, a *Yo tengo un tío en América*, es recuperen moments de combinació de tàctiques expressives similars als emprats anys enrere a *Àlias Serrallonga*:

El FLACO, en el seu territori de joc, davant les cordes, lliga un ninot a una d'elles, i al mateix temps que el fa pendular, crida com Tarzan. Els PACIENTS s'acosten amb curiositat cap al FLACO i comproven que, efectivament, és el mateix Tarzan qui es balanceja penjat de la liana. Un fort alarit se sent des d'un altre punt del gimnàs; és el CONDE que, enfilat a una de les cordes, es balanceja divertit, vociferant sense parar, com el rei de la selva. Els PACIENTS, contagiats, corren d'un cantó a l'altre del gimnàs, desplaçant-se agafant-se a unes imaginàries lianes per un agrest boscatge. JORDI reproduceix amb la tenora el rugit d'un animal salvatge i la cridòria cessa. Silenci. Els PACIENTS omplen de vida la selva reproduint e cant i les veus dels animals exòtics. La selva adquireix, doncs, un caràcter misteriós. [...] (Boadella, 2002:418-419)

A *La torna*, el text dialogat convencional ja està molt més estès que en les obres anteriors. En algunes escenes, però, el diàleg encara no hi és resolt amb llenguatge verbal

convencional (escena VII, per exemple). Les acotacions de *La torna* són un bon exemple de dramatúrgia que considera convertibles en partitura actoral no només la paraula articulada, sinó tota l'expressió no verbal i paralingüística amb la qual també es poden acotar escenes de comunicació.

[...] *Entra un cliente francés pide un whisky pero le señalan que el bar está cerrado porque se ha cometido un asesinato. [...] el guardia le grita de distintas formas. [...] entra un personaje histérico que grita. [...] canten una cançó italiana, una cançó popular (La Ramona), una cançó alemanya i rítmica un tango picant amb les mans. [...] JUEZ:: No quiero oír ni una mosca. / El portero hace el ademán de quitarle una mosca de la cabeza al Juez nº 5. [...] El portero realiza una pantomima en la que simula correr por pasadizos calles y escaleras. [...] uns guàrdies reproduïxen els fets que van passar en detenir l'acusat amb mim. [...] otro que les "mima" las peripecias de un accidente. [...] (Sánchez) habla en extranjero figurado. Etc. (Boadella, 2002:1-37)*

Aquesta connivència de formes expressives singulars descrites a les acotacions amb l'expressió verbal convencionalment dialogada, la trobarem ja habitualment a totes les altres obres estudiades.

A *M-7 Catalònia*, l'acció en *mise en abîme* dels personatges *exhibits* en la conferència, s'acota seguint la tònica següent:

[...] *Ells van executant aquí uns petits moviments sense moure's massa de les cadires i que són una aproximació molt llunyana a les explicacions de la doctora [10]. [...] a través de sons tracten de representar els dolors que provoca el vi, els marejos, etc. [17] [...] Cisco intenta acordar-se del ritual d'una missa que reproduïx amb grans lapsus i vigilant al mateix temps la paella que comença a cremar-se [18]. [...]executen mímicament tot el que expliquen.*

A *Laetius*, cada escena està formada per una primera part d'acotació de representació gestual i una segona en la qual la veu del narrador descriu o dóna informació sobre les accions que han fet els actors i les actrius, aquí denominats *mims*. La sensació que dóna la lectura d'acotacions i text verbalitzat és que mim i dansa s'uneixen i se separen al servei de la creació d'una mena de codi gestual singular que va recordant alhora rituals humans ben coneguts:

[...]Tres mims surten a escena i executen en forma de "cànon" musical els moviments que Laetius usa per a expressar-se [...], Dos mims portant màscares entren en escena imitant els gestos de dos homes de negoci que repetidament, per donar importància a cadascun dels gestos que executen, caminen, es donen la mà, s'asseuen, s'ofereixen tabac, obren i tanquen les seves carteres, miren l'hora del seu rellotge i finalment surten d'escena simulant ballar un tango amb la cartera com "partenaire". [...] Dos mims entren en escena, un d'ells executa un gest d'empipament humà i l'altre el mateix gest d'empipament de Laetius, el mateix amb gest de cansament, d'espera, i de saludar-se, etc (Boadella, 1980:21-25).

Algunes de les escenes més importants de *Virtuosos de Fontainebleau* són llargues acotacions sense diàleg, entre d'altres, tot el final de l'obra o aquest exemple:

Antonio entra en escena disculpant-se, Monique s'ha assegut en el tamboret del clave amb un violí.

Margot posa una partitura a les mans d'Antonio perquè l'aguanti mentre Mònica toca el violí.

Es posa a tocar (és el concert per a Violí de Tchaicovsky) s'alça una mica les faldilles, i ensenya la cama. Antonio retira una mica la partitura per mirar, Margot assenyala el gest d'Antonio, fent notar al públic que era això el que tractaven d'aconseguir. (Elles duen riuen) Antonio mira les cames de Monique i s'hi va acostant. Monique amb la punta del violí toca el sexe de l'Antonio. Antonio s'estranya i l'agafa alhora, va guanyant terreny i Monique es va fent enrere. Antonio empeny amb un cop el Violí, Monique deixa de tocar un moment, divertida i, ara és ella qui guanya terreny. Margot passa l'arquet pel coll d'Antonio, que s'esgarrifa i es posa a tocar també seguint la melodia i a punta amb el Violí el sexe d'Antonio. Antonio s'anima i amb gestos, una mica de torero, dóna cops als violins, tant el de Monique com el de Margot. Salvador que ho veu fa fora a empentes a Antonio. Margot i Monique (que continuen tocant la melodia) s'acosten a Salvador i li col·loquen el braç del violí prop del sexe. I Salvador avançant i retrocedint, els va dient que no. S'estranya i, de cop, (amb la música) dóna un cop amb la pelvis al braç dels Violins fent retrocedir Monique i Margot. Per altra banda entra Antonio saltant [...]. (Boadella, 1985c:14-15) (Xf. Cap.VIII.I:628-9)

També a les obres on el text verbal convencional ja es generalitza com a element expressiu primordial, continuarem trobant acotacions on text i mímica van molt units:

(Imita una dansa salvatge que és corejada pels músics) Vous, cuisine, "lurda" pesada, Chorizo, oh! (es toca la panxa donant a entendre que és pesada) paella (es toca un costat) morcilla eh! (es toca l'altre), moscas, (pica amb les mans com si en xafés una). [6]

Accions mímiques: a *Teledium*, per exemple:

Els quatre acòlits il·lustren la lectura prenent diferents actituds al·legòriques, segons el text [...]els acòlits, després d'una moments de desconcert, escenifiquen el text amb pantomima. (Boadella, 2002:244-248) [...] A Mn. Lucciani no li agrada gens el regal, el deixa despreciativament a sobre la taula, dóna instruccions al guàrdia Vaticà perquè recuperi el calze que ha regalat a Von Müller. El guàrdia Vaticà s'apropa a Von Müller, li diu algo a l'orella i aquest li entrega el calze, el guàrdia el deixa a sobre la taula. [256-257]

A Virtuosos de Fontainebleau:

Marcel s'acosta a Salvador i amb gestos li diu que ja ho llegirà ell, li agafa la placa, Salvador no li cedeix, estiren l'un i l'altre, es provoquen fins a acabar saltant com galls, els músics riuen, per l'altra banda d'escenari entra l'Antonio.(Boadella, 1985b:26); Lucien, Gaston i Michel, agafen instruments de vent i els fan sonar com botzines de cotxes i camions [...]fa veure que neteja els eixugavidres dels cotxes [33]

O les que acoten aquest diàleg de picadillo:

GASTON: Jean Sebastian Vache, la meilleure musique du monde.
LUCIEN: (Fent sonar unes monedes a la mà) la mejor “musique” du monde. Ahhh! Le catalan!
MARCEL: Todo es “musique”, Arrrg (Fa un rot) Musique, pas classique pero musique.
MICHEL: (Tira una escopinada) Musique.
ALAIN: (Estossega) Aussi.
MARGOT: (Fa un badall) Musica.
MONIQUE: (Aixeboira) Musique.
LUCIEN: (Es frega l'orella amb un dit i després se'l passa a la boca rebotant a dins la galta) Voilà.
GASTON: (Es moca) Música. [13]

A Visanteta de Favara:

Es belluguen fent una mena d'ondulació [...] segueix el vol d'uns ocellets imaginaris (Boadella, 1986:4). [...] fa un moviment rítmic amb el cap, és el que fan els insectes [5] fa com que li fes manyagueries a l'Infant. [17] fa gest de rentar roba amb les mans [18]. fent com qui agafés un caragol [22] entra la Sanguanga imitant als homes que acaben de marxar [44] fan el tracte de la venta, expressant-se només amb les mans i els dits, sense parlar [45]etc. .

A Gabinete Libermann:

Eduardo y Rita colocados frente a los pacientes, como si de un espejo se tratara, y a ritmo del fragmento de la 5ª Sinfonía ejecutan los mismos movimientos de los pacientes. (Joglars, 1984:17) Eduardo y Rita miman esquemáticamente... [18] Los pacientes van imitando levemente acción y sonido de esta ficha [19], etc.

En aquesta obra els recursos expressius singulars, tractant-se d'una teràpia igualment *singular*, amb abundància de moments en què els personatges tenen intercanvis comunicacionals regits per impulsos auditius, fan força exhaustiva l'acotació de l'expressió *no verbal* o *paraverbal*:

Al abrirse la puerta de la unidad, Marisa y Javier se cubren la cabeza asustados... [8] Javier está tendido en el suelo con las piernas hacia arriba acariciándose las nalgas. [13] Eduardo y Rita tosen rítmicamente y los pacientes en cada impulso de tos andan un paso. Eduardo y Rita hacen sirena, los pacientes se desperezan, Rogelio, en un rincón, ejecuta con exactitud las órdenes del psiquiatra. Eduardo ladra y con éste (sic) estímulo los pacientes se saludan dándose la mano. [15] Se oye ruido muy fuerte de frenazo y choque de un coche, los pacientes caen al suelo. [30]

Encara que la presència de música tan habitual a les obres, mai no queda relegada a complement il·lustratiu i el text sovint explicita la seva interacció amb els personatges. A l'inici del primer acte d'*El Nacional*, per exemple:

Fidelio i Paganini, segueixen amb el cap, a compàs amb la música, l'aixecada del fictici teló del teatre. (Boadella, 1993b:19)

Un personatge tan excèntric com el protagonista de *Gabinete Libermann* permet fins i tot que de tant en tant l'actor que l'interpreta s'expressi imitant una expressió paralingüística tan culturalment codificada com els crits de *Tarzan* que tornarem a trobar en algun moment de *Yo tengo un tío en América*.

Els recursos expressius singulars també els trobem utilitzats de manera paròdica en una mena d'autohomenatge. En alguns passatges d'una obra tant *de text* com *Gabinete Libermann*, es cita obertament el sistema d'onomatopeies d'un tal grup de teatre que es diu Els Joglars:

Javier: Cris, cras, ñiiiiicccc.

Marisa: (*Aixecant-se:*) Ahhhhhh. Mua...

El Dr. LIBERMANN es posa al mig dels DOS PACIENTS, ocupant el lloc de JAVIER, qui es queda immòbil, tot sorprès.

Dr. Libermann: Muá.

Dr. Libermann

Javier: ¿Ñam, ñam?

Marisa: Tatachín.

Dr. Libermann: Uhmhhh.

Marisa: (*Servint a EDUARDO.*) Toma, toma, toma.

Dr. Libermann: Vale.

Dr. Libermann

Javier: Ñam, chin-chin, gluc. ¿tele?

Marisa: Ajajá.

Tots dos es posen en posició de mirar la tele.

Dr. Libermann

Marisa: Ahhhhh. Clic, ja, ja, ja, ja.

JAVIER, tot sol, comença de nou la fitxa.

Javier: Cris, cras, ñiiiiiccccc.

MARISA, en sentir-ho, corre al davant de JAVIER a sumar-se al cicle, però ell la ignora i comença a fer-lo amb RITA.

Marisa: (*Sorpresa.*) Ahhhhhh.

Javier: (*Fent dos petons a RITA.*) Mua, mua (*A MARISA:*) ¿Ñam, ñam?

Marisa: Mua, mua.

Javier: Ñam, ñam.

EDUARDO indica amb la mà a RITA que segueixi la corrent i surt de la Unitat. La fitxa continua i JAVIER i RITA van a asseure's a la taula imaginària.

Rita

Javier: Uhmnnnnn.

Marisa: (*Fent de cambrera.*) Tatachín. Toma, toma, toma.

Rita

Javier: (*A la seva.*) Vale. Ñam, chin, chin, gluc.

Rita: ¿Tele?

Els tres: Ajajá. (Boadella, 2005c:32-34)

A *Bye, bye, Beethoven*, en bona part *remake* de *Laetius*, les acotacions d'allò que fan els personatges i el text d'allò que diuen, es van alternant sistemàticament. En aquest cas, es fa determinant en cada escena dos plans sincronitzats i tanmateix bens distints d'interacció amb el públic. Mentre el text per ser verbalitzat s'hi adreça sempre directament, les acotacions descriuen sempre el que fan els militars actors en els *quadres* de la seva demostració. Alguns exemples de l'acció mímica:

[...] *els nou militars-actors componen una escena idíl·lica en un suposat paradís on la vida transcorre "sota les màximes condicions de benestar social...": es beu, es balla, es passeja i es riu... (escena II) (Xf.Cap.VIII.1:645) Sis militars seient en semicercle al damunt d'uns tubs transparents, representen una conversa entre tres parelles amigues en una reunió social. (escena III). [646]*

Aquestes representacions inclouen tècniques diverses on, com en els exemples següents, l'acotació s'esmerça a fons per descriure el caràcter de l'estilització gestual:

[...] *Cinc mascles Laetius, mitjançant una dansa, cacen Brums... (escena XXIII), [652] [...] Alguns vents transporten fins laetius sons de la passada civilització. Són ones sonores que encara corren per l'espai i que donada la capacitat de Laetius per captar aquestes vibracions, li provoquen uns moviments instintius que ell no pot controlar (escena XXIV) [653] [...] Oïm el ressò d'un tren que passa i s'allunya [...] Un Laetius, amb els seus gestos nerviosos, elèctrics, d'insecte, sembla que es despedeix d'eixe tren que no ha vist, però que el seu ancestre reconeix com alguna cosa viscuda moltes generacions abans. (escena XXIV). [654]*

A destacar l'acotació procedent de *Laetius* de l'escena XXII on «portant màscares de rostres humans i dirigits pel domador, els *Laetius* imiten els gestos de dos homes de negoci al compàs d'una música de tango»:

[...] *Caminen, es donen la mà, seuen, s'ofereixen tabac, obren i tanquen les seves carteres, miren l'hora dels seus rellotges i finalment a l'acabar el seu número i en un moment de distracció del domador, els laetius utilitzen una de les carteres per defecar i menjar-se els excrements.* [651]

A *Bye, bye, Beethoven*, bona part de les escenes estan dividides en una primera part de mim i una segona en què un personatge o una veu en *off* descriu allò que s'esdevé a escena. Aquestes descripcions inclouen sovint accions que inclouen intercanvis verbals que no han de ser sentits:

[...] *el pacient sentint-se nu demana a crits al psiquiatra i la infermera que no se'l miren i fins i tot els obliga a anar-se de la consulta.* [647]. *dient-li que per a ell no li suposa eixe comportament cap dependència* [648] ; *el frènic, donat el seu estat, no respon a les confidències que el vell li explica. Uns militars de control sobre aquest síndrome, li pregunten si el seu fill ha arribat al estat terminal. El vell ho nega i intenta que aquest responga a les proves del Liptic..* [649] *El pare nerviós comenta alguna cosa sobre els joguets i la poca tranquil·litat que els deixen els nens, la mare intenta disculpar-los.* [651], etc.

En aquesta obra, com a *Laetius*, destaquen també les acotacions que procuren la descripció de respostes corporals estilitzades als abundants estímuls musicals que s'hi utilitzen:

[...] *el so d'una marxa militar es perd en l'espai i un vals comença a fer-se sentir... Altres mascles s'uneixen als primers en una dansa mimètica dels gestos LAETIUS que un d'ells va marcant... [...], les femelles (...) inicien una dansa amorosa que finalitzarà amb els seus cossos plegats rodolant per la terra. Els mascles excitats i decebuts per aquesta relació lèsbica, van anant-se'n llençant crits de tristesa.* [661] (p.20) *Laetius balla un minuetto.* [...]. *Dos Laetius, proven d'extraure els sons amagats d'un món en silenci. Utilitzen els bucs, traus, cavitats i esclatxes de la terra com un gran ressonador on trobaran el ritme i l'harmonia.* [663]

Aquest tipus d'acotació del moviment el podem trobar també en contextos menys al·legòrics:

La música de Beethoven condiciona tots els moviments de Marull. Avança amb la cadira de rodes cap el fons del magatzem. Es tira Floït a la mà un raig darrera de l'altre i el xarrupa convulsivament. Es treu les ulleres de pasta, que amaga a la butxaca del batí, i es toca el cap instintivament com si trobés a faltar alguna cosa. Aprofitant un impuls musical, aixeca una cama i després l'altre. S'aixeca de la cadira i camina a ritme de la música. Es treu el batí i el llença cap al fons del magatzem. (Boadella, 2005d:92)

Al text de *Yo tengo un tío en América* abunden també les acotacions d'accions mímiques:

Los internos se mueven como unos bebés que no saben andar (sic) y que necesitan agarrarse a las cuerdas para no perder el equilibrio (Boadella, 1992:26) Manolo camina hacia delante y se deja ir, balanceándose, hacia atrás. Repite la operación varias veces. Los otros bebés imitan a Manolo [27] los internos siguen el juego e imitan diferentes animales de la selva [34], els interns fan veure que avancen amb dificultat per la selva [35] Espasa da a Manolo la jaula que se la pone en la cabeza y hace el pajarito. A Damián le da el sombrero de Napoleón. Damián camina marcialmente y sube al columpio. Paqui coge la regadera y la pasea. A Chordi le pone un embudo. Espasa y el Conde se pasean con la carretilla. Espasa ríe. El Conde toca la bocina. Movimientos lentos de los locos exhibiéndose ante los españoles. [70], etc

I també les acotacions de distorsions en el llenguatge. Per exemple, per suggerir que als Conquistadors no se'ls entén, es diu que parlen «*como un cassette al que le faltan pilas. Sus palabras no significan nada solo se entiende alguna palabra de vez en cuando*» [62]

Val a dir que en algunes ocasions les acotacions indiquen comportaments sense una clara traducció formal concreta, com convidant l'actor representant a fer servir el seu clixé particular, com quan és diu en aquesta obra que hi ha «*una discussió generalitzada*» [30] o que «*els metges es comporten com bojos*» [86].

En altres casos, l'expressió verbal i la no verbal estan tan ritualitzades que l'acció d'una escena pot estar directament relacionada amb les execucions d'aquests rituals. Probablement la més sofisticada de les creacions en aquest sentit sigui *Teledium*. Tot el text de *Teledium*, tant el de les intervencions verbals com el de les no verbals, està elaborat en clau metalingüística sent certament tota una filigrana de precisió en el *com* és realitzen els rituals i per tant de qualificació dels actants, ja en el nivell textual. En

aquesta obra, tot el text, de dalt a baix, és significatiu. El contrast metalingüístic entre els dos estaments el text també el juga a fons. El text manté en tot moment el rigor amb els rituals lingüístics que garanteixen la ironia:

Els CELEBRANTS estenen les mans i besen l'altar amb veneració. El petó de MONSENYOR LUCIANI s'allarga tant que es crea un moment de confusió. No se sap si continuar el petó o deixar-ho. S'espera que LUCIANI acabi. Els ACÒLITS entren de nou a l'altar. LACHAISE i PLADEVALL sostenen un encenser i caminen amb solemnitat cap a darrere de l'altar. Un fum espès surt descontrolat de l'encenser envaint el plató. Els CELEBRANTS tussen. L'orgue calla. S'interromp l'assaig.

AJUDANT DE REALITZACIÓ, *veu en off*: Un momento. Un momento, por favor, Jaime, como puedes ver, esto no funciona. Para mañana no es factible. Mira de cambiar el tipo de incienso, por favor.

REALITZADOR, *veu en off*: Por favor, les ruego que nos disculpen. Mañana este problema estará debidamente solucionado. Vamos a proseguir. ¿Quieren recordarme, por favor, la situación de la cámara que cada uno de ustedes tiene asignada para la oración ecuménica? (Boadella, 2002:241)

A les escenes de farsa amb màscares que es fan a les sessions de psicodrama dels *Ubús*, també trobem acotacions les quals s'esmercen en la mesura del possible a suggerir en el text el to performatiu buscat.

[...] els actors fan de borinots. Molesten al Pare i Mare Ubú posant les seves ales per entre les cames. [...] L'Excelsa fa fora les mosques simulant tirar un esprai. (Boadella, 1985:53) [...] (...simulant serra el cos) El serrutxo fa. Sic-sac sic-sac... [...] Raaas raaas. Raaas raaaaas [60] [...] .les dentetes li aniran fent catacric, catacric, catacric (la reina escup les dents trencades) [61] [...] el príncep surt com un ninot de fira darrera la tarima [62] [...] l'autèntic Excels dicta al globus els moviments que ha de fer. [125]

En alguns moments s'hi descriuen sons i mimetismes:

[...] aquests comencen a fer un ritme sonor, picant amb les mans a sobre dels genolls [28], els actors imitant el brunzit de les abelles van corrent al voltant dels Excelsos [30], es mort mimant el circuit que ha fet el menjar i com li exploten els òrgans vitals [35], es comuniquen amb pets [39], el rei i la reina mimen una partida de tennis que la reina arbitra [52], tres actors imiten tres corbs quan la reina els mira, els corbs canvien l'actitud i formen una mena de monument, un dels actors mima amb la mà una flama [53-54], el sargento 1º i el sargento fan moure els braços del rei com si parlés [56], etc.

I hi destaca com, durant les escenes del psicodrama, l'acotació insistent que precisa que els actors *fan veure*:

[...] *facin veure que sopen, faci veure que menja* [32], *fa veure que canvia els bolquers del Ubú* [37], *fa veure que desfilen* [39], *l'actor 2º fa veure que l'hi clava al cap* [58], *fa veure que pega als actors* [74], *actor que feia veure que cosia es punxa el dit* [98], *un actor fa veure que es mira en un mirall d'uns lavabos públics i fa simulacre d'orinar* [99] *Excels fa veure que s'eixuga els pantalons amb una tovallola* [103], etc.

Totes aquestes variants expressives amb totes les combinacions possibles les trobarem igualment a les obres posteriors *Columbi lapsus*, *El Nacional*, *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* o *Daaalí*, val a dir que, en general, més integrades a les escenes dialogades i, molt sovint, a la interacció dels personatges amb altres factors espectaculars acotats als textos.

Daaali, darrera de les obres del període estudiat, és sens dubte el text més complex pel que fa a l'acotació dels llenguatges no verbals en totes les variants que Els Joglars fan servir. El seu tractament de *teatre-imatge* i la fragmentarietat de la seva construcció, encara fan més sofisticada la convivència de convencions i llenguatges en una mateixa intervenció. Aquest és un dels molts exemples que podem trobar al text de *Daaalí*:

Dalí: Concretament avec le Pape... (*Pausa llarga. Dalí es fa esperar. Impaciència del grup de periodistes. Plaer i excitació màxima.*) Spécifiquement avec le Pape Innocenci dix, parce que il a été le Pape de meilleur qualité du monde. (*La resposta de Dalí no ha satisfet als periodistes, que decepcionats de l'ocurrència poc enginyosa per incoherent de Dalí, riuen per sota del nas.*) Bueno, como veo que estoy rodeado de gente estúpida e ignorante, incapaces de comprender diré, ... (*El periodistes se senten molestos pels insults i, no volent saber res més de Dalí, es dirigeixen en grup cap a l'esquerra amb la intenció de marxar. Dalí, sense fer gaire cas a la reacció dels periodistes, seu sobre el piano, al costat del teclat, i continua el seu discurs.*) ... para concluir diré, que ese Papa es el Papa de mayor calidad que existe ya que fue inmortalizado por el pintor de pintores don Diego de Silva Velázquez. Els deixo amb la seva ignorància i el meu despreci legítim. (*Els periodistes se senten excessivament provocats, i tots, com si tinguessin un tros de llimona entre la llengua i el paladar, s'aturen de cop i s'ajunten formant una pinya indestructible.*) ¡Ah, sí! ¡Sí! ¡Sí, sí! ¡Quietos! Don't move!

(Referint-se a que tots els periodistes estan comprimits com una coliflor.) Es la imagen que me gusta más del mundo; es la coliflor sublime que representa la indivisibilidad gremial de las chinchas periodísticas y putrefactas, cuya contemplació em fa trempar com un bacó. (Davant la provocació no hi ha cap reacció dels periodistes.) Bueno, tampoco se lo tienen que tomar de esa manera porque mis declaraciones son apolíticas y paranoicas. ¡Totalment! O sea que, bonjour. (No hi ha cap resposta dels periodistes.) ¡Bon-jour rrr rrrrr rrrrrrr! t.t.t.t.t.t.t. (Dalí, al comprovar que el grup de periodistes s'ha tancat en banda i l'ignora, l'intenta destruir. Dalí s'esforça per excloure del grup al periodista 3. Ho aconsegueix estirant-lo del braç que sosté la càmera. El periodista es queixa. Dalí, aprofita la ocasió per exhibir-se i mira per l'objectiu de la càmera. Per la pantalla negra del fons es pot veure com l'objectiu de la càmera segueix l'ull i la cara de Dalí. Quan considera acabat el joc dóna una empenta al periodista i el separa completament del grup. El periodista dóna voltes buscant els seus companys. Plora. Se sent perdut sense la protecció dels altres. Dalí agafa al periodista 4 i parla al seu micròfon. Impulsiu.) ¡El surrealismo soy yo! (Dóna una empenta al periodista 4 i el deixa plorant, sol, mentre busca la protecció dels altres. Fa el mateix amb el periodista 2. Grandiloqüent.) ¡Bretón, cabrón!... (Repeteix la mateixa acció amb el periodista 5.) Soy impoteeeeeenteeeeeeee. (Posant-se sota del "micro" de girafa del periodista 1, entra en trànsit.) "Una polla xica, pica, pallarica, cama torta i bacarica va tenir sis polls xics, pics, pallarics, cama torts i bacarics. Si la polla no hagués tingut sis polls xics, pics, pallarics, ..." (Mentre Dalí va dient el travallengua, els periodistes es busquen, plorant, fins que es tornen a trobar i es reagrupen de nou. Serè.) Bueno, tampoco pretendía la destrucción de la coliflor gremial (Els periodistes continuen en silenci ignorant Dalí, que per a fer-los reaccionar canta.) "Jo te l'encendré lo tiu tiu fresco. Jo te l'encendré lo tio de paper. Tu me l'encendràs...(Boadella, 2005c:17-19)

Els llenguatges inventats els trobarem, de vegades, de manera molt emfàtica, paròdica, fins i tot, com els casos, a nivell verbal, de l'italià *macarrònic* que parlen tots els personatges de *Columbi lapsus* i, a nivell gestual, dels comportaments gestuals dels *Laetius* de l'obra homònima.

Però, en ocasions, també apareix de manera poc o relativament ostensible com els casos dels llenguatges científics de diverses obres (la *síndrome frènica*, la *inteleciosi* o els models de la desfilada de modes de *Bye, bye, Beethoven*). I també la pràctica – d'extracció eminentment *patafísica*⁴⁵– d'incloure de manera camuflada a l'activitat verbal dels personatges paraules inventades com el cas dels *lampantes* [23-113], eina

⁴⁵ En nom d'aquesta ciència igualment inventada, Alfred Jarry feia dir amb molta autoritat paraules inventades als seus personatges.

misteriosa que fan servir els *Enterramorts* de l'escena de l'enterrament de Gala a *Daaalí*, i que posteriorment tornarà a aparèixer en altres obres⁴⁶.

La sofisticació en la cerca de formes expressives arriba a l'ús dels instruments musicals per aquesta funció, com a *Yo tengo un tío en Amèrica* on en alguna de les digressions delirants es permeten escenes on el personal del frenopàtic es comunica amb els interns a través de les castanyoles. Entre moltes altres acotacions les del entre personatge d'en *Chordi* qui no parla però toca la tenora:

[...] *hace reir a la tenora* (Boadella, 1992:22), *toca una cançión con la tenora* [27], *un sonido de la tenora que recuerda el grito de placer de un niño* [28], *toca ahora una cançión de cuna* [28], *imita el sonido de un animal* [34], *toca "Per tu ploro", la sardana* [57], *anuncia [...] la llegada de los conquistadores* [63], etc.

El cant és també una constant de la dramaturgia d'Els Joglars. Comença apareixent, com la paraula, en jocs de desconstrucció amb petites cites, com a *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous*. No és estrany que, en algun moment d'una obra, un personatge canti o taral·legi cançons que normalment funcionen també com a cita que apel·la a algun aspecte de la memòria (de l'espectador, com sempre).

[...] *Afrontant la mirada feresta i enganyosa dels CONQUERIDORS, els PAQUIS, acompanyats per la tenora de JORDI, canten ferotgement el tema "Yo tengo un tío en América", del musical West side story.*

ELS PAQUIS, *cantant*:
 "¡Yo tengo un tío en América!
 ¡Yo tengo un tío en América!
 ¡Yo tengo un tío en América!
 ¡Yo tengo un tío en América!" (Boadella, 2002:447)

A banda d'això, la introducció del cant com a element expressiu convencional apareix a *Àlias Serrallonga* on es canten cançons populars conegudes. També a *Olympic Man Movement* i a *Teledium* hi ha força fragments cantats, en aquest cas molt lligats a les necessitats de l'acció, com és el cas dels himnes polítics i religiosos de les respectives obres:

⁴⁶ També la fan servir els lampistes d' *En un lugar de Manhattan*, obra del 2005 que queda fora del període que abasta aquesta recerca.

Música. Contrallum.

Els OFICIANTS aixequen el calze mentre canten.

TOTS:

Oh, potències del mal,

No desperteu els morts. [288]

L'estructuració de la continuïtat de *Teledium* com una celebració religiosa fa que les intervencions cantades vagin puntejant l'obra de manera sistemàtica, convertint-la pràcticament en un *musical*. A *Virtuosos de Fontainebleau* també hi ha un espurneig d'intervencions cantades, en aquest cas, més desconstruïdes o citades.

A *Ubú, president* les petites intervencions sarsueleres de la minyona com a *gags* irònics puntuals⁴⁷

Paquita: (*Cantant mentre fa el llit.*) Pobre chica la que tiene que servir. Más valiera que se llegase a morir. Porque si es que no sabe por las mañanas brujulear, aunque mil años viva su paradero es el hospital. (*Deixant de cantar perquè ha estès el gran llençol sobre la gran taula.*) ¡Mirca! ¿Les pongo el edredón?

Off Mirca: Espera, que ara vinc.

Paquita : (*Cantant i procurant que el llençol no presenti cap arruga.*) Cuando yo vine aquí lo primero que a hacer aprendí, fue a fregar, a barrer, a guisar, a planchar y a coser. (Boadella, 2005b:158)

O les més líriques i malintencionades de *Caballé* en els somnis de l'*Excels*:

L'Excels somia. Estira les mans per sobre del llençol com si toqués a algú. Entre somnis veu a la gran diva Montserrat Caballé. La insigne cantant d'òpera apareix per l'esquerra. Una llum potent il·lumina el somni de l'Excels.

Excels: (*Veient-la i aixecant-se del llit.*) Montserrat! La veu de Catalunya. (*Anant descalç cap a la cantant.*) Quin primor, quina deliquescència! Això és una dona ... (*Referint-se a l'Excelsa.*) ... no això.

L'Excels avança per davant del llit mentre produeix uns sons perquè l'Excelsa no es desperti. La Caballé el segueix i seu sobre el llit. L'Excels dóna un ordre amb la mà i la gran diva comença a cantar El Cant dels ocells.

⁴⁷ De fet, a la primera versió d'*Ubú President*, la primera escena la titulaven "De España vengo..." i començava amb la rèplica de TRINI que deia: (*Cantant*) Y a mi los madrileños me vuelven loca, en cuanto yo me arranco con una copla... (*tanca l'aspiradora*)...la la la laralilaraliero larilala... (*engega l'aspiradora*)... tman vida las flores de mi mantón. (*Bis*). (Boadella,2002b:1)

*L'Excels dóna un ordre amb la mà i la gran diva comença a cantar
El Cant dels ocells.*

Caballé : En veure despuntar
el major il·luminar
en la nit més ditxosa, ...

Excels : *(Recolzat al llit.)* Catalunya és un poble que canta. Catalunya canta.

Caballé : ... els ocellets, cantant,
a festejar-lo van
amb sa veu melindrosa.

Excels : *(Donant l'entrada a la següent estrofa.)* Els ocellets cantant. Vinga
va, tornem-hi!

Caballé : Els ocellets cantant...

*La Caballé s'aixeca i camina cap enrere donant a l'Excels una gran
senyera que du amagada dins de la seva llarga i lluent túnica.*

Caballé : ... a festejar-lo van...

L'Excels té la senyera a les mans i compta les quatre barres.

Caballé : ...amb sa veu melindrosa...

L'Excels es tomba sobre el llit posant-se la senyera al seu damunt.

Caballé : ...L'àliga imperial...

*L'Excels es rebolca pel llit amb la senyera talment com si estigués
fent l'amor amb ella.*

Caballé : ...va pels aires volant,
cantant amb melodia, ...

*L'Excels baixa del llit a terra i agafa la senyera com qui vol ballar
amb una dona. Treu lascivament la llengua i petoneja la senyera
repetides vegades.*

Caballé : ...dient, Jesús és nat
per treure'ns del pecat
I dar-nos alegria.

*L'Excels agafa la senyera, per una punta, com una joguina de peluix
i amb el dit de l'altra mà fa la pipa. Camina per davant del llit i es
torna a posar dins quedant-se adormit com un nen petit.*

Caballé : *(Anant cap a l'Excels i agafant la senyera per una de les seves
puntes.)* Dient, Jesús és nat... *(Mentre canta va marxant per
l'esquerra amb la senyera a les mans.)* ...per treure'ns del pecat...
(La senyera queda tibada perquè l'Excels encara la té agafada.) ... i
dar-nos alegria.

La Caballé desapareix per l'esquerra. [164-166]

L'òpera adquireix protagonisme a *Columbi lapsus* amb les constants acotacions que fan sonar en *off* fragments d'*Il barbiere di Seviglia*. En aquesta obra, hi ha fragments cantats i ballats els quals, encara que introduïts en clau paròdica, situen el text de ple en l'univers del musical. El musical vola molt i molt alt precisament en una paròdia de número de revista que tanca l'espectacle amb la celebrada imatge del nou papa fent de *vedette* amb el guarda-roba papal com a acompanyament coreogràfic. Però on el cant operístic adquireix la màxima presència és a *El Nacional*. El cant, a *El Nacional*, si bé entra discretament:

CASTADIVA, *crident*, en reconèixer en una partitura un fragment de l'òpera La Bohème: ¡Aaaaaah!

DON JOSEP: No foti aquests crits, dona! Ja se sap que hi ha rates per aquí.

CASTADIVA, *parlant en un suposat italià i transformada en una diva d'òpera*: Qüesto... qüesto es el vals de la Mussetta. Oh, bel-lísimo!

DON JOSEP: El que faltava! Ara començarem a parlar en llatí!

CASTADIVA, *llegeix la partitura intentant recordar la melodia d l'ària*:

“Quando men vo

Quando men vo soletta per la via,

La gente sosta e mira...”

DON JOSEP. Ja veig que vull tampoc farem neteja.

CASTADIVA, *cantant a capel·la*:

“...e la bellezza mia tutti ricerca in me,

Ricerca in me,

Da capo a pié.” (Boadella, 2002:492)

al final s'hi inclou el *Rigoletto* cantat amb tota la prosopopeia de l'òpera tradicional. [574-5]

També la dansa evoluciona en una direcció de procediments molt paral·lels al del cant. De fet, en molts dels textos, les disposicions i evolucions espacials dels personatges i les indicacions de moviment i comportament gestuals es podrien considerar coreogràfiques. Això ja es dona a *Mary d'Ous*; i, de les obres dels primers temps, trobem els màxims exponents de la utilització d'aquest llenguatge a *Laetius* i a *Teledium*. La dansa també la trobem sovint implicada en els jocs de desconstrucció de llenguatges citats més amunt. A *Gabinete Libermann*, per exemple, en alguns moments de la teràpia on les posicions eròtiques són executades como un exercici de ballet:

RITA i EL Dr. LIBERMANN han entrat a la Unitat i es disposen a representar la fitxa, fent diverses postures de l'acte sexual. Els pacients són a fora i observen.

Veü en off: Nerón y Popea.

RITA s'estira a terra amb els braços estesos. El DOCTOR es col·loca a sobre seu, aguantant-se amb els braços i fent pujar i baixar el cul. Els pacients i ROGELIO, pujats a la tarima, miren interessats des de fora la Unitat.

Veü en off: Popea i Nerón.

EDUARDO a sota i RITA a sobre, movent-se com anteriorment ho feia EDUARDO.

Veü en off: El incendio de Roma.

RITA s'asseu a sobre EL DOCTOR amb les cames ben obertes. Els dos es col·loquen amb una mà al front, com mirant l'horitzó, mentre fan moviments copulatoris.

Veü en off: Danza de Salomé y el Bautista.

Es col·loquen igual, però fan com si ballessin.

Veü en off. El paseo de Pompeyo.

RITA s'inclina cap endavant fins a tocar el terra amb les mans. El Dr. LIBERMANN se li acobla per darrera.

Veü en off: Labrando el campus romano.

El Dr. LIBERMANN aixeca les cames de RITA i l'agafa com si fos un carretó.

Veü en off. Homenaje a la Diosa Paulova.

El Dr. LIBERMANN dona una volta enlairant RITA a la manera del ballet clàssic. Acte seguit la deixa a terra aguantant-li només una cama i fa com si la penetrés pel darrera.

Veü en off: La cristianizació del imperio.

EDUARDO, dret, fa la senyal de la creu a l'aire repetides vegades. Rita, agenollada al seu davant, allunya i acosta el cap del sexe d'EDUARDO.

Veü en off: Pínic en el monte de Venus.

Al terra, de costat, El Dr. LIBERMANN té el cap als peus de RITA i ella als peus del DOCTOR. Cadascun aguanta aixecada una cama de l'altre i mou el cap endavant i cap enrere a l'alçada del sexe del seu company.

Veü en off: El trono de Cleopatra.

El Dr. LIBERMANN, estirat a terra, aixeca les cames. RITA, agafant-li els peus i flexionant les cames, fa com com si s'asseiés a damunt del cul del DOCTOR. Al cap d'uns instants desfan la postura i RITA indica a MARISA que entri i s'estiri a terra. MARISA ho fa, i JAVIER també entra a la Unitat. El Dr. LIBERMANN s'asseu en un dels tamborets. (Boadella, 2005c:77-79)

O a *Virtuosos de Fontainebleau* on, per exemple:

Els músics dramatitzen el que musicalment correspondria a una fuga. Inicien el tema [...] que desenrotllen a cànon i diferents veus. Van evolucionant el tema passant de comensals en una taula, cambrers, cuiners, músics i ballarins de Tango [...] (Boadella, 1985c:14); Els músics canten l'inici de la Tocata i Fuga de Bach dient-ne les notes [...] mentre evolucionen amb passos i actituds d'esgrima. [14]

Encara que, realment, la dansa pròpiament dita adquireix el màxim protagonisme expressiu a *Yo tengo un tío en América*, on l'associació de la conquesta i els conquistadors al ball flamenc ens fa trobar acotacions com aquestes:

Galopant, surten per l'esquerra deixant al darrere una espessa polseguera que vaticina setge i destrucció [...] Per l'esquerra es tornen a sentir els cavalls dels conqueridors al trot i a ritme de seguidilles. [...] Els CONQUERIDORS controlen els cavalls, primer a ritme de seguidilles i després a ritme de "tanguillos". Passegen els perxerons i els fan caminar, els fan fer parades, els fan piafar, saltar, encabritar-se, ballar a contratemps, recular, giravoltar... (Boadella, 2002:442)

El més interessant d'aquestes acotacions rau en el fet que combina la descripció coreogràfica del moviment i l'estil amb la intencionalitat dramàtica de l'execució:

Bracegen, piafen, martellegen i, fent giravoltes, s'acomiaden del públic, primer a pas castellà i després, per encisar els PAQUIS, els arrien amb un arborament i s'acomiaden a pas lleuger [...] [442]

També ball i cant s'ajunten i s'integren a l'acció quan els convé:

[...] Per la dreta se sent un guirigall d'una festa flamenca. Piquen de mans i canten.

CONQUERIDORS, cantant per tangos:
"Somos los conquistadores,
Con nuestras conquistas
Ganamos honores..."

El cant per tangos d'una CONQUERIDORA fa retrocedir els PAQUIS.

CONQUERIDORA:
"Venimos del mar,
Venimos de lejos,
a conquistar,
a conquistar,
¡a conquistar!"

PIZARRO entra en el territori presentant batalla. Inicia el sarau ballant per tangos al compàs de la CONQUERIDORA, mentre HERNÁN CORTÉS i la legió de dones l'animen picant de mans. PIZARRO, enarborant l'estendard de la superioritat, clava cops de taló contra el terra assetjant els desenraonats. Ningú no es rendeix i el perdonavides es replega amb els seus combinant la retirada amb la insolència.

ESPASA: Estos espanyoles..., ¡hasta conquistando son folklóricos!

Els CONQUERIDORS penetren en el territori "zapateando" per alegries [...] [450-452]

Text coreogràfic, text musical. El ball flamenc és el mitjà de distorsió amb què els metges es desdoblen en els personatges de la conquesta. Albert Boadella revela a *Yo tengo un tío en América* un talent coreogràfic inusitat. L'expressivitat dramàtica que aporta al llenguatge del ballet flamenc fora dels arguments habituals, és tota una novetat i una aportació al gènere.

A *Daaalí* la infermera que marca el pas del temps. és, de fet, la representació visual del joc de *flash-backs* amb què s'organitza la continuïtat. A la primera escena:

*La infermera s'atura a mig caminar; un pas a mig fer.
El temps sembla suspès (Boadella, 2005c:9)*

A la darrera:

Sona el "Pas de deux" del ballet The nutcracker (el cascanueces) de Tchaikovsky.

La infermera posa l'elm a Dalí. D'ell surten, daurats, dos llargs bigotis en punxa. Dalí resta immòbil vestit amb l'armadura.

Al mateix temps Dalí nen es posa les antenes del llobregant com si fossin els bigotis dalinians, i seguint el ritme de la música, fa servir l'escombra com a pinzell. Pinta anat amunt i avall amb l'actitud histriònica de Dalí.

Dalí nen marxa amb actituds dalinianes pel fons esquerre.

Sobre el piano, Dalí i Gala amortallats amb armadures daurades; immòbils, morts. Durs per fora, tous per dintre. Glaçats. Dos guerrers. Dos crustacis.

La infermera es deixa portar per la música i balla. La mort dansa, i dirigint-se a Dalí l'electritza i li dóna vida. Aire penetrant en el seu cos. Dalí camina acompanyat per la música cap a Gala.

La infermera pren, amb el puny, la mort de Gala i la retorna a la vida. Gala respira i camina cap a Dalí.

La infermera els deixa sols, mentre dansant, camina pel teclat del piano. S'acomiada d'ells. Du a les mans un got amb aigua i una xeringa.

Dalí i Gala ballen el "Pas de deux". Resurrecció coreografiada. Afecte. Abraços. Amor amb total absència de contacte físic. Fredor. Realisme d'una al·lucinació. Coreografia del subconscient. Fluïdesa. Imatge d'un somni que pot ser real. Tot actua sobre la capacitat que tenim d'imaginar. [118]

IV. 5.6.3 LA PARAULA PROFERIDA

A partir d'*Àlias Serrallonga* i de *La torna*, la paraula va passar a ser un element primordial de la dramaturgia d'Els Joglars, fins al punt que la transcripció de moltes de les seves creacions, tot i mantenir sempre, els jocs expressius exemplificats més amunt, poden ser considerades perfectament teatre *de text*. No obstant això, des del punt de vista del dramaturg i director de la companyia, es continua considerant la paraula en el seu teatre con un fet antiliterari per definició.

Pierre Larthomas sosté que *«Un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou de langage écrit, et il ne se confond jamais avec eux. Si cette confusion se produït, l'œuvre perd toute efficacité»* (Larthomas,1980:175). No hi ha confusió possible en aquests textos on tot el que apareix escrit ha estat prèviament *dit i fet*.

En declaracions pertanyents a l'època d'estrena de la darrera de les obres del període estudiat, es fa èmfasi en la idiosincràsia visual del teatre de la companyia dient que:

[...] *no podrá abandonar nunca el concepto de que el teatro, a pesar de contar con la palabra como gran expresión humana, no es un arte literario. Precisamente es una visión antiliteraria de la relación entre los hombres y el mundo. En Daaalí, como en otros montajes recientes, la palabra actúa como índice, como descripción de lugar, época o personaje, pero después de las precisiones para orientación del espectador, los demás lenguajes escénicos entran con mayor fuerza que la palabra, y conducen la acción a los terrenos que le son propicios al arte del teatro, es decir, el ritual poético compuesto de sonidos, acción, imágenes, música, color, sombras y también, por qué no, frases.*
(Boadella, 2000b:3)

Vista en perspectiva, hom diria que la dramaturgia d'Els Joglars segueix fil per randa un guió escrit prèviament on l'expressió va adoptant a poc a poc les formes del llenguatge teatral més convencional, ben bé com si el seu teatre es tractés d'una criatura que va aprenent progressivament a defensar-se amb la paraula... fins que –exagerant-hi una mica– n'acaba presonera.

Un primer pas en aquesta direcció el donen a *Cruel Ubris*, on el teatre d'Els Joglars *parla* per primer cop. Com als llançaments publicitaris de les pel·lícules de la Greta Garbo s'hauria pogut dir que a *Cruel Ubris*, en aquell moment, finalment, Els Joglars... parlen!. Però ho fan encara d'una manera declaradament escadussera. A *Cruel Ubris* s'utilitza, d'antuvi, un únic text per a tots els moments parlats o cantats de l'obra: «Oh Zeus!! / la dissortada terra / ferotge destí, fujetejat / per implacables deus / de l'Olimp. / Cruel Ubris!!» Es tracta d'un text encara despullat de sentit lògic, el qual s'acota amb distintes indicacions sobre la manera de ser proferit:

[...] *recitan el texto de Cruel Ubris: Oh Zeus! La dissortada tierra, ferotge destí, fujetejat per implacables deus de l'Olimp: Cruel (sic) Ubris. [...] Recitan todos a coro [...] unos gemidos aparentemente muy trágicos [...] un mensajero que de tan cansado es incapaz de pronunciar palabra [...] el rey [...] se encuentra sin voz, la reina lo hace con una voz desmesuradamente aguda y rompe en llantos. Etc. (Boadella, 1970:6-7)*

A *Cruel Ubris*, Els Joglars assagen també la paraula amb el seu significat. Curiosament l'ús convencional de la paraula en un context on la tònica és una altra, (de fet parodien les *morcillas* dels actors en plena actuació quan s'obliden del text oficial) es converteix en un *gag* d'efecte còmic fulminant:

El hijo dice, «Pare, Mare», los padres responden, «Fill...» el padre [...] le hace señas, se lo comunica a la reina, ella también le hace discretas señas, pero al decírselo al hijo, éste, emite una sonora carcajada... el dice: «Cada dia mel fots aqui devant», la reina responde: «Calla potes que ets un potes»[...] madre e hijo bailan una especie de "sirtaki"[...] el padre prorrumpe en exclamaciones muy dolorosas [...] la madre antes de caer canta una aria [...]. el hijo le dice: «Mamá», [...] y dice: «Papá» [...] oye los lamentos del padre ante el monolito... antes de morir, le dice: «Tú también Brutus? [...] Aparece un funcionario con vestido actual que les pide los documentos personales, al no tenerlos les invita a abandonar la escena quedando solo el hijo que recita todo el parlamento final pero al llegar a «Cruel...» no se acuerda de la palabra «Ubris» a pesar de que el apuntador le grita desde detrás de los biombos, por fin cree entender y dice: «Cruel Turmix».[7]

També a dins de *Mary d'Ous* s'introdueix, en un moment donat, la paraula emulant el funcionament social de l'expressió verbal. En mig d'una simfonia de gestos i onomatopeies, de moviments i repeticions, de sobte, una acció culmina amb un acte verbal: «L'estructura!»: *SUBSE*, teclejant una màquina d'escriure imaginària enfilat al

mecanotub, comença a notar que aquella construcció, a causa de les manipulacions que tenen lloc a sota, comença a tremolar. Llavors llença clarament aquell crit d'avís tant simple i alhora tant recargolat per les connotacions que suggereix en aquell context. Per un instant la sofisticació fascinant del teatre imatge instal·lat en l'abstracció de les variacions surt del seu capficament i amb una frase introdueix tot un altre teatre que serà el que prevaldrà sempre en el futur de la seva dramatúrgia.

Per un cop, em refereixo en aquest estudi a l'enregistrament visual en lloc del textual, perquè, curiosament, aquest primer acte verbal veritablement compromès d'Els Joglars no està recollit en els textos que es conserven. En el text del guió figura així:

[...] *En el movimiento de la lucha se mueve la estructura metálica y el de arriba se queja porque lo van a tirar.* (Boadella, 1971:5)

Aquella exclamació tan simple –«l'estructura!!»– proferida per Ferran Rañé, a l'interior de la proposta antidramàtica que era *Mary d'Ous*, esdevenia tot un impacte còmic amb molts ecos *subversius* per a l'època. Era massa compromesa en temps de censura, i a més Els Joglars no tenien dret a parlar en escena tenint en compte que aleshores eren oficialment una companyia de mim amb carnet del sindicat de Circ i Varietats.

A les obres següents, la paraula és ja el suport expressiu principal del discurs en un camí cap a la complexitat que mai no tornarà enrere en tota la producció posterior.

No obstant, hi haurà un aspecte que la dramatúrgia d'Els Joglars tindrà sempre present i en el qual serà especialment curiosa i primmirada: l'entrada en acció de la paraula. El director s'hi refereix sovint en escrits i declaracions, com ara aquesta reflexió extreta de les seves memòries on es pregunta:

Per què, quan s'aixeca el teló i apareix l'escena uns segons en silenci, ens sentim instantàniament captivats pel clima màgic, però a la que l'actor deixa anar la primera frase, es desfà aquesta sensació? És evident que el nostre cervell s'adapta a la nova convenció, però indubtablement ens trobem en un altre registre diferent del suggerit en els primers instants silenciosos, i possiblement un registre molt menys sensorial.(Boadella, 2001:31)

O la recollida sobre la mateix qüestió per Genoveva Pellicer, segons la qual, pel director de la companyia:

El momento de la entrada de la palabra es duro –dice Boadella. La palabra rompe elementos puramente sensoriales primarios, se dedica a describir conceptos y entra otro arte. Es como una fisura. El ritual sufre un trauma fundamental contra el deseo ancestral del espectador. Por eso hay que introducir el sonido despacio. Con Pla entra en inglés, muy suavemente. En Ubú, con una mujer cantando. En la primera escena de Daaalí suena Beethoven, y las primeras palabras del texto son precedidas por los graznidos de los “periodistas-cuervos”. Lucha por eliminar conceptos literarios y traducirlos por conceptos no literarios. Lo fácil es el concepto literario, resolver una escena con la palabra. Cuando entra la literatura, como concepto, el teatro se desmonta (otra cosa es la literatura como arte independiente). (Pellicer, 2000:11)

Però, un cop en possessió de la paraula, el personatge d'Els Joglars ja no té límits expressius en l'ús del llenguatge verbal i l'utilitzarà habitualment explorant i explotant a fons tota la complexitat de la seva funcionalitat comunicativa⁴⁸, anirà a fons en la seva recerca del lèxic i la retòrica que millor el caracteritzi i que millor i més directament expressi allò que vol fer arribar:

MANOLO: Nos han destrozao la urbanización, Espasa..., y nos han hecho una catedral pa acojonarnos..., ¡y acojona! (Boadella, 2002:452)

I, val a dir, que l'economia d'Els Joglars en l'ús de l'expressió parlada no destaca precisament pel seu estalvi. La seva preocupació és més qualitativa que no pas quantitativa. Quan parlen, els seus personatges mai no estalvien paraules. I la seva selecció i organització sempre s'esmerça a fons en assolir la doble funció d'excel·lir com a vehicle diàfan del discurs totalitzador de l'autoria i de donar alhora entitat distintiva al personatge locutor.

⁴⁸ Ens referim a l'estructura comunicativa dels actes verbals instaurada per Roman Jakobson que estableix les funcions emotiva, conativa, fàtica, referencial, metalingüística i poètica (Jakobson, 1975:360)

En aquesta dramaturgia d'arquetips on, com hem anat insistint, el personatge s'institueix sobretot pel capteniment genèric, i on l'acció sincrònica és sempre més important que no pas cap marc d'esdeveniments d'una trama, la performativitat de l'acte de llenguatge adquireix importància primordial. La noció *performatiu* en el llenguatge, l'atorga Ducrot als casos on l'enunciat: «a) *Interpretado según su estructura sintáctica, describe un acto presente del locutor.* b) *Cuando lo enuncia, el locutor lo presenta como si estuviese destinado a realizar el acto.*» (Ducrot, 1982:259). Ducrot ens il·lustra prou bé sobre la importància performativa que pot arribar a adquirir l'acte verbal posant-nos exemples d'actes de llenguatge d'aquest ordre, como «*prometer, ordenar, interrogar, aconsejar, elogiar a... etc. [...] jactarse, humillarse, quejarse, humillar al interlocutor, herirlo, provocarlo... etc.*» [9-11]

Povedano : Senyor Ramon!
Marull : Què passa?
Povedano : Necessita ajuda?
Marull : (*Descarregant tota la seva ira contra ell.*) Fot el camp d'aquí!
 Només faltaves tu, ara! Gandul! Paràsit! Larva! Esquenadret!
 Comunista!
Ulrike : Fuera de aqui. (Boadella, 2005d:46)

Generalment, tots el personatges d'Els Joglars que *parlen* resulten clara i fortament caracteritzats per una tendència performativa insistent en els seus actes de llenguatge. En allò que Ducrot denomina «*manipulaciones estilísticas del locutor*» trobarem una bona via per esbrinar les distintes idiosincràsies aparents que es donen en la galeria de personatges d'aquestes obres.

IV. 5.6.3.1 EL DIÀLEG

Tornem a citar Ducrot per introduir aquí unes de les definicions del diàleg que millor sintetitza el seu funcionament comunicacional i lingüístic: «*todo diálogo es una lucha táctica entre dos manipuladores del discurso: cada uno intenta imponer sus propios presupuestos (lógicos e ilógicos) forzando al otro a situarse en el terreno que él ha elegido.*» (Ducrot, 1982:18) Una altra eina útil per descriure les distintes estratègies de la dramaturgia d'Els Joglars en aquest territori, és la proposta de classificació del diàleg dramàtic que fa M^a del Carmen Bobes al capítol que li dedica en la seva obra *Semiologia*

de la obra dramàtica. Bobes Naves, en fa una classificació «*que podría tal vez iniciar una taxonomía si encontraba más criterios*» (Bobes, 1991:158), segons la qual hom distingeix:

[...] *Diálogos de situación*: crea la participación de los personajes con sus acciones y reacciones en escena que se traducen en palabras, que, a veces, son como exclamaciones, instintivas [...] *Dialogo es el desarrollo de un tema segmentado*: elabora, clarifica, propone temas de tipo discursivo, independientemente que la obra sea trágica y atienda a sentimientos o presente enfrentamientos [...] *diálogo que está orientado* previamente. Es decir, el problema dramático no está creado por el diálogo, sino que es anterior al levantamiento del telón y los personajes se limitan a comentar más que a dialogar [...] *diálogo discurre independiente* de la acción: los personajes hablan de trivialidades mientras la acción trágica permanece en el subtexto [...] tipo de drama que procura no tratar nunca directamente el tema, a que se accede por indicios, por señales indirectas. [...] *Diálogo narra*: informan al público de una historia que pasa fuera de la escena, mientras los personajes están entretenidos charlando en el salón [...] *diálogo es un comentario de situaciones* en las que no hay enfrentamiento o dramatismo, sino sólo una escena de género, una situación independiente de las otras, aunque forma conjunto con ellas. [...] *Diálogo desvinculado totalmente de la situación*: la charla inacabable, ininterrumpida y hasta ininterrumpible [...] *diálogo es indiferente a la situación* que crea [...] [158-159]

Perfilant una mica més aquesta classificació, aquí parlarem de diàlegs regits per intervencions locutives *situacionals, discursives, comentadores, referencials, indirectes o obliqües, il·lustratives, circulars, fallides* o *aleatòries* pel que fa a l'estratègia amb què el text del personatge que dialoga elabora els enunciats discursius (si tots els interlocutors del diàleg fan servir la mateixa estratègia, llavors el categoritzarem amb el nom de l'estratègia recíproca (diàleg *situacional, discursiu*, etcètera):

— *Situacional*: que reflecteix de forma viva i versemblant les tensions, les accions, les reaccions dels personatges, i que té la seva culminació dramàtica en la

confrontació emotiva o exaltada denominada *stycomithia* on els personatges no necessiten gaires paraules.

— *Discursiva*: que s’articula com un torn d’argumentacions sobre una qüestió o un enfrontament.

— *Referencial* o *comentadora*: constituït com un seguit de referiments a alguna cosa o algun fet esdevingut fora de la situació performativa o de comentaris al respecte.

— *Obliqua*: aparentment aliè al conflicte, però que el subratlla per negació introduint la sensació de l’existència del “no dit”.

— *Il·lustrativa*: que versa sobre un tema, sense enfrontament ni confrontació perceptible (els policies deduint, els científics il·lustrant-se)

— *Circular*: que no va en lloc i continua.

— *Fallida*: que no va en lloc i es fon.

— *Aleatòria*: sota l’aparença d’algun dels esmentats conceptes, impossible d’associar a cap context.

O diàlegs buits d’objecte dels quals el receptor extern entén només que els interlocutors no sintonitzen la tàctica. El cas dels diàlegs de *pallassos* que van situant la comunicació en una espiral metalingüística de difícil sortida és un exemple d’aquest principi. Parlem de *metallenguatge* tot distingint-lo, d’acord amb R. Jakobson, del *llenguatge objecte*: «*La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el lenguaje-objeto, que habla de objetos, y el metalenguaje, que habla del lenguaje mismo.* (Jakobson, 1975:357)

L’artificialitat de la creació dramàtica permet modalitzar el diàleg amb estratègies rítmiques infinites y la gràcia de la representació escènica de la comunicació humana és que permet que la mateixa estructura *per torns*, juntament amb les durades, les estructures internes de les intervencions i les interrupcions, es puguin utilitzar jugant a la variació en el sentit musical.

En la dramatúrgia que estudiem és habitual que un diàleg transiti interiorment o successivament per distintes d’aquestes estratègies. L’autoria sol alternar les estratègies en el interior d’un mateix diàleg buscant la reactivació de la performativitat i per incidir en l’efecte rítmic de la variació. També es dóna sovint la variació en les distintes escenes per a no instal·lar-se en una convenció de gènere o modalitat excessivament estàtica. La

diferència en el tractament dels diàlegs de cada obra de les estudiades és tan evident, que es pot afirmar que, cadascuna de les obres, es distingeix per unes opcions preferencials de tot aquest repertori que actuen també com a factor de conformació estilística, i que, mitjançant aquestes elaboracions, l'autoria ajusta el dial de la distància amb què volen fer arribar al públic els distints temes.

Es interessant l'apreciació que fa Patrice Pavis, segons la qual las *figures textuales* en les formes d'intercanvi entre els personatges que estableix Vinaver en la seva obra sobre l'anàlisi dramaturgic (Vinaver, 1993:901):

Rapellen la catégorie des «figures de pensée» de la rhétorique classique: la mise en relation de l'orateur à son discours. Fondamentalement, ces figures textuelles vont du conflit ouvert, violent, rapide (les stichomythies) à l'absence de conflit (succession de remarques, de notations lyriques, de constatations absurdes). Le conflit classique comporte la série de figures de l'attaque, de la défense, de la riposte ou de l'esquive [...]. Le conflit traverse parfois la conscience individuelle du héros: cas de conscience, dilemme, choix tragique. (Pavis, 2004:18)

De fet, el diàleg, ja és present a les primeres obres d'Els Joglars on imperen formes expressives més sintètiques i singulars. A *Mary d'Ous* ja trobem diàlegs de distinta naturalesa encara que els intercanvis verbals es limitin a sons onomatopèics. Aquesta mena d'intervencions continuen sempre presents en major o menor mesura a totes les obres posteriors.

En la dramaturgia d'Els Joglars, el diàleg situacional que reflecteix de forma viva i versemblant les tensions, les accions, les reaccions dels personatges, el trobem en el seu estat més pur a les escenes domèstiques, sobretot a *Ubú, president* i *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

Ulrike l'emprèn a cops de peu, però Marull li agafa la cama amb força i l'atura.

Marull : ¡Quieta ... quieta!

Ulrike : ¡Déjame!

Marull : Quieta, fiera.

Ulrike : Déjame.

Marull : Quieta potro. Ya te he domao. Quita. (*Sensual, acaricia amb un dit la cama a Ulrike.*) Ulrike.

Ulrike : ¡Qué!

Marull : (*Melindrós.*) Ulrike .

Ulrike : Sí.

Marull : Per què no em fas allò que em vares fer aquell dia que anaves una mica empitufada? Aquell passe dels meus productus tan picant. Va.

Ulrike : No, Ramón. Estoy demasiado vieja para estos juegos.

Marull : Es igual, es igual, yo también estoy viejo, ¿y qué? Va, va que quan ens tirem els plats pel cap, m'excito. Soy como un volcán; me pongo libidinoso. Et prometo que canviaré. Viajaremos, haremos un crucero et deixaré portar la Creu de St. Jordi.

Ulrike : Pero una última vez. (*Va a sortir per l'esquerra.*) Ramon, es que me siento tan ridícula.

Marull : Vinga, cony, ja hi hauries de ser! ... Estàs a punt?

Marxa per l'esquerra.

Veu off Ulrike : Sí.

Marull : A ver como lo haces, esto. ¡ Paninis and companies !

Marull : Sorpréndeme, sorpréndeme. Yo no miro.

Ulrike apareix per l'esquerra arrossegant una caixa de paninis. Se la va refregant per tot el seu cos.

Marull : Así, refriégate. Muy bien, babea. Así. Puta, guarra, mamona, cerda, pelandrusca, meretriz, chocho volcánico, chochona, ¡feminista!

Ulrike desapareix per la dreta.

Marull : ¡Pizza catalana incorporation!

Ulrike surt per la dreta amb una capsa de pizzas.

Marull : Ah, lo necesitabas, ¿eh? Así, dale, dale, dale. ¡Perra! Un buen cipote es lo que necesitas, tú. ¡Ni con la sexta flota tendrías bastante! (Boadella, 2005d:46-50)

La culminació dramàtica del diàleg situacional en la confrontació emotiva o exaltada denominada *stychomithia* on els personatges no necessiten gaires paraules, apareix exclusivament en les escenes de contingut més domèstic o de confrontació exaltada d'arguments. Els *Ubús* i *Floït-Pla*, son també les obres que contenen més moments d'aquesta mena.

[...] *La discussió entre Marull i Ulrike és ara una autèntica batalla campal.*

Ulrike : ¿Quién? ¿Mi padre?

Marull : ¡Sí, tu padre!

Ulrike : ¡Mi padre!

Marull : ¡Tu padre ... y un muerto!

Ulrike : ¡Mi padre! [51]

Els diàlegs situacionals es donen, en canvi, a altres obres, com *Teledium i Virtuosos de Fontainebleau*, per exemple, únicament com a petites frontisses que van articulant les digressions que ocupen la major part de l'obra i que prenen forma de confrontacions discursives:

LUCIEN: (*a Salvador*) Ahora micros funciona?

SALVADOR: Oui, oui, oui.

LUCIEN: Nadie pasar?

SALVADOR: No, no. (Boadella, 1985c:10)

La inclusió en els diàlegs situacionals d'intervencions comentadores i referencials constituïdes com un seguit de comentaris sobre alguna cosa o algun fet esdevingut fora de la situació performativa són la principal basa de *La torna*. El cas es va seguint des de les informacions que els participants van introduint en escenes plantejades en situacions particularment performatives. També hi apareixen, lògicament, els diàlegs, que hem denominat il·lustradors, que versen sobre un tema, sense enfrontament ni confrontació perceptible (els policies deduït, els científics il·lustrant-se). Aquesta mena de construcció adquireix a *La torna* el seu màxim exponent en l'escena XII «El garrot vil». Aquí, més que a cap altra obra, a totes les escenes, els intercanvis verbals, malgrat haver de complir la seva funció informadora d'uns esdeveniments, tenen una gran efectivitat performativa i presenten una gran eficàcia en la generació de tensions entre els interlocutors i en la caracterització dels individus.

Una tònica semblant de introducció en el diàleg situacional de referències a coses i fets externs i de comentaris sobre el que s'esdevé –en aquest cas el que imaginen que s'esdevé– regeix –i de manera prou sofisticada– les escenes de *Yo tengo un tío en América*. A diferència de *La torna*, però, a *Yo tengo...* els diàlegs exaltats sorgeixen més de l'exaltació dels individus que no pas de la situació contextual objectiva.

PAQUI: Es que tienes que concentrarte, Espasa.

ESPASA: Sí, pero es que no me sale. [...] ¡Además, ya estamos hartos de inquisidores y caciques!

CONDE: ¡Que se vayan a colonizar el cuarto pabellón!

MANOLO: ¡Esto es un campo de concentración!
PAQUI: ¡Los paquis no tenemos que trabajar, que vivimos en la selva!
MANOLO: ¡No! ¡Viva la anarquía!
CONDE: ¡Viva la muerte!
ESPASA: ¡Viva la esquizofrenia!
CONDE: ¡Viva la paranoia!
MANOLO: ¡Vivan los psicópatas!
PAQUI: ¡Vivan las enfermedades!
MANOLO: Y...¡Viva... el càncer de Colón! (Boadella, 2002:472)

La distensió és, en canvi, el tret més notable dels diàlegs de *Columbi lapsus* on les converses representades a les escenes passen sistemàticament de la situacionalitat a la referencialitat, destacant aquest fet de referir-se sempre a fets aliens a la situació com si tot allò no anés gaire amb els interlocutors. L'escena central d'aquesta obra, però, —«El descans de l'Albíssimo Màster» [353-361]— és resol en uns relaxats diàlegs aparentment intrascendents —l'*Albíssimo* va fent bombolles de sabó, fins i tot— de factura decididament obliqua, és a dir, com aliens al conflicte, però que el subratllen per negació introduint-hi la sensació de l'existència d'un *no dit*.

MASTER: Qüeste petunie... Bel-lissime! Bel-lissime! Giuliano, ti devo due café, eh?
GIULIANO: Tre café. Il joco él il joco.
MÀSTER: Come diche la juventute, estai sempre al loro, eh Giuliano? Me poi prestare una moneta? (GIULIANO *li dóna una lira*) gràzie. Per qué se diche que io sono il proprietario de tutti qüesto, ma non porto nunca una lira sopra?
GIULIANO: Forse deve sol-lichitare un crédito a l'Honoràbile Cinkus.
MÀSTER, *desviant el tema:* Al joco, Giuliano, al joco. [354]

Els diàlegs que hem denominat il·lustradors tenen una particular adaptació a la dramaturgia satírica d'Els Joglars en utilitzar-los en les digressions que sovint usen per introduir les informacions sobre el món que l'obra vol reflectir. Aquesta utilització didàctica creix a obres on es vol donar tanta informació com a *Floït-Pla* i *Daaalí*.

Pla sent el piular d' un ocell per l'esquerra. S'adona que és una noia que fa sonar un reclam.

Pla: Vingui, senyoreta, vingui. Si, vostè, vostè. No sigui tan discreta. (*La noia entra per l'esquerra .*) M'emprenyen les senyoretetes discretes. (*La noia s'acosta a Pla.*) Perdoni, quin ocell pretén fer cantar?

Actriu 3 : La cadenera.

Pla : Deixem-ho córrer, deixem-ho córrer. Això que sona, recordaria vagament, i posant-hi bona voluntat, el rossinyol. (*La noia fa sonar el reclam.*) Més

o menus, més o menus. Miri, en la primera cosa que pensa aquest artista és en la seva pròpia alimentació, sap? Sí, com els obrers, els banquers, els poetes, els militars. Després canta i canta, ... (*La noia torna a fer sonar el reclam.*) ... Exacte ... sobretot quan disposa d'un bon hort de cucs grassos i d'excel·lents cireres. (*Reclam.*) Ara, quan canta, el seu cant m'agrada sempre i no em canso mai d'escoltar-lo. Sap per què? Perquè sóc conservador, sap?, perquè crec que la vida té tantes poques coses agradables, que menysprear-ne una de sola és una salvatgeria absoluta i real. Bah, què li he d'explicar, jo, pobre de mi. Vostè ja ho sap tot això, què li he d'explicar. (Boadella, 2005d:26-30)

Però on la dramaturgia satírica d'Els Joglars reincideix amb més insistència és en el diàleg de confrontació de discursos que hem denominat discursiu, quan s'articula com un torn d'argumentacions sobre una qüestió o un enfrontament. La indomable vocació didàctica d'aquesta dramaturgia es mesura clarament per la notable presència d'escenes de confrontació dialèctica –amb fórmules d'enunciació ben diverses– en la pràctica totalitat de les seves obres parlades.

Virtuosos de Fontainebleau, per exemple, basa tot el seu text en discussions d'intercanvi d'argumentacions (lògiques o il·lògiques) al·lusives al tema de fons, amb escenes amb diàlegs que estarien en la línia de les *jotas de picadillo*, a veure quin dels dos interlocutors se la diu més grossa a l'altre.

Vegem aquests dos exemples força representatius pertanyents a *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

Marull : Per quins set sous els artistes i escriptors ens han de dictar, ara, l'ètica i la moral! La història d'aquest país és la història dels seus artistes?

Secretari : Però vostè sempre ha estat un gran mecenes.

Marull : Molts diners m'he gastat per la cultura d'aquest país, però sempre pels fidels a la causa! No com aquell ximplet de l'Empordà.

Ulrike : El Josep Pla

Marull : Sí, el Josep Pla, que dices tú, que es va passar mitja vida al llit i l'altra borratxo! I ara, què: honors i homenatges! Un patriota! I els empresaris, què som?; els dolents de la pel·lícula?

Secretari: Ja haurà notat que el nostre govern tampoc s'ha excedit gaire en el reconeixement al senyor Pla, eh?

Marull : Massa cas, massa cas, massa cas que li han fet. Massa cas pel meu gust, massa cas. Mengin, home, mengin que és gratis, això. És gratis. Que? Els hi agrada tot això? Tot això era més o menus, el "catering" que varem envasar pels exèrcits d'Irán i Irak quan es feien la guerra, ... (*Fent un acudit.*) ... però sense embotits, és clar. (*Fa un riure bronquític.*)

Delegat : (*Rient per compromís.*) Ah, és clar, home, ho diu per l'Islam.

Secretari : Ah, l'Islam! És clar, quin detall!

Tothom riu forçat.

Delegat: Molt bona.

Marull : També es va servir el mateix als serbis, als bosnis i als croats. ¡Gran calidat por el precio! Al menys es mataven tips. (*Riu, però als altres no els fa gràcia l'acudit.*)

Secretari : Ah, és clar. Pobre gent.

Marull : (*Amb supèrbia.*) Pobre gent? Ha dit pobre gent? Tampoc era responsabilitat meva dilucidar les raons de la carnisseria. Perquè la meua responsabilitat era tenir preparades cada mes mil set-centes nòmines. (*A Ulrike.*) ¡Qué coño sabe de esto un jodido artista!

Ulrike : ¡Està obsesionado con todo eso de los artistas, y ahora enloquecido con la reposición de la obra de Josep Pla! [17-18]

O:

Escriptor : (*Insistent perquè Pla digui la rèplica que l'imposa.*) Aquests plats són els que podran acabar amb la fam del tercer món.

Pla : Aquests plats s'han de reservar per a les persones que es dediquen a la heroïcitat ...

Escriptor : (*Impotent per resoldre la situació.*) No, no, no!

Pla : ...com per exemple ¡els astronautes!

Escriptor : (*Persistint.*) Això és la cuina que pot emancipar definitivament la dona.

Pla : (*Continuant el seu discurs sense fer cas a l'escriptor.*) Això és tan insípid com un discurs socialista. [53-54]

Els Joglars s'atreveixen a jugar amb formes indirectes fins i tot per introduir un discurs directament satíric. De fet, l'escena dels pintors abstractes de *Daaalí* que citarem parteix d'una paròdia de la idea de *passar llista*. Però a partir d'aquí, el joc d'estratègies dels interlocutors, en aquesta escena com en moltes d'altres d'aquesta obra, brilla per la seva capacitat de donar en la diana anant-se'n ben lluny:

Dalí: Nunca en mi vida había visto a un prototipo de payaso más malo que usted.

Tapioles : (*Presentant-se.*) Tapioles. Antonio Tapioles....

Dalí : (*Consultant el paper.*) Es tan insignificant, que ni tan solo aparece en la lista.

Tapioles : És que estic matriculat a distancia.

Dalí : ¡Mucho mejor! ¡Perfecto! ¡Cuánta más distancia, años luz, entre usted y yo, pues mucho mejor! ¡A la fila!

Kandinsky : (*A Mondrian perquè no vol que sigui el primer de la fila.*) Ponte detrás.

Mondrian : No.

Tapioles : (*Que es pensa que li diu a ell.*) No, aquí m'agrada més.

Es posa a la fila de pintors per davant de Kandinsky i darrera de Mondrian.

Dalí : Vamos a ver... (*Passa llista.*) ¡Paul Klee!

Kandinsky : Tiene paperas

Dalí : ¡Matisse!

Mondrian : ¡Está en el lavabo!

Dalí : Rothko

Tapioles : Se ha quedado en blanco.

Dalí : ¡Henry Moore!

Kandinsky : Se le ha caído una piedra en la cabeza y está en la mutua.

Dalí : ¡Alexandre Calder!

Mondrian : Se ha desequilibrado y está con el psicólogo.

Dalí : ¡Vassarelli!

Tapioles : S'ha punxat l'ull amb el compàs y se lo han llevado a la enfermería, al pobre.

Dalí : ¡Chillida!

Kandinsky : Ete etá en un zulo

Dalí : ¡Kokoschka!

Mondrian : Se le ha muerto su abuela

Dalí : ¡Jackson Pollock!

Mondrian: Tiene piojos

Pollock: (*Entrant pel fons de la dreta.*) ¡No, no, no, no! Ya estoy curado. Mire, me han pelado! (Boadella, 2005e:51-53)

I també diàlegs circulars i aleatoris com els que podem trobar també a *Daaalí* al deliciós «Quadre nou: Gala-Dalí, el retrobament de dos desconeguts que ja es coneixien», utilitzats aquí amb una poc ortodoxa funcionalitat didàctica, atès que juguen a acostar a l'espectador l'univers surrealista dels personatges, donant alhora determinades dades biogràfiques i contextuals:

Gala i Dalí ballen un pasdoble.

Els toreros, sempre per darrera del piano i fent tots tres les mateixes accions, aniran seguint el ritme de la música en una coreografia que els farà desplaçar, desaparèixer, pujar i baixar escales inexistents.

Dalí: Discúlpeme madame, pero creo que la tengo vista en alguna parte.

Gala: (*Amb accent francès.*) A mí también me lo parece, pero no le recuerdo.

Dalí: Yo paso mucho tiempo por la Costa Brava y, concretamente, en Port Lligat.

Gala: C'est curioso, c'est extraordinaire, c'est magnifique ¡Yo viví muchos años en Port Lligat, pero no le recuerdo.

Dalí: ¿No la habré visto por la playa de Port Lligat con los pechos al aire y acompañada de un poeta cornudo?

Gala: C'est curioso, c'est extraordinaire, c'est magnifique. Yo estuve casada con el cornudo de Paul Elouard, pero no le recuerdo.

Dalí: Yo compré una barraca de pescadores frente a la bahía de Port Lligat.

Gala: C'est curioso, c'est extraordinaire, c'est magnifique. Yo viví muchos años con un pintor en una casa en frente a la bahía de Port Lligat, pero no le tengo visto.

Dalí: Pues entonces, entonces, entonces, quizás nos hayamos visto en esa casa, estimada madama.

Gala: Ah, es muy posible, estimado señor, pero yo no le recuerdo.

Dalí i Gala ballen el pasdoble sense agafar-se. [41]

Es freqüent el canvi sobtat de la tònica en la tàctica dialogal amb la introducció d'una altra (passar brutalment de l'obliquïtat a la situacionalitat, per exemple). Bobes Naves diu que

Los recursos para cortar el diálogo pueden ser de dos tipos diferentes: los que pertenecen a la estructura misma del lenguaje por turnos y los que proceden de una interferencia de la situación exterior con la palabra. Los primeros no comprometen nunca la unidad del discurso, los segundos suelen fragmentarlo o interrumpirlo y suelen considerarse artificiosos [...]. (Bebes, 1991:63)

En general, a la dramaturgia d'Els Joglars, els diàlegs s'enceten, canvien de tònica o s'acaben en funció de la contingència situacional. En les escenes domèstiques d'*Ubú* i del *Floït-Pla* aquest recurs es fa servir per recomençar el combat després d'arribar a tensió màxima de l'*stychomithia*:

Silenci.

Marull : (*Honest.*) Estic fart, Ulrike, estic fart. Sempre igual. No hi ha manera. Mira, mira quina pinta fem tots dos per aquí terra. Sembla que estiguem allà a l'Alguer sota d'aquell garrofer. (*Acariciant-la.*) D'allà va sortir en Jordi. Te'n recordes?

Ulrike : (*Provocant un altre torneig verbal.*) No me hables de aquel garrofer. Yo tenia todo el culo lleno de hormigas, ¡estas putas hormigas catalanas del Alguer!

Marull : ¡Es que no hi ha manera, eh! ¡M'has d'insultar encara que sigui a través de les formigues, carai! ¡Ja t'ho haguessis passat bé allà a Suïssa amb aquell fred que fa i aquelles vaques tan gordes i cel·lulítiques i maleducades que teniu!

Ulrike : (*Aixecant-se i donant-li cops a l'esquena.*) ¡No, no, no! Eres tú, siempre tú quien siempre tienes que meterte con mi padre y con mi patria! (Boadella, 2005d:50)

El més habitual és, però, la interferència exterior, sent aquesta tècnica un dels factors rítmics més recurrents de la dramaturgia que estudiem. *La torna* és l'obra que més explota les variants tàctiques tant dialogals com d'incidències per provocar el canvi:

FOTÒGRAF: Por favor, caballeros, por favor.

EL HUELLAS, *al fotògraf:* Por favor no me pongan las manos encima del mostrador, eh!

PIERRE, *un francès, entra al bar.*

PIERRE, *anant directament a la barra:* Bonjour. Un whisky.

EL HUELLAS, *a PIERRE:* ¡Pero, por favor, no me ponga las manos encima del mostrador!

PIERRE *es dirigeix cap a l'altre extrem de la barra.*

PIERRE, *a FRANZ mentre es recolza a la barra:* Oh, oh... ¡un whisky!

FRANZ *agafa l'ampolla de dalt de la tarima i parlen sobre les excel·lències de la beguda.*

GUÀRDIA CIVIL 1, *a PIERRE tallant la conversa:* ¡Oiga usted! ¡Oiga! (*Assenyala la taca de sang*) ¿Pero que no ha visto que se ha cometido un asesinato?

PIERRE, *mirant la taca de sang:* Oh, oh là là! (Boadella, 2002:43-44)

IV.5.6.3.2 ESTRATÈGIES VERBALS D'IMPLICACIÓ DEL PÚBLIC

Una de les recerques d'aquesta companyia que millor es detecta en els seus textos és la insistència en anar més enllà de la simple representació de personatges comunicant-se entre ells. Quan el txec Ivo Osolsobe afirma que «*el teatro representa la comunicación humana, y por tanto comunica sobre la comunicación a través de la comunicación (de los personajes): a través de la cual se puede representar, a través de la cual (o con su ayuda) se puede comunicar*» (Osolsobe, 1981:18) el teatròleg ens ajuda força a entendre la capacitat d'implicar-hi el receptor present en el que s'esdevé al'escena.

La primera característica de la creativitat exuberant que es detecta en l'expressió dels personatges en aquesta dramaturgia és precisament la implicació activa del receptor

extra escènic en totes i cadascuna de les situacions de comunicació que configuren i en tots i cadascun dels actes de llenguatge de les seves obres.

De tot aquest examen destaquem també que les obres d'Els Joglars no freqüenten gaire convencions d'expressió del personatge tan típicament teatrals com el monòleg i l'apart. Val la pena observar que totes dues pràctiques tenen en aquesta dramaturgia una presència molt puntual.

De fet, el primer *gran sol-liloqui* de la dramaturgia d'Els Joglars, és mut, és una acció sense paraules, gairebé podria ser un *solo* de dansa, que transparenta tanmateix un potent monòleg interior –ja ho diu el text de l'acotació: «s'entra en els pensaments de l'Excels»– i que podria haver donat lloc a una gran *aria*:

Mentre els empresaris marxen per l'esquerra i Eulàlia per la dreta, sona el preàmbul de Lohengrin de Wagner. Es va fent fosc molt lentament. El globus s'il·lumina d'un color blau intens. S'entra en els pensaments de l'Excels. Per darrere de la gran taula unes mans agafen el gran globus i el treu del suport. Qui l'agafa és una rèplica de l'Excels amb pijama, sabatilles i una màscara de làtex del President de la Generalitat de Catalunya. La màscara de l'autèntic Excels carrega el globus amb esforç sobre les seves espatlles. Es situa davant de la gran taula i deixa el globus a terra. Es recolza sobre d'ell amb prepotència. De nou l'aixeca i el llença a l'aire dictant-li els moviments que ha de fer. El llença a l'aire i l'obliga a que caigui sobre el palmell de la mà esquerra. El torna a llençar i li mana que caigui sobre el palmell de la mà dreta. Quan el torna a llençar l'atura amb un dit i immediatament després, l'enlaira amb el cap dirigint-lo, cap a la gran taula. Puja a dalt i prepara el globus com si fos una pilota de futbol. S'aixeca un camal del pijama i ensenya un mitjó del Barça, xuta el globus dirigint-lo de nou a terra. L'agafa amb esforç amb les dues mans i carregant-lo sobre les seves espatlles camina cap el suport i el torna a encaixar. La màscara de l'autèntic Excels desapareix per darrere de la gran taula. L'Excels, que durant tota aquesta estona ha estat immòbil avança cap el globus i al intentar-lo agafar, li explota a les mans. Cau sobre la gran taula amb les cames aixecades. La música deixa de sentir-se. La il·luminació torna a ser la mateixa de l'inici del somni de l'Excels. (Boadella, 2005b:182-183)

Només a *El Nacional*, obra plena de recurrències metateatrals es juga a introduir parlaments d'aquest ordre. De fet, *Don Josep* hi té tendència; però és evident que es tracta d'una opció dramaturgic on el propi recurs juga a compondre l'al·legoria

representada per aquest acomodador que ha absorbit tota l'afectació del suposat *gran teatre*. Tota l'obra està puntejada amb els seus sol·liloquis:

DON JOSEP, *dirigint-se cap al faristol*: Un gran mutis, aquesta madama. Sí senyor, sí senyor, un gran mutis. Bueno, bueno, bueno,. Aviam, aviam aviam. (*Al faristol, escrivint al seu quadern de notes:*) Bona fusta d'actors. Bruts, incultes, lladres, falsos, exhibicionistes, envejosos, trepes, mercenaris i rojos. Bona fusta d'actors. Sí senyor, sí senyor, sí senyor...

(DON JOSEP *agafa la seva carpeta amb partitures i camina reflexiu cap al decorat del fons. Desapareix en l'obscuritat.* (Boadella, 2002:510)

DON JOSEP:Bah! Quin mutis més fallit. Sembla un d'aquells actors professionals d'abans. M'estimo molt més els meus desgraciats. Només fa falta que madurin. Qüestió de temps. Temps, temps... (DON JOSEP *fa transcórrer el temps posant les mans una davant de l'altra, a mesura que va dient el nom dels mesos:*) Gener, febrer, març, quinze d'abril... [512]

Petites reflexions en veu alta que de fet preparen el gran moment, la gran ària de l'escena IX, on *Don Josep*, en una barreja de paròdia de l'expulsió dels mercaders del temple prèviament parodiada per Brecht a *Santa Joana dels Escorxadors* i de record dels exabruptes de Molière a *L'impromptu de Versailles*, fa el seu gran monòleg en alexandrins de tres pàgines amb moments com aquest:

(...) Pornogràfics...! Fora!
Fotin el camp!
Fora d'aquí, fariseus egòlatres!
Mercaders del temple, profanadors idòlatres!
Baixo del Sinaí i els trobo de genolls
Davant del becerro d'or, adorant uns sorolls.
Per qui ens prenen vostès? Què s'han pensat que som?
Artistes, actors, divos? ¿El huevo de Colón?
Autors, directors? Quina fatxenderia!
Som tot just... rigolettos! ¿Y aquí no hay más tu tía!
Simples bufons de formes, trista i grotesca trepa,
Més trista quan més malda per camuflar la gepa.
[...][539-541]

A *El Nacional*, la convenció està tan instaurada que els autors es permeten fer parlar, sortint de situació, fins i tot personatges de caracterització més tipificada i quotidiana:

[...] EL PERIODISTA, *abstret de tot el que succeeix al seu voltant, continua escopint, impertèrrit, la seva inacabable pregunta.*

PERIODISTA. Per què manipula aquestes ruïnes...? Davant una societat que ha optat per unes formes més funcionals de distracció, em pregunto: quin sentit pot tenir intentar formar de nou els ciutadans perquè assisteixin al discurs individualista i egocèntric del suposat artista? O, dit d'una manera més senzilla: a la marginalitat artificial que l'artista sempre s'ha muntat al seu voltant, se li vol donar ara més credibilitat a través de la utilització d'indigents, per tal de crear un sentit de culpa en el públic i d'aquesta manera l'espectador, encara que se senti segregat, reaccioni amb síndrome d'Estocolm, aplaudint allò que no, l'interessa per pura mala consciència davant d'un col·lectiu social marginat...? [551-552]

A la resta de les obres, són comptats els moments que un personatge parla sota aquestes convencions. Ho trobem en comptades ocasions, com ara aquesta, a *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*,

Pla : (*Sorprenent-se al veure'l.*) Ah, bueno, això ja és una altra cosa; un Gimeno. Gran pintor. Colossal! Pintava tonelades de naturalesa, en el sentit literal de la paraula. Carai de Gimeno, si, home, al menys pintava coses comprensibles, no aspirava a la genialitat. S'ha d'agrair això, s'ha d'agrair ... (Boadella, 2005d:24)

O com aquesta, a *Daaalí*,

Dalí: La blandura de aquella carne Hitleriana, comprimida bajo la guerrera militar, suscitaba en mí tal estado de éxtasis gustativo-lechoso-nutritivo y wagneriano, que hacía palpar violentamente mi corazón. Emoción tan rara en mí, que ni tan solo me ocurría en la práctica de la masturbación. Yo había previsto el fin de Hitler con dos años de antelación. Sería ec-sac-ta-men-te un día de primavera a las veintitrés horas, catorce minutos... (*Pintant l'hora exacta.*) ...¡de la noche! (Boadella, 2005e:95)

Més difícil és trobar-hi la tècnica expressiva de l'*apart*. Hi trobem alguns a *Daaalí*, especialment aquest:

Gala: Allez! ... Allez! Lève- toi, mon petit cochon!

Dalí: (*Incorporant-se i posant-se de genolls al comprovar que la seva visió s'ha fet realitat.*) ¡Gala!...Oui, oui et oui. Je suis un grand cochon. Ahora el divino Dalí duda, como el memo de Hamlet, si se encuentra o no ante Gala, su legítima y generalísima esposa. Sólo con la prueba pericial de su culo, tipo panet de viena, rugiendo como el león de la Metro y expulsando exquisitas ventosidades, que eran como armonías

wagnerianas, sólo así, obtendré la certeza de su presencia corpore in sepulto. Voy a comprobarlo. [47]

El cert és que, majoritàriament, els personatges sempre s'expressen verbalment amb un interlocutor visible, paper que molt sovint se li dona al públic d'una manera explícita. Un fet que, com veurem més endavant, dona una llarga nòmina d'*speakers* de diferents especialitats parlant al públic sota distints pretextos.

Molt especialment a partir de *M-7 Catalonia*, totes les obres construïdes com a *actes públics* requereixen l'explicitació verbal del rol actiu que es concedeix al públic. També en aquestes obres, les més peculiars i pròpies d'aquesta companyia, es demostra la necessitat de trobar variacions en la fórmula comunicativa i expressiva, cercant tant noves situacions performatives que diferenciïn bé les estratègies verbals d'implicació del públic en cada nova obra, com –sempre atents al ritme– tàctiques distintes en l'interior d'una mateixa obra. Vegem l'exemple de l'inici de *Gabinete Libermann*:

Rita: (*Amb accent valencià.*) Gabinete Libermann, ¿dígame? Sí. Sí, sí... Ja, ja estan tots, ja. Com? Però... Però... Escolta'm, i què faig jo ara? Però escolta, és que... està ple, eh? Bueno... Ara, ara ho avisaré, eh? Fins ara, fins ara. Adéu.

RITA penja el telèfon i s'adreça al públic amb el nerviosisme de qui demana disculpes.

Rita: Miren, és que tenim un problema. M'acaben de dir que el Doctor Libermann tardarà aproximadament una hora. Sí, perdonen-lo però es que es veu que té molta faena. Mentres, si algú de vostens pues no ha llegit el dossier, pot aprofitar este ratet per a fer-ho i aixina s'informarà de l'estat dels nostres pacients. Javier, el xic és de Bilbao, i la xica, Marisa, és de Jaén. (*RITA assenyala a cadascun d'ells mentre va parlant i de seguida corre a esmunyir-se cap a la seva cadira. ROGELIO la imita, asseient-se al damunt de la tarima.*) És que la sessió no la podem començar hasta que ell no estiga ací. Em sap mal, eh? Però vagin llegint... (*Engega de nou la música ambiental de l'inici.*) Gràcies, gràcies. (Boadella, 2005c:7)

Primer, se subratlla subtilment la presència de l'espectador emfasitzant així el present i la (falsa) no ficcionalitat de la presència del personatge, i se'l prepara perquè la interpel·lació a què srà sotmès aparegui com despullada de tot l'artifici convencional dels narradors o presentadors d'un acte escènic.

Tot el text d'aquesta obra és un joc a quatre bandes de diàlegs radicalment situacionals. Fins i tot les digressions queden hàbilment integrades en l'encadenament exhaustiu de diàlegs que és l'acció de l'obra. Aquesta filigrana va mostrant, amb claredat inusual en una acció dramàtica, el resultat de cada acte de llenguatge dels personatges. Una estratègia que s'esmerça a fons a ratificar el present amb constant ús de l'anàfora que manté i fa créixer el risc d'aquests dos personatges manifestant-se en temps real i sense quarta paret ni xarxa argumental.

Si hom analitzés *Gabinete Libermann* a partir de la famosa deducció d'Anne Ubersfeld segons la qual el discurs teatral és una constant interrogació sobre qui parla a qui i per què: «*Le discours théâtral est par nature une interrogation sur l'étatut de la parole: qui parle à qui? Et dans quelles conditions peut-on parler?*» (Ubersfeld, 1978:265), hi trobaríem un repertori de modalitats força respectable:

Libermann s'adreça directament al públic, en la seva doble dimensió de terapeuta i exhibicionista impúdic; al mateix temps és espectador i controlador dels malalts. I també de la seva secretària i del seu ajudant als qui veu com si fossin una *performance*. També Rita, la secretària, s'adreça al públic. Ella i l'ajudant *Rogelio* estan assistint al·lucinats a l'actuació del psiquiatra, –al final queda clar perquè–; i, en fi, la pròpia parelleta de *progres* engabiats són, alhora, objecte d'observació i observadors, des de la distància privilegiada de la innocència eventual de la seva alienació, del món *normal* que els envolta, espectadors inclosos. I el *Públic* és espectador de la relació que s'estableix entre tots els personatges involucrats en la teràpia i d'ell mateix, atès que sap perfectament que la funció l'ha atorgat el paper de públic especialitzat. Déu n'hi do.

Les intervencions que involucren el públic sovintegen i són, sobretot, molt variades quant a la manera de comptar amb ell. Durant tota l'obra la implicació del públic l'activen els *altres* personatges de la sessió mitjançant totes les funcions del llenguatge, tant del verbal com del no verbal. Utilitzant la categorització de les funcions comunicatives del llenguatge de Roman Jakobson, hi trobem a bastament des de la *funció emotiva* en les reflexions particulars del personatge sobre el públic present («*Pienso en el público, Rita...*» [39]) a la interpel·lació al públic *conativa*, imperativa («*...Uds. son decisivos e imprescindibles.*» [10]) «*No se me moleste por favor pero tengo que hacerle una pequeña advertencia.*», «*No me mire a Marisa con esta insistencia.*», «*Posiblemente*

Ud. lo ignore pero su mirada proyecta una carga desmesurada de libido y Marisa...» [76]); la referencial («...aquí hay mas de 400 personas que han pagado su entrada para colaborar con Uds.» [46]); la funció fàtica de manteniment de la comunicació («[al espectador que Marisa miraba] Ud. Ud.!, si Ud.») i fins i tot la metalingüística («Y Udes la verdad es que como nucleo nos han ayudado mucho y nos han mandado muy bien su energia de nucleo: o sea la nuclear eso, energia nuclear. Muchas gracias.» [55]).

Igualment a les acotacions no se l'oblida en cap moment. El públic apareix tractat com un personatge més: «Rita avanza hacia el público, mira a este y se sienta en su mesa.» [8], «...se dirige al público.» [9], «Eduardo saluda discretamente al público y Rita desde su mesa de trabajo se dirige de nuevo al público.» [9], etcétera.

Observem-ho en un dels molts fragments que podríem triar per exemplificar aquestes apreciacions. I observem també, l'interessant ritme basat en l'imprevist de les interpel·lacions al públic propi d'un personatge *excèntric*:

- Dr. Libermann:** ¿A qué hora les diste el fármaco?
- Rita:** ¿El fármaco?... Ayer.
- Dr. Libermann:** ¿Pero cómo que ayer? Está prescrito en el historial clínico que les tenéis que dar dos pastillas cada día a las doce. Esto es negativo, Rita, ¡esto es una regresión! Esto no puede suceder ¡jamás! (Al público.) Bueno esteee... Javier y Marisa van a hacer su rito sexual. (MARISA està d'esquena a JAVIER, que molt a poc a poc s'hi va apropant fins a poder apropar la seva zona genital al cul d'ella.) Y esto es una regresión absoluta, porque es el mismo rito sexual que empleaban en su época de claustración. Rita olvidó darles el fármaco. Bueno, este, miren: les voy a hacer una advertencia, ¿eh? Entre yo y ustedes no va a existir ningún protocolo porque es mi sistema de trabajo. Mi sistema de trabajo es recíproco y reflexivo. Esto quiere decir que al mismo tiempo que yo hago la terapia con ellos, me autoanalizo y ustedes... pues participan como pacientes auxiliares, como energía catártica, como núcleo o como lo que ustedes quieran. Por tanto, por tanto... NO... ME PIENSO... REPRIMIR, COARTAR NI CASTRAR NINGUNO DE MIS IMPULSOS. (A RITA.) Muy bien, ¿cómo quedamos?
- Rita:** Ah, sí...
- Dr. Libermann:** ¿Cómo hemos quedado? Dos pastillas cada día a las doce. (RITA repeteix amb ell aquesta darrera frase). De acuerdo... Es que es frustrante, ¡hombre! ¡Que además de regresivo es que es frustrante! Javier está impotente desde que le arrancamos de su hábitat. Marisa llegó con la nuca destrozada porque él la mordía

obsesivament durante su rito sexual... ¡DOS PASTILLAS
CADA DÍA A LAS DOS!

RITA estira els braços cap endavant provant de calmar-lo. De sobte el doctor comença a fer el crit de Tarzán. Acte seguit, ROGELIO, que coneix el ritual, llença a RITA un plat de ceràmica. RITA li llença al Dr. LIBERMANN i agafa un bat de beisbol que hi ha al costat del magnetòfon. El manté estirat al seu davant mentre El Dr. LIBERMANN amb defici, destrossa el plat colpejant-lo tres vegades contra ell. ROGELIO fa un bot, espantat. Després de la descàrrega energètica negativa, el Dr. LIBERMANN fa uns quants moviments espasmòdics amb el coll, talment com si fos una gallina mentre produeix un so gutural. Torna al seu estat de calma mentre esbufega relaxat.

JAVIER es deixa caure a terra, i alçant una mica les cames, gairebé fent-se una bola s'acaricia el cul.

Dr. Libermann: (Relaxat.) Bueno... Ya está, hombre... ya está.

RITA recull el bat i ROGELIO comença a escombrar els trossos que han quedat pel terra.

Dr. Libermann: (Al públic.) Bueno, bueno, estee, de todas maneras... de todas maneras han tenido ustedes suerte hoy, porque van a ver una cosa que es formalmente interesante.

Rita: Eduardo... Oye, Eduardo... Eduardo, ¿pongo un poco de música para acompañar?

Dr. Libermann: Hala, venga, haced lo que querás, haced lo que querás...

Rita: Bien. [10-12]

IV.5.6.3.3 NARRADORS I SPEAKERS

Molts dels personatges de les obres d'Els Joglars s'expressen sota la constricció verbal i gestual dels rituals particulars que s'instauren en haver-s'hi d'adreçar directament al públic. Les modalitats són, com veurem, diverses:

A *M-7 Catalunya* els personatges i els *gags* de les doctores que fan la conferència de l'experiment antropològic, estan construïts exclusivament des dels referents unidireccionals de la conferència demostració. A *Laetius* la interacció personatge públic es complica un xic més. Els actors executen distintes variants d'interacció igualment

ritualitzades: entrevisten el públic, presenten l'acte, n'expliquen les regles del joc, comenten allò que el públic veu perfectament, jugant a parodiar els típics anticlímax dels comentaristes de les retransmissions televisuals, etcètera.

A nivell textual, s'observa l'esforç de fixar en la partitura aquestes formes d'expressió ritualitzades amb la màxima similitud amb la realitat, atès que tot plegat és una paròdia teatral d'aquestes fórmules d'interacció amb el públic. De fet, el text de *Laetius* es complementa amb uns guions de les preguntes que els actors fan en les entrevistes que realitzen al públic (Xf.Cap.VIII.1:591-601). Les respostes estan igualment escrites atès que les respostes que se senten per la megafonia son falses. Un cop començada la representació teatral que els actors presenten, realitzen i comenten, el text va alternant l'acotació del teatre visual que es mostra i les intervencions dels *speakers* fent de narradors i comentadors d'allò que es veu, però també esquitxant el text de petites incidències situacionals.

A *Olympic Man Movement* tota l'obra funciona realment com una interpel·lació constant al públic. Fins i tot les escenes de representació *dramàtica en mise en abîme* que es van donant durant l'acte propagandístic, impliquen aquesta direccionalitat. En aquesta obra, però, les acotacions textuais ja no necessiten insistir en precisar constantment *al públic*. Simplement les indicacions de moviment subratllen els moments en què la interpel·lació és agressivament directa: «*Ara estan en línia horitzontal al públic, en primer terme,...*» (Boadella, 1982:46)

Teledium, en situar l'acció en el plató de televisió, la presència del públic és adequadament molt més fantasmagòrica. A l'inici de l'obra se l'involucra en els termes següents:

[...] Quiero advertir a los espectadores asistentes a este ensayo que la retransmisión de este Teledium, que realizaremos mañana en directo, durará exactamente cincuenta minutos. Pero hoy, este primer ensayo se alargará mucho más. Así pues le rogamos que se mantengan en el lugar que se les ha asignado, y si necesitan desplazarse, les agradeceríamos que lo hicieran en los momentos de interrupciones o descansos. Confiamos también en su condición de personas próximas a las religiones aquí consagradas para hacerse cargo de que esta ceremonia concebida para ser televisada está sometida, antes que nada, a las necesidades técnicas. Muchas gracias por su asistencia. ¡Luces! [...] (Boadella, 2002:234-235)

Jugada expressament la basa d'oblidar-se del públic durant pràcticament tota l'obra, l'epíleg se li dedica íntegrament. En un canvi de registre radical la interpel·lació al públic es fa urgent i demagògica [309-314]. L'han de retenir com puguin. Un text que anticipa la tècnica de *Virtuosos de Fontainebleau*, el qual és en ell mateix una mena de *performance* sobre l'art de l'actuació convincent i de la capacitat de recórrer a no importa quins recursos en les tècniques de proselitisme per convèncer al preu que sigui.

A *Virtuosos de Fontainebleau* tots els personatges s'adrecen al públic de principi a fi. El personatge *Salvador*, representant de la Conselleria de Cultura que presenta l'acte, involucra el públic adreçant-s'hi directament –té un micròfon per fer-ho–, però, d'una manera semblant a les *Doctores d'M-7 Catalunya*, a mesura que el que va passant en escena es complica, assumeixen la relació amb el públic a diversos nivells i en diverses situacions de comunicació:

SALVADOR (Presentació) Bona nit, com a membre de la Conselleria d'interrelacions amb Europa de la Generalitat, tinc el gust de presentar-los aquest concert que... [...]

SALVADOR (Traduint la imitació del francès que fa Gaston) No s'estranyin d'aquesta interrupció (...) Els Virtuosos troben que potser no ho hi ha prou comprensió... [...]

LUCIEN: (imitació francès) Comme la femme espagnole (assenyalant el volum del contrabaix).

SALVADOR: El mestre ha fet un acudit molt graciós tot comparant els volums de l'instrument amb els de la dona espanyola, de fet no ha dit res de la catalana. (Boadella, 1986c:8)

La gran baralla entre concertistes i públic que és el propi argument de *Virtuosos...* fa que en aquesta obra, llevat del moments que es donen els diàlegs situacionals que fan de frontissa, tots els personatges són veritablement *speakers* que van augmentant la seva necessitat de vendre el producte fins a convertir-se ben bé en xerraires de fira. El públic és aquí, més que a cap altra obra, tractat com un personatge més i el text va assenyalant l'evolució de les maneres en l'exercici del ritual.

Del «...tinc el gust de presentar-los aquest concert...» [8] a acotacions com «...els sembla que el públic tampoc ho acaba d'entendre...» [9]; «Avança cap el públic, observant-los detingudament.» [14]; «...es dirigeixen al públic, fent senyal que escoltin la

música.» [15]; «[Els músics controlen el públic, si alcen la mà els feliciten, sinó (sic) els renyen.] Potser caldria que ens i (sic) concentréssim una mica a fi i efecte de no fer el ridícul eh!» [15]; «Fa gest al públic i els fa entendre que Antonio fa pudor de suor.» [20]; «Pero hoy aquí con vosotros, auténticos protagonistas del poema,...» [29]; «El contacto con vosotros es muy interesante...»; «Miraros, es vuestro espejo, sois vosotros...» [31]; etcètera.

I a banda dels actes verbals que l'impliquen, el text de l'obra te en compte aquest factor en els més mínims detalls de l'acció:

Antonio retira una mica la partitura per mirar, Margot assenyala el gest d'Antonio, fent notar al públic que era això el que tractaven d'aconseguir. [29]

A *Bye, bye, Beethoven* la relació dels personatges amb el públic és també constant des del mateix inici de l'obra:

En formació militar, nou oficials de l'aviació russa descendeixen de la plataforma i en posició de firmes saluden el públic. (Boadella, 1987:3)

De manera semblant a *Laetius*, a *Bye, bye, Beethoven*, es va combinant l'acotació de l'acció mímica i sonora de la representació que fan els *Militars* amb el text que ha de ser dit per l'*Oficial traductor*. El text per ser verbalitzat a *Bye, bye, Beethoven* te sempre el to característic de l'explicació de fets molt llunyans a la situació temporal i comunicacional real de la representació:

Text de l'oficial traductor:

Exc.. Estat Major: a partir del 2on any, apareix la primera mutació social que va afectar el personal civil a l'interior del camp d'experimentació... [3]

Aquesta tècnica no serà tan important en les obres que recuperen una certa autonomia per a la ficció respecte a la presència del públic. Tot i que després de *Visanteta de Favara*, *Columbi lapsus*, *Yo tengo un tío en América* i *Ubú, president*, el públic torna a estar present a les últimes obres del període estudiat. En el cas del *Floït-Pla*, el paper que s'adjudica a l'espectador és sobretot el de descodificador del joc de

plans de ficció dins la ficció que el text va assenyalant. De la mateixa manera que una correcció sobre la marxa pot fer desfer una escena iniciada, un parèntesi improvisat per l'*Escriptor* que representa estar inventant i escrivint l'obra *in situ* pot aturar l'acció:

L'acció sembla suspesa.

Escriptor : Amb això si que tenia raó en Pla. Catalunya està plena de papanates : És la gent que se sent identificada amb el conservadorisme més rònc i agropecuari del país. És la gent que barra el pas a qualsevol concepció d'un catalanisme d'esquerres que jo comparteixo. Tanco parèntesi. La senyora. Ulrike estava molt insatisfeta amb els resultats de la seva conxorxa. (*Dient la rèplica de la senyora Ulrike.*) ¿A dónde van ustedes? Así no funciona.”

La senyora Ulrike, descontenta, entra per la dreta i es dirigeix cap els actors.

Ulrike : (*Als actors, autoritària.*) ¿A dónde van ustedes? (*Els actors es giren cap a Ulrike.*) Así no funciona. (Boadella, 2005d:30)

En aquest cas, la proposta pretén involucrar el públic en el propi joc metateatral més que no pas donar-li un paper actiu:

Pla: (*A l'escriptor.*) Bueno, digui'm què veu.

Escriptor: No ho sé (*Assenyalant la platea del teatre.*) ... el públic.

Pla: (*Escandalitzat.*) El públic? I dale amb el Pirandello! [95]

A *Daaalí*, alguns fragments del text fan que una de les cares del propi personatge protagonista esdevingui el seu propi mestre de cerimònies qui més que no pas narrar la seva vida al públic, l'exhibeix impúdicament:

Dalí : ... Con esta exclamación, típicamente española, recibí en París la noticia de la muerte de Lorca, mi mejor amigo de mi adolescencia agitada. Entonces, cada vez que desde el fondo de mi soledad consigo hacer emerger de mi cerebro una idea genial, oigo la voz ronca y suavemente sofocada de Lorca gritándome también: ¡Olé!

De sota del piano apareix un munt de micròfons. Dalí, esquizofrènic, es farà una autoentrevista.

Dalí: (*Imitant la veu d'un periodista.*) Maestro, ¿cuál fue su participación en la Guerra Civil Española? ... (*Dalí, dirigeix als micròfons.*) Absolutamente ninguna. (*Periodista.*) ¿Y en la Segunda Guerra Mundial? ... (*Dalí.*) Cuando el mundo entraba en guerra, yo me encerraba en mi estudio

porque soy de naturaleza cobarde, aunque seguía fascinado por las caderas blandas y rollizas de Hitler... (Boadella, 2005e:87)

IV.5.6.3.4 ESTILS VERBALS

«Queda ben clar –escrivíem fa uns anys– que en cap cas podria decidir-se si les possibilitats verbals del teatre són més grans si parteixen d'un text escrit d'una gran categoria poètica o literària o si es limiten a uns quants sons onopatopeics o ni tan sols articulats: el plaer teatral no el proporciona cap normativa al respecte» (Abellan, 1983:91).

La metodologia contemporània de l'anàlisi lingüístic del text del personatge de l'obra dramàtica es planteja habitualment la distinció de les marques de l'oralitat contingudes en partitura verbal de les de la seva literaritat, en considerar-les factor essencial de la teatralitat del text. Patrice Pavis, per exemple, entén que *«l'oralité est un domaine important de la théâtralité, et comme celle-ci, elle est inscrite plus ou moins implicitement dans le texte»*. Aquest teòric aplica els abundants coneixements sobre l'oralitat aportats per la lingüística del segle XX i ens resumeix que li podem seguir la traça en índex tals com:

[...] les hésitations, les silences, les pauses, la présence insistante d'un non-dit. Les ruptures syntaxiques ou rythmiques, la construction défectueuse ou hésitante indiquant les réticences ou la difficulté de parole du locuteur (figures de l'anacoluthie) «rupture dans l'enchaînement des dépendances syntaxiques» (Molinié, 1992:61); les marques phatiques du discours; le style argotique, familier, avec tous les avatars de la communication quotidienne. (Pavis, 2004:13)

Pavis també especifica que *«les marques de la littéralité et les marques de théâtralité no sont pas identiques, mais elles tendent à se fondre»* [13]. Ens constata també un fet avui àmpliament consensuat com és que

Au théâtre, la litterarité –la beauté d'un vers ou d'une image par exemple– n'a pas en soi d'importance. Elle doit être prise en charge par la situation dramatique. Il y a un théorème implicite qui consiste à dire que l'effet poétique du

texte est multiplié par l'efficacité dramatique de la scène, donc par la faculté de traduire théâtralement certaines propriétés stylistiques de la langue. Toutefois pour s'affirmer et se déployer, la fonction littéraire (poétique, selon Jakobson) et la fonction théâtrale (dramatique) ont besoin de se confronter au monde fictionnel et à sa construction. [...] On pourrait donc définir du reste l'écriture dramatique comme le rapport de la textualité-théâtralité et du monde fictionnel.
[13]

A aquestes alçades de l'estudi de la dramaturgia textual d'Els Joglars, ja hem pogut constatar com els seus textos s'esmercen a fixar negre sobre blanc tots els matisos d'un exercici d'oralitat real improvisada prèviament.

Aquest exercici d'oralitat real d'Els Joglars juga, però, de forma sistemàtica, amb tota mena d'artificis modalitzadors manllevats a qualsevol model de parla social o teatral. Quan el personatge d'una obra d'Els Joglars s'expressa a través de la paraula, el seu text posa en evidència la cura esmerçada en la particularització distintiva de la seva parla. Una cura comunicacional i també estilística pel que fa als models de parla distintius dels personatges, la qual queda demostrada en les notables diferències de funció, lèxic, sintaxi, retòrica i ritmes que trobem en l'expressió verbal dels distints personatges. Els textos examinats constaten com els dramaturgs s'esmercen a fons en l'opció verbal emprada en cada cas.

Després de les primeres obres on predomina el collage de llenguatges expressius singulars, és a partir de *La torna* que comença a donar-se sistemàticament aquest afany en la singularització del personatge amb un estil personalitzat de llenguatge verbal i en l'assoliment de què el conjunt doni un artefacte espectacular estilísticament precís. Cada obra presenta una peculiaritat en la conjunció ritmada de les diverses fórmules estilístiques de l'expressió que actuen en el pla sincrònic que marca la diferència amb les altres. La determinació del ritme d'un text es pot fer seguint les indicacions de Patrice Pavis, per qui es tracta de «seguir o establir una certa puntuació, observar les repeticions, les constants, les *isocolies* de la frase (les extensions iguals dels seus membres), és determinar la partitura de silencis, alentiments, acceleracions [...] segons diversos sistemes longitudinals en els nivells»[11]

Diguem que en cadascuna de les obres estudiades es detecta una unitat d'estil particular. I, certament, no n'hi ha dues d'iguals. Podrien agrupar-ne algunes pel fet que la singularització expressiva dels personatges dóna un conjunt estilísticament monocromàtic. A aquesta idea responen fonamentalment *La torna*, *Columbi lapsus* i, segons com es miri, *Visanteta de Favara*.

La torna es distingeix pel fet que els actes de llenguatge dels personatges presenten un tractament del lèxic exageradament casernari. El text de *La torna* aconsegueix així que el conjunt de les escenes mantingui una unitat estilística absoluta en el to crispat i d'urgència dels diàlegs de les escenes que particularitza un ritme sincopat⁴⁹ insistent i exasperant. Al to grotesc imperant en aquesta obra li és perfectament adient un estil verbal que coincideix prou amb «*la exageración de lo negativo*» presentant la «*exageración y superabundancia, propensión a traspasar los límites, enumeraciones de una extensión inconcebible, acumulación de sinónimos, etc.*» (Bajtín, 1971:276) que se li adjudica a la dimensió verbal de l'estil grotesc.

A les antípodes de la crispació de *La torna* trobem la cadència relaxada, el *sotto voce* que predomina en tots els personatges de *Columbi lapsus*, unificats també per l'italià *macarrònic* que si no arriba a ser exasperant és precisament pel to contingut que es detecta a les rèpliques. En aquesta obra la singularització dels personatges apareix volgudament difuminada.

Visanteta de Favara també juga a homologar a través de l'estil verbal la nòmina extensa de personatges que mostra. En aquest cas el lèxic i la sintaxi d'extracció popular amb la constant utilització de metàfores molt primàries d'interpretació sexual determinen la tònica de la parla del gruix de personatges tant si parlen en valencià a la terra com si ho fan en castellà *avalencianat* al cel.

Hi trobem obres on es dóna el predomini d'una tendència lingüística trencada puntualment amb incidències d'una altra. *Olympic Man Movement*, *Teledium*, *Gabinete Libermann*, *Virtuosos de Fontainebleau*, *Ubú, president* i *Daaalí* responen a aquesta idea compositiva. En totes aquestes obres observarem com, a banda de la funció caracteritzadora dels personatges que aporten els distints tractaments lingüístics, el contrast d'estils verbals activa la percepció de la respectiva convencionalitat del

⁴⁹ Sincopat en el sentit musical d'irregularitat en l'accentuació originada per desplaçament de l'accent rítmic, que s'esdevé per la prolongació d'un temps feble sobre un temps fort

tractament i les formes d'alternar-los introdueixen un peculiar sistema de variació en el ritme de les obres.

A *Olympic Man Movement* és destacable l'esforç de trobar un estil verbal mecànic, artificios, com si l'eslògan fos la manera única de comunicar-se sigui quina sigui la situació que produeix l'acte verbal. Tot el text de l'obra es va escandint, a més, escena per escena, amb un ritme sincopat adequat a la idea de rentat de cervell que impulsa aquesta obra. Una tònica que només trenca l'escena dotzena de l'entrevista al futbolista Michels (Boadella, 1982:100-102) tractada amb un estil col·loquial molt tronat en què entre el castellà *chapurreado* del futbolista, la barreja de català i castellà amb les formes típiques d'adreçar-se als estrangers amb infinitius del *Cameraman* i l'argot tècnic de l'*Script*, formen un *pastitx* lingüístic de gran comicitat. Una caricatura que en aquest cas conté una bona dosi de sàtira a l'alt nivell d'incultura i l'absència de pudícia que exhibeixen els mitjans de comunicació quan toquen aquests temes.

Teledium excel·leix en l'emulació dels lèxics, les particulars construccions sintàctiques i la retòrica artificiosa del llenguatge clerical. Resulta interessant veure com l'encadenat d'estereotips del metallenguatge esmentat, no impedeix que es donin els necessaris matisos distintius pels diversos personatges així com una notable capacitat d'adaptació dels clixés a les situacions dramàtiques que els fa sortir de l'oratòria. Aquest llenguatge summament artificios que tanmateix esdevé rigorosament versemblant en el context i extraordinàriament versàtil per a l'expressió de les distintes capes de discurs que vehicula, té com a contrapunt un altre metallenguatge: el del personal de la retransmissió televisiva que en el seu cas es distingeix per un lèxic tècnic i una sintaxi expeditiva rigorosament adequada a la seva funció de donar instruccions i per l'absència de qualsevol temptació retòrica en els seus comentaris.

Gabinete Libermann es caracteritza per tot el contrari. En primer lloc cal destacar la radical submissió a l'oralitat del text dels personatges. És notable la presència insistent en la seva constitució d'expressions amb funcionalitat fàtica, és a dir, adreçades a constatar que es mantenen actives les condicions de la comunicació que, recordem, en aquesta obra actua en diverses direccions, així com de l'anàfora i de l'anacolut. Destaquem també en aquest text l'aiguabarreig intencionat de lèxics, sintaxis, retòriques, i en aquests cas també de girs idiomàtics, que els dos personatges conductors de la teràpia *Rita* i *Eduardo*

fan servir segons la direcció i el context situacional dels seus actes de llenguatge. Com explicàvem més amunt, aquests dos personatges parlen indistintament al públic, als personatges objecte de la teràpia i entre ells mateixos. Al mateix temps, els canvis de la motivació de la parla d'ambdós segons es tracti de la seva relació personal, les incidències de la teràpia, la teràpia pròpiament dita, o els comentaris sobre ella adequen la tria lingüística de lèxic, sintaxi i retòrica. Per damunt de tot això, per fer-ho encara més complex, hi ha la relativament subtil elaboració d'un pseudo metallenguatge psiquiàtric i d'uns pseudos girs idiomàtics sempre presents en el *Dr. Libermann*, la falsedat del qual només ha de ser descoberta al final, quan en descobrir-se que el Dr. Libermann és un pacient que imita el veritable Dr. Libermann, –«L'he imitat bé?» (Boadella, 2005c:82) pregunta el personatge– tot l'espectacle pot ser considerat un exercici d'imitació. També les construccions verbals de *Rita* incorporen els entrebancs en els canvis de llengua i en conseqüència d'estructura elocutiva, de la seva condició de bilingüe segons l'interlocutor.

Tota aquesta complexa textura està, a més, acompanyada d'una xarxa d'acotacions que indiquen un constant canvi en els estats, les intensitats emocionals, les dilacions i les urgències de l'acció verbal. El factor que dóna unitat a aquesta complexa textura lingüística és en el fet –que es pot constatar també en el fragment reproduït més amunt– de la constant recurrència a la anàfora que, en *Gabinete Libermann*, manté sempre viva al cent per cent la tensió de la situació comunicacional plantejada des del principi malgrat la insistent xarxa de digressions.

I hem situat *Gabinete Libermann* en el grup d'obres en què un tractament lingüístic predominant és intervingut per un altre de naturalesa ben distinta, atès que, en aquest text es dóna també el contrast dels personatges tancats a l'urna de metacrilat, amb intervencions verbals esporàdiques. Les primeres les fan amb onomatopeies i paraules aïllades i el seus tres diàlegs presenten unes elaboracions lingüístiques particulars: el primer, emulant els estereotips de la parla infantil [48-51]; el segon, el lirisme de l'escena de *Romeo i Julieta* [61-66] citada més amunt; i el tercer, en llenguatge col·loquial [70-75]:

Javier: Pero no te vayas a deprimir.

Marisa: Que no me deprimio, Javi.

Javier: No

Marisa: Si llevaba un día...

Javier: Claro.

Marisa: Si es que lo presentía.

Javier: Claro.

Marisa: El cuarto menguante me va fatal.

Javier: Es que tu tienes un rollo astral contigo misma que es demasiao.

[...][71-72]

El castellà correcte i la construcció simple de lèxic, sintaxi i retòrica perfectament adients amb els corresponents clixés convencionals de la parla que emulen les intervencions dels *Pacients*, subratllen per contrast l'artificiositat teatral –altament versemblant en el context, val a dir-ho– del deliri lingüístic del personatge creat per Antoni Valero per a *Gabinete Libermann*.

Virtuosos de Fontainebleau presenta, per la seva banda, un tractament verbal molt més expeditiu. Sembla lògic tractant-se com es tracta aquesta obra d'una mena de *vademècum* de tòpics de tota mena i on els personatges són purs pretextes per poder-lo performativitzar. Així, la representació francesa encarnada pels músics de l'orquestra de cambra, quatre homes i dues dones, que van deixant anar a tort i a dret el seu reguitzell d'improperis en un espanyol *xapurregat* on destaca, això, sí, la impertinència de les seves insistents construccions amb predomini de l'afirmació imperativa incontestable. Com a contrast, la representació espanyola, lingüísticament tipificada pel català pretesament –i esforçada– escaient pel que fa al lèxic i la sintaxi, del personatge de *Salvador*, del qual ja hem reproduït més amunt alguna rèplica significativa, i per l'espanyol axarnegat i afeccionat als refranys i a les frases fetes del personatge d'*Antonio*. L'expressió del primer posa èmfasi en les formulacions característiques del confraternitzador políticament correcte, habituat a la rectificació enunciativa progressivament més estovada, mentre que la del segon el posa en l'escamoteig davant les complicacions. Dos equips, com es veu, amb municions lingüístiques prou sintetitzadores en elles mateixes del discurs global que impulsa els dards satírics en aquesta obra.

Salvador: Antonio! (*Entra Antonio*) Venga, pide excusas a los senyores por lo menos.

Antonio: Me hace gracias Salvador. ¡Coño! Me cierran la puerta de arriba y me cierran la puerta de abajo, paso por aquí atrás para no molestar a nadie... no voy a pasar volando.

Salvador fa un gest a Antonio perquè se'n vagi.

Antonio: (*Marxant i dirigint-se al públic*) ¡Jodé aquí un perro se ahoga y encima le dan de beber! (*Surt d'escena*)

Salvador: (*Al públic*) Un moment que estem mirant d'arreglar-ho.

Lucien: Oui ou non?

Salvador: Oui, oui, oui! (Boadela, 1985c:5)

A *Ubú*, *president* destaca el català fonamentalment barroer que fan servir tots els personatges de la caricatura, cadascun dotat d'alguna peculiaritat o recurs que personalitza i subratlla la barroeria. La caricatura burlesco esperpèntica de l'*Excels*, accentua, pel que fa a la parla, la seva típica tendència a construir de tal manera que mai no se sap clarament a qui va adreçada, sent aquest aspecte més notable que els embarbussaments que també el caracteritzen. La caricatura de l'*Excelsa* la fa parlar *fi*, en català escaient, sense castellanades, la qual cosa no salva el *gestus* verbal imperant al imperi Pujol, segons Els Joglars, pel que fa a la llengua. En la desfilada de personatges es van donant tots els colors i tots els accents dels estereotips socials de les nostres maltractades llengües. El contrapunt aquí el posa el *Doctor Oriol* personatge al qual s'ha dotat d'un estil verbal basat en un lèxic urbà actual correcte, en unes construccions molt netament conatives, és a dir, clarament adreçades a l'interlocutor i una formulació de les idees planera per fer-s'hi entendre amb claredat. El contrast teatral el proporciona aquí el text d'*Ubú*, *rei* que s'utilitza a les escenes del psicodrama el qual manté en català el to *patafísic* d'Alfred Jarry inspirat en la tradició dels putxinel·lis amb les seves típiques confusions de paraules en voler remarcar un lèxic escaient, la seva simplicitat sintàctica i l'escatologia més *naive*:

Excels/Pare Ubú : Vull matar l'oposició.

Excelsa/Mare Ubú : L'oposició? Doncs, que passi l'oposició!

Excels /Pare Ubú : (*Excitat.*) Que passi la suposició! Que passi la suposició!

Per l'esquerra entren els sis actors i el Dr. Oriol amb màscares.

Actors: (*Cantant*) No serem moguts igual que el pi a prop de la ribera, no serem moguts.

Excels/Pare Ubú : Vostès són els coros d'en Clavé?

Actors : No, som l'oposició!

Excels/ Pare Ubú: L'oposició? Doncs té ... (*Agafa pel coll a l'actor 1 i l'escanaya.*)... guarro més que guarro. Asquerós. Porc... (*Li dona una patada*) ...fora! (Boadella, 2005:b:118)

A *Ubú, president* destaca la constant dificultat de comunicació entre els personatges, com si cadascú parlés una llengua distinta, la qual cosa accentua la lletjor, la inharmonia per a l'orella del que passa en l'obra en tot moment, instituint una mena ritme sincopat basat en el constant entrebanc lingüístic.

A *Daaalí*, l'estil verbal és adient a la naturalesa del to de la representació de cada personatge del *collage* d'al·legories que és l'obra. O sigui, també un *collage*. Partint de la força central que adquireix la peculiar parla del personatge, totes les parles que es van produint al seu voltant –que són la pràctica totalitat dels estils conreats en aquesta dramaturgia– creen un univers de planetes distints en perfecta equidistància. L'expressió *naïf* de *Dalí nen*, la paròdia que barreja construccions típiques del llenguatge dels pallasos, dels nois a l'escola i la retòrica que fan servir els pintors abstractes, els clixés periodístics, de l'ensenyament, de la religió... Fins i tot l'emulació d'hipotètiques parles d'època, com ara:

Velázquez: (*Aixecant-se.*) ¡No, no e nooooo! (*Mentre Velázquez parla, Dalí, assegut, anirà movent el bastó i Velázquez reproduirà els mateixos moviments donant la sensació de que Dalí es veu reflexat en un mirall.*) Yo anuncio para estupor del vulgo que para pintar he habido de preparalle la mesa al rey, lisonjear a cortesanos y cortesanas, guardarme de las intrigas de la corte. En suma, he habido de dedicarme a tan hartos menesteres que en verdad puedo deciros que para pintar bien hay que pensar siempre en otra cosa.

Dalí s'aixeca i torna a seure. Velázquez obeeix com si hagués rebut una ordre.

Dalí: ¡Enséñame, sólo por un instante, una muestra de tu bravura di toco, nacida de tu sublime pincel!

Velázquez: Cosas veredes que te farán no deseallas. ¡Sea pues! ¡Tráigame vuesa merced los pinceles, la paleta y una espada! (Boadella, 2005e:107)

O l'originalitat del llenguatge que trobem al quadre nové (*Gala-Dalí el retrobament de dos desconeguts que ja es coneixien*), reproduït en part més amunt, on els personatges

de *Dalí* i de *Gal-la* s'evoquen sense recordar-se'n. O l'aparició, un cop més, del clixé típic que aquesta dramaturgia adjudica als obrers en plena feina:

Enterramorts 1 : Coño, ¡Manolo! Manolo me ha dicho que esta gastaba una mala leche de cojones, que si te echaba una mirada, que te cagabas.

Enterramorts 2 : Claro, porque ésta era polaca. No, ¡peor! Esta era rusa, Paco, ¡rusa!

Enterramorts 1 : Mira que modosita y tiesa se ha quedado la tía. [114]

Cal destacar l'acurat contrast de la parla daliniana i la infantilització acurada de les respostes de *Miró-nena* en l'extraordinària escena catorze (*Dalí-Miró*) de *Daaalí*, on l'estil verbal parodiat esdevé un vehicle de sorprenent productivitat per retratar d'una manera força ajustada l'esperit de l'obra i del compromís del pintor Joan Miró:

ESCENA 14: DALÍ-MIRÓ

Miró

nena : ¡Hola, Dalí!

Dalí : ¿Quién me llama?

Miró

nena : Yo

Dalí : ¡¡¡Miró!!! Què m'expliques, Miró? (*Baixa del piano.*) ¿Qué me cuentas? Yo te abrazo. ¡Siéntate! Seu, home, seu. ¿Qué me cuentas? ¿Qué me cuentas?

Miró : Doncs, res. Com sempre ... jugant.

Dalí seu al piano. Miró, impacient, es queda dreta.

Dalí : És que tu, Miró, sempre has sigut muy lúdica y muy juguetona.

Miró

nena : ¿Per què sempre vas vestit tan raro?

Dalí : Bueno, vaig vestit amb el meu uniforme oficial de Daaalí! Ja saps... coses meves, coses meves.

Miró

nena : És que la gent diu que estàs una miqueta boig.

Miró, imparable, no deixa de jugar amb la corda.

Dalí : Mira, Miró. L'única diferència entre Dalí i un *locu* és que jo no estic *locu*. Que es una diferencia mínima, pero muy substancial. Bueno, home, bueno. Explica'm Com et va la vida? ¿Cómo te va? Coment ça va tout?

Miró

nenà : Doncs res... ara surto amb Calder... i m'agrada molt perquè fa uns mòbils fantàstics.

Miró, infatigable, corre cap al piano i fa sonar el teclat sense ordre ni concert.

Dalí : Calder? Has dit mòbils? Dignes-li en el Calder que lo mínimo que se le puede pedir a una escultura es que se esté quieta. ¡Y tú también estate quieta y para de tocar el piano, recony!.

Miró deixa de tocar el piano.

Miró

nenà : (*Saberuda i reivindicativa.*) És de Hindemith.

Dalí : Pitjor per a ell! Todo el mundo sabe que tengo horror a los animales, sobretudo a los niños pequeños y a los seres que se mueven en exceso. Escolta, escolta, canviant de tema. Has vist a Bretón- tón?

Miró, enrabiada, deixa el teclat i seu a prop de Dalí. Incapaç d'estar-se quieta, no para de moure les cames.

Miró

nenà : No. Ja no em parlo amb ella perquè era una marimandona. Sempre volia ser el jefe de la banda surrealista.

Dalí : Exacte. Sí, sí, sí, sí senyor, tens tota la raó. Yo rompí con él, porque le parecía mal que en un cuadro mío saliera un señor con los cal-zon-cillos ¡ca-ga-dos! (*Miró riu, tapant-se la boca.*) Imagina't, semblant subjecte buròcrata burgès pretenia ser el jefe de los surrealistes. El surrealisme c'est moi!

Miró

nenà : (*Amb pudor.*) És que tu, Dalí, sempre has estat una miqueta marrano.

Dalí : Tu també poses algunes titoles i alguns sexes en tus pinturas.

Miró

nenà : Sí, hi poso algún chichi i alguna pilila, ... (*Enrabiada en sentir-se descoberta.*) ... però jo dic que són ocellets.

Dalí : Què punyetera que ets, Miró! Escolta'm, escolta'm i el Paul Elouard, el Paul Elouard, ¿sabes alguna cosa de él?

Miró, incansable, juga a la xarranca.

Miró

nena : (*Mentre va saltant.*) No!, perquè des de que ¡tu! li vas robar la nòvia, es passa tot el dia lligant amb totes.

Dalí: Cro-no-ló-gicamente la cosa pasa así. Jo tenia ventedòs años i estava completament histerico perquè feia molt temps que no me masturbaba, no me la pelava. Portava una quantitat de retraso de esperma incalculable y entonces aparece ... (*Evocant.*) Gaaaala con los peechos al aaaire y me enamoró automáticamente. ¡Y estate quieta, coño!

Miró deixa de jugar. Fa morros. Ploriqueja. Silenci.

Dalí : No, no. Pots seguir jugant amb els teus infantilismes enternedores. Però abans, dime, ¿cómo te va la pintura?

De cop a Miró se li passa el mal humor.

Miró

nena : (*Contenta i eixerida.*) Bé. Ara he guanyat un concurs ... (*A l'orella perquè no se n'assabenti ningú.*) ... per una Caixa d'Estalvis.

Dalí: (*Aixecant-se com si hagués vist Déu.*) Caixa de Aaaaahooooorrrroooooossss!

Miró

nena : Xiss!

Silenci. Dalí torna a seure.

Miró

Nena : (*A cau d'orella.*) I és una estrelleta amb dos tomaquets: un vermell ja madur i un altre groc per madurar. I els hi ha agradat molt. I diuen que ho posaran, fins i tot, en els xecs.

Dalí: ¡Cheques! Cuando oigo esta palabra, tengo palpitaciones.

Miró nena salta a la corda fent floritures.

Dalí : És que tu, Miró, haciendo la puta i la ramoneta te lo has sabido montar muy bien, todo eso,eh?

Miró

nena : Jo sóc amiga de tothom.

Dalí: ¡Ah, pues yo digo siempre mi lema favorito!, ¡que se hable de mí, aunque sea para bien!

Per l'esquerra entra el fotògraf.

Fotògraf: Amics!

Miró nena corre cap el seu amic Dalí. Dalí s'ajup per posar-se a la mateixa alçada que Miró nena i ella aprofita per fer-li unes orelles de burro sense que Dalí se n'adoni. El fotògraf tira una foto. Flash. Flash reproduït a la tela negra i immediatament després un fotomuntatge dels autèntics Dalí i Miró, junts, on Miró li posa els dos dits darrera del cap de Dalí.

Fotògraf : *(Marxant per l'esquerra.)* Gràcies!

La fotografia desapareix lentament.

Dalí : *(A Miró nena fent que se separi d'ell.)* Apa, castissa!

Miró nena : Y ara, tu, ¿què pintes?

Dalí : Res, res. Estic elaborant uns estudis a partir de l'Àngelus de Mi-llet.

Miró nena : Hosti, com et lies!

Dalí : No te creas, no te creas.

Miró nena : *(Davant de Dalí i dibuixant a l'aire.)* Jo agafo i miro el cel blau. *(Per la pantalla es reproduïx un fons blau.)* Aquí hi poso una nena ... que va corrent *(Per la pantalla es va reproduïnt, amb una pinzellada molt gruixuda, allò que Miró nena va dibuixant a l'aire. Primer una rodona negra com si fos un cap, després una línia vertical que vol semblar un cos. Per davant de la línia, un triangle, i per darrera de la línia, una altra paral·lela al terra, que vol significar una cama i un peu. Entre la rodona i la línia vertical en fa una altra donant a entendre que és el braç d'algú.)* ... amb una "fandilla" groga. *(Pinta el triangle de groc.)* Després li poso les galtes vermelles com un tomàquet. *(Pinta l'interior de la rodona negra de color vermell.)* Aquí, una pilota ... *(A l'angle inferior esquerra pinta una grossa taca vermella.)* ... i dos caquetes de gosset. *(Al costat de la taca pinta dos cercles negres.)* Darrera, la lluna. *(A l'angle superior dret pinta una lluna com ho faria un nen de quatre anys.)*

Dalí: ¡Quina noia más sensible, que eres, Miró!

Miró nena : Espera! I aquí davant, una estrelleta ... *(A l'angle superior esquerra dibuixa quatre línies que es creuen.)* ... i després hi poso un ocell que vola darrera de la nena... *(Sota de la lluna dibuixa una rodona negra i a continuació, una línia gruixuda que surt de la rodona i que va a parar*

darrera del triangle.) ... i dos caquetes de l'ocellet. (Sota l'ocell dibuixa dos cercles negres.) I ja està. Això amb un plis-plas.⁵⁰

Dalí: O sigui, Miró, tu ets d'aquells que ... *(Dibuixant a l'aire.)* ... con un seis y con un cuatro, aquí tienes tu retrato.

Miró

nena: *(Colèrica.)* Pero bueno, ho esborro perquè no m'ho copiïs.

Miró nena ho esborra amb la mà. La reproducció va desapareixent de la pantalla a mida que Miró nena la va esborrant.

Dalí: ¡Ah, no, no! A mí, el paleolítico no me ha interesado nunca. A mí m'interessa l'art a partir del Renacimiento.

Miró

nena : *(Marxant per la dreta mentre canta.)* Les nenes maques al dematí ...

*Se sent el lladruc d'un gos.
Miró nena s'espanta i corre cap a Dalí.*

Dalí : Què passa? Què passa, Mironet?

Miró

nena : Els nois de la premsa. No diguis res i no et comprometis. Fes-me cas.

Dalí: ¡Voy a seguir tus consejos sin rechistar! ¡Bonjour, bonita! See you later! Adéu!

Miró nena marxa corrent per l'esquerra.

Per la dreta entren dos homes. Un subjecta a l'altre amb una cadena lligada a un gros collar de gos. Són dos periodistes.

*La infermera ha avançat fins al centre del piano.
[70-75]*

I encara ens resta un altre grup d'obres on la coexistència de tendències molt diferenciades en les característiques de l'expressió verbal dels personatges subratlla sobretot una tipificació dels personatges: *M-7 Catalònia*, *Laetius* i *Bye, bye, Beethoven*, *Yo tengo un tío en América* i *El Nacional* i *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

⁵⁰ El quadre que pinta *Miró nena* no correspon a cap quadre d'Antoni Miró.(sic) És una composició inspirada a partir de l'estil còsmic del pintor (el sic és meu).

A les tres primeres obres d'aquest grup, de fet la paraula només la tenen els *speakers* que s'adrecen al públic. Les *Doctores* nòrdiques d'*M-7 Catalunya* parlen una llengua denominada *saxó* al text i que segons les acotacions la parlen «amb fluïdesa» i un català aproximat que juga bàsicament amb el violentament de la sintaxi i amb algun gag amb el lèxic. A *Laetius*, els *speakers* són els mateixos actors de la companyia que van fent les diferents funcions d'entrevistadors, narradors i comentaristes de la representació *en abîme*. En la parla d'aquests personatges hi ha l'esforç més notable d'aquesta dramaturgia d'elaboració d'un llenguatge col·loquial *verité* al cent per cent, palès sobretot a les entrevistes. Un cop comença la representació dels *laetius*, l'estil verbal dels narradors adquireix, dins un lèxic i una sintaxi no excessivament literària, una retòrica més greu i transcendent; aquest estil, però, està constantment tallat amb comentaris que recorden la parla col·loquial de comunicació directa dels actors *speakers*. A *Bye, bye, Beethoven* el joc és el mateix amb la diferència que els actors presentadors i narradors de l'experiment ja no són els actors reals d'Els Joglars sinó uns estranys militars russos que *xapurregen* un català que recorda el de les doctores d'*M-7 Catalunya*.

En tots aquests casos, la comicitat ve donada per la distància entre el sentit del discurs i l'estil verbal de l'enunciació regit per un model molt ritualista. En aquest territori, Foucault, parlant del *comentari* i la *disciplina*, ens il·lumina l'existència de:

Fórmulas, textos, conjunciones ritualizadas de discursos que se recitan según circunstancias bien determinadas; cosas que han sido dichas una vez y que se conservan porque se sospecha que esconden algo como un secreto o una riqueza, en resumen, se puede sospechar que hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que “se dicen” en el curso de los días y de las conversaciones, y que desaparecen con el mismo acto que los ha pronunciado; y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los retoman, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, están dichos, permanecen dichos, y aún no han sido dichos. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se denominan “literarios”; y también en una cierta medida los textos científicos. (Foucault, 1980:21)

Els personatges *xerraires* de *Yo tengo un tío en América* són fonamentalment els malalts del frenopàtic que fan la teràpia que facilitarà la introducció de les al·legories que suggeriran un univers de la conquesta americana. L'estil verbal d'aquests personatges és una altra de les elaboracions més sofisticades d'Els Joglars. El tractament dels actes verbals dels personatges d'aquest cor d'excèntrics xerraires, juga d'una banda a la caracterització més social dels individus del grup. A través dels lèxics i les sintaxis dels seus comportaments verbals se'ls tipifica un temperament, una dèria, no podem parlar de tipus o estereotips socials pròpiament dits, atès que la categoria de *malalt mental* permet l'exageració de vicis i virtuts. L'elaboració aconseguix que, sense que cap rèplica s'oblidi mai de ratificar la personalitat –temperament i dèria– de cada individu del cor, s'introdueixi dins l'estil verbal de cadascun una retòrica capaç de crear les imatges i les metàfores convenients en cada moment perquè la recepció construeixi l'univers imaginari de la conquesta amb la corresponent connotació satírica. Com a contrast, i d'una manera semblant a *Teledium*, el text que es va difonent de tant en tant per la megafonia amb el clàssic estil dels avisos hospitalaris, actua com a un efecte de realitat que fa de *feed back* molt efectiu de la situació inicial i ratifica la dimensió de gran artifici teatral que, sota el pretext de la teràpia, és, de fet, el text que van dient els personatges del cor de malalts.

A *El Nacional*, el text dels personatges del cor d'indigents artistes funciona d'una manera semblant a com ho fa a *Yo tengo un tío en América*. La novetat destacable la trobem al text del personatge *Don Josep*, un nostàlgic d'una estranya mena de teatre vocacional perdut en el temps i l'espai de la cultura i de la història. Aquesta excentricitat allibera el personatge per fer-lo parlar d'una manera solemne i anacrònica i per omplir les seves maneres verbals dels homenatges i les xerrameques d'entitat oratòria i literària ben diversa que li donen la seva entitat particular. Fins al punt que *Don Josep* parla en vers quan rememora moments del seu passat (Boadella, 2002:504) o quan perd els estreps i es posa a cridar com un boig [539]. El contrapunt a l'univers naftalínic que crea la densitat retòrica quasi constant del text del personatge principal i omnipresent, el dona a *el Nacional* la irrupció de la parla urbana actual i quotidiana dels personatges episòdics que entren de l'exterior.

A *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, si bé la llengua –el català– té en força moments un considerable protagonisme temàtic, la funció de la parla es limita a

caracteritzar els personatges i donar-los el to performatiu. Hi ha, això sí, gairebé tot el repertori d'estils verbals conreat per la dramaturgia d'Els Joglars. El col·loquialisme urbà de l'*Escriptor* i dels *Actors* i les *Actrius* que representa que treballen-actuen al magatzem de Marull, de lèxic simple, sintaxi expeditiva i absència de floritures retòriques (si l'escriptor en té algun moment, la vel·leïtat serà volgudament de poca volada). El cor de funcionaris i professionals que va desfilant concreta la caricatura en el nivell verbal a base d'encadenar els seus estereotips de parla més ridiculitzables.

I hi ha també el contrast de dos estils verbals ben diferenciats: el de Josep Pla, en aquest cas extret directament dels seus escrits i de les seves declaracions i el de Marull, expressiu del que pensa, imposant sempre la seva voluntat, amb un ampli domini del lèxic de tots els terrenys que toca i una sintaxi d'empresari que li permet habitualment exposar la idea i comentar-la, així com encadenar, associar, relativitzar i contradir idees sempre denotant la vehemència del seu temperament. Tots dos personatges van complementats amb uns altres de corda verbal semblant que ratifiquen el context on *opera* cadascú, en el cas de Pla amb referents populars empordanesos i en el cas de *Marull* amb el personatge d'*Ulrike*, la seva dona. Performativament, en aquest duel actua amb força el contrast rítmic de les elaboracions netament diferenciades dels dos universos verbals, en tant que vehiculadores de dues menes de respiració i de mirada a l'entorn altament contrastades.

Marull i *Ulrike* són dos dels personatges més escrits (me'n guardaré prou de dir ben escrits, pel que té d'opinió, encara que ho penso) de tota la dramaturgia d'Els Joglars. Més escrits, en el sentit que, tant en la performativitat de les seves enunciacions com en la claredat d'allò que enuncien en cada intervenció verbal, els personatges prenen en el mateix nivell textual una considerable entitat ficcional.

I per acabar aquesta aproximació als continguts més lingüístics dels textos estudiats, fem esment d'un aspecte que lògicament també apareix en aquesta dramaturgia. En més d'una ocasió trobarem en els diàlegs o en les acotacions clares referències a la manera com s'ha de dir el text. Vegem tres cites que ho exemplifiquen prou: en les escenes de màscares d'*Ubú*, *president* trobem: «no sabia que s'hagués d'exagerar tant la veu» (Boadella, 2005b:46). Ho confirma la següent acotació: «EXCELS (*fent la veu*

d'Ubú)»[125]. O aquest joc similar, encara que força més malvat, de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*:

Ulrike : Mucho mejor. A ver esa voz.

Monjo 1 : (*Llegint un document que treu de la carpeta amb la seva pròpia veu.*) El trenta tres per cent dels beneficis

Ulrike : (*Exigint-li que canviï la veu.*) Más ...

Monjo 1: (*Amb una veu més engolada.*) ... derivats de les empreses ...

Ulrike : Más ...

Monjo 1 : (*Llegint més lentament i amb pauses.*) cedides per Ramon Marull i Ticó ...

Ulrike : Más ... más ...

Monjo 1 : (*Amb la característica cantarella llepada i aflautada d'aquest tipus de monjos.*)... al Patronat de la Santa Muntanya, seran destinats exclusivament a manteniment i millores de la cripta i altres al·legories pòstumes detallades en el paràgraf tercer.

Ulrike : (*Tornant-li els documents.*) Perfecto. Ahora sí que me recuerda a estos curas. (Boadella, 2005:124-125)

IV.5.6.3.5 LA CITA

En aquest teatre tan poc condicionat per la versemblança realista i sempre tan obert a la paròdia, és habitual la presència en l'expressió verbal dels personatges de textos d'altres fonts i d'al·lusions a fets, persones, símbols, institucions i conceptes coneguts pel col·lectiu al qual s'adreça. En paraules de Patrice Pavis:

L'intertexte comprend la somme des allusions ou des sources des autres textes que le lecteur est en mesure de repérer. Il n'est pas seulement linguistique ou littéraire, il est aussi visuel, gestuel, médiatique ou culturel. Le texte dramatique se situe au centre de plusieurs réseaux de textes qui l'ont laminé autant qu'enrichi; il n'est donc jamais isolé, mais imbriqué dans différents intertextes. En traversant les divers intertextes culturel, médiatique ou artistique, le texte ne cesse de se transformer. Il concentre, accumule, amalgame une série de propriétés spécifiques que l'analyse doit, quasi sésespérément, reconstituer et redéployer. (Pavis, 2004:9)

La cita explícita és, en aquesta dramatúrgia, un recurs habitual a l'hora de produir enunciacions molt directes del discurs que hem denominat totalitzador. La seva freqüència és

lògica, per no dir obligada, si tenim en compte la importància de la documentació prèvia en les improvisacions del text. Generalment, cites i al·lusions reflecteixen el *background* de referències temàtiques acumulat per a cada obra que cal incloure-hi en un moment o un altre. De vegades aquesta abundant matèria prima pot introduir-se en l'obra en un degoteig més o menys *furtiu*⁵¹ encara que el mateix tarannà didàctic de la sàtira boadelliana tendeix més a subratllar la cita i fins i tot a donar-li categoria de *gag*. D'altra banda, la seva extracció tant pot dur-nos a la subcultura més tronada com als epígons més enlairats de la creació humana. Vegem quatre exemples significatius d'aquesta pràctica extrets, respectivament, de *Virtuosos de Fontainebleau*, *El Nacional Ubú*, *president* i *Daaalí*:

Salvador: [...] Seria bo aprofitar el fet de tenir-los entre nosaltres per estrènyer encara més els llaços que ens uniran indissolublement amb els països del nord, arrel de la nostra definitiva incorporació a la Comunitat Europea. Potser seria el moment de recordar aquells versos profètics del finat poeta Salvador Espriu.

Com m'agradaria d'allunyar-me nord enllà
On diuen que la gent és neta i noble, culta,
Rica, lliure, desvetllada i feliç. [...] (Boadella, 1985b:8)

Don Josep: (*Interrompent-la*) No, no. NO remeni el passat, eh, Castadiva? Ja no queden ni Covents Gardens, ni Scalas, ni Fenices, ni Liceus. Hem de tocar amb els peus a terra. ¡Malos tiempos para la lírica! (Boadella, 2002:492)

Cardenals : En el convent de sant Francisco, me cago'n D, me cago'n D, me cago'n Cri. (Boadella, 2005b:171)

Dalí: (*Clarivident.*) ¡Aaaaah! Pero eso es el síndrome de Granada que alguns afrancesats, naturalment snobs, anomenen el síndrome de Estocolmo, que quiere decir ec-sac-tamente la forma como Federico García Lorca se funde to-tal-men-te en la personalidad de sus verdugos en un acto de amor ho-mo-ne-cro-fí-li-co. Además, aquí en España hay una copla muy bonita que explica perfectamente esta patología, que dice... (*Canta desafinant.*) “Soy el nooooooivio de la muerte-e-e-ee-ee-eeee”, que es una de las cosas más carpetovetónicas y más trajanas de la península Ibérica. (Boadella, 2005e:16-17)

⁵¹ Manllevo aquesta denominació a Patrice Pavis, encara que ell la faci servir aplicada a l'escenificació més que no pas al text (Conferència *La mise en scène de textes contemporanees*, Barcelona, 8-2-06)

Recordem, però, que la inclusió de cites en la dramaturgia d'Els Joglars no es limita a l'expressió verbal dels personatges. Podem trobar-ne també als mateixos títols de les obres: *Cruel Ubris*, *Visanteta de Favara*, *Columbi lapsus*, *El Nacional*, i als obertament paròdics *Ubú, president* i *La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla, Daaalí*. També es pot trobar la cita com a representació vivent, per exemple, els personatges travestint-se de les seves icones nacionals a *Virtuosos de Fontainebleau*, *Visanteta de Favara* o els *Ubús*. També ho són algun personatge de *La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla*, sortit d'un text de l'escriptor, o molts dels de *Daaalí* com el papa *Inocencio VI* del quadre de Velázquez. Les cites poden aparèixer també materialitzades com a elements visuals, com en el cas del quadre de Vermeer trobat a *Laetius*, els telonets amb quadres de Cézanne de *Floït-Pla* o en moltes de les imatges projectades que van apareixent a *Daaalí*:

Dalí : (*Al periodista 4.*) ¡Attendez, gusano! L'unique différence entre Dalí et un fou, c'est que je ne suis pas fou. Mais, quand même, je suis fou du chocolat Lanvin.

Per la tela negra apareix un spot publicitari de tres segons, del Xocolata Lanvin. [37]

Flash a la tela negra i fotografia d'un primer plano de Dalí autèntic amb un dòlar a la mà. [33]

Dalí, doblement geni, farà dos feines a l'hora seguint el ritme de la dansa hongaresa: pintarà i imitarà afaitant a l'accionista majoritari com ho fa Charles Chaplin a l'escena del barber de la pel·lícula "El gran dictador". [78]

En les intervencions verbals dels personatges, la cita pot aparèixer inopinadament o ser la mateixa raó de ser d'una escena. Com dèiem més amunt, les *referències obligades*, de vegades, més que cites directes són al·lusions que elaboren un sofisticat teixit intertextual de traducció inequívoca:

Marull : (*A un militar.*) Capitán Vidal, tengo mucho gusto en saludarle. ¿Cómo se encuentra su familia?

Capitán Vidal : Señor "Marull", mi visita no es de cortesía, vengo por las comisiones.

Marull : Pare abat.

Abat : Ja fa sis anys que va acabar la guerra i potser seria el moment de fer a Montserrat una diada de reconciliació entre tots els catalans.

Marull : Sí ja ho sé, volen que parli amb el Governador. Capitán Vidal, ¿así que aún no ha recibido la comisión?

Capitán Vidal : Pues, no. Hace dos meses no recibimos nada, y sepa usted que el coronel me está presionando.

Empleat : Senyor Ramon, necessito la fórmula dels nous concentrats de caldo.

Marull : Apunti : farina d'ossos, vísceres, matèria orgànica, oli de colze...

Obrera : (*Plorosa.*) La condemna ha sigut ratificada i com que vostè coneix gent influent...

Marull : Tinc molt bones referències del seu treball a la meva empresa, però ja li avanço que no hi puc fer-hi res. És trist, és molt trist. Una execució sempre és lamentable, però no hi puc fer-hi res. Ho sento, ho sento. (*Cridant al pare abat perquè aparegui.*) Pare abat!

Abat : En català només es faria l'homilia i es cantaria la salve montserratina. Si ens poguéu fer aquesta gestió amb el governador?

Marull : Jo, amb ell, només hi tinc alguns negocis d'importació, però no parlem mai de política.

Se senten uns trets.

Abat : Que són els focs artificials d'alguna revetlla, potser?

Marull : No, home, no. És el problema de tenir una fàbrica al costat del Camp de la Bota en aquests temps trasbalsats.

Abat : (*Fent-se la senyal de la creu.*) Que Déu els perdoni.

Capitán Vidal : Le voy a dar un consejo "Marul", no me escaquee el dinero porque le puedo buscar ruina.

Obrera : (*Plorant.*) Només ens queden unes hores. Al meu marit l'afusellaran aquesta matinada, i ell no havia fet cap mal a ningú.

Marull : Però no em dirà que no havia fet mai un paseillo.

Obrera : No.

Marull : Capitán Vidal, qué raro porque yo el dinero ya se lo remití la semana pasada.

Capitán Vidal : Un catalán en cuestiones de pasta siempre te acaba jodiendo. ¡No me falle "Marul", no me falle! ¡Arriba España!

Tots : ¡Arriba España!

Capitán Vidal : ¡Viva Franco!"

Tots : ¡Viva Franco!

Empleat : Què més hi poso?

Marull : Sals litíniques, antioxidants, mangra, xicoira. Compte, les dotze!

Canten tots el "cara al sol" fent la salutació feixista.

Tots : "Y no te vuelvo a ver
formaré junto a mis compañeros
que hacen guardia sobre los luceros."

Deixen de cantar

Abat : (*Cantant sol.*) Impasible el ademán y están ... Convidarem també al ministre de governació perquè és el President del patronat de la Santa Muntanya.

Marull : Mare de Déu!

Obrera : Si us plau, li suplico!

Marull : No és preocupi perquè li penso conservar el seu lloc de treball. I pel seu consol li diré, que un afusellament és molt més ràpid que aquella salvatjada del garrote vil.

Obrera : Gràcies, però si em pogués donar feina pel meu fill de dotze anys...

Capitán Vidal: El dinero me lo remite como siempre: Aportación para mutilados de guerra.

Obrera : (*Suplicant.*) Per favor ...

Marull : Tots hem patit molt. A nosaltres ens varen afusellar en Carrasco, i no era cap extremista.

Obrera : M'ha dit oli de colza i antioxidants?

Marull : I mangra.

Obrera : Però el meu marit només era el conserge de la CNT.

Marull : Sí, sí, sí ... però entre els uns i els altres ens han destruït Catalunya.

Abat : És clar que si vingués el Generalísimo ens hauríem de resignar a portar-lo bajo palio.

Marull : Faltaria més.

Tots : Feliç aniversari, senyor Marull.

Capitán Vidal : (*Al mateix temps que els altres, però en castellà.*) Feliz cumpleaños Sr. "Marul".

Marull : Gràcies.

Obrer : En aquest dia tan senyalat, què vol que toqui el meu fill?

Marull : Que toqui "La dama d'Aragó".

Sona el piano que toca "La dama d'Aragó."

Tots els fantasmes envolten a Marull.

Marull plora. (Boadella, 2005d:82-85)

La dramaturgia d'Els Joglars també s'especialitza en la inclusió d'escenes expressament adreçades a generar diàlegs que donin via lliure a lletanies de cites. Les intervencions i els diàlegs d'aquesta naturalesa pràcticament determinen el contingut i l'estructura de *Virtuosos de Fontainebleau*

MICHEL: Brassens.

GASTON: Edith Piaff.

ALAIN: Quien no ha leído Julio Verne.

...Taillad de Chardin, De Gaulle, Brigitte Bardot, Flambert, Rimbaud, Satie, Lamartine.

...'Quatre Saison' que és una peça inspirada en el pas de les estacions al bosc de Bologne"⁵² (Boadella, 1985b:17)

⁵² Alguns dels canvis introduïts en el text ens il·lustren força de la intencionalitat pel que fa al rendiment d'aquesta pràctica que cerca en general la immediatesa receptiva. "Gratiné, soufflé, flambé, vol au vent" (p.13) esdevé "Gruyère, camembert, roquefort, petit suisse" (p.46).

En una escena de *Visanteta de Favara*, els personatges intercanvien dites populars valencianes recollides per un dels actors durant la preparació de l'obra:

Caín : **Com mos bufa, huí?**

Matusalem : Dia de vent, dia de torment.

Caín : Vaja que sí, però ara, el sol ix per a tots.

[...]

Sillà : (*Plantant esqueixos a la part dreta del camp.*) Any de fred tardà, poca collita farà.

Caín : (*Plantant a prop de Sillà.*) I que ho digues.

Matusalem : (*Agafant un cargol que troba mentre planta.*) Sí el caragol llaura, senyal d'aiua. (*El xucla i se'l menja. Després llença la closca.*) Eixe, ja no llaura.

Caín : Si no mos plora el cel, no riurà la terra.

Matusalem : Però lo que plou, el vent ho aixuga.

Caín : Ei, Sillà, està això a punt?

Sillà : (*Ajupida, d'esquenes a Caín.*)Ja està, ja. Faena feta no du destorb.

[...]

Matusalem : (*Recriminant-li el petit moment de plaer que s'ha permès.*) Caín, Caín, qui s'ajoca i no treballa, més d'una volta badalla.

Caín : Home refraner, gos mal faener.

Sillà : Ei! Sembra clar, si vols collir espès.

Caín : (*A Matusalem referint-se que no ha estat mai per la feina.*) Ja t'ho han dit.

[...]

Caín : (*A Sillà referint-se a Matusalem que tot s'ho menja.*) Ventre dejú, no escolta a ningú.

[...]

Matusalem : Aiiiiii! Ja m'ha picat!

Sillà : (*Agafant del braç a Matusalem.*) Vine, vine ací, poca traça! (*Posant la mà on té la picada sobre la terra humida. S'ajupen.*) Vine, que el fang tot ho cura, i el sol tot ho madura.

[...]

Caín : (*A Matusalem exigint-li que es posi a plantar esqueixos.*) Vinga che, que el sembrar i el collir no vol dormir!

Matusalem : (*Posant-se a la feia.*) Anem fent!

[...]

Matusalem : (*A Caín.*) Refotre! cada dia em fas més mal, valga'm Déu!

Caín : Tu confia en Déu, però corre per si acàs. (Boadella, 2005:49-52)

Aquesta mena de diàlegs són abundants a les darreres obres *Floït-Pla* i *Daaalí*. Es tracta d'obres, la preparació de les quals recull materials que es poden considerar autèntiques antologies de l'univers dels personatges en què es basen (Xf.Cap.VIII.2:678,692):

Dalí anirà ensenyant els seus quadres fent servir el mateix procediment.

Dalí : ¡Premonición de la Guerra Civil Española!

El miren sense interès.

Dalí : ¡Buñuel de Calanda!, naturalmente.

Prenent-s'ho a broma.

Dalí : ¡El gran masturbador!

Somriuen.

Dalí : ¡Dalí de espaldas pintando a su Gala, de espaldas!

Ironitzen.

Dalí : ¡Velázquez con un personaje!

Riuen sarcàstics.

Dalí : ¡Fuente necrofilica emanando de un piano de cola! Aquí se ve el piano.

Cargolant-se de riure.

Dalí : ¡El espectro del sex-appeal!, con el pequeño Dalí en el ángulo inferior derecho. Sí, éste soy yo, el pequeño Dalí, el pequeño Dalí.

Rient sense parar.

Dalí : Y, ¡El enigma de Hitler!

El quadre “El enigma de Hitler” queda fixe a la tela negra. Lentament anirà enfosquint-se fins a desaparèixer.(Boadella, 2005e:98-99)

O:

Kandinsky : ¡Vivan las O.N.G.!

Mondrian : ¡Viva la madre Teresa de Calcuta!

Pollock : ¡Y los indios maricones!

Mondrian : ¿Qué?

Pollock : ¡No! ¡Los mohicones! ¡Mohicones, mo-hi-co-nes!

Kandinsky : ¡Y vivan Greenpeace y Mendiluce y la OTAN!

Pollock: ¡Y la guerra!

Mondrian: ¡Y el exterminio!

Pollock: ¡Y la limpieza étnica!

Kandinsky: ¡Y la silla eléctrica!

Mondrian : Y ...
Kandinsky : Y ...
Pollock : Y ...
Mondrian : Y ...
Pollock: ¡Y viva el coitus interruptus!
Tapioles: ¡Y viva las nuevas texturas catalanes! [59-60]

En ocasions les cites també s'introdueixen mitjançant elaboracions performatives més sofisticades, com algunes de les digressions de *Virtuosos de Fontainebleau* o aquest passatge del *Floït-Pla*:

Actor 4 : (*Llegint.*) Jo sempre he estat un escriptor molt lent... (*Memoritzant.*)
...escriptor molt lent.

Tots alhora caminen mentre llegeixen i memoritzen molt concentrats.

El conjunt de veus sona com un cànon musical.

De tant en tant hi ha paraules que sobresurten de les altres i que es repeteixen dues o tres vegades.

El text complert és el següent:

“He nascut el 8 de Març de 1.897 a Palafrugell. La totalitat de la meua sang és empordanesa. El meu pare es deia Antoni Pla i Vilar, i la meua mare Maria Casadevall i Llac. De l'època de la meua infància no recordo absolutament res. Jo sempre he estat un escriptor molt lent. He escrit molt perquè no he pensat més que a escriure. Els resultats han estat insignificants. L'única esperança que tinc és el dia de demà. Jo no vull res, ni he demanat mai res, ni aspiro a res. Em deixin passar els últims dies de vida en l'oblit i la vaguetat dels creixents i minvants”.

Al cànon acaba amb les veus dels quatre actores dient alhora el mateix text.

Actors : Em deixin passar els últims dies de vida en l'oblit i la vaguetat dels creixents i minvants. (Boadella, 2005d:34)

També és notable la presència de textos literaris, poètics, teatrals, periodístics o oficials. Des d'*Àlias Serrallonga*, on els personatges del teatral «*repiten incesantemente dos poemas de Luís de Góngora, de 'Las soledades'*» i on ja hi ha cites de documents –un bàndol reial– i de cançons populars, aquesta és una pràctica que apareix sistemàticament a tota l'obra. (Boadella, 1974:4, 16-17)

La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla comença amb una cita del final del Dr. Jekyll i Mr. Hyde:

Estudi de l'escriptor.

Foscor.

L'escriptor assegut sobre una caixa llegeix amb una llanterna el llibre D. Jekyll and Mr. Hyde

Escriptor : *(Llegint el final de Dr. Jekyll and Mr. Hyde.)* " There fore, this is the last time that D. Jekyll can think his own thoughts and is able to see his own body, so terribly altered. I cannot postpone the end of this script any longer, because if I was to change it in any way, Hyde would destroy it. So, I bring this confession to an end. What might happen after will not in any case affect Dr. Jekyll, but only Mr. Hyde." *(Tancant el llibre i posant-se'l a la butxaca.)* Ja ho tinc. Ja està. És això. *(D'una altra butxaca treu un magnetòfon. Li parla.)* Apunts per a una versió actualitzada de Dr. Jekyll i Mr. Hyde. (Boadella, 2005d:7)

En aquesta mateixa obra, farcida de cites extretes de les obres de Josep Pla, s'inclou l'audio d'un fragment de l'entrevista que Joaquín Soler Serrano va fer a l'escriptor en un programa de televisió. També a *Daaalí* s'utilitzen textos de l'artista, cites de Federico García Lorca i material periodístic divers. La pràctica totalitat de les intervencions parlades i les projeccions amb text estan extretes de aquests materials documentals.

Lorca : *(Aproximant-se a Dalí. Amb veu molt dolça, ocultant la agressivitat de Gala.)*

¡Oh Salvador Dalí
de frente aceitunada,
voz de clavel varonil,
pincel de alma cortada,
zapatos color corinto
y medallones de marfil.

Dalí: *(Des de dalt del piano amb complaença.)* ¡Qué ja-po-ne-si-to cho-co-la-te Suchard y agua de Lanjarón que eras, Fe-de-riiiii-co! (Boadella, 2005e:16)

Encara que la cita, en ocasions, també pot ser falsa i tanmateix efectiva per l'emulació versemblant d'una retòrica:

Lorca deixa un paper en blanc sobre el piano.

Per la tela negra es reproduïx el paper.

Lorca anirà escrivint una carta dirigida a Dalí. Simultàniament la carta es reproduirà sobre la tela negra a mida que Lorca la va redactant.

Lorca: Salvadorito querido:
El día que yo me muera,
que se enteren las palomas,
Pon telegramas alados
que crucen mares y lomas.
Escribe mi alma en tus cuadros,
juegos de luna y de sombras,
y que se inclinen las frentes,
tibias, de rojo amapola.⁵³

Lorca signa "Federico" a la carta i després, a l'angle superior dret, dibuixa una caricatura de Dalí amb la mà sobre un cor.
[86]

Quelcom semblant es fa a *Olympic Man Movement* amb els textos que van apareixent a la pantalla electrònica els quals van emulant la retòrica de l'eslògan:

Sou els déus de l'estadi

L'amor que senten els dèbils és vulgar sentimentalisme. El veritable amor està reservat als més forts. No ens oposem a l'amor entre dos homes si es produeix com a sublimació de la masculinitat i entre dues dones si sublimen la feminitat. L'amor en la clandestinitat genera vici. El moviment acull i exigeix la legalització d'aquest moviment.

Reglament esterilització: parelles amb un fill defecte físic tipus A...

Con Slips Ferrer marcarà más goles.

Principals impostors i degenerats: Kandinski. Miró. Klee. Tàpies. Moore. Bacon. Saura. Chillida. Kalder. Mondrian. Pollok. Etc. (Boadella, 1982:49,65,67-69-71)

En aquest context, quan n'apareixen d'autèntiques, com la cita de Pasionaria «*Més val morir dret que viure agenollat*» [67], es produeix l'efecte ambigu de la lectura de consignes perseguit per l'obra. Com comenta Albert Boadella, referint-se a les moltes al·lusions que es fan en aquesta obra: «l'escut, els uniformes, la bandera, l'himne de l'Olympic Man Movement... són els ingredients del cerimonial olímpic, els signes de la

⁵³ L'autor de la carta no és Federico García Lorca. Es tracta d'un poema escrit per Xevi Boada (Actor) i Genoveva Pellicer (Assistent de direcció) i inspirat en l'estil lorquià:

seva litúrgia. Són també les claus del nostre espectacle. Aquest és el codi que guiarà l'espectador al llarg de les escenes. Ni hi ha motiu per a malfiar-se massa» [47].⁵⁴

Sense oblidar la utilització decidida d'allò que José Antonio Sánchez denomina «*prácticas de lo real*» i que es refereix a «*la incorporación, por ejemplo, de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones*» (Sánchez, 2006:74) que en la darrera de les obres estudiades, *Daaalí* tindrà la millor representació.

Lorca: (*Insinuant-se a Dalí.*) ¡Ay, polisón de nardos!

Dalí: Negro torito de charol!

Per la dreta entra el fotògraf.

Fotògraf: (*Amb salacot i bandolera de cartutxos.*) ¡Ei ... parejita!

Dalí, darrera de Lorca, s'agafa a la seva cintura i es preparen per a ser fotografiats.

El fotògraf tira una foto. Flash de la càmera.

Flash a la tela negra i reproducció de la fotografia real de Lorca i Dalí presa a Cadaqués durant l'estiu de 1.927.

Fotògraf: Gracias! (Boadella, 2005e:31-32)

Pel que fa a la cita explícita de textos teatrals, la paròdia d'*Ubú, rei*, d'Alfred Jarry⁵⁵, és una de les grans troballes d'aquesta dramatúrgia. Una idea nascuda i aplicada per Albert Boadella fora d'Els Joglars, concretament en el muntatge que va fer com a director convidat al Teatre Lliure de Barcelona (*Operació Ubú*, 1981) els bons resultats de la qual farà que s'apliqui amb variacions en creacions futures.

La inclusió de fragments d'obres teatrals en contextos situacionals generalment força allunyats del text citat apareix en ocasions molt puntuals però sempre amb un rendiment paròdic considerable.

A *Visanteta de Favara*, els fragments del sainet de Bernat i Baldoví *El virgo de Visanteta* que fan *Pasqualo* i *Visanteta*, a més d'introduir la ironia metateatral de la cita,

⁵⁴ El moment de redactar la tesi coincideix amb la campanya de l'ajuntament de Salamanca contra el retorn a Catalunya dels papers. En el balcó de l'ajuntament van col·locar la pancarta amb el «Venceréis pero no convenceréis», d'Unamuno, que fa realitat la hipòtesis que Els Joglars elaboren a *Olympic Man Movement*.

⁵⁵ Durant les escenes de psicodrama, es parteix d'escenes provinents d'UBÚ REI d'Alfred Jarry i se cita text: escenes 6, 9, 10, 12, 17 i 19. Les dues primeres escenes de psicodrama (escenes 6 i 8) parteixen d'UBÚ REI d'Alfred Jarry i hi apareix text citat: p.49 i altres.

són utilitzats directament per la seva càrrega sexual com a factor caracteritzador de la desinhibició eròtica dels personatges. En aquesta obra es citen també passatges de *Romeu i Julieta* i de *Hamlet*, i especialment de *La vida es sueño*, de Calderon, per accentuar el contrast entre cultures i actituds eròtico existencials.

Visanteta : *(Veient a la llunyania dos ocellets que estan copulant.) Què fan aquells dos? (Segueix el ritme de la còpula dels ocells tot movent el cap amunt i avall ràpidament. Mentre mou el cap deixa anar el so de l'esforç que creu estan fent els animals.) I eixos? (Mira cap a una altra banda i veu dos animals més, copulant. Continua movent el cap mecànicament mentre deixa anar el so de l'esforç.) Halaa... I éstos? (Es fixa en dos insectes qui hi ha al seu costat. També els insectes estan fornicant. Mou el cap desafortadament. De cop Visanteta se sent decebuda.) Uí!.. I jo què?... (Tombada a terra li sobrevé un atac d'enyorança i calentura.)*

Deixeu, cel, c'apurar vullga,
encara que llech estiga.
Per què mau donat la figa
si no tinc qui me la cullga?
La sanc és precís que bullga
cuant comptemple una miqueta
que la gran, que la chiqueta,
tenen el fotre per llei,
y yo no tinc mes remey
que el fer-me la puñeta!

Déu : Fiel, apunta. Y dijo la mujer:
Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así.
¡Qué delito cometí
contra vosotros naciendo!
Aunque, si nací, ya entiendo
que delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido (Boadella, 2005:17-18)

A *Gabinete Libermann* trobem l'escena de la mort de Julieta, aquí sí, en ple joc metateatral:

El Dr. LIBERMANN es gira cap a la Unitat, i descobreix que MARISA s'està incorporant poc a poc.

Dr. Libermann: Este.. Rita, volumen. Volumen aquí. ¡Volumen, volumen!
¡Venga, vamos, Rita! Venga, volumen, volumen... ¡Volumen,
vamos, vamos!

Rita: Sí, sí, voy.

Marisa: ¿Qué veo? Una copa apretado en la mano de mi fiel amor.

Dr. Libermann: *(Al públic.)* ¡Es Shakespeare! ¡Es Shakespeare! Se nota que son
universitarios, ¿eh?

MariSa: El veneno por lo visto ha sido la causa de su prematuro fin.
¡Oooh, ingrato! Todo lo apuraste sin dejar una gota amiga que me
ayude a seguir...

Dr. Libermann: Está suplantando a Julieta. Es como si estuviéramos en el teatro...
Igual, igual, igual.

MariSa: Besaré tus labios. Quizá quede en ellos un resto de ponzoña que
me haga morir con un reconfortante... *(S'acosta als llavis de
Javier. Immediatament RITA aplaudeix i fa una mena de xiulet
d'admiració.)*

Dr. Libermann: ¡Venga, Rita!

Marsia: *(Plorant sobre la cara de Javier.)* Tus labios están calientes
todavía.

Dr. Libermann: Guardia primero: vean al muchacho... ¿por dónde?

Marisa: ¿Qué? ¡Romón! Es la guardia sin duda...

Dr. Libermann: *(Al públic.)* ¡Era yo! ¡Era yo en la Universidad!

Marisa: Seamos breves entonces... *(De sobte treu unes tisores i es disposa
a clavar-se-les.)* Oh, daga bienhechora... esta es tu baina,
enmohécete en ella y dame la muerte...

Rita: *(Aixecant-se sorpresa en veure les tisores.)* ¡Oh! ¡Oh, Eduardo!
Eduardo, ¡las tijeras! ¡Eduardo! ¡Mira, mira!

Dr. Libermann: Rita, Rita... Calma, calma, calma, calma... Ningún movimiento
brusco...

Rita: Pero Eduardo...

Dr. Libermann: ¡Shhhht! Poné una descarguita de tres mil, venga.

Rita: Sí, sí, voy.

*RITA intenta fer anar la palanca de les descàrregues. Se senten
sons com de llaunes picant.*

Dr. Libermann: Rita, por favor, por favor... Venga, Rita, la descarguita...

*MARISA s'acosta perillosament les estisores al cos com si fossin
un ganivet.*

- Rita:** No, no funciona...
- Dr. Libermann:** ¿Cómo que no funciona?
- Rita:** No, es que es la ropa que hace contacto.
- Dr. Libermann:** Pero ¿cómo que hace contacto la ropa? ¡Rita, que se la va a clavar!
- Rita:** Entro, entro...
- Dr. Libermann:** QUE SE LA CLAVA ¡RITA, LA QUINTA! ¡PONED LA QUINTA, RITA!

RITA activa l'aparell i se sent la quinta simfonia de mentre s'il·lumina la Unitat. Els pacients reaccionen de seguida amb el seu "tic Beethoven" de picar amb ànsia les parets. ROGELIO, a fora, també té espasmes. (Boadella, 2005:65-67)

La cita musical i de cançons té també una presència constant en aquesta dramaturgia. Ja a *Mary d'Ous* apareix el taral·leig d'una melodia molt reconeixible per la seva associació a un famós consultori radiofònic encara en actiu en l'època de la creació. O a *Cruel Ubris la Negra consentida* que va cantant la minyona negra que canvia les escenes. O a *Àlias Serrallonga* on, a banda de les cançons populars cantades pel protagonista que s'han de considerar més aviat com a provocades per l'acció, trobem una *Santa Espina* executada amb aires de jazz. O també a *La torna* on la sinistra i casernària escena del consell de guerra està sustentada en la demanda del *Coronel* borratxo als seus subordinats ídem que cantin, «con el alma», «algo de su tierra», i a on el clímax de la història se surt de llera amb les irrupcions de «*Esta es la vida bella, la vida bella del aviador...*», «*La virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa*» i «*Granada, tierra soñada por mi*». (Boadella, 2002:137-138)

L'al·lusió a cançons i melodies tindrà en *Virtuosos de Fontainebleau* la categoria de context referencial de tot el joc en tractar-se del concert d'una orquestra de cambra francesa, la qual cosa permet que les contínues cites musicals del text, des del *Frere Jacques* fins al *No, je ne regrette rien*, d'Edit Piaf, multipliquin les seves connotacions.

Columbi lapsus està articulada seguint les escenes de l'òpera *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini. *Yo tengo un tío en América* torna a utilitzar l'execució de peces molt conegudes. *El Nacional* juga irònicament tota l'obra amb la preparació d'un *Rigoletto*

(sempre amb la broma d'adjudicar-lo a Shakespeare) arribant a incloure fragments de l'òpera. I *Ubú, president* introdueix deu de les seves dotze escenes amb temes emblemàtics catalans:

En els replans dret i esquerra del corredor principal, dos trombonistes, vestits de mossos d'esquadra toquen un compàs de "Cançó d'amor i de guerra"

En acabar, marxen pel fons.

Immediatament, sona música tribal. (Boadella, 2005b:7)⁵⁶

I fem esment, per acabar aquesta secció, de les *autocites* explícites que trobem, concretament, al sofisticat *Gabinete Libermann*:

EDUARDO i RITA surten de la Unitat. JAVIER i MARISA, que en tot moment han provat d'imitar aquesta seqüència de moviments, segueixen ocupant el seu lloc davant de la televisió. Riuen.

Dr. Libermann: *(Mentre va parlant comença a treure's l'americana i l'hi dóna a Rogelio. RITA surt pel lateral dret.)* Olvidé decirles perquè aplico esta terapia inspirada en un espectáculo teatral. Yo tengo un amigo homosexual que estaba obsesionado por un espectáculo que se llamaba...

Pacients: *(Obrint el televisor imaginari.)* ¡Clic! Ja, ja, ja.

Dr. Libermann: Este... *(Referint-se a l'espectacle de Els Joglars: Mary d'ous.)* Mari dos. O Mari tres, no recuerdo bien. Y tanto me insistió, porque iba todos los días a verlo... que fui. *(Va discordant-se la camisa mentre parla.)* Y a mí la verdad es que aquel espectáculo no me gustó, y eso que decía que era una compañía como muy popular, ¿verdad? Este... me interesó, eso sí, de aquel espectáculo el esquematismo [...](Boadella, 2005c:30)

O aquesta altra, a *Ubú, president* carregada de munició molt menys metateatral:

Excels : Vostè és de Els Joglars, oi?

Actor 2 : Qui? Jo, de Els Joglars? No, no, no! Mai! De Els Joglars, mai!

Dr. Oriol : Escolta'm, t'asseguro que no, eh? Home, per favor, t'he buscat gent de confiança. No fotem. (Boadella, 2002b:73-74)

⁵⁶) Aquesta acotació correspon a la primera escena. A la resta se citen "La Dansa de Castellterçol (pàg. 22) "El cavaller enamorat" (pàg. 40) "Ball de nans" (pàg. 68) L'Empordà.(pàg. 116) "Maria de les trenes" (pàg. 126) "El ball de la civada" (pàg. 158)

IV.5.6.3.6 ESTRATÈGIES IDIOMÀTIQUES

Des del mateix moment que Els Joglars comencen a parlar, el poliglòtisme és una constant de la seva dramatúrgia. Val a dir que, generalment, no es tracta d'un poliglòtisme purament vehicular. El poliglòtisme d'Els Joglars mai no és innocent. L'aparició d'una llengua, sigui imitada fonèticament, *xapurrejada*, o parlada correctament, sempre comporta un joc intencionat amb el clixés sociològics que els idiomes introduïts signifiquen en el context de l'obra o en el de la recepció. Mercè Saumell considera que «l'ús d'una *phonos* estrangera és un recurs d'estranyament» i també que «l'accent i el bilingüisme són elements tractats com a reflex social i, amb freqüència, de desvaloritzacions socioculturals amb intencions paròdiques» (Saumell, 2001:251)

Vista la totalitat de les obres estudiades és evident que aquest factor és una de les peculiaritats més distintives d'aquesta dramatúrgia.

A *Àlias Serrallonga*, l'utilització del català i del castellà delimita esquemàticament els dos bàndols enfrontats: el català de la vida de la pagesia i el bandolerisme que embolcalla l'espectador i el castellà –amb incrustacions de francès i llatí– de les escenes de la cort tancada en el *teatrí*. Però a *Àlias Serrallonga* ja hi ha digressions i incidències on apareixen les llengües amb les seves connotacions més socioeconòmiques: els obrers parlant castellà *axarnegat* que seran una constant en tota l'obra ja són presents en aquesta obra; i hi trobarem també personatges expressant-se en alguna cosa semblant a l'anglès i l'alemany en les escenes del final de l'obra amb la Catalunya del XVIII convertida en botiga de *souvenirs* per a estrangers.

A *La torna* la barreja idiomàtica s'anuncia ja en el començament de l'obra on es parla català, castellà i francès, reproduint el ambient del bar del càmping representat, on després també es parlarà l'alemany. De seguida queda subtilment establert que un dels pilars de l'obra és aquesta mena de babel a escala local dels anys setanta. Així, l'entrada del conflicte lingüístic que realment contindrà el cas es produeix con si res, sense èmfasi. Perquè, efectivament, a *La torna* el conflicte lingüístic és al mateix moll de l'ós del cas que es recrea, tenint en compte els problemes de comprensió que l'acusat tenia de l'espanyol. És certament interessant en aquest text l'estratègia de generalitzar aquesta

qüestió i no reservar-la per a les escenes concretes (VIII, IX, X i XI) que toquen el tema dels interrogatoris delirants. (Boadella, 2002:65-107)

La tria dels personatges que parlen català (*jutge, fotògraf, l'escrivent, boy scout, dona vella, borratxo*, etc) i dels que parlen castellà (*guàrdies, funcionaris, periodistes, policies, botxins*, etcètera) es correspon a grans trets amb la realitat del cas. Com també ho és el fet que catalans i estrangers sempre canviïn al castellà quan parlen amb la resta de personatges. D'aquesta manera el castellà acaba sent la llengua predominant a l'obra però sense que mai es deixi de percebre clarament que es tracta –teatralment parlant– d'una tria de *gestus social*. Cal no passar per alt que, en aquesta obra, la típica escena de treballadors que a totes les altres obres seria una digressió en castellà *axarnegat*, aquí –*gestus social* obliga–, té lloc en català i precisament quan la dinàmica del cas ha generalitzat el castellà:

Cap dels cuiners: ¡Marchando! ¡Un altre de “menú consejo”!
Pepet: ¡Oído!
Cambrer: Tres crocantis.
Els dos cuiners: No n'hi ha!
Cambrer2: Els macarrons de la set no estan gratinats.
Cap dels cuiners, donant a Pepet el plat: Pepet, aquests macarrons gratina'ls!
Pepet: ¡Oído!

El Cap dels Cuiners, en donar el plat de macarrons, fa que Pepet s'encasti contra la taula.

Pepet: ¡M'has fotut la cigala al forn!
Cap dels Cuiners: ¡Fot-li sal que l'esperen!
Cambrer3, a Fernández: Què noi com va aquest consejo?
Fernández: De momento...¡comen!
Cap dels Cuiners: Doncs que s'espavilin, que hem de plegar!

Els Cambrers riuen.

Cambrer2: Dos amanides, dos macarrons i un flam.
Pepet: ¡Oído!
Cambrer3: La vuit!
Cambrer2: El peix de la dotze està passat!
Cap dels Cuiners: Pepet, aquest eix està passat!
Pepet: ¡Oído! [134-135]

Es tracta d'una estratègia idiomàtica gens innocent tenint en compte que aquesta escena resitua hàbilment el context sociològic català real de l'obra just abans de les esperpènticament casernàries –en conseqüència en castellà– escenes finals de l'obra.

La utilització dels idiomes com a reflex d'algun subtext temàtic, apareix sempre en un moment o un altre de les obres i, en ocasions, el joc idiomàtic torna a ser el mateix objecte de la sàtira. A *Visanteta de Favara* és un dels motius de base. Aquesta intencionalitat apareix molt explícita en algun text de la preparació:

La gran obscenitat barroca no s'ha perdut encara afortunadament, perquè els valencians la segueixen cultivant en el seu llenguatge quotidià i en les seves manifestacions populars, amb una absència total de complexos. Ells parodiaven amb la seva actitud el refinament elitista i les "finures de l'esperit" cultivats sempre per les classes pudents, que casualment a València van renunciar a la seva llengua materna "tosca i grossera" passant a utilitzar el castellà perquè "hacía más fino". Eren els que anomenàvem "niños pera" en una nova descripció del producte agrícola aplicat a allò que és humà." [...], "Els [Visanteta i Pascualo] parlaran la llengua regional i Déu la llengua oficial" i "Angelines [...] parla en castellà, llengua distingida i Lluci valencià, llengua tosca i grollera. (Boadella, 1986:2)

Els personatges que ocupen una posició de poder s'expressen en castellà (*Déu, Fiel, Angelines, St. Vicent* –parcialment–, *Seglar, Faller 1* –que respon al nom de *Lizondo*, cognom d'un dels impulsors del partit *blavero* Unió Valenciana–, l'empleat *Francisco* i el *civil 1*), mentre que la resta, la gran majoria, ho fa en valencià. Els diàlegs sainetescs de parla popular imperen a les escenes de *L'horta*. [48-67]. La varietat és considerable, dintre sempre d'un mateix to: «*Entra en escena una dona vestida de forma futurista, escolta a St. Vicent i parlant en un pseudo anglès...*» [78]. *L'àngel* de «*L'expulsió del paradís*» s'expressa en italià [14-15] Els *moros* ho fan imitant l'àrab [48]. *Fiel* s'expressa en altres llengües per fer-se entendre (italià, francès, anglès). Com a *Àlias* Serrallonga, al final de l'obra, l'anglès és predominant i el valencià ha esdevingut un element folklòric. [73-76].

A *Visanteta de Favara* hi ha també força acotacions i rèpliques que introdueixen qüestions idiomàtiques:

El serafí vermell 2 treu la mitra a Fiel i Déu treu la flama d'un encenedor i la posa darrere del seu cap per il·luminar-li les idees. Ara, l'escrivent Fiel, exerceix de políglota i parla en diferents llengües per saber quin és el seu idioma.

Fiel : How do you do? My name is Fiel. J'ai perdu la plume de ma tante a Paris. Qüesta picolíssima serenata, con un fil di voche si puó cantar. Deutschland, Deutchland über alles. Das Fhürer caput. Sayonara, aligato, Sanyo, Sanyo, Suzuki. Abalaja jaramica josfo jamalu. Setze jutges d'un jutjat...

Visanteta

Pasqualo

i Fiel : ...mengen fetge d'un penjat!

Fiel : (*Sorprès*) Che, qué sou Valencians?

Visanteta : Som d'ací.

Fiel : Jo també. [27-28]

També *Ubú, president* juga a utilitzar els estereotips de la procedència a través de la llengua i construir així un gestus social de lectura molt més ambigua que no pas a *La torna*. La majoria de personatges s'hi expressen en català, però també s'utilitzen altres llengües. *Trini, Lola, Marisol, Els enterramorts 1 i 2* i el *Tècnic* s'expressen en castellà (Boadella, 2002b:1-2,10,67-9,93-4,126). *Eulàlia* i *Jacqueline* utilitzen ocasionalment el francès. *Eulàlia* i *Excels* utilitzen sovint el castellà per adreçar-se a *Lola* [4-5,98,103]. *Excels* s'adreça a *Jacqueline* en castellà [16-17]. *L'Excels* utilitza una barreja de català, castellà, anglès i francès durant la visita de la *Reina mare* [95-97] La Paquita té el castellà com a llengua materna i deixa entreveure la seva influència quan parla català. [18, 20, 21, 25]. Lena s'expressa en mallorquí [45-47]. Sovint *L'Excels* s'adreça a ella en castellà [51-42-65] En general, el català és sempre molt col·loquial, ple de barbarismes i paraules i dites en castellà («mi lema» [8], «les coses de palacio van despacio» [13], «Al tanto que el gran jefe està por aquí» [16], «...i tu dale que dale» [26], «Señorita lléveme la americana, por favor» [29], «bien!» [33], «Ai! que me tenga yo que cargar con tus muertos» [69], «burro el que lo lea» [73], etc.).

Una estratègia semblant la trobem també a *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*. Majoritàriament, tots els personatges s'expressen en català excepte *Ulrike* «una alemanya» i el canvi de llengua es dona en moltes de les escenes.

De fet, en el precedent d'*Operació Ubú* la barreja idiomàtica de castellà, català i barreges diverses, tampoc no anava gaire més enllà que la de donar una visió entranyable del context. A *Ubú, president*, en canvi, bona part de la sàtira té com a objecte la convivència idiomàtica ja com a tema de conflicte identitari:

Ens trobem al saló de casa del Excelsos.

Mirca : *(Amb accent estranger.)* Posso la taula?

Excelsa : Sí, ... *(Remarcant bé la paraula perquè aprengui a dir-la.)* ... para-la.

Mirca : Soparan ara, perquè així el calentaria.

Excelsa : *(Corregint)* L'escalfaria.

Mirca : L'escalfaria, això.

Excelsa : Ja t'avisaré.

Mirca té la intenció de marxar. Es fixa en el nens. S'atura.

Excelsa : Què passa, Mirca?

Mirca : *(A l'Excelsa, amb respecte i delicadesa.)* Perdoni, senyora ... que em sembla que els nens m'han robat el monedero.

Excelsa : Una altra vegada? Però on l'havies deixat?

Mirca : A damunt de la taula.

Excelsa : Oh, no es pot ser tan deixada, eh? Au va, ves, ja ho arreglarem.

Mirca : Gràcies, senyora.

Excelsa : No em digui senyora.

Mirca : *(Marxant per l'esquerra mentre mira de reüll als nens.)* Excelsa.

Excelsa : Bé.

Excelset gran : *(Cridant.)* No, no, no! Jo compro per dotze mil Euros!

Excelset petit : *(Cridant.)* Doncs jo et venc la Torre Mafre.

Excelset gran : Jo la torno a comprar.

Excelsa : *(Als Excelsets)* Nens! Baixeu el volum que atabaleu!

L'Excelsa està responent el qüestionari d'una revista.

Excelsa : *(A l'Excels que està al bany.)* Pare...

Off Excels : Què?...

Excelsa : És que en Puigpelat m'han enviat un qüestionari del diari l'Avui. Què faig?, els contesto, no?

Off Excels: Sí.

Excels : Perquè a aquests encara els paguem nosaltres, oi?

Off Excels : Oi, i tant! Els calés que em costen!

Excelsa : Bé. Aquí on posa heroïnes de ficció, he posat,

L'Antígona... d'en Salvador Espriu. Eh?

Off Excels : Bé... bé, bé.

Excelsa : En els herois de la vida real... la reina Elisenda de Montcada ... Reixac i... bifurcació.

Excelset petit : I ara et venc el llac de Banyoles!

Excelset gran : I jo el torno a comprar, en faig una urbanització.

Excelsa : Peça musical que prefereix... Poso "Les Masies" d'en Haendel, hmmm? Pare, aquí em demanen que posi el meu lema, i no se m'acut res. Què hi posaries tu?

Off Excels : A... ?????????? (No s'entén el que diu.)

Excelsa : (Acostumada com està a sentir-lo parlar amb sons guturals sembla que ella és l'única que l'entén del tot.) Ah, mira sí! (Escrivint.) Tot per la pàtria, és bonic.

L'Excels entra per l'esquerra a mig afaitar i amb una tovallola a la mà. Vesteix amb pijama i porta al damunt un batí de l'any de la picor.

Excelsa : (Renyant-la.) Mirca!... ja has parat taula?

Mirca : Ja... ja vaig.

Excelsa : (Dient-li que abans de posar els nassos allà on no convé s'ha de fer primer la feina.) Ah, ah!

Mirca marxa corrent cap a l'esquerra.

Excels : (Referint-se a Mirca.) Què hem de fer? Què hem de fer amb aquesta sèrvia?

Excelsa : Tingues paciència, que ens se surt barateta. És una mica curta ...

Excels : Curta? També era curt el Timbaler del Bruc i els gabatxos encara, ara, corren, curta! (Boadella, 2005b:24-30)

També trobem escenes d'aquesta naturalesa a *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*.

Marull : Vine aquí, nen! (Agafant del braç a l'escolanet 2 perquè no se li escapi.) Quan et miro i veig aquests ulls tan negres i profunds, em dono compte que Catalunya no morirà mai!

Escolanet 2 : Osman Daf Lady, esmetelagtud.

Marull : Sentir un morito cantant el violai m'encén encara més la passió per aquesta nostra pàtria.

Escolanet 2 : Salam aleicom, galufu.

Marull s'assenyala la seva galta esquerra amb un dit esperant que l'escolanet li doni un petó.

L'escolanet 2, encara que amb aversió, s'atreveix a fer-li un de molt ràpid.

Marull, impacient i excitat, es dona copets a les cames. Com el pare que espera que el seu fill pugui sobre les seves faldilles.

Marull : Seu, maco, seu. Seu, maco, seu. Ara anirem a donar una volta pel magatzem. Seu maco, seu. (*L'escolanet 2 seu amb por sobre les seves cames.*)
Canta, maco, canta.

Marull engega la cadira de rodes i dóna una volta pel magatzem.

Escolanet 2 : (*Cantant.*) Dels catalans sempre sereu princesa ...

Marull : (*Cantant, desafinant, al mateix temps que l'escolanet 2.*) Dels catalans sempre sereu princesa ...

Marull : Molt bé, maco.

A punt de sortir per la porta dreta del fons del magatzem.

Escolanet : ... dels espanyols ...

Marull : No, dels espanyols, no, maco. Dels catalans ... dels catalans.

Escolanet : ... l'estrella d'Orient (Boadella, 2005d:135-136)

A la resta de les obres, la utilització de diverses llengües comporta més el *gag* cultural o la introducció d'un cert efecte de realitat sempre a la manera irònica d'Els Joglars.

A *M-7 Catalunya* les *Doctores* s'expressen en català i també en un idioma inventat, *de futur* que, segons la documentació preparatòria, barreja llengües nòrdiques. Com diu la primera acotació del propi text:

[...] *La musicalitat de les paraules que diuen també és diferenciada: molt més natural, viva i regular, quan parlen en saxó, i mimètica, amb inflexions exagerades i, algun cop, d'intenció només aproximada, quan parlen en llengua catalana.*
(Boadella, 1985:21)

A *Olympic Man Movement* els himnes i els eslògans amb què es juga tota l'obra, hi són presents des del bell inici en què apareixen els sis *xandalls* cantant:

Forwerd Olympic Man,
sing a him of heart and nerv, etc. (Boadella, 1982:46)

Amb constants intervencions d'aquest mateix ordre:

XANDALL 5. Only one banner.
XANDALL 6. Una única bandera.
XANDALL 5. Only one nation.
XANDALL 6. Una única nació.
XANDALL 5. Only one language.

XANDALL 6. Una única llengua.

XANDALL 5. Only one destiny.

XANDALL 6. Un únic destí. [106]

A *Teledium*, la pròpia naturalesa de la cerimònia ecumènica justifica l'aparició de distintes nacionalitats i procedències, encara que en aquest cas accents i intervencions puntuals en les diverses llengües no porten en aquesta ocasió cap connotació essencial per a la recepció. De fet, *Teledium* és potser l'obra de més fàcil traducció a qualsevol altre llengua, atès que només caldria mantenir les peculiaritats oratòries i al·legòriques de les distintes comunions en la llengua corresponent.

Quelcom semblant passa amb *Virtuosos de Fontainebleau* on, un cop establert el tòpic corresponent a cadascuna de les tres llengües en joc –encara que el francès dels *Virtuosos* sigui una simple imitació fonètica– el paper de la llengua roman estable⁵⁷. L'obra s'esmerça més a estereotipar las maneres de ser més tòpiques dels representants. Per entendre's, aquesta obra es podria traduir també a qualsevol idioma mantenint simplement l'accent de procedència dels protagonistes.

Els jocs amb la llengua es donen a molts nivells. A *Bye, bye, Beethoven*, per exemple, l'*oficial traductor* fa la traducció simultània al català d'un diàleg en rus, un rus que és, a més, en realitat, una simple aproximació fonètica:

(la conversa en rus es traduïda per un oficial militar)

Text de l'oficial traductor:

Filla.- Pare, vull explicar-te una cosa vital. Pare vull ser frènica.

Pare.- No fem bromes amb aquestes coses.

Filla.- No és cap broma. Vull ser frènica. [...] (Boadella, 1987:7)

⁵⁷ De tant en tant, però, hi ha algunes frases en francès «Pardon, un moment, il y a un problème avec les micros.» (p.11); «la meilleure musique du monde.» (p.15) i es llegeix un text de Victor Hugo en francès «amb molt accent català» (p.26). Alguns músics s'expressen en castellà, i ho fan en un castellà agramatical barrejant-hi paraules franceses: «Música difícil para ustedes eh? pas problème, vamos a cambiar, música más fácil...» (p.9); «Pas cochon, pas cochon. Francia ha convertido la escatología en un arte, le Marqués de Sade, Monsieur Bidet, i le Petoman, qui était catalan, espagnole, qui tocaba la Marselleise con... petardos de culo.» (p.16); «c'est comme un toro de l'Espagne... force primitive!» (p.21); «un beso i cree yo suya, mais non.» (p.21); «Nous les français, ayudado mucho.» (p.23); etc. A més a més, el personatge de l'*Antonio* s'expressa en un castellà molt col·loquial: «Pa cuantos? (...) Pa estos.» (p.17).

En aquest cas, el recurs té com a finalitat el distanciament radical de la representació dramàtica a través de la seva duplicació èpica i afegint la ironia de la falsedat real de la traducció.

La resta de les obres que no hem citat (*Laetius* [versió catalana i castellana], Gabinet *Liebermann* [espanyol imitant els girs argentins i valencià], *el Nacional* [català, castellà]⁵⁸, *Yo tengo un tío en América* [castellà] i *Daaalí* [barreja català, castellà, francès, anglès, alemany]⁵⁹) utilitzen els idiomes d'una manera més anecdòtica. Fins i tot és així en una obra com *Columbi lapsus*, tota ella amb els diàlegs escrits en italià *macarrònic* – «el itañol para no ofender el oído castizo.» (Joglars, 1989:7)– opció certament sofisticada tractant-se de la totalitat dels diàlegs de l'obra, menys la visita de la *Reina d'Anglaterra*, en la qual, el joc lingüístic segueix la tònica discreta de tota l'obra sense entrar en la ironia cultural.

IV.6 TEMPS I ESPAI

Quan es tracta d'abordar els índex espaciotemporals en la dimensió escrita d'una obra dramàtica i no des de la de la seva representació escènica, la tasca consisteix a localitzar i categoritzar tot l'entramat indicatiu de temps i espai en els diversos plans de la composició dramaturgic i valorar-lo en funció d'allò que afecta a la comprensió de l'acció dramàtica i de la dimensió espectacular.

En el primer sistema d'indicatius, és habitual, encara que parlem de temps o d'espai dramàtics, aplicar la mateixa terminologia conceptual que s'utilitza en la narració

⁵⁸ A *El Nacional*, *Don Josep*, *Carlos*, *Mercè* i *L'inspector* s'expressen en català, amb algunes expressions en castellà (DON JOSEP: Vinga, va, ¡Manuela y cierra España! Va [Boadella, 2002:491]. *Paganini*, *Manuela*, la *Inspectora* i l'*Arquitecte* en castellà, *Yuga* en castellà i alemany i *Castadiva* (*Manuela* transformada en cantant d'òpera) en italià. L'italià és molt present a l'obra a causa de les nombroses cites operístiques que hi ha: *La Bohème* [492], *Norma* [492], *Madame Butterfly* [493], *Aida* [494], *El barber de Sevilla* [503], *La Traviata* [521] o *Rigoletto* [545].

⁵⁹ Degut a que *Daaalí* es va representar en el teatre Barbican de Londres es va realitzar la traducció en anglès de l'obra. El criteri en una primera fase va ser el de traduir tot allò que es creia indispensable. En una segona fase es va concretar reduint la traducció a només allò que necessàriament el públic anglès tingués com a referència per entendre el contingut de l'escena. La resta anava subtítulada. Els actors impartien classes d'anglès i Minnie Marx corregia a cada un d'ells la dicció i la musicalitat de les rèpliques. La traducció anglesa es troba a l'oficina d'Els Joglars.

literària o cinematogràfica. La terminologia més recurrent per fer referència a la complexa casuística espacial i temporal de la representació teatral ha estat, en el nostre context, la sorgida de l'aplicació de la semiòtica a la descripció d'aquesta fenomenologia, on destaquen les elaborades per Anne Ubersfeld en les seves obres dels anys setanta i vuitanta del segle passat i les desenvolupades en les successives aportacions del *work in progress* dut a terme amb més continuïtat per Patrice Pavis, darrerament amb incidència particular també en aquesta faceta de la recepció del text dramàtic.

En els treballs més recents d'aquest teòric de referència, necessàriament citat molt sovint en aquesta tesi, apareix una proposta metodològica d'anàlisi del textos dramàtics en la perspectiva preferent de la seva *dramaticitat*. Pavis recorre al concepte *cronotopos* introduït en l'anàlisi literària per Mijail Batjin i que el teòric esmentat tradueix com la

[...] *fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps*» (Pavis, 1996:139).

Referint-se a les estructures narratives pròpies de les obres dramàtiques, Pavis aplica la teoria del cronotopos de Bajtin considerant que:

L'intégration des diverses perceptions, notamment de l'espace et du temps, n'est pas uniquement ponctuelle et «verticale». Elle se réalise également dans l'enchaînement narratif des scènes, selon la logique de la fable. Cette fable n'est donc pas une suite décousue d'épisodes ou de motifs, elle constitue un motif cohérent de chronotopes et de corporalités» [151-2].

Ara be, tenint en compte que el text dramàtic intenta reflectir també una espacialitat i una temporalitat *hic et nunc*, a més de trobar-hi els índex espaciotemporals de l'acció pròpiament dita, la major part d'escripcions dramàtiques tendeixen també a establir en alguna mesura els aspectes espaciotemporals relacionats amb l'especificitat del seu destí espectacular. Les diverses teories que aborden aquesta qüestió han establert

una sèrie de nocions per denominar les diferents capes d'informació que estableixen la dimensió espacial i temporal escènica de la representació. Pavis, per exemple, delimita les categories d'espai: «*lieu théâtral*», «*espace scénique*», «*espace liminaire*», «*espace gestuel*», «*espace dramatique*», «*espaces textuel, intérieur, ergonomique, de l'installation*», així com en el terreny temporal, les de «*temps objectif extérieur*», «*temps subjectif intérieur*», «*temps dramatique, temps scénique*». (Pavis, 1996:140-147)

De tota la nomenclatura citada, atesa la peculiaritat del material textual que analitzem, utilitzarem aquí una síntesi que la concentra en tres àmbits conceptuals: el de l'*espai temps liminal*, per referir-nos a les nocions que atenyen a la relació escena públic molt presents en molts nivells textuais d'aquesta dramaturgia; el de l'*espai temps dramàtic*, per referir-nos a les nocions espaciotemporals ficticials dels textos; i el de l'*espai temps performatiu*, per referir-nos als índex textuais de diversa entitat que ens remetien a les incidències espaciotemporals més físiques de la representació. En termes del teòric citat, l'espai liminal és «*celui qui marque la séparation (plus ou moins nette, mais toujours inaliénable) entre la scène et la salle, ou entre la scène et les coulisses. La liminalité est plus ou moins marquée: feux de la rampe, bougies, «cercle de l'attention» que l'acteur trace mentalement pour s'isoler du regard de l'autre*» [140]. Pel que fa a l'espai i al temps dramàtics, es tracta, respectivament, de l'«*espace mentionné et symbolisé par le texte*» [142] i del temps «*des événements rapportés*» [146].

La plasmació textual de l'experiència espacial i temporal que suposa una creació d'Els Joglars, és especialment interessant des del punt de vista de la dramaturgia en general, atesa la tendència d'aquesta companyia a situar les seves accions en espais i situacions performatives molt diversificats i poc convencionals. Vista l'obra en el seu conjunt és fa evident d'entrada que es donen dues estratègies ben diferenciades: d'una banda, el grup d'obres que situa i desenvolupa l'acció en el propi local on es fa la representació i en el seu temps real; i d'una altra, les ficcions que se situen en espais i temps mítics de naturalesa i significació, com veurem, ben diversa. No obstant, la dèria de no repetir fil per randa les elaboracions, fa que aquestes dues tendències apareguin matisades en les distintes obres.

Per tal de reflectir de la millor manera possible aquestes diferències, hem agrupat les obres d'acord amb les coincidències que presenten en el tractament dels nivells espaciotemporals:

— Textos que suggereixen temps i espais dramàtics ficticials, però amb una clara textura indicativa que els situa en el temps i el lloc *reals* de la representació (*El joc*, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous*, *Àlias Serrallonga*, *La torna*)

— Textos l'acció dels quals parteix de la presencialitat performativa en el temps i el lloc *reals* de la representació, establint les seves pròpies normatives liminals (*M-7 Catalònia*, *Laetius: reportatge sobre un residu de vida nuclear*, *Gabinete Libermann*, *Bye, bye, Beethoven*)

— Textos que parteixen igualment de la presencialitat performativa en el temps i el lloc *reals* de la representació, però partint d'una liminalitat perfectament ritualitzada (*Olympic Man Movement*, *Teledium*, *Virtuosos de Fontainebleau*)

— Textos d'acció situada convencionalment en espais i temps dramàtics ficticials (*Ubús*, *Visanteta de Favara*, *Columbi lapsus*, *Yo tengo un tío en América*, *El Nacional*, *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*, *Daaalí*).

IV.6.1 TEMPS I LLOC DE FICCIÓ EN TEMPS I LLOC REALS (*EL JOC*, *CRUEL UBRIS*, *MARY D'OUS*, *ÀLIAS SERRALLONGA*, *LA TORNA*)

En els inicis del treball professional d'Els Joglars que es remunta a *El diari*, quan el mim era el vehicle bàsic de la representació, el temps real, l'absència de quarta paret i per tant la connivència entre l'escena i el públic era un fet intrínsec a aquella convenció teatral que obliga a escodrinyar el cos de l'actor per extreure'n tots els matisos del sentit d'allò que fa. Aquesta tendència cap a una liminalitat espacial que requereix la separació clara dels dos pols per poder-s'hi mantenir en interacció presencial viva, es dona per suposada en les primeres obres, encara que els textos no siguin gaire explícits pel que fa als índex d'aquest ordre.

El Joc, *Cruel Ubris*, *Mary d'Ous*, obres sorgides de l'aplicació del denominat *mètode emergent* de creació que allunya els arguments del desenvolupament aristotèlic, no deixen de ser, en la perspectiva espaciotemporal dramàtica, ficcions tancades en elles mateixes. Introdueixen, això, sí, mecanismes que mantenen un punt provocador proper a

la *commedia dell'arte* –paradigma de la liminalitat descrita més amunt–, amb la intenció explícita d'incidir més vivament en l'espectador. I exhibeixen sobretot una extraordinària capacitat d'implicar al màxim en la seva acció els aspectes més performatius de l'espai i del temps de la representació teatral.

El joc se situa d'entrada en el temps real de la representació i en el mateix escenari de la seva execució. Recordem de nou la seva primera acotació:

En aixecar-se el teló apareix una plataforma rodona inclinada, a sobre de la qual s'executa tota l'obra. Uns jugadors tiren els daus en escena, on apareix el número u. (Boadella, 1969b:2)

La tarima i la mirada directa al públic dels actors i les actrius –encara amb les tècniques deíctiques del mim– situen perfectament la convenció de narrar gestualment ficcions sense que els actors s'hi instal·lin dintre. L'acotació defineix l'espai com un artefacte físic que pretén fer propera la vivència teatral de l'espectador permetent focalitzar les accions que després es van descrivint en funció del *dintre* i el *fora* i de la *proxèmica* de les relacions interpersonals tan significativa en el llenguatge d'un teatre d'acció encara fonamentalment gestual. Diguem que aquests aspectes més liminals de l'espai apareixen ja lligats de forma intrínseca al discurs dramàtic.

Dramàticament, doncs, l'espai que acota les escenes d'aquesta obra, podríem dir que aporta un discurs simbòlic subtilment parabòlic. Utilitzem la noció *parabòlic* quan la imatge o l'objecte connota una idea arquetípica de la seva funció, de la seva influència o del ritual que duu implícit (diferent de la *metàfora* que estén el sentit del objecte suggerint una figura simbòlica distinta). La «plataforma» d'*El joc* instaura, doncs, un discurs parabòlic, en el sentit que l'objecte s'associa a una taula de joc en el moment que s'indica que els actors hi tiren els daus. Una imatge que reitera les seves connotacions en la introducció de les diferents peces que componen l'obra quan es repeteix la representació del ritual esmentat.

Llegit això, l'acció de cada història introdueix uns referents de lloc i època de significat i distància diversos en un imaginari contemporani. Hi ha referències espaciotemporals mítiques tan vagues com *un bosc*, el qual l'acció burlesca associa a una idea també tan parabòlica com el *paradís terrenal*; la *mina que s'enfonsa*, el *gimnàs*

associat a una sala de tortures, un *menjador* en època actual, o un *mix* de referències tan variat com proposa el darrer dels *jocs*: el dels nens que juguen a *execucions*:

[...] *Imitan con ello, la horca, la decapitación, la guillotina, el garrote, los caballos que tiran cada uno de un lado, el fusilamiento, la silla eléctrica, entre ejecución i ejecución juegan a espadas, aviones, coches que chocan, rompen globos, se pelean, a indios y conwoys (sic). Por fin en la última ejecución se dan cuenta de que han matado de verdad a un compañero y se quedan anonadados.. Cae el telón, fin de la obra. [7]*

Les històries d'*El joc*, curtes quant a durada en temps real, corresponen però a narracions elaborades temporalment amb el sistema d'el·lipsis expressades en un gest o en una recomposició espacial pròpia de l'economia narrativa de la temporalitat del mim. La narrativitat pantomímica te certament una potencialitat èpica notable per a la variació sobre la marxa del *cronotopos* referencial que no té la del teatre de situació convencional.

El primer *joc* és una acció actoral en temps real; el segon, l'escena de la trobada de la parella, repetida fent *cànon*s; la tercera; la de Déu creant el paradís, explicada gestualment com una narració lineal en tres actes, fent les el·lipsis temporals utilitzant convencions de pas de temps diverses; el dels accidents de treball, fragmenta i combina accions distintes i, en conseqüència, *cronotopos* distintes (les politges, les piquetes, el transport de pesos, la mina); el del sopar de matrimonis, suggereix una època actual i un temps dramàtic de situació. I el darrer, el *joc* dels nens a les tortures, situa un temps mític molt simbòlic com és el de la infància com a genèric. És evident que *El joc* és en bona mesura un *trailer* dels móns que aniran apareixent en les obres del futur.

Cruel Ubris, és una obra d'accions d'arribada molt immediata al públic. Les referències d'espai i temps de les situacions que es van presentant són exclusivament suggeridores d'un lloc dramàtic a nivell molt genèric: *El sopar*, *El circ*, *Melodrama 1a versió*, *Melodrama 2a versió*, *Programe (sic) en directe* i *Tragèdia grega*. *Cruel Ubris* és la primera obra de la companyia on l'*ambient* de la situació es concreta en objectes i que la caracterització dels personatges concorda amb l'*ambient* creat.. No obstant, l'espai continua jugant més la seva dimensió performativa que la narrativa. No fa falta que l'acció de la *tragèdia* ens traslladi una noció de *cronotopos* molt precisa i connotada: el món suggerit és per damunt de tot un escenari de portes que es tanquen i s'obren i

d'aparicions i desaparicions sobtades. Si de cas, el que connota la lectura espacial de l'acció és l'aspecte més metateatral del joc espacial, evidentment associable als estereotips espacials i rítmics del teatre de *vodevil*. La paròdia no persegueix, però, a *Cruel Ubris*, una identificació *culta* de les semblances d'aquest joc d'anades i vingudes amb la trama tràgica convencional, sinó senzillament provocar la diversió. La mateixa funcionalitat té acotar el *melodrama* darrera la pantalla del televisor, i situar la paròdia de tortura de l'escena del *circ* en un espai neutre. Com a obra buscadora d'una recepció molt immediata, el temps performatiu juga un paper molt important en les escenes: la velocitat dels canvis (o les dilacions, quan la minyona negra s'hi entreté convertint en un *gag* l'aturada de l'acció), les nocions d'urgència en la solució dels conflictes que les van fent avançar (Xf.Cap.IV.2.1.2:138), i l'estructura de continuïtat, situen els fragments distints en un conjunt trepidant dins del gran contenidor de l'espai i el temps d'un espectacle de varietats.

Mary d'Ous, també fica l'acció en un dispositiu que enquadra físicament l'obra en espai i temps reals. En aquest cas, és un element tan abstracte com un cub format només per les arestes. Aquesta acotació espacial aporta d'entrada només una noció de buit i una certa ambigüïtat respecte al *tancat-obert* i al *dintre-fora*. Un marc abstracte eminentment funcional amb capacitat de associar ficcionalment el seu buit concret als buits mítics de les accions que s'hi van desenvolupant: l'espai de la parella, l'espai del treball, l'espai de l'oci, el manicomi, el presidi existencial i la membrana que tot s'ho menja, que la simfonia de gestos i sons va suggerint. Temporalment, la ficció no es preocupa de situar cap època sinó a través de la mirada de què és objecte l'acció representada. Sí hi introdueix alguns signes com el *batre ous* i el taral·leig de la melodia del consultori sentimental d'*Elena Francis*, els quals, situats en la seva historicitat concreta, aporten una ironia que parla d'un temps de transició dels costums.

El joc espacial i temporal que enuncia el guió de *Mary d'Ous* presenta una diferència notable respecte al d'*El joc* pel que fa a les indicacions performatives. Diguem que si en l'espectacle anterior, la construcció del discurs depenia força de la focalització a l'espai de les situacions, a *Mary d'Ous* s'hi afegeix l'eloqüència espaciotemporal de la proxèmica de les composicions canviants i del trànsit espacial que el text suggereix en termes musicals, és a dir, molt temporals. L'eloqüència simbòlica de l'abstracció de les

estructures espacials i temporals de la relació interpersonal és tan notable en aquesta obra, que la seva recurrència esdevindrà un dels trets essencials de l'escriptura dramàtica de la companyia.

Àlias Serrallonga representa ja un argument amb una història completa i amb personatges vivint la seva peripècia a escena. Els Joglars emmarquen aquest desenvolupament dramàtic convencional en els termes de proximitat amb el públic amb què habitualment treballen. Potser per tradició des dels temps de la pantomima, les seves obres tendeixen a segregar l'espai del públic d'una manera radical per interactuar-hi ostensiblement. En aquesta ocasió, la postura es fa explícita i els fa canviar de soca-rel la retòrica de la seva notació.

Àlias Serrallonga té un preàmbul amb dues accions prèvies al començament de l'obra pròpiament dita: la presentació de l'auca que explica l'argument al vestíbul del teatre i les instruccions al públic assegut a la sala pel millor seguiment d'una acció que surt dels límits espacials convencionals. Explicitada la qüestió en l'espai i el temps real, l'inici de l'obra és ja la presentació d'un temps i un espai perfectament mítics (que el guió, organitzat en tres columnes corresponents a «escenari», «plataforma, passadissos» i «plataforma, torre», acota en termes físics reals, escenogràfics, performatius). La ubicació mítica la dona en tot moment l'acció dels personatges.

En l'inici del text, només hi ha acció a les dues primeres columnes:

Se abre el telón i la reina se halla sentada comiendo fruta detrás de una mesa.

Sobre la plataforma, una vaca hinchable, tamaño natural.

Van saliendo por los pasillos campesinos que ejecutan diversos trabajos (Cortar leña, afilar herramientas, picar con un mazo, llenar cubos de agua, realizados como una sinfonía musical. (Boadella, 1974:4) (Xf.Cap.VIII.1:581)

A partir d'aquí, la successió d'accions es va situant a la cort dels Àustries, al món de la pagesia i al món dels bandolers. A la darrera escena, l'acció torna al present convertint la plataforma en un mercat de *souvenirs* i l'escenari dels Àustries en un teatre de *music-hall*. Al llarg de l'obra, l'acció i l'expressió fixades a la partitura assenyalen una segmentació i un *tempo* performatiu distints per a cada món. Cada trama té el seu

propi sistema de progressió cronològica, d'el·lipsis temporals i de canvis de lloc. L'obra manté els índex d'ubicació espacial i temporal del fets del passat encara que, en determinades escenes, s'introdueixen anacronismes visuals, com la mateixa vaca inflable del començament, i com també ho són els obrers de la construcció amb un transistor o el carnisser que escorxa un budell real de vaca mentre torturen Serrallonga. Són, però, digressions més iròniques que de distanciament temporal, tenint en compte la varietat de recursos performatius plens d'elements anacrònics que van esquitxant tota l'obra, especialment les escenes de la cort, però que no alteren la clara ubicació temporal i espacial de l'acció dramàtica. Com a exemple, la divertida intervenció de la infanta vestida d'època però amb una manera d'expressar-se contemporàniament *pija*: «DAMA: ¡Gamberros! ¡Asquerosos! Mi papá os mandará a la horca.»(Joglars, 1974: 16).

Malgrat el disbauxat pastitx estilístic, la cronologia dels fets es manté sempre expressament emfasitzada pel text i no fa oblidar en cap moment el marc històric i els seus fets més notables (la pesta, l'ordre de captura, les ordres d'execució, la revolta dels segadors) mantenint l'adscripció de l'obra al compromís pedagògic del *teatre document*.

A *Àlias Serrallonga*, espai i temps no connoten cap discurs paral·lel al d'allò que situen a nivell narratiu. Els canvis d'estratègia en la transmissió del punt de vista autoral són directes i expeditius, com quan apareix a l'espai de la cort un «teló, figurant diverses tortures del segle XVII» (Boadella, 1974:9) o fa acte de presència simultàniament en la plataforma un «carnisser vestit de blanc, que munta la seva taula, i a cadascun dels seus cops se senten gemecs des de dintre de l'escenari» [9]. O quan, al final, tota la maquinària teatral que ha servit per representar la història de Serrallonga canvia la convenció i deixa de representar el temps i el país del passat, posant-se a la venda en temps real com a atracció turística. És una coda que, a tall de *moral*, expressa de manera explícita una opinió sobre el país dins la historicitat on s'ha produït aquella creació.

Pel que fa als índex performatius espaciotemporals, el cert és que el text d'aquesta obra té molt de guió de pel·lícula d'aventures amb constants acotacions de moviment i activitat deixant entreveure amb força claredat els distints *tempos* que successius o simultanis van determinant el ritme amb una segmentació que juga a la *variació* amb els tres fronts espaciotemporals que utilitza. És, doncs, un text curiós i únic en la dramaturgia catalana, que s'esmerça a reflectir una acció escènica molt influïda pel fet d'haver estat

creada al aire lliure. Com ens recordava Gloria Rognoni, si hi ha les escenes d'atmosfera intimista de l'interior de la masia és «a causa dels dies de pluja» (Rognoni, 1987:17)

La torna, subtitulada «comèdia de màscares», és una obra, que malgrat el seu plantejament que apel·la a teatralitat de la *comedia dell'arte*, en desenvolupar-se, com explicarem, amb una estructura d'acció cronològica molt compacta i en no adreçar-se cap personatge explícitament al públic, suggereix una representació tancada en el marc de l'escena mantenint la separació convencional de l'espai del públic i tendint, dit en termes d'Anne Ubersfeld, a «concentrer toute l'attention dans le referent» (Ubersfeld, 1978:261). No obstant, la convivència en *La torna* de dos codis expressius –màscara, no màscara–, així com els abundants canvis a vista, introdueixen una liminalitat espacial i temporal interna particular determinada pel contrast de sistemes d'escrutini dels índex expressius de la corporalitat escènica radicalment distints.

Creada després d'*Àlias Serrallonga*, *La torna* reprèn la crònica històrica, tractant, aquest cop, uns esdeveniments propers en el temps i l'espai històrics dels creadors i del públic al qual s'adreça el seu treball artístic. Tot i la seva base documental, *La torna* recrea els fets de forma estrictament dramàtica. Des de la seva primera acotació:

*A les fosques.
Se senten dos trets.
Silenci.*

l'acció es desenvolupa fins al final sense comptar amb l'espectador més enllà de la complicitat vinculada al seu coneixement del *cas*. La situació temporal, contemporània, recent, propera, no requereix, per tant, ser precisada de manera exhaustiva. El record mediàtic del *cas* ens la situa prou. El llenguatge verbal utilitzat, tot i estrafet, adequat a la comèdia de màscares, confirma a bastament l'època tot subratllant l'ambient social que recrea, carregant-hi les tintes de la caricatura entre grotesca i esperpèntica.

On la dramaturgia d'Els Joglars s'esmerça a fons en aquesta ocasió és en compactar la cronologia del desenvolupament dels fets en l'acció escènica. Aquesta notable compressió temporal la proporciona una acció en trànsit ininterromput pels escenaris del *cas*; una acció en la qual les decisions es prenen gairebé sempre sobre la marxa i en plena activitat. La pressa i el trànsit són, doncs, les marques espacials i temporals dramàtico performatives bàsiques que trobem als diàlegs, marques que

exerceixen alhora una funció discursiva extra ficcional significativa: la de revelar l'arbitrarietat, la brutalitat, la xenofòbia i fins i tot la banalitat, l'estultícia i la inconsistència dels individus que són les peces de l'engranatge que va administrar aquell cas.

La comèdia de màscares va i ve, trepidant, pels espais arquetípics de referència del cas –l'escenari del crim, la presó, la caserna de la Guàrdia Civil, el Jutjat– i hi introdueix –aquí, de fet, s'atura per una estona l'engranatge accelerat– una digressió imaginària amb una escena en el domicili del botxí oficial que rep la visita del maldestre suplent que ha d'acabar ocupant-se de donar garrot al condemnat.

L'obra, com hem dit més amunt, comença: «*A les fosques. Se senten dos trets. Silenci.*» Però no acaba amb l'execució del condemnat, ni tan sols suggerida. L'obra acaba amb el personatge del *Coronel Auditor* dictant «*completament borratxo*» la sentència:

Fecha de hoy. Reunido el tribunal... consideramos... que debemos condenar... y condenamos... al procesado Heinz Chez, a la pena de muerte... y en caso...
(Incapaç de continuar dictant, dóna l'informe a FERNANDEZ) Anda, copia.
FERNANDEZ còpia l'informe. El CORONEL AUDITOR s'adorm sobre la taula. Silenci. Es va fent fosc. Només el so de la màquina d'escriure. Només el so dels cops dels dits sobre la taula. Només el so de la sentència de mort.
Fosc.(Boadella, 2002:140-141)

Pensant en els cànons clàssics, està bé que no s'hagi mostrat morbosament allò que l'espectador ja sap. La imatge del garrot ha estat, tanmateix, prèviament incrustada en el teixit discursiu de *La torna* en l'escena esperpèntica i cruel per la seva comicitat entre el *Botxí experimentat* i el *Botxí novell*, abans esmentada. No debades, l'obra es crea el 1977 i, a Espanya, les execucions dels condemnats a mort s'havien fet fins només un anys abans amb aquest brutal artefacte. La inclusió d'una escena de tal calibre en aquell context històric on encara no hi havia res consolidat pel que feia al futur de la democràcia no és, al nostre entendre, cap concessió a la morbositat. La seva presència és un factor decisiu per reflectir la cara amagada de la història, un element de la memòria col·lectiva que *historitza* –en el sentit brechtia del terme– notablement el discurs en la lectura de l'obra en un altre context històric.

IV.6.2 TEMPS I LLOC DE FICCIÓ CONVENCIONALS (UBÚS, VISANTETA DE FAVARA, COLUMBI LAPSUS, YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA, EL NACIONAL, LA INCREÏBLE HISTÒRIA DEL DR. FLOÏT & MR. PLA, DAAALÍ

Les dues versions dels *Ubús* parteixen de convencions de representació distintes: *Operació Ubú*, la primera, va ser escrita en i per a un espai de proximitat a l'espectador i no encarat convencionalment a ell. L'acotació de l'inici de l'obra, on s'involucra directament el públic, així ho indica:

(Dret davant el públic hi ha un ACTOR. Amb la mirada reclama l'atenció de l'auditori. Duu als dits un full de paper plegat. Quan s'ha fet el silenci):

ACTOR: Bona nit. Donat que les arrels d'aquesta obra arrenquen d'una experiència psiquiàtrica en la qual alguns actors del muntatge van participar com actors terapeutes, em cregut oportú de començar *(desplega el full de paper)* llegint aquestes ratlles enviades pel doctor que va dirigir l'esmentada experiència. *(Fa pública la carta. Llegeix):* "Benvolgut amic, decididament la gent de teatre sou ben poc pacients. Sempre em vaig témer que un dia o altre els qui *varen* col.laborar amb mi a les sessions psicodramàtiques sentirien el cuc de posar-les damunt de l'escenari. Ara bé, si haig de ser-te sincer, no creia que fos tan aviat... (Boadella, 1985:119)

Ubú, president, en canvi, ja està escrita per ser representada frontalment. Elaborada en una època en què Els Joglars ja han superat la reticència a encendre els llums i fer aparèixer el palau de Versalles que va donar lloc a les obres que hem denominat *actes públics*, *Ubú, president* comença amb dos mossos d'esquadra emergint de la foscor tocant amb sengles trombons música de *Cançó d'amor i de guerra* per il·luminar-se a continuació el mateix Palau de la Generalitat de Catalunya i començar l'obra amb una minyona passant l'aspiradora pel despatx de l'*Excels*, cantant, ni més ni menys «*De España, vengo... (A mi los madrileños me vuelven loca...)*. (Boadella, 2002b:5)

A partir d'aquest inici de comèdia de les d'abans i del *gag* de la minyona – d'efecte còmic infalible, atès el coneixement que el públic, pensi com pensi, té de la matèria–, la clau de recepció està donada: tot i realitzar-se en el pla ficcional convencional sense involucrar l'espectador expressament, els personatges i les referències espaciotemporals que emmarquen les situacions on van apareixer són tant familiars per al públic o, en el nostre cas, per al lector, que tot plegat tendeix a privilegiar

una liminalitat d'ara i aquí gairebé d'*sketch* de revista o de comèdia de bulevard amant de sortir de situació (com avui fan a casa nostra Paco Moran i Joan Pera seguint la vella escola d'en Joan Capri). Per bé que el text de les escenes d'*Ubú, president* estigui tancat i ben tancat, la seva factura conté tots els elements de lèxic, d'incidències i de ritme que intensifiquen aquesta tessitura performativa ja en la partitura textual.

Dramàticament, als *Ubús*, al contrari que a *La torna*, el cas que relata l'argument –el problema dels tics del President i el seu procés de teràpia– no és ben bé el subjecte del discurs, sinó el vehicle per mostrar en acció el personatge protagonista per caricaturitzar-lo; o, potser més que en acció, en plena activitat, com un reportatge de reportatges que segueix la vida domèstica, la vida íntima, la vida professional, la vida pública... i, anant una mica, o més ben dit, força més lluny, arriscar-se a retratar la vida interior del personatge.

Les escenes es van succeint en els espais «despatx de l'*Excels*», «a casa dels *Excelsos*», als «passadissos» (de la Generalitat, és clar), a la «sala de psicodrames» del Doctor, en un cementiri durant un «enterrament» i al «dormitori dels *Excelsos*», amb alguns de repetits, sempre introduïts –no debades de dintre cap a fora– a toc de trombons oficials amb temes al·lusius; tots, això sí, amb *pedegree* folklòric tradicional català. Uns espais que, de fet, no apareixen acotats amb ambientació naturalista; el que compta no és pas la precisió detallista sinó la simple enunciació genèrica de un lloc que obre expectatives de comportament dels personatges. I els espais d'*Ubú, president*, tenen tots ells una considerable capacitat qualificadora dels comportaments que hi tenen lloc i per tant de potenciar el *gestus* dels personatges que els transiten.

Els fets de l'argument que la dramaturgia organitza en una intriga tancada tenen una cronologia coherent. Ara bé, un cop exercida la seva funció de fer entrar amb lògica les escenes, la cronologia esdevé poc significativa per a la recepció de les escenes. Els *Ubús*, són abans de tot la crònica d'un personatge inscrit en una realitat present, immediata –democràtica i feliçment ja sense pena de mort–, la mateixa dels autors i del públic receptor. El discurs d'*Ubú, president* es tenyeix sempre del color que li dona el referent temporal real, extraficcional, de la situació política i de la opinió personal des de la qual és llegit.

Columbi lapsus és una obra escrita, contràriament a *Ubú, president*, accentuant la distància entre la ficció i l'espectador. Es pot afirmar que es tracta de la creació d'Els Joglars més deliberadament pensada a partir de l'accentuació màxima de la liminalitat espaciotemporal amb que la tradició occidental ha tendit a segregar l'escena i el públic. Aquesta convenció, que en qualsevol altra dramaturgia seria irrellevant, utilitzada per aquesta companyia fa suposar que la seva elecció no és, com s'està demostrant que mai no ho és cap de les triades, gens innocent. En la dramaturgia d'Els Joglars, la liminalitat amb què es pensa un espectacle és el dial que regula el to performatiu de les escenes i la implicació del públic.

Com hem explicat, la ficcionalitat d'*Ubú, president* no està organitzada involucrant directament el públic, però la performativitat de les seves escenes trenca totes les distàncies. *Columbi lapsus*, en canvi, vol crear-les totes, és planteja prou distant, com una òpera; però alhora el to contingut de les escenes, els fets decisius de l'acció gairebé sempre referits i els diàlegs prolixos amb la monotonia de la retòrica i la cantarella de l'italià macarrònic utilitzat, tanquen i allunyen *Columbi lapsus* gairebé com una pel·lícula i concentren al màxim l'espectador o el lector en el referent.

Columbi lapsus conté una elaboració espaciotemporal molt sofisticada. L'acotació inicial suggereix un marc amb índex adequats al nivell de referencialitat on es vol situar l'acció:

Espai buit. Una gran catifa delimita l'espai escènic. Una roba renaixentista penja del sostre. Vuit plafons, amb reproduccions de pintures al fresc de la Capella Sixtina, estan disposats per l'espai com si fos unes golfes. En primer terme, un faristol amb la partitura d'El barber de Sevilla, de Giocchino Rossini. L'orquestra aïna els instruments.(Boadella, 2002:321)

Un ambient –el passat volàtil, vague, museístic; present terrenal, silenciador, solemne de la catifa– subtilment associable a tot el que connota el misteriós món del Vaticà. Un ambient prou eloqüent com a metonímia d'un món «illa», fent servir la imatge amb què Patrice Pavis metaforitza la combinació de propietats espacials i temporals (espai global + temps limitat = una illa) que donen «*des chronotopes déjà existants dans notre expérience et notre catégorisation du monde*» (Pavis, 1996:150). Una imatge que emmarca clarament el món de l'obra i que resulta alhora prou neutral per emmarcar una

acció dramàtica en trànsit espaciotemporal constant. El mateix eco que suggereix el murmuri en italià *macarrònic* amb què tot passa a *Columbi lapsus* dins aquest espai que provoca una forta il·lusió de tancament i d'aïllament, esdevé tota una metàfora sobre la vigilància i el control invisible dels poders fàctics sobre els comuns mortals.

L'acció de *Columbi lapsus* és un recorregut per distintes estances grans i petites, estretes i amples, altes i baixes, de portes tancades i portes ajustades d'un tot global tancat conegut com «La Fondazione», que el lector associa amb el Vaticà. Un exemple de la tendència general de l'obra:

L'HONORÀBILE VILOTE desapareix per un laberint de passadissos. El PERIODISTA DE L'ABC s'entreté rascant una pintura al fresc.

SOREL-LA GUIA, *bufant l'espelma*: E allora, facciamo un poquitino de ginnastica per subire fino a la terrazza...

FRANCESCA ROSSI, *adonant-se de l'alçada de la torre que han de pujar*: Uf!
SOREL-LA GUIA:...per questa escala fiorentina que é molto molto antica (*El grup puja a la torre per una escala de cargol amb graons molt alts. Arriben cansats al final de l'escala, estan esgotats. Surten al balcó de la torre. Se sent el cantar dels ocells*) Al fine! ... (...)

FRANCESCA ROSSI: Sorel.la. que suchede con le tensione entre l'Honorabile Cinkus é l'Albissimo Màster?

SOREL-LA GUIA: Dechendiamo, signorina. Fate attenzione con li escalone, que son veramente molt, molt empinato!

El grup baixa les escales. (Boadella, 2002:326-327)

El *cronotopos* canviant de l'acció de *Columbi lapsus* ajuda a crear el ritme i l'ambient de trama conspirativa de tota l'obra. De tant en tant, el trànsit espaciotemporal constant *s'atura* en una escena buscant l'efecte rítmic en la continuïtat. Per exemple, l'escena de la trobada entre l'*Albissimo Màster* i la *Reina Elisabeth d'Anglaterra* [384-391] on inesperadament li obren la finestra que dona a la plaça de Sant Pere i gairebé entren els coloms –els *columbi*– tot trencant la tònica de tancament i sinuositat que condueix tan fortament aquesta història d'una *sospita*.

La cronologia no queda en aquesta obra en un segon pla arraconada per l'interès i els *gags* del present situacional. El text de *Columbi lapsus* sempre troba un lloc en els diàlegs situacionals per concretar les el·lipses temporals de la continuïtat de la trama. La cronologia de la narració és a *Columbi lapsus* tan compacta com a *La torna*. La

informació del que va passant fora d'escena és important en l'acció d'aquesta obra i és escandida subreptíciament entre secrets i no dits, ressaltant el *tempo* conspiratiu, gairebé de *Rififi* del cas de la misteriosa mort de l'*Albíssimo Màster*.

Visanteta de Favara situa una altra vegada la dramatúrgia en el llindar liminal de la representació de ficció i de la *performance* en present absolut pròpia de la revista.

Es tracta d'una obra que situa al mateix nivell, casant-les, fusionant-les, una dramatúrgia d'acció de cronotopos situacional en canvi permanent i una dramatúrgia d'imatge, de cita; totes dues al servei d'un motiu un altre cop espacialment global: València; però temporalment *infinit*: València, ahir, avui i demà, o sigui, sempre (o mai). Una amalgama que, segons Albert Boadella, no s'assembla a res:

Quan es parla de trets diferencials... els dels valencians! ells són de debò els diferents. En tot. I tot és extraordinari. Aquell barroquisme... En són molt, de barrocs; i molt generosos, molt vitals. Barrocs i generosos amb la vida i el sexe. Barroquisme en tot. En els àngels i en la paella. Amb l'escenògraf dèiem, ¿què fem, un món, una falla, una paella? ¿Com visualitzem aquesta cosa especial, que no te res que s'hi assembli al seu voltant? I vaig a anar a buscar directament la falla. Perquè la falla no és tòpica, és un fet viu, molt present. La porten a l'ànima, els valencians i les valencianes, la falla. Cada dos per tres n'hi ha una. (Boadella, 2001b:10)

El mecanisme espaciotemporal de *Visanteta de Favara* es podria comparar, en efecte, a una falla vivent, estructura fixa de moments distints, ideal per reflectir l'amalgama referencial tan notable en aquesta peça. L'acció situacional te lloc espacialment gairebé sempre a l'aire lliure: al cel, espai obert i temps infinit per excel·lència (espai al·legòric que implica una considerable restricció dels comportaments) i a l'horta, paradís terrenal on feina, oci i funcions elementals van junts (joiosament desempallegats de tota constricció pel que fa als comportaments), només introdueix dues digressions que mostren la València dels despatxos dels polítics i dels bordells, d'espai tancat però igual de fallera.

El temps dramàtic de *Visanteta de Favara*, d'estructura lineal tendint a verticalitzar-se a cada pas, avança fent servir alegrement les el·lipsis, tan al cel com a

l'horta, amb un estil molt bíblic, com si ni Déu hagués inventat el temps ni la humanitat el rellotge. La referencialitat temporal és també l'amalgama fallera: l'acció introdueix constantment actes verbals o elaboracions visuals al·lusives que barregen l'antic testament, Calderon de la Barca, la flor del taronger, *Paquito Chocolatero* i el mobiliari de disseny i *la arruga es bella* dels anys de l'emergència socialista. I s'ha de dir que en una proporció tan igualada que es fa difícil titllar-les d'anacronismes puntuals. Fins i tot quan apareix una acotació molt convencional d'un moment visual relacionat amb el pas del temps cal entendre-la com una imatge irònica:

*A la llunyania se sent el cant del grills.
Ha passat un dia. Vesprà.
Visanteta mira cap al Mediterrani. Va arribant la nit.
(Boadella, 2005:35-43)*

Yo tengo un tío en América ubica la seva acció en el gimnàs d'un frenopàtic on els malalts fan teràpia. D'aquest espai, inserit, segons les constants al·lusions del text, en un complex amb moltes més estances contigües, s'emfasitza al màxim la seva realitat física i el seu present temporal com perquè quedi clara la seva permanència en el temps més enllà del que hi pugui passar en un moment donat. Això es fa retardant el punt d'inici de l'acció, introduint poc a poc l'activitat que justificarà l'aparició del conflicte que la posi en marxa, i fent que l'espectador entri al lloc de la representació amb l'espai encara sense plena activitat. Aquest plantejament introdueix d'entrada una clau liminal que potencia lúdicament el paper de *voyeur* de l'espectador, i que després evoluciona a mesura que l'acció s'hi instal·la definitivament. A poc a poc es va oblidant el realisme del gimnàs en focalitzar-se l'interès en les imaginacions dels malalts que cobren vida visual i sonora en escena, instal·lant progressivament l'espectador en el seu espai de *voyeur* convencionalment passiu. Passiu, relativament, en aquest cas, atès que l'escriptura de l'obra posa a prova a fons, com veurem, la capacitat de traducció d'elaboracions sofisticades que te l'espectador teatral.

A *Yo tengo un tío en América*, s'associa l'estaborniment dels malalts a causa de les teràpies de xoc que els apliquen els metges a la submissió d'un poble indígena ingenu

i vulnerable sota les *teràpies de xoc* que els van entaforar els conqueridors. La via: les transformacions i inflexions dels personatges. Analitzant el film *Marat-Sade*, diu Pavis:

C'est maintenant au tour des comédiens amateurs d'entrer dans leur rôle; plusieurs plans les surprennent alors qu'ils sont en train d'enfiler leur costume de scène. On assiste à leurs préparatifs, on est au seuil de leur personnification, on prend conscience du moment et du lieu liminal de la mise en jeu. Le chronotope dominant est ici celui de la liminalité et de la dénégation de l'acteur face à son rôle: tantôt lui-même, tantôt déjà son personnage [...] (Pavis, 1996:149)

A *Yo tengo...* els actes dels malalts i del metges en la teràpia passen a ser els actes dels indígenes d'una tribu americana i dels conquistadors espanyols. El sentit va fluctuant en les inflexions de joc teatral. El joc facilita la verbalització d'evocacions i de visions i l'ús de llenguatges espectaculars com són les cordes del gimnàs i el ball flamenc, entre d'altres, i tots ells provoquen un allau de referències espaciotemporals en general històrico-mítiques. La situació espaciotemporal de partida torna amb *feed backs* esporàdics a càrrec de la megafonia del frenopàtic. Una tàctica ja coneguda amb la qual es dosifica el ritme la tensió de l'acció dramàtica en la durada real.

I, d'una manera semblant a *Àlias Serrallonga*, *Yo tengo un tío en América* acaba amb una coda que sintetitza com aquell que diu amb un flash la qüestió del colonialisme mostrant la seva brutalitat actual. Ho fa passant clarament de la liminalitat de la presència a la de la il·lusió amb la ficcionalització convencional dels índex espaciotemporals. Quan el psicodrama s'acaba i els pacients abandonen el gimnàs:

*El gimnàs es converteix en una selva frondosa.
Cinc INDÍGENES corren atemorits, s'amaguen darrere d'uns arbres i es queden immòbils. Un PARAMILITAR sud-americà els segueix, amenaçant-los amb una pistola.*

PARAMILITAR: ¡Aquí hay más, gringo!

Un IANQUI vestit de camuflatge prepara el fusell metrallador mentre s'escolten les ordres de l'alt càrrec.

VEU EN OFF: Hey, James! Seen any more fucking indios around here?

[...]

Els INDÍGENES fugen mentre disparen contra ells-

[...]

Per la dreta s'interna a la selva un altre ianqui amb una serra mecànica preparada per ser utilitzada.

[...]

El IANQUI serra els arbres i surt. Un potent estrèpit provoca l'alarma i el pànic. Després d'una enlluernadora resplendor, les cordes cauen i en pocs segons la selva enfolleix de terror en l'obscuritat. (Boadella, 2002:481)

L'epíleg concentra tota la màgia del teatre per mostrar una acció humana amb la il·lusió viva d'un temps i un espai, en aquest cas el seu objecte vulnerable, tant o més indefens avui com fa cinc-cents anys.

El Nacional, comença amb una acotació i una rèplica de continguts marcadament espaciotemporals que defineixen a la perfecció la situació de l'obra:

En aixecar-se el teló es descobreix l'escenari degradat d'un antic teatre. Quatre-centes espelmes envolten velles catifes vermelles, evocant un ritual litúrgic. A esquerra i dreta, dissimulats per la penombra de les espelmes, es descobreixen dos passadissos; un comunica amb l'exterior, l'altre, amb les dependències del teatre. Fa fred, un fred coent, penetrant. Del teler cauen, cobrint el fons, les restes del que van ser sumptuosos decorats de roba. S'endevina una atmosfera asfixiant, d'aire respirat, acabat. D'entre les espelmes sorgeix, resistint-se a desaparèixer, la memòria empolsegada d'antics decorats corporis. Sobre les catifes, al fons, un faristol. Tres grans cistelles de vímet, distribuïdes per l'espai amaguen rics vestuaris arnats. A primer terme, a l'esquerra, un munt de partitures, manuscrits i llibres per seleccionar. A la dreta, partitures menyspreades, estripades, inservibles. Algú tracta obstinadament de sobreviure en un teatre que agonitza entre la pols i el ritme d'un rellotge aturat. Pel fons, entre la foscor, apareix DON JOSEP, un vell acomodador del teatre. Porta una trompeta i un plec de partitures. Fràgilment, però amb energia, corre cap al faristol. Deixa la trompeta a mà i endreça les partitures. Consulta l'hora en un rellotge de polsera que no porta.

DON JOSEP: En punt! (Agafa la trompeta i toca diana. Els acords militars es transformen ràpidament en la melodia "La strada") [489]

S'estableix, en primer lloc, i d'una manera immediata, sincrònica, la distància de l'espectador. Què descobreix l'aixecada del teló, un món de ficció? l'escenari real? L'ambigüitat sobre en quins termes s'estableix la liminalitat de la representació d'*El Nacional* està servida. L'acotació enuncia l'espai en plans de mirada, de descobriment, com perquè el lector construeixi o l'espectador desvetlli l'espai que té davant seu amb el seu *tempo*, com si es tractés d'una instal·lació, fins comprendre que «*Algú tracta obstinadament de sobreviure en un teatre que agonitza entre la pols i el ritme d'un relloige aturat.*» Aquest *algú* apareix, donant també la doble informació de present (toca diana) i de passat (*La strada*). Els índex icònics de l'espai i del personatge porten un discurs temporal insistent, compacte: un *cronotopos* d'espai tancat i temps limitat carregat d'ideologia (decadència) que es manté constant durant tota l'obra i impregna les entrades dels personatges que introdueixen l'exterior *amb futur*. De fet, el motor dramàtic és aquest: evitar-lo. La perversió del joc rau en què aquest conflicte està situat en una historicitat real on impera la certesa de què les coses no van així. La mecànica cronològica de la trama, altament convencional en aquesta ocasió –de dilació i no de concentració, a més–, torna a no ser un factor al servei de la intriga, sinó d'intensificació d'una situació estàtica *ad infinitum*, malgrat el desenllaç imminent que ve de l'exterior.

La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla comença amb una invitació a penetrar qui sap on, suggerint el joc i la mena d'implicació que es proposa a l'espectador:

ESCRIPTOR: (*Amb una llinterna al cap llegeix el final de Dr. Jekyll and Mr. Hyde mentre es fuma un cigarro*) "...” (*Tancant el llibre i posant-se'l a la butxaca*) Sí, ja ho he trobat, ja ho tinc, és això. De moment ja he començat a parlar sol. Molt bon símptoma. Em pregunto com es poden omplir folis sense parlar amb les parets? (*La mà que aguanta la cigarreta es va movent en contra de la seva voluntat fins que acaba escrivint amb la punta encesa del cigarro*) ei... ei, perfecte, això ja corre pel seu compte. El pitjor enemic conviu dintre de nosaltres mateixos. Aquest podria ser el punt de partida. (Boadella, 1998:4)

L'escriptor introdueix primer un personatge, es dóna un paper discret a ell mateix i surt d'escena escrivint sobre la marxa i verbalitzant l'acotació:

A veure, sona una música gloriosa.... a l'interior d'un magatzem... dos funcionaris....
Els llums del magatzem s'encenen a poc a poc. [...]4]

A partir d'aquí, l'obra, com ja hem explicat en abordar més amunt la seva complexitat argumental, conté diversos plans espaciotemporals articulats com nines russes.

La proposició d'embarcament en una ficció en el mateix moment que s'està creant, funciona una mica com a pretext per justificar la *increïble* història d'un senyor que en *esnifar* el famós *after-shave* de la seva fabricació que el va fer milionari es converteix en Josep Pla, mentre la seva senyora, per tenir-lo controlat i evitar que faci ximpleries amb l'herència li col·loca decorats que ambientin la seva transsubstanciació física i intel·lectual i figurants que li segueixin la beta.

Val a dir que la història d'aquest Dr. Floït és tan potent que no necessita cap justificació perquè resulti versemblant des de la primera transformació, de manera que l'*Escriptor* esdevé molt aviat un recurs per segmentar la continuïtat i introduir el que de fet són escenes representatives de les distintes facetes de les dues cares del personatge, una mica com en els *Ubús*, i propiciar una conversa sobre literatura del vell geni literari amb l'escriptor novell.

Els tres pretexts per introduir les digressions temàtiques que es van succeir a l'obra són: l'*Escriptor* que introdueix la situació en si; la trama de l'*Ulrike*, la dona suïssa de Marull que prepara les escenes sobre les obsessions del negociant mecenes; i la trama de *Marull* qui, amb els seus *viatges* de Floït, permet introduir les visions del món de Josep Pla i amb alguna becaina l'evocació onírica d'altres personatges del passat franquista de Catalunya, com una premonició del que seran les evocacions de Dalí que estructuraran l'obra següent.

En la sofisticada *mise en abîme* del *Floït-Pla* hi ha el pla espaciotemporal ambigu de la presència inicial de l'*Escriptor*. A continuació el de l'aparició del *magatzem*, el qual, bo i ser mental, pren de seguida el rang situacional de la ficció i acota una acció de durada equivalent a la de l'obra. El *magatzem* introdueix en la situació bàsicament la idea de negoci familiar, sense implicar gens les seves característiques icòniques. Ens deia Albert Boadella que «la idea era que dintre de la brutalitat d'un magatzem o d'una fàbrica, aparegués la frescor, la finor del món del teatre, dels decorats, que il·lustrarien les escenes de Pla»(Boadella, 2001b:16-17). Potser sí que projecta en algun moment, induïda pel text, la noció temporal del fet de viure sempre allí dintre com a reflex de l'esperit

monacal de l'empresari que sols se sent bé en la salsa de la seva pròpia producció. Les visites que reben al *magatzem*, introdueixen exclusivament visions sarcàstiques d'institucions catalanes totes elles connotadores dels seus jocs d'interessos amb poc component d'evocació espaciotemporal, llevat de la de l'*Arquitecte*:

Arquitecte : (*Assajant de nou.*) Senyor Marull, estic en disposició de presentar-li el projecte de la seva cripta.

Mentre l'actor assajava, de les bigues han caigut tres amples gomes elàstiques.

L'actriu 3 i l'actor 4 han agafat les puntes de les gomes i les han lligat en tres punts del magatzem. Dos, a l'extrem dret i esquerra, i la tercera al fons. Ha quedat dibuixada una piràmide.

L'actor 4 desapareix per la dreta.

L'actriu 3, vestida amb una jaqueta blanca, serà l'ajudant de l'arquitecte. Agafa un llarg punter que li ha de servir per assenyalar tot allò que l'arquitecte vagi anomenant durant la seva explicació al Sr. Marull.

Sona "Toccatà & fuga" de J.S. Bach.

L'arquitecte es situa a l'angle dret de la piràmide.

La seva ajudant a l'angle esquerra.

L'interior de la piràmide s'il·lumina.

El Sr. Marull entra, conduint la seva cadira de rodes, per la porta dreta del fons del magatzem. Es situa al centre de la piràmide.

La música deixa de sentir-se.(Boadella, 2005d:78)

La digressió sobre el passat franquista sí evoca tangencialment aquell món en una perspectiva de conflicte social contingut en records d'enfrontaments molt personalitzats. Però els punts forts en l'evocació de móns externs són en aquesta obra en les digressions dedicades a Josep Pla, les quals, recolzades en fragments dels seus propis textos treu com per art de màgia la sordidesa del magatzem. Just abans que comenci la preparació d'un arròs negre al voltant del qual te lloc una tertúlia creadora d'una atmosfera notablement evocadora.:

Pla : Miri aquest paisatge, aquests pins, aquest cel, aquest mar tan blau. (*Lentament va caient un teló: Un paisatge de Cézanne: Vista des de l'estanc de la Vila d'If.*) Els hi participo que la meua única aspiració

és morir-me davant el Mediterrani o davant una o altra muntanya dels voltants.

Pla queda amagat darrere el teló.

Escriptor :Ara em desapareix darrera d'un paisatge d'en Cézanne! [72]

Per explicar *Daaalí* en aquesta perspectiva també ens diu molt al respecte una explicació del director a les seves memòries referint-se al pas instantani per la ment de multitud d'esdeveniments en situacions límits:

A mi aquesta composició misteriosa del temps em va deixar tan fascinat que algunes obres posteriors, com les de Pla i Dalí, van intentar reflectir el prodigi, almenys d'una manera teatral. Tant en l'una com en l'altra, la sinopsi argumental succeeix en el simple esclat d'un conjunt d'imatges i pensaments, que passen per la ment del protagonista en pocs segons, però l'espectador ho viu en el seu temps real durant dues hores. El cas més reeixit és el de *Daaali*, on el darrer sospir del pintor s'amplia en forma de múltiples situacions, representant l'últim deliri. La infermera que assisteix als últims moments de l'artista, movent-se a càmera lenta, tarda les dues hores de l'obra a fer el que faria amb pocs segons. Així transforma el temps de tal manera que ens facilita poder veure a ritme normal les altres accions incloses en l'esclat delirant. Si amb una moviola cinematogràfica recuperéssim el ritme normal de caminar de la infermera, totes les imatges de l'obra passarien amb pocs segons a una velocitat indesxifrable. (Boadella, 2001:406-407)

La primera imatge de *Daaalí* és el terra vermellós al centre del qual hi ha una elevació suggerint una textura de pissarra que acaba amb la forma d'una capsa de piano de cua inclinada cap endavant. Una imatge simbòlica relacionada amb el món dalinià, però sense instituir d'antuvi cap referència temporal ni cap expectativa d'acció dramàtica previsible. La segona és la visió de Dalí cadavèric estirat sobre la brillant textura de la tapa del piano. I, de seguida la imatge del nen saltant damunt el piano tocant una sonata de Beethoven, la qual ja és, segons el director «una transgressió. Però és que estar drets

damunt d'un piano, caminar-hi te aquest efecte. No es un lloc de pujar-hi, un piano» (Boadella, 2001b:24).

Descripció espacial oberta, doncs, a la llibertat il·limitada de presentar els temps, les historicitats que només l'espectador podrà evocar des del seu propi coneixement del tema. L'espai és a *Daaalí* el lloc obert al trànsit en temps real dels flashos al·legòrics múltiples que conformen l'obra. Un espai amb un element també al·legòric, el qual facilitarà la cohesió dels significats sovint remots que el transiten i el qual transformarà el seu mateix significat en funció del de les al·legories que cohesiona.

Daaalí, tanmateix, no està escrita al marge de l'espectador, és directa, provocadora, encarada a ell, sense quarta paret; fins i tot els fragments que mostren la privacitat de l'agonia pretenen exhibir-la cruament, com una *performance* sense el filtre esmorteïdor d'una situació dramàtica enunciada al complet.

La llunyania que produeix, per exemple, la lentitud estratègica de les primeres imatges de l'obra permet que l'espai descrit manifesti tota la seva claredat icònica sense perdre la pura noció de tarima no transfigurada en cap món mític: d'escenari èpic sense cap element que el separi del món real de l'espectador que ha ocupat la seva localitat. Aquesta distància es va esvaint amb la irrupció de la força dramàtica de l'agonia del pintor, fins que, de sobte, l'espai es converteix en l'evocació intensíssima d'un món privat sense que ningú se n'hagi adonat de en quin moment s'hi ha produït la implicació. Tot i que el text presenta una divisió en escenes amb un títol introductori, si ens hi fixem bé, ens adonem que en les acotacions del final d'una escena ja hi ha l'element que comença la següent, amb la qual cosa, la segmentació en escenes és només una convenció de format quan la segmentació real determina una total contigüitat del que es presenta.

A *Daaalí*, cada personatge, cada imatge, cada al·legoria, evoca la seva pròpia historicitat. Les referències són sempre nítides i l'amalgama de tot no impedeix una arribada clara per bé que polièdrica, de les tesis apuntades més amunt. Les imatges indueixen un sistema d'associacions temàtiques profundament aleatori. A *Daaalí*, hi van apareixent personatges portadors d'un temps mític concret, com el Dalí agònic en camisa de dormir i espadenyes de pagès i la infermera que en té cura, actuats des de la transparència emocional; personatges intemporals, com els botxins de la Història, genèrics, com ninots d'un guinyol perenne, caracteritzats per la via expeditiva i

denigradora de la caricatura grotesca; personatges atemporals, com els artistes transvestits i actuant com a clowns en un homenatge entranyable al seu rol; personatges mentals com el Dalí nen o la mateixa Gala, arquetipus d'una vocació, mostrats com éssers eterns, com a fixació d'un desig, interioritzats, transparentant únicament el seu destí insatisfactori; personatges transtemporals, com la víctima, mostrada pel contrast de la nuesa enmig d'un univers d'atributs materials; la posteritat duta a l'altre extrem, al·legoritzada per armadures enlluernadores i buides... I els corbs, el cor de traficants imprescindibles en qualsevol història que tingui els diners de fons.

IV.6.3 TEMPS I LLOC REALS (*M-7 CATALÒNIA, LAETIUS: REPORTATGE SOBRE UN RESIDU DE VIDA NUCLEAR, GABINETE LIBERMANN, BYE, BYE, BEETHOVEN*)

Boadella havia tingut sempre clar que no li agrada el teatre que, per molta qualitat que tingui, es produeix com un fet que deixa l'espectador com un voyeur passiu. Però, a mesura que en els espectacles de la primera època el mim es va anar inscrivint en una teatralitat més dramàtica, més autònoma, el director es troba fent, en certa manera, la mena de teatre que rebutja. El teatre que tanca la seva bellesa, la seva agressivitat, la seva força en els límits convencionals de l'escenari.

Aquests escrúpols donen pas a un període d'Els Joglars a la recerca d'un teatre que trenqui decididament la quarta paret i situï la representació en temps real amb pretextos rituals diversos.

La possibilitat de col·locar l'espectador i l'espectacle en una situació en què el material dramàtic és pogués representar sense crear la il·lusió d'una altra realitat i sense trencar, per tant, el temps real de la celebració la van experimentar per primer cop amb *M-7 Catalònia*, i no cal dir que la idea dels rituals que com la missa, on que sense sortir del pla real es poden evocar les invencions simbòliques més allunyades del quotidià, va estar present en la recerca d'aquella etapa.

També la necessitat d'incidir en l'espectador d'una determinada manera va marcar l'elecció d'uns temes que impliquessin la possibilitat de renovar la curiositat d'entrar a un teatre. Així, començant amb la forma de conferència de *M-7 Catalònia*, on el que es feia com a *teatre* era una mena d'il·lustració dramàtica de les explicacions

directes al públic, fins a l'equívoc joc de presentació d'un informe a un estament militar que justificava la ciència ficció espectacular de *Bye, Bye, Beethoven*. Els Joglars van completar una etapa de deu anys, única que podem considerar com un cicle tancat.

M-7 Catalònia és una conferència il·lustrada amb exemples teatralitzats que situa personatges i espectadors en un pla total d'interacció. Aquest primer aspecte es reflecteix molt clarament en les reiterats adreçaments directes a l'espectador del text, ja sigui com a receptor de les informacions que van donant les conferenciantes o de les demandes de paciència que se'ls fa quan la conferència s'ha d'aturar per problemes amb els personatges encarregats d'escenificar els exemples.

La concreció escenogràfica de l'espai i la caracterització de les Doctores que fan la conferència enunciades al text tenen evocuen una idea de progrés manifestada en una tecnologia que situa la vida en un nivell d'asèpsia extremat. L'escenografia d'*M-7 Catalònia* que s'inscriu en l'espai i el temps real del lloc on es representa l'acte, actua, literalment, com a artefacte de laboratori per a l'exhibició de rareses antropològiques que iconitza –imposant a la llarga aquest discurs– una idea cultural (un imaginari atribuït a l'espectador) del progrés, que es tradueix en purs termes espaciotemporals com són futur i nord.

Cal destacar la presència en el dispositiu de l'exhibició «d'un petit espai escalfat amb resistències elèctriques, imperceptibles, per elaborar-hi la paella» (Boadella, 2002:151). Aquest detall facilita tot l'encadenat d'accions que propicia el clímax del conflicte, actuant paral·lelament com un contundent factor en la revitalització de *feed back* de la noció de *performance* en temps i espai reals, quan la potència de l'acció dramàtica per implicar-hi el públic, tendeix a reinstaurar la convenció teatral bàsica. Perquè, certament, l'acció dramàtica d' *M-7 Catalònia*, si bé, com hem vist en la seva descripció argumental del capítol anterior, avança amb un conflicte mínim i força anecdòtic, pel que fa al motiu que l'emmarca, tramet en canvi amb una potència extraordinària l'evocació d'imatges, sensacions, experiències personals que traslladen el receptor a móns perfectament associables a temps i espais familiars. La gràcia –o la perversitat– d'aquesta obra rau, precisament, en el fet que la distància que genera l'enquadrament de les evocacions, converteix en mítics un món perfectament reals.

El temps i l'espai a *M-7 Catalunya*, en la seva dimensió més immediata i performativa, elaboren també en molts moments el discurs de l'acció. En aquesta obra, més que en cap altra, potser a causa de la clau antropològica en què el marc situa l'observació, les tensions propiciades per l'espai i el temps en les situacions plantejades són la carn del contingut.

Que *M-7 Catalunya* té en la proxèmica i el *tempo* els recursos expressius principals, es manifesta des de les primeres acotacions que performativitzen la distinta relació que tenen les Doctores i els Vells amb l'artefacte espacial. La primera entrada dels Vells, per exemple, ja és tota una acció on l'espai genera les primeres emocions corprenedores i alhora còmiques, atesa la clau de comèdia del plantejament, i també el *tempo* provocador d'expectativa:

Les DOCTORES es retiren cap als laterals i obren pas als VELLS. Es posen els guants protectors, de plàstic transparent. Els quatre VELLS apareixen per la porta de la dreta, en filera. CISCO és el primer: pas lent, cap cot, ni mira, duu un bastó. El segueix AMPARITO amb tímidesa: la bossa de mà penjada al braç, mira les madames de cua d'ull i toca l'espatlla de CISCO amb precaució perquè no passi de la ratlla (...) JAUME triga a sortir. Apareix de cop, com si l'haguessin empès.....
[154]

O escenes com la de les estratègies d'acostament a una taula situada al centre de l'espai dels personatges asseguts en cadires al elaboren també en molts moments el discurs de l'acció voltant a una certa distància, exemplifiquen la importància de les tensions espaciotemporals en la construcció del discurs dramàtic d' *M-7 Catalunya*.

Laetius també juga la doble carta de la realitat i la representació. Però el pla real es juga d'entrada al cent per cent. Una tanda d'entrevistes que dos dels actors efectuen al públic, micròfon en mà i a peu de butaca hi fa la funció. La durada i la densitat d'aquesta acció és prou significativa i explícita com per anular –o simular-ho– la liminalitat convencional de l'espai teatral.

Para romper un poco con este concepto de público anónimo para nosotros, los cómicos, nos gustaría pulsar ligeramente algunas de sus opiniones con respecto al teatro en general y del espectáculo que vienen a ver. No se inquieten. Esto no tiene ninguna intención provocadora, es una simple conversación entre amigos. Contesten libremente lo que les plazca

[...] Sin ánimo de ser indiscreto, me permite que le pregunte por qué ha venido usted al teatro?

NOI: Hombre, me coge desprevenido... (etc.) (Xf.Cap.VIII.1:598)

El joc és prou llarg com perquè l'espectador pugui arribar a dubtar que allí es farà «teatre», realment. No ho fa del tot, tanmateix:

[...] Muchas gracias, pero juzgando por lo que dice, me temo que lo que verá aquí arriba le dejará un poco frío, quizás no le interese demasiado. Me llamo Domènec Reixach, tengo 20 años, por favor no me exija que haga el mismo teatro del siglo XVII. Ahora, si quiere, le devolvemos el dinero y tan amigos. Pero permítame que vuelva a insistir: usted con qué predisposición se encuentra ante un concierto, por ejemplo?

EL MATEIX NOI: Ah, pues no sé, escucho, me imagino cosas que la música me sugiere, miro la cara de los músicos, los gestos del director, me emociono, no se... [598]

Una acció real al cent per cent només d'aparença, atès que les respostes que surten per la megafonia no recullen les respostes reals que donen els espectadors i les espectadores, sinó la versió prèviament escrita i enregistrada per la companyia. És en el moment en què cada espectador s'adona de la impostura el que l'indicarà que l'obra ha començat encara que el seu espai d'impunitat continuï transgredit.

La representació amb llenguatge gestual de la història de Laetius sobre la plataforma preparada pel cas, reinstaura suficientment la relació espacial habitual. Encara que el pla real del lloc i el temps és verificat constantment per la narració verbal paral·lela al que es va veient, més en to de comentari microfònic que d'explicació èpica, un xic semblant a les retransmissions de teatre o cinema per a cecs.

El *teatre en el teatre* que es fa a la plataforma, evoca, en canvi, un *cronotopos* d'imaginari mític futurista com és el paisatge d'abans i després de la catàstrofe nuclear definitiva. El paisatge *d'abans*, Els Joglars el concreten irònicament mitjançant un estereotip de lloc domèstic tancat convencional tan simple com:

[...] *el matrimoni Roca que, al so de la música d'Il Trovatore, de Verdi, s'acomiaden grandiloqüentment, visiblement afectats per l'explosió nuclear del la qual estan rebent les conseqüències.* []

Una acció que evoca la noció d'obertura i expansió de l'explosió, per contrastar tot seguit amb el món del moment just després de la catàstrofe amb un imaginari d'obertura i expansió infinita d'un espai fix encara amb les petjades evocadores d'espais tancats hàbilment enunciades:

Els dos mims són substituïts per dues escultures blanques deformades com menjades per l'explosió, dins les quals habita Laetius. Laetius va sortint paulatinament de la seva closca, amb dificultat... []

L'acció i els comentaris posteriors donen a la plataforma la categoria d'intempèrie inhòspita i al temps un abast incommensurable. Mitjançant els salts temporals, amb el·lipsis introduïdes pel narrador, el procés d'evolució de l'espai en el temps ve ratificat sobretot pels signes d'evolució paral·lels que mostren els *Laetius* i molt eventualment per acotacions que informen dels moviments i els canvis del suro que cobreix la plataforma. A més del text del narrador que fa el *feed back* del temps real, també es crea amb la repetició d'escenes, amb la seva interrupció per fer intervenir els *Laetius* com a actors, amb intermedis diversos i amb l'aplicació d'estratègies diverses en els salts temporals de la cronologia a la història de *Laetius*. Només en començar la representació amb l'escena citada més amunt de l'explosió a casa del matrimoni Roca començar, ja s'anuncia que la convenció no està pas fixada:

[...] es retorcen (el matrimoni Roca) pel dolor, s'abracen i, finalment, moren arrossegant-se pel terra.

(Veu en off: des de la llunyania se senten els versicles 12, 16, 9, capítols 6, 9 16, de l'Apocalipsi de Sant Joan)

Text del Narrador: "Tothom tenia previst que el final fos així d'espectacular. Si ens cenyim a l'autèntica realitat, aquest final no va ser tan teatral". Senyors Roca recapitem de nou la situació.

(versió 2^a) els mims repeteixen l'escena que ara es completament quotidiana i vulgar, busquen un cargol del cassette que se l'hi ha perdut, al Sr. Roca. Els sorprenen d'improvís l'explosió i moren sense ni adonar-se'n. []

En aquesta obra, ja des del principi, la dramaturgia sembla no voler deixar que s'instal·li en primer pla de recepció la representació dels *Laetius*, distanciant-la constantment amb l'aparició d'anacronismes en forma d'objectes del món actual i amb el retorn constant cap l'enquadrament de la demostració en temps real. Seguint fil per randa les recomanacions brechtianes, o més ben dit, exagerant-les fins a la paròdia, sembla com

si no es voles deixar a l'espectador lliurar-se a la força catàrtica de l'acció que executen els *mims* i sobre tot de l'espai i el temps del futur mític que suggereix.

Els dos *tempos* performatius distints de les dues escriptures que se simultaniegen –el gestual, silencios i concatenat i acotat en un espai reduït dels *Laetius*, i el verbal, irregular dels actors, dits *mims*, ratificant l'espai global real en temps present en ser objecte d'amplificació– contribueixen a bastament al manteniment de l'efecte. En tot cas, *Laetius* no te com a motiu central l'hàbitat o l'ecologia ni la carrera de la humanitat cap a la destrucció, sinó que actuen de marc per situar en termes èpics un discurs sobre la inconsistència de determinats aspectes de la intel·ligència humana. La dramaturgia de *Laetius*, en crear aquests dos espais concèntrics de percepció temporal distinta, situa la recepció en una mena de centrifuga que tot i no sortir mai de la ironia, cerca apropiar-se catàrticament de l'espectador... però per deixar-lo anar sense pietat quan menys s'ho espera.

Gabinete Libermann és un espectacle en la majoria d'aspectes més semblant a *M-7 Catalònia* que a *Laetius*. La sessió pública de teràpia del Doctor *Eduardo Libermann* ajudat per la secretària *Rita Llopis* i per *Rogelio*, un pacient reprogramat, també manté la situació en temps i espai reals amb el constant adreçament a l'espectador de tot el que es fa a l'escenari. Un adreçament que unifica encara més que a *M-7 Catalònia* l'espai d'actors i espectadors atès el caràcter insistentment *persuasiu* de l'elocució del *xarlatà* i la seva secretària, comparat amb el molt més *expositiu* de la de les *Doctores* d'*M-7 Catalònia*. També els elements que ocupen l'escenari remetent a un laboratori altament tecnificat, en aquest cas amb una distància més irònica i metateatral que a *M-7 Catalònia*, en tant que la plataforma i el cub de metacrilat on tenen tancats els personatges a reprogramar al·ludeixen a elaboracions espacials anteriors de la companyia (*Laetius* i *Mary d'Ous*), encara que aquesta no sigui una funció primordial en la construcció del discurs en termes de recepció. Sí, actua, i amb força potència, en aquest cas, l'oposició tancat-obert present en tota la *performance*, factor decisiu en l'assumpció de l'espectador de la seva situació d'extern, davant d'un discurs tan seriós, encara que transmès en clau irònica, com l'enclaustrament en el propi cervell que implica la bogeria.

Efectivament, l'espai que a *M-7 Catalònia* potencia la lectura de les tensions de l'ésser humà en la seva relació quotidiana amb un medi socialitzat, a *Gabinete Libermann*

possibilita la mostració de les tensions a nivell humà generades per la gàbia, incloses les relatives a la diferent percepció temporal que culturalment tots atribuïm al dintre i al fora, al tancament i l'obertura. La ironia està en què, a *Gabinete Libermann*, tothom, pacients, terapeutes, públic, són tancats en un joc de *mise en abîme ad infinitum*.

Bye, bye, Beethoven, com hem vist al capítol anterior, torna a abordar el tema de la fi del planeta reprenent *Laetius* en termes més seriosos. A *Bye, bye, Beethoven* el que fa és avançar-nos a tots, protagonistes i espectadors de la demostració, cap a un temps mític vagament futur també vagament localitzat en un estament militar soviètic que dona un aire de gravetat als experiments localitzats igualment en un laboratori de llunyanes ressonàncies de ciència-ficció, per arribar al final a representar el mateix planeta de *Laetius* però dins d'aquest discurs més transcendent. El text de *Bye, bye, Beethoven* manté la narració i el comentari paral·lel a les accions representades, fins i tot amb al·lusions directes al seu caràcter de representació teatral.

Excelentísimo Estado Mayor Español: queremos agradecer públicamente el entrenamiento y asesoramiento recibido en las escuelas de arte dramático de Leningrad, Kiev y Odesa para representar este resumen de la operación paraíso. (Boadella, 1987:2) (Xf.Cap.VIII.1:645)

Val a dir que l'acció, que se suposa simulada a l'espai construït per a la representació, crea escenes que, com es feia a *M-7 Catalònia*, sí construeixen unes evocacions espaciotemporals molt suggestives, però en el sentit contrari a l'obra citada, no poden evocar móns coneguts, sinó móns de *ciència ficció* però molt plens de referències als costums del *passat*, molt a la Kubrick, fins i tot a nivell textual. Per exemple:

Padre, quiero explicarte una cosa vital / padre, quiero ser frénica / no hagas estas cosas / no es broma, quiero ser frénica / te has vuelto loca, no hagas estos gestos / papá estais desfasados, me siento marginada, todos ms amigos ya son frénicos / tu de qué hablas si padeces intelecmiosis crónica / venga que llegamos tarde a la ópera / madre, quiero ser frénica / preferirias que fuera libidinosa? [...] [648]

Bye, bye, Beethoven deixa, però, que l'acció suposadament simulada tendeixi a imposar-se com la veritable realitat representada. També la part que repeteix *Laetius* juga més a fer veritable l'hàbitat planetari que representa, fent-hi moure's pel seu interior un

astronauta que explica *in situ* la situació i hi introdueix també el joc de referències temporals ratificadores del discurs:

El nuevo ciclo de vida se asienta sobre los detritus de la pasada civilización. En este subsuelo de basuras arqueológicas conviven los residuos industriales, junto con las obras más veneradas por la antigua especie humana. Este desperdicio se atribuye a Johannes Werner, 400 años antes de la explosión [...] [656]

Bye, bye, Beethoven introdueix, a més, en l'espai i el temps performatiu tota una sèrie de fragments musicals creadors d'atmosfera i inductius de tensió els quals intensifiquen encara més les evocacions d'un món futur: uns sons del passat que en aquest context abandonen la seva significació cultural estricta per incrustar-se en el discurs com a ressonàncies tel·lúriques de la tragèdia del planeta.

IV.6.4 TEMPS REAL EN LLOC “RITUALITZAT” (*OLYMPIC MAN MOVEMENT, TELEDEUM, VIRTUOSOS DE FONTAINEBLEAU*)

En una declaració del 1985, arran de l'estrena de *Gabinete Liberman*, Albert Boadella diu:

Ahora me resultaría muy difícil volver a mantener la convención de levantar un telón y que aparezca un castillo o un tresillo. Habría de persuadirme de que el público es un voyeur. Sé que he entrado en un vicio que algún día he de abandonar, porque cuando se repiten las fórmulas se acaba en el amaneramiento. Por eso siempre he tratado de enfrentar un espectáculo con otro y poder luchar mejor contra mis “tics”. Es cierto que en los últimos años estoy en una línea demasiado precisa: conferencias, demostraciones, mítin... cosas que pasan en un local público y que no son exactamente formas teatrales. [...]. (Pérez Coterillo, 1984:16)

Parlant dels espais d'aquesta etapa d'Els Joglars especialitzada en un teatre que busca incorporar l'espectador a la raó de ser dels espectacles, Boadella reconeix que el teatre entès en el sentit convencional li produeix una certa grima:

Sé que hi he d'entrar, és clar, i que quan ho faig hi entro totalment; però m'agrada entrar-hi després, no d'entrada. Hi ha alguna cosa que m'impedeix fer un teatre d'aquell que s'apaguen els llums i allò és el palau de Versalles. Necessito que primer la gent s'hi assegui, allò és una conferència, un míting, una demostració científica, un assaig de televisió... I això té una contrapartida que és el temps real. Tinc la limitació del temps real. (Boadella, 2001b:14)

José Antonio Sánchez al·ludeix a aquest període de Els Joglars, alineant encertadament el seu treball en els corrents d'avantguarda d'aquells anys que ell denomina «*dramaturgias de la complejidad*». Sánchez diu que:

Se trata de jugar dentro de una primera representación a la que se intenta conceder un nivel de realidad con el que se identifican los actores/ejecutantes. Otra serie de elementos remiten al medio televisivo: la perfección formal de la imagen, el tratamiento del espacio escénico como una especie de plató al otro lado de una pantalla invisible ante la que se siente el público, el uso de la tecnología (micrófonos, pantallas electrónicas, iluminaciones no convencionales...) [...] La indefinición de los espectáculos de Els Joglars es sintomática de una época en que la transitoriedad entre lo real y lo ficticio, lo auténtico y lo fingido, se ha hecho tan sutil que resulta muy difícil, incluso vano, lograr una definición clara de los límites. (Sánchez, 1994:175)

Olympic Man Movement és el joc de rol més pervers dels ordits per la companyia, atès que munta l'acte de propaganda però per provocar-hi l'absurditat en no produir-se la suposada l'atenció positiva de audiència. En aquesta obra, tot i jugar-se la carta de la no ficció de l'acte real muntat en un teatre o en qualsevol altre local, contràriament a *M-7 Catalunya* i *Gabinete Libermann*, l'escenari que acota l'acte, que suggereix un disseny tecnològic grandiloqüent i conté una pantalla electrònica i megafonia per visualitzar i amplificar els missatges, situa la *performance* en un marc d'impossible reciprocitat. Boadella recorda que la idea era des d'un principi forçar la potència de l'aquí i l'ara: «*tengo un par de folios en los que he ido escribiendo lo que quiero, o más frecuentemente lo que no quiero. En esas notas estaba ya que quería plantear un mitin,*

un acto de afirmación que tuviera ese carácter de presencia, de que está ocurriendo de verdad, un acto en el que se rechaza la convención teatral». (Pérez Coterillo, 1982c:41)

Es tracta, així, d'un ritual de propaganda; i en un ritual de propaganda, on el mitjà és en bona part el missatge, l'embolcall és tan important com el discurs, n'és part activa. En la propaganda, l'escenografia és el suport subliminal que ha de referendar en tot moment les paraules i els actes: la ideologia feta icona:

L'espai escènic el conforma una tarima d'acer inoxidable, proveïda d'una lleugera inclinació, Un Pòdium mòbil, també d'acer, que serà accionat horitzontalment pel llarg de la tarima. Una Pantalla Electrònica, al fons, on s'imprimiran les imatges detallades en les distintes escenes. Als costats dels espais, unes banderoles de colors. A l'esquerra de la boca de l'escenari, un pal d'acer estacat a terra Al mig de la tarima, a terra, hi ha un llenç vermell amb l'anagrama de les sigles O.M. Aquest anagrama serà motiu que es repetirà al llarg de la representació en els llocs i moments indicats. (Boadella, 1982:45)

De fet, la pantalla electrònica relativitza molt la importància que pogués tenir la dimensió tancada del lloc on es realitza l'acte. Es tracta d'una imatge molt associable també als marcadors electrònics dels estadis, encara que també –menys en l'època d'escriptura de l'obra– als concerts de *rock*. És interessant constatar el seu poder de no deixar actuar la convenció de canviar l'espai de ficció quan l'acció així ho vol. El contrapunt del seu missatge –al text apareix en columna paral·lela a les acotacions i les intervencions verbals–, sigui al·lusi al lloc, a l'acció o pur eslògan escrit, fa artificial al màxim el joc escènic. Paral·lelament, la borrosa referencialitat temporal de l'acte, el qual, tot i insistir en la seva actualitat, està ple de ressonàncies d'altres temps. Tant li fa: el principal paper d'*Olympic Man Movement* el té la historicitat del temps del receptor.

Teledium, l'assaig real d'una retransmissió televisiva, dona al públic present el rol passiu, però privilegiat en un imaginari popular, de poder ser testimoni d'allò que habitualment no es veu. La comèdia de situació que es desenvolupa en aquest marc es cenyeix al cent per cent a la cronologia del guió de la cerimònia, segmentat d'acord amb l'ordre del ritual determinat, que s'assaja amb les interrupcions i incidents que van alimentant l'acció i el conflicte entre els membres de les distintes confessions i amb distintes procedències geogràfiques que hi participen. *Teledium* fa servir estereotips de la procedència geogràfica dels personatges, però no genera digressions on s'activin

referents espaciotemporals significatius en el conflicte, més lligat a un imaginari iconogràfic religiós, cel i infern, inclosos.

De fet, *Teledium* és, espacial i temporalment, la més terrenal de les obres d'Els Joglars, la que més s'arrapa a l'espai del plató sense sortides digressives. Citant Boadella:

A *Teledium* tinc l'esclavitud de la situació, per molt boja que sigui, en temps real, i no me l'emporto mai cap a un altre espai imaginari. Temps absolutament real i espai absolutament real. *Teledium* no arrenca des d'aquest punt de vista. Trobo que em vaig equivocar i que a *Teledium* hauria d'haver deixat en alguns moments que es produís algun contrast de temps i espai, hauria d'haver fet que s'aparegués sant Pere, per exemple. Aparicions o coses que aquells personatges veiessin, i que hagués portat l'espectador cap a altres llocs i temps, com vaig fer a *Yo tengo un tío en América* on podies veure altres coses a través dels ulls dels bojos. Per això, *Virtuosos de Fontainebleau* era un concert real i s'havia de fer en un espai de concerts real. (Boadella, 2001b:13)

Virtuosos de Fontainebleau, plantejada en la situació de temps i espai reals d'un concert de música clàssica, sí compta amb un públic coneixedor del seu rol pel que fa a la relació amb els actants. Un rol perfectament assumible i actuable, el qual, en trencar-se les regles del joc, genera una potent activació de la vivència en temps real sense que l'acció en curs hagi d'incloure més incidents per mantenir-la. L'inici esmentat on es va desenvolupant el concert segons l'ordre del programa que el públic te a la mà, va generant, malgrat la lògica incredulitat del públic *teatral* –no *musical*–, una recepció distesa on el temps dramàtic és cedit a un temps de percepció molt més subjectiva com és la musical. Es tracta, és clar, d'una estratègia dramaturgica: un preàmbul per fer més efectiva la participació del públic en el moment en què els primers incidents extra musicals el treguin del seu espai personal de receptor musical per activar al cent per cent la seva ubicació en la *performance* organitzada ni més ni menys que per la seva poca «ogaja» (oïda).

L'acció de *Virtuosos de Fontainebleau* juga també a fons amb un imaginari geogràfic cultural de principi a fi de l'obra. Finalment, el motiu central del discurs és el

que, amb terminologia actual, diríem *l'espai europeu* i –coincidint en certa manera amb *Olympic Man Movement*–, *l'espai europeu* vist des d'un imaginari sociocultural espanyol en una conjuntura històrica tan precisa com el moment de la integració espanyola en la Comunitat Europea. Val a dir que a *Virtuosos de Fontainebleau* les sortides de situació que permeten els conflictes dissenyats per la dramaturgia, introdueixen el seu discurs sense evocacions espaciotemporals pròpiament dites, com en el cas d'*M-7 Catalunya*, sinó que més aviat juga a la cita cultural i la introducció de referents iconogràfics al·lusius.

Virtuosos de Fontainebleau culmina aquesta etapa de recerca en les possibilitats de fer entrar el *teatre* partint d'una negació de la convenció de ficcionalitat, al capdavant ordidora de súper ficcions integradores del públic.

IV.7 ALTRES ÍNDEX (VISUALS I SONORS NO ACTORALS) DE LA PARTITURA DRAMÀTICA TEXTUAL

A partir del moment que Els Joglars deixebles del silenci deixen enrere una modalitat de representació que porta inherent una dramaturgia i unes tècniques d'actuació tan codificades com és la pantomima, cada nova creació escènica comporta la recerca d'una forma espectacular adequada al nou plantejament temàtic o argumental. Des de les seves primeres passes, el teatre d'Els Joglars demostra un interès incansable per l'experimentació amb totes les eines expressives que l'art escènic disposa. La confiança del grup en la convenció teatral fa que es prenguin al peu de la lletra la capacitat del teatre de representar qualsevol cosa mitjançant qualsevol signe. Les obres d'Els Joglars sempre situen els personatges en mons i situacions físicament molt significatius. Objectes, sons i efectes lumínics comparteixen l'espai amb els personatges i a compleixen papers variats.

Els espais dels espectacles d'Els Joglars són sempre mons actius que cobren vida també a través dels efectes físics que produeixen o contenen. El so, la llum, les projeccions, els efectes, s'uneixen als materials i a l'activitat humana per determinar el veritable abast poètic de cadascun dels seus espais. Els Joglars han tingut sempre molta

cura de l'aspecte visual dels seus espectacles i, tot i que mai l'han volgut definir como a *teatre-imatge* o *teatre visual*, molts dels seus espectacles s'hi podrien considerar. Però Els Joglars és també un dels avançats en l'àmbit d'una concepció i una elaboració sonora dels espectacles teatrals. En els diferents espectacles d'Els Joglars, l'aspecte sonor sempre té una relació intensa amb la concepció argumental i la percepció espacial.

Vegem com la peculiar manera de fer espectacle d'Els Joglars és reflecteix en la textura didascàlica de les seves creacions. En el nivell textual, les marques de la teatralitat són diverses, actorals i no actorals. Les didascàlies referides a imatges, so i música comparteixen protagonisme amb la paraula i, sovint, li ho prenen.

La presència dramàticament activa d'objectes inanimats ja apareix a gran escala a *Àlias Serrallonga*. En ocasions amb una intencionalitat clarament al·legòrica:

Entre la capa apareixen sis caps amb màscara. Són els jutges.(Joglars, 1974:49)

Apareix un carnisser amb una maleta. Es dirigeix a una taula, obre la maleta i treu tres ganivets de diferent tamany i un davantal llarg que es posa. D'una bossa extreu una peça de carn que procedeix a tallar amb un dels ganivets. A cada cop se sent un crit de queixa dins l'escenari. Dos cops secs. Retalls de pell amb el ganivet i gemecs dolorosos com si ho fessin a una persona, a en Serrallonga. Un, dos, tres i quatre cops definitius. [52-3]

En determinades escenes s'utilitzen com a elements anacrònics:

Encén una ràdio i tots l'escriuassen.[33], Apareixen dos treballadors, vestits amb mono blanc i una caixa d'eines. [42]

O com elements molt connotats per la situació en què es presenten, com el garrot vil que protagonitza l'escena dels botxins de *La torna* (Boadella, 2002:107) i tots els elements que es fan servir a les accions dels *Vells d'M-7 Catalunya*, els quals son comentats com a rareses antropològiques per les *Doctores*:

PLANA RIVER, a l'auditori: Això era la taula típica d'aquesta cultura. Poc pràctica; de línies poc estudiades i mal acabada. Per contra, s'havia convertit en el centre absolut de totes les seves activitats: hi menjaven, hi jugaven, hi feien els

ritus religiosos, hi treballaven, etcètera, etcètera, etcètera. Vegin quina atracció té encara per a ells aquest estrany objecte. [182]

De fet, en aquesta obra, cada escena, des de la del buidat de la bossa d'*Amparito* fins a la imatge al·legòrica del final, està protagonitzada per alguna mena d'objecte domèstic o personal i la major part del text, tant diàlegs com acotacions, s'hi refereix.

[...] NOGUERA GRAU *entra a escena per la porta de la dreta, duu un porró de vidre buit i el deixa sobre la taula. PLANA RIVER col·loca sobre la falda i entre les mans d'AMPARITO un coixí de fer puntes. NOGUERA GRAU posa la barretina al cap blanc de MARTÍ. PLANA RIVER completa la figura de CISCO, amb el bastó a les espatlles; traspasa tota la peça al lloc que li correspon. NOGUERA GRAU fa el trasllat de MARTÍ. Entre les dues DOCTORES deixen la figura d'AMPARITO a la cadira de vora la taula, damunt la qual havia havia estat calculat que el coixí hi descansés. NOGUERA GRAU posa el porró a la mà alçada de JAUME i dexa la figura a lloc [...]. [224-5]*

Aquest gust per donar protagonisme a l'objecte fent-lo subjecte intrínsec de la sàtira es repeteix a amb els estris de la litúrgia de *Teledium*, amb els estris de la consulta i la teràpia de *Gabinete Libermann*, amb els instruments i estris diversos que van apareixent a *Virtuosos de Fontainebleau*, etc.

A *Bye, bye, Beethoven* el context converteix simples joguines en estris inquietants:

Escena XI – JOCS BÈLLICS

Escena familiar plàcida i tranquil·la. el pare llegeix un llibre, la mare fa mitja, els nens juguen amb els seus ordinadors. Els nens han preparat un programa informàtic que els permet fer funcionar els aparells electrònics de la casa, a través dels seus ordinadors. Així, el tocadiscs, el telèfon, el timbre de la porta, la ràdio, una màquina d'escriure elèctrica van entrant en funcionament un rera l'altre. A la fi els engeguen tots a la vegada, creant del desconcert a la histèria en els seus pares.

Sembla que la calma ha tornat a la casa. El pare retorna a la lectura, la mare... Unes tanquetes, teledirigides mitjançant els ordinadors, fan l'entrada en la sala d'estar de la casa. El pare nerviós comenta alguna cosa sobre els juguets i la poca tranquil·litat que els deixen els nens, la mare intenta disculpar-los. Sona un tret. El pare se'n du la mà al turmell i s'adona que el té ple de sang. Incredul, el pare i la mare miren indistintament als fills i als juguets que ells mateixos han comprat. Les tanquetes cerquen els dos adults, disparant fins fer-los caure morts a terra. [...](Xf.Cap.VIII.1:650-1)

En altres ocasions, com a l'escena final de *Yo tengo un tío en América*, els objectes adquireixen una dimensió decididament metafòrica:

Per la dreta s'interna a la selva un altre ianqui amb una serra mecànica preparada per ser utilitzada.

[...]

El IANQUI serra els arbres i surt. Un potent estrèpit provoca l'alarma i el pànic. Després d'una enlluernadora resplendor, les cordes cauen i en pocs segons la selva enfolleix de terror en l'obscuritat. (Boadella, 2002:482)

O contundentment descriptiva, al principi de *Daaalí*:

Fosc.

Bip característic dels impulsos del cor escoltats per un monitor.

S'aixeca el teló. (Boadella, 2005e:5)

També apareix esporàdicament alguna visualització dramàticament activa amb elements inanimats manipulats. Alguns força senzills, com els *ninos* que es manegen a algunes escenes d'*M-7 Catalunya* (Boadella, 2002:186) o com aquest gag de *Virtuosos de Fontainebleau*:

Entren de nou els músics en escena portant cada u un gosset. (Els gossos estan representats per perruques, que els actors fan moure com si tinguessin vida). (Boadella, 1985c:18)

D'altres força més sofisticats com l'ús de *ninos* amb moviment a les escenes d'*Olympic Man Movement* que parodien els reportatges del sistema educatiu:

PROFESSOR: [...] (*Surten a l'escena sis actors que porten un nino en braços*) (...) En les nostres escoles els infants resolen les seves diferències de manera ordenada i en combats nobles de cos a cos- No permetem ni plors, ni insults, ni rebequeries. (*els ninos organitzen un espai quadrat amb una goma elàstica. Dins el quadrat dos ninos es barallen. El Professor toca un xiulet. Els ninos desfan el quadrat i s'alineen en diagonal.*) [...] (*s'escolta una música de Liszt. Els ninos comencen a formar un pilar*). (Boadella, 1982:50)

La introducció d'aquests elements artificials amb moviment actuant com a personatges al costat d'actors de carn i ós no és gratuïta o simplement efectista. El propi director teoritza la raó de la seva inclusió en els termes següents: «¿Per què ninots? Els *olympic men* no podrien rebaixar-se fins a convertir-se en comedians. Es tracta d'un acte d'afirmació i no poden rebaixar-se al paper de pallassos, com és en el fons fer de nens. El ninot proporciona un element de trasllat mental». [51]

En una de les imatges mes potents de *Bye, bye, Beethoven* que també es feia escènica amb un d'aquests *ninos*, aquest detall, però, no queda recollit:

[...] *Els militars embogits per la música, treuen les seves armes i disparen contra els ordinadors i contra ells mateixos. Un d'ells, malgrat tot, engegarà els interruptors d'encesa del míssils, però, abans d'arribar a pulsar l'últim, el record d'una mare, la seva, amb un nen petit als braços, aturarà per uns segons l'explosió final.* (Xf.Cap.VIII.1:654)

Els textos d'Els Joglars recullen també la variada gamma d'efectes sonors que omplen les seves obres. No oblidem que els espectacles d'Els Joglars acostumen a combinar l'amplificació de la veu a través de micròfons i de megafonia quan el ritual ho requereix amb la introducció d'efectes dintre de l'acció ja siguin relacionats amb la veu dels actors o purs efectes sonors o musicals enregistrats. Sovint la presència de sons i de músiques té una importància dramàtica fonamental, arribant a casos on, com a *Bye, bye, Beethoven*, l'acotació del factor *volum* és, com es veu a la cita anterior, dramàticament essencial. No debades, el director de la companyia opina que

Els que pertanyem al gremi escènic constatem sovint com repercuteix un efecte visual o sonor en els mecanismes sensorials de l'espectador, que obté així més lucidesa, a causa de l'excitació d'aquests mateixos impulsos. També comprovem com aquests efectes es multipliquen pel sol fet de rebre'ls en comú (públic). De tal manera que el poder de suggestió augmenta proporcionalment amb la participació col·lectiva en l'acte. (Boadella, 2000:177)

Aquesta es una convicció que no ha estat gens anecdòtica en l'evolució del teatre de Els Joglars. Els espais de les obres d'Els Joglars són universos actius els quals cobren vida també a través dels efectes físics que produeixen o contenen. El so, la llum, les

projeccions, els efectes, s'uneixen als materials i a l'activitat humana per determinar el veritable abast poètic de cadascun dels seus actes

Al teatre d'Els Joglars, hi trobem una dramaturgia acústica i una dramaturgia amb manipulació sonora. I dic *dramaturgia* i no *escenificació*, atès que el seu teatre sempre lliga el tractament sonor de l'espectacle al sentit global d'allò que està passant. L'aspecte sonor, acústic o amplificat, és un element performatiu important de les escenes i apareix sempre modulats en funció del seu to. La musicalitat de les veus de *Mary d'Ous*, l'articulació estafeta de *La torna*; els embolcalls sonors d'*Àlias Serrallonga*, la percussió total de *Yo tengo un tío en América*; els ecos del Vaticà de *Columbi Lapsus*, els *playbacks* sincronitzats d'*Olympic Man Movement*; l'execució instrumental de *Virtuosos de Fontainebleau* o el silenci sideral envaït de música amb molts decibels de *Bye bye Beethoven*, són un factor escènic difícil de reflectir en el pla textual que la dramaturgia escrita d'Els Joglars procura descriure.

A *Olympic Man Movement* es fa al·lusió constant als efectes propis del míting i també a la banda sonora musical i d'efectes:

[...] *S'escolten crits i aplaudiments clamorosos. [...] Es van sentint les veus dels nens.* (Boadella, 1982:50)

O les escenes còsmiques de *Laetius* i *Bye, bye, Beethoven*:

Escena XXIV – SONS DEL PASSAT

Text de l'oficial militar:

Alguns vents transporten fins Laetius sons de la passada civilització. Són ones sonores que encara corren per l'espai i que donada la capacitat de Laetius per captar aquestes vibracions, li provoquen uns moviments instintius que ell no pot controlar. Oím el ressò d'un tren que passa i s'allunya. Un Laetius, amb els seus gestos nerviosos, elèctrics, d'insecte, sembla que es despedeix d'eixe tren que no ha vist, però que el seu ancestre reconeix com alguna cosa viscuda moltes generacions abans. (Xf.Cap.VIII.1:660)

A *Columbi Lapsus*, la banda sonora actua simultàniament en termes d'ambientació, d'atmosfera i com a contrapunt irònic amb la música d'*Il barbiere di Siviglia*. L'obra no s'estalvia acotar els ecos de les veus, ni els efectes sonors d'incidents objectuals o humans no visibles així, a més de l'espòrdica irrupció dels moments

operístics. La música, els sorolls i la qualitat del so son presents a les acotacions i als diàlegs amb tanta insistència que arriba a ser un dels factors que més caràcter donen a aquesta obra, com si, efectivament, *La Fondazione* fos en ella mateixa un dispositiu sonor molt sensible per on transiten els secrets.

*LUCCA obre la porta. Nyeec!. Entren al gimnàs.
Sona la música de Rossini. Dos HONORÀBILES, esgotats per
l'exercici, salten a la corda.
El MÀSTER creua el gimnàs observant-lo amb curiositat.
RENATO PÉTROVITX de la KGB, obre una porta del gimnàs,
Nyeec! LUCCA, el MÀSTER i RENATO caminen per un llarg
passadís.
Els personatges d'El barber de Sevilla els acompanyen: "Tutto é
silenzio; nessun qui sta che i nostri canti possa turbar."*

MÀSTER: Signore Lucca!

*La veu del MÀSTER ressona pel passadís. LUCCA i RENATO
el fan callar. (Boadella, 2002:376)*

Efectes semblants els trobem puntualment en altres obres com aquesta acotació de *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla*:

*La cripta és tan gran que les veus reverberen. (Boadella,
2005d:77)*

Gabinete Libermann presenta també un desplegament sonor que, tot i jugant sempre en un espai de realitat, és d'una gran varietat. L'ambientació musical de la sala i la megafonia que dona instruccions als presents, tot el joc d'intercomunicacions del *Doctor Libermann* amb els pacients de l'interior de l'urna de metacrilat, els efectes sonors i musicals de la teràpia, donen al text de *Gabinete Libermann* una textura sonora considerable. També és habitual trobar acotacions de sorolls i música produïts en escena pels mateixos personatges:

*[...] Els actors, el Dr. Oriol i Lena, agenollats, piquen sobre la gran
taula com si fos un tambor. (Boadella, 2005b:80)*

Però hi ha obres on l'aspecte acústic esdevé fonamental en la poètica de la proposta com seria el cas de *Jo tengo un tio en América* on la implicació de la sonoritat acústica estava ja perfectament pensada abans de la creació de les escenes:

El principio deberá recordar el procedimiento de formación de la melodía como en el caso del inicio de la 9ª Sinfonía cuando los acordes se van armonizando para preparar el primer tema. Se juega con los timbales hasta conseguir un ritmo que pueda recordar un clima tribal. Los actores, primero individualmente, iniciarán tipos y acciones tribales que serán en principio tópicos pero que irán corrigiendo lentamente hasta entrar en limitaciones entre todos ellos. [...] Asistimos a la imitación de indígenas primitivos por parte de europeos con todo lo que ello conlleva. El ritmo de los timbales se va corrigiendo y perfeccionando, los actores crearán con un vestuario espontáneo una hipotética tribu, se pintarán la cara y parte del cuerpo llegando a ejecutar primitivas danzas y aprendiendo el manejo del arco o las lanzas. Se inventarán un lenguaje y algunos símbolos. [...] [...] A través de una ruptura musical, literaria o escenográfica empezará el mismo procedimiento utilizado para crear la tribu pero con personajes tópicos españoles. [...] El baile flamenco se mezclará con los ritmos indígenas como primera forma de entendimiento. En este punto se puede dar la impresión de que empieza el espectáculo propiamente dicho aunque terminaremos descubriendo que se trata sólo de una demostración etnológica y folklórica de una tribu recientemente descubierta y colonizada por investigadores españoles. [...] El espectáculo introducirá elementos folklóricos españoles pero que integrados dentro de una dramaturgia quedará eliminado su posible cariz de exhibición típico. El lenguaje será básicamente visual dada la dificultad de comunicación entre indígenas y colonos. El tono del espectáculo tomará posiblemente una línea entre la ironía humorística y los ambientes poéticos que puede llevar el simbolismo temático. (Boadella, 1992:9-11)

Jo tengo un tio en América és l'apoteosi de la sonoritat acústica en una obra d'Els Joglars. La percussió juga a la inducció de tensions sent en ocasions també un eloqüent subratllat portador d'alguna al·lusió simbòlica. L'associació d'un *zapateado* amb una idea d'aixafament d'un món adquireix una força plàstica i simbòlica excepcional.

Aquesta apoteosi la trobem sobretot al final de l'obra quan irromp la fressa eixordadora de les serres elèctriques callada tanmateix per un impacte sonor de naturalesa totalment acústica i percutiva: la caiguda en planxa de les vuitanta cordes en el terra preparat pel taconeig dels metges conquistadors.

Els sorolls i la música enregistrats tenen alguna funció a totes les obres. Com a l'acotació d'*Olympic Man Movement* («s'escolta una música de Liszt. Els ninos comencen a formar un pilar») citada més amunt, tot efecte va intensament lligat a un altre, per intensificar-lo o –amb més freqüència– per ironitzar-lo.

A l'acotació de l'inici de *Visanteta de Favara*, per exemple:

Déu continua escorcollant-se el nas fins que troba el moc que el molesta i se'l treu enganxat al dit.

Fa una burilla, divina, és clar, davant de la estupefacció dels quatre serafins. Quan la burilla ja la té ben seca entre els dos dits, com si res, com el nen que juga a les bales, amb un "big bang", la llença a l'aire, ben lluny.

Els serafins segueixen encuriosits el trajecte de la burilla.

Sobtadament, la música de "Así hablaba Zaratustra" de Strauss, trenca el silenci. [...](Boadella, 2005:8)

No és cap secret que Albert Boadella ha tingut sempre una concepció musical de l'escena i això es reflecteix perfectament en els textos de les creacions dramàtiques d'Els Joglars. Ell mateix ha escrit:

He tingut sempre com a millor aliada la música que no pas la literatura. La prosa és un material refractari per transformar en art les accions humanes: elimina els suggeriments, condueix irremissiblement a un excés de concreció i consegüentment converteix el teatre només en sociologia. Excepcionalment, tan sols el vers poètic ha tingut aquesta capacitat de fusió harmònica amb l'acció escènica. Això succeeix perquè el vers té un primer objectiu essencialment musical, en el qual, a través dels sentits, aconsegueix fer molt més entenedors els seus continguts que si fossin construïts en prosa... En resum: per al teatre és tan important Beethoven com Shakespeare. (Boadella, 2001:26)

De fet, ja en l'època d'Els Joglars silenciosos, la música havia fet la seva aparició en els espectacles de mim. El cert és que en el seu camí cap a un teatre total, la música apareix abans que la paraula. Els Joglars utilitzen la música amb tanta freqüència i amb tanta varietat d'objectius que no podem parlar del seu teatre passant de llarg aquesta dimensió musical inherent al seu llenguatge. La vocació musical del teatre d'Els Joglars la trobem en el mateix moll de l'os de moltes creacions, encara que sempre amb punts de vista diferents:

Cruel Ubris, per exemple, parteix d'una idea de creuar paròdicament tragèdia i sarsuela. Amb *Mary d'Ous* la música és fa abstracció matemàtica com a base per construir una obra en la que, «com en la música, fons i forma fossin la mateixa cosa». L'enunciat de l'experiment musical fet amb instruments dramàtics va ser diàfan:

El muntatge va sorgir sobre improvisacions i estudis realitzats pels actors a l'entorn del tema genèric de l'estructura de la música transportada al procés dramàtic (cànon, fuga, contrapunt, variacions de tema, etc.). No ens cal aclarir cap més concepte sobre l'espectacle, ja que no es tracta de teatre literari o "d'idees". El públic queda en llibertat per a enregistrar sensiblement allò que millor li sembli, tal com ho faria davant d'una obra plàstica o musical. Hem volgut aconseguir un llenguatge més a prop dels sentits que de l'especulació purament intel·lectual sense prejudicar, però, la possibilitat que cada espectador pugui formar les pròpies conclusions a partir de les imatges i dels sons que li són lliurats des de l'escena.» (Joglars, 1972:1)

Però a *Mary d'Ous*, a banda d'actuar com a estructura profunda, la música també s'utilitza per la seva capacitat d'evocació (El taral·leig de la sintonia d'un consultori femení en la paròdia de la vida de parella) i per la seva capacitat de seducció (el taral·leig de la *Cançó de Bressol* de Brahms i de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart)⁶⁰.

A *Àlias Serrallonga*, en la mateixa *performance* que obre l'espectacle a l'entrada del teatre ja s'estableix el triple paper sintàctic, simbòlic i catàrtic que la música te en tota l'obra. Un músic amb una tenora acompanya l'auca visual introduïda per un mim que anuncia l'acció abans que no comenci. Amb la inclusió d'aquestes execucions musicals

⁶⁰ Guillermo Ayesa explica a *Joglars, una història*, pàg 129-130 alguns detalls de l'aparició d'aquests músiques durant l'assaig de *Mary d'Ous*.

en directe, Els Joglars persegueixen procurar a l'espectador la sensació d'organicitat que transparenta l'esforç de l'execució d'un instrument de vent, moment, a més, que focalitza sempre l'atenció de l'espectador d'una manera molt potent: el pallasso tocant el saxo o el clarinet és probablement la inspiració d'aquest fet que amb tota facilitat duu l'escena de ficció al terreny de la realitat de l'espectacle viu del circ.

Aquest efecte apareix repetidament en altres obres (el solo de saxo a *Virtuosos de Fontainebleau*, la tenora un altre cop a *Yo tengo un tío en América*). A *Àlias Serrallonga*, la música situa també geogràficament i culturalment els personatges. Els temes populars catalans desprenen en aquell context tota la seva gamma de connotacions simbòliques, festives o patriòtiques. La música hi és també com a emoció i com a metàfora: com a exemples, l'entrada dels segadors cantant l'himne català (prohibit, aleshores) i Serrallonga dedicant al bandoler moribund la *Cançó del Lladre*. A *Àlias Serrallonga*, la música, a més de puntuar l'espectacle, de construir ambients i de produir climes, inicia la irònica i productiva nissaga de *gags* iconoclastes en les obres d'Els Joglars. De fet, amb Serrallonga fent *strip-tease* al compàs de *La Santa Espina* en *blues*, Els Joglars van encetar la seva fama d'irreverents amb el *més sagrat*.

Teledium es un veritable musical autòcton on bona part del text és cantat⁶¹. Més endavant, *Virtuosos de Fontainebleau* troba en una orquestra de cambra europea la metàfora més abstracta i teatral de la disciplina, l'organització, i la cultura de més enllà dels Pirineus. Un altre cop, la música és utilitzada escènicaament exhaurint totes les seves possibilitats simbòliques i catàrtiques. L'obra comença amb un concert perfectament seriós, la comèdia s'endinsa a través de la música en uns terrenys paròdics formidablement còmics en un joc deliciós ple de sarcasmes a partir dels estereotips nacionalistes de la música.

A *Columbi Lapsus* es recorre a l'òpera *Il barbiere di Siviglia* com a via idònia per donar el contrapunt irònic a la misteriosa mort del Papa Luciani. La perfecta tonalitat intrigant donada per Rossini a la seva versió lírica dels jocs d'enganys dels habitants de la casa del comte *Almaviva* es fa servir per qualificar sarcàsticament la profunda sordidesa de la trama. Com va declarar el director respecte a aquesta obra:

⁶¹ L'edició en castellà de l'obra indica amb molta claredat les intervencions cantades amb una clave de sol.

La música té un protagonisme important, perquè l'espectacle està plantejat com si fos de Rossini. És a dir, que Rossini ens el podia haver musicat. Rossini no fa una composició d'elements tràgics, sinó que és una composició lleugera, viva i molt subtil perquè sempre hi ha un punt d'ironia. Llavors passa que algunes de les àries, per exemple, l'ària "de la calúnnia", estan aprofitades tal qual. O d'altres com la de "Fredo e immobile come una estatua" l'aprofitem per a la mort del Papa, perquè ens va bé. (Fondevila, 1989:9)

A nivell textual, els elements operístics els trobem introduïts a les acotacions en una mena d'operació de desconstrucció força sofisticada. Cada acte l'obre un director d'orquestra, amb batuta i partitura, (i que arriba misteriosament amb patinet) donant l'entrada a una orquestra imaginària introduint la música de les obertures. Les escenes entren amb els acords típics de l'entrada d'un *recitativo* i acaben com un final d'*ària*; i també s'introdueixen en alguns passatges del text –recordem que totes les rèpliques són en italià macarrònic– fragments que s'associen amb el que està passant a l'escena.

La teràpia enfollida de *Gabinete Liberman* permet barrejar musicoteràpia, psicodrama, *electroshock* i passar-se de rosca tant com es vulgui amb invents terapèutics, com quan introdueix els falus gegants en la teràpia de la impotència masculina. *Gabinete Libermann* juga a la musicoteràpia amb la ironia pròpia dels autors. Un joc que els permet introduir música enregistrada, perfectament justificada per l'acció i malintencionadament *kistch*, i ironitzar a discreció sobre les idees estereotipades que circulen sobre els efectes sedants o estimulants de la música. La música més seriosa pot introduir la connotació més irònica, com l'efecte que subratlla el director en unes declaracions quan diu: «*me divierte que la muerte de Julieta en el panteón, con música de la "Quinta sinfonía" pueda ser impedida por el electrochok de un psiquiatra. Ese entrar y salir del teatro me apasiona.*» (Pérez Coterillo, 1984:17)

En canvi, a *Bye, Bye Beethoven*, la música del compositor alemany s'associa a la poetització de la força destructiva dels humans. *Yo tengo un tío en América* neix com ja hem citat de l'associació de l'arribada a Amèrica dels conquistadors amb la contundent percussió del taconeig flamenc. En aquestes dues obres musicals és sobretot la força inductora o atordidora que poden arribar a tenir els sons de la música, allò que es projecta metafòricament sobre l'acció. En aquesta ocasió Els Joglars utilitzen de la música més

que no pas l'efecte associatiu a estereotips culturals, determinades connotacions abstractes associables a idees de perill, d'opressió, de poder.

A *El Nacional*, els personatges són cantants, actors i músics de patacada que al·legoritzen unes dèries humanes convertides en anacròniques per l'apropiació que n'ha fet el que el sistema denomina *cultura*. En aquesta obra, la música, el teatre, l'òpera, executats en escena, actuen com a elements que donen a un espai i a uns personatges sòrdids uns moments efímers de màgia. El duo de *Rigoletto* interpretat per la parella de cantants marginal-vocacionals mentre baixa sobre ells un teatre que literalment els ve petit sintetitza la unió d'ironia i poesia que transita tota l'obra (Boadella, 2002:574-5).

A *Ubú, President*, cada nova escena és introduïda amb música: els temes entranyables del cançoner popular català tocats als quatre vents amb la grandiloqüència reial dels trombons sintetitzen la tesi completa de la sàtira.

La música apareix també a *La increïble història del Dr. Floit i Mr. Pla*. I de quina manera. Ho fa en petites dosis, però que esdevenen el resum del que la música pot arribar a significar en la vida d'un ésser humà. Al *Floit-Pla*, de la mateixa manera que els personatges prenen ja una dimensió humana completa i complexa, l'aparició en l'acció de música està exclusivament lligada la seva capacitat de produir sensacions i emocions personals.

A *Floit-Pla*, hi ha diversos moments que resumeixen la capacitat d'Els Joglars per utilitzar la música com a element irremplaçable també del discurs més poètic: primer ens trobem la pinzellada entranyablement iconoclasta de la sardana que ambienta la vinyeta de la masia i els pagesos. Després, quan davant d'un telonet pintat amb un quadre de Cézanne, Pla i uns pagesots xerren mentre es cou un arròs negre damunt d'unes simples capsas de cartró, la nena d'un d'ells tocarà *Yesterday* en un piano fet igualment amb capsas de cartró. Poc a poc, telonet, música, xerrameca intel·ligible i el fum de la paella, van creant un ambient que evoca vívidament les mateixes sensacions que Pla descriu literàriament... i *Yesterday* es fa emoció, enyor, temps...

Lirisme.
Només se sent el Yesterday.

Tots envolten l'arròs negre. Mengen i mentre van parlant del menjar; que si una mica de sal, que si massa tomàquet ... la música crea una

atmosfera bucòlica, que convida a parlar, a menjar i a dormir.
(Boadella, 2005d:114)

Però ni la vinyeta caricaturesca de la sardana ni l'impressionisme de l'*impromptu* poètic de l'escena del «Passeig per l'Empordà», compostat amb quatre rudiments escènics i dut per una batuta magistral, són, ni de bon tros, un caprici puntual per a una escena. En l'escena final de l'agonia de Pla, li pregunten si vol escoltar música –catalana, naturalment– i ell dirà que prefereix sentir la música «d'aquells *melenuts*». Sona un altre cop *Yesterday* i Pla mor escoltant la cançó dels Beattles. Torna a sonar la melodia tocada al piano com a l'escena de l'arròs. La melodia que comença a sonar en el pla ficcional, evoluciona cap a una versió a tota orquestra i a tot volum que depassa la ficció per imposar la seva força emotiva a les escenes anecdòtiques que tanquen l'espectacle. Amb tota simplicitat, un *feed back* amb un efecte musical provoca una fàcil comprensió de tota una actitud ideològica i vital i la fa derivar alhora cap a l'exterior de l'escenari, cap a la sensibilitat personal i col·lectiva del espectador:

El teló va caient lentament.
La música de Yesterday ha arribat al seu final. [114]

Boadella reconeix a les seves memòries la implicació personal en aquesta decisió quan diu que:

L'aplicació d'aquesta melodia a un moment tan crucial de l'obra, més que un canvi del seu criteri musical, vol ser una apologia de la contradicció, com a únic camí de llibertat. És la imprevista resposta del lliurepensador que defuig per sistema qualsevulla posició dogmàtica. En aquest cas, no era la música la que resultava per sí mateixa emocionant, sinó l'adopció per part de la melodia d'una sorprenent actitud llibertària. (Boadella, 2001:192)

La música s'alia també habitualment amb els efectes lumínics en formes de puntuació molt convencionals:

La il·luminació es concentra sobre Marull. Al seu voltant tot és penombra.

Els fantasmes del seu somni entraran i sortiran de la penombra per acostar-se a Marull i parlar-li confidencialment.

Els fantasmes van vestits, segons el càrrec que tenen, d'un blanc per on ha passat el temps.

La música deixa de sentir-se.

Les veus reverberen.

[...]

Sona el piano que toca "La dama d'Aragó."

Tots els fantasmes envolten a Marull.

Marull plora.

[...]

Els fantasmes s'allunyen de Marull i desapareixen en la foscor.

Els somni s'esvaeix lentament.

La música del piano continua sentint-se.

Marull continua adormit.

Per la porta central del magatzem entra la Senyora Ulrike.

Es dirigeix a Marull per a despertar-lo.. (Boadella, 2005d:82-85)

Però els efectes lumínics tenen una presència activa més enllà de la seva funció de canvi d'escena. És el cas dels espais lluminosos d'obres com *M-7 Catalònia*, *Laetius Bye, bye Beethoven* o *El Nacional*, els quals van més enllà de l'efecte espectacular per esdevenir un factor d'interacció dels personatges amb l'espai de pes en l'acció dramàtica.

Les visualitzacions gràfiques apareixen ja a les primeres obres. Són als cartells numerats que es van traient a *El joc* com a introducció de les successives escenes. A *Àlias Serrallonga* amb l'auca on se sintetitza l'argument que s'exhibeix com a pròleg de l'obra. En aquesta obra també s'exhibeix un cartell amb la cara del bandoler on s'anuncia que se'l busca.

Es busca la persona de
JOAN SALA alias SERRALLONGA.
Sa majestat recompensarà
A qui en doni raó. (Joglars, 1974:41)

Aquesta pràctica és present a tot el text d'*Olympic Man Movement*, on s'alternen textos escrits, gràfics, imatges simbòliques o fins i tot en algun moment projeccions amplificadores de les imatges en moviment de l'acció.

En pantalla unes ombres coincideixen amb els gestos del Jove. (Boadella, 1982:57)

Els elements gràfics tenen també un paper fonamental en la composició de *Daaalí*, on ja no és el contrapunt irònic, sinó un complement visual que permet introduir paral·lelismes documentals, poètics, psicoanalítics, fins i tot, i visualitzar en molts moments la creació pictòrica en el mateix moment de produir-se.

Citem, finalment, l'acotació dels elements tecnològics visibles i actius en moltes de les obres examinades, especialment en les obres amb format d'acte públic. Els textos d'Els Joglars ja recullen aquesta presència a *M-7 Catalònia*:

Corbata davantera d'acer inoxidable que disposa d'un petit espai escalfat amb resistències elèctriques, imperceptibles, per elaborar-hi la paella. (Boadella, 2002:151)

Aquesta presència és utilitzada al màxim a *Olympic Man Movement* i a *Teledium*. Micròfons, pantalles electròniques, càmeres, altaveus i altres estris, tenen part ben activa en aquestes dues obres. I a l'igual que fan amb els espais lluminosos, porten les possibilitats d'aquests ginys tecnològics al seu terreny, reconvertint-los en elements susceptibles d'expressar-se en el to que més convingui a allò que l'acció vol transmetre a l'espectador. En ocasions en clau al·legòrica com la presència de l'astronauta a *Bye, bye, Beethoven* o en clau decididament irònica com els cascs traductors de la mateixa obra:

[...] *tots els militars que s'adrecen al públic duen uns cascos d'audio i un lector (pantalla de traducció simultània) per poder anar traduint els informes militars o les accions que van succeint en escena.*(Xf.Cap.VIII.1:645)

La pantalla electrònica d'*Olympic Man Movement*, a banda de ser vehicle d'unes imatges gràfiques situades en el territori de la ironia, posa l'obra en un territori estètic fora de les formes convencionals més corrents del moment. A *Daaalí*, en canvi, la pantalla ni apareix citada al text. En aquesta obra el text acota directament el contingut

de les imatges projectades que van contrapuntejant en tot moment l'acció presencial situant-les senzillament en l'espai visual:

*Un punt verd es mou per l'espai fosc d'esquerra a dreta.
El moviment és continu i oscil·lant.
Un raig de llum il·lumina a Dalí, retallant-lo dins un rectangle.
Dalí agonitza al llit d'un hospital. La seva mà tremola degut al Parkinson.
Un gran llençol el cobreix.
El moviment oscil·lant del punt verd ens fa entendre que els ritmes del batec del cor del pacient són estables.
Al voltant del llit tot és penombra i foscor. (Boadella, 2005e:7)*

Acabem aquest capítol reproduint sencera l'acotació amb què acaba el text de *Daaalí*, com a exemple dels moments en què aquesta escriptura combina amb més gran complexitat els índex adreçats a l'expressió dels intèrprets amb tots els altres factors visuals i auditius que hem examinat en aquest capítol per crear una partitura com aquell que diu blindada del text escènic.

*El punt verd de les constants vitals de Dalí es reproduïx per la tela negra. Ja no és un moviment oscil·lant, sinó pla. Dalí és mort.
Els cirurgians han acabat la seva feina. Marxen per l'esquerra.
Sona el "Pas de deux" del ballet The nutcracker (el cascanueces) de Tchaikovsky.
La infermera posa l'elm a Dalí. D'ell surten, daurats, dos llargs bigotis en punxa. Dalí resta immòbil vestit amb l'armadura.
Al mateix temps Dalí nen es posa les antenes del llobregant com si fossin els bigotis dalinians, i seguint el ritme de la música, fa servir l'escombra com a pinzell. Pinta anat amunt i avall amb l'actitud histriònica de Dalí.
Dalí nen marxa amb actituds dalinianes pel fons esquerre.
Sobre el piano, Dalí i Gala amortallats amb armadures daurades; immòbils, morts. Durs per fora, tous per dintre. Glaçats. Dos guerrers. Dos crustacis.
La infermera es deixa portar per la música i balla. La mort dansa, i dirigint-se a Dalí l'electritza i li dóna vida. Aire penetrant en el seu cos.
Dalí camina acompanyat per la música cap a Gala.
La infermera pren, amb el puny, la mort de Gala i la retorna a la vida.
Gala respira i camina cap a Dalí.
La infermera els deixa sols, mentre dansant, camina pel teclat del piano.
S'acomiada d'ells. Du a les mans un got amb aigua i una xeringa.
Dalí i Gala ballen el "Pas de deux". Resurrecció coreografiada. Afecte. Abraços. Amor amb total absència de contacte físic. Fredor. Realisme d'una al·lucinació. Coreografia del subconscient. Fluïdesa. Imatge d'un somni que pot ser real. Tot actua sobre la capacitat que tenim d'imaginar.*

Per la dreta i l'esquerra dos homes porten cadascú una pintura de Dalí. Es creuen. Es fixen en les pintures que duen a les mans. Les dues són idèntiques. Falsificació. Marxen decebutos.

Per l'esquerra entra un especulador amb el quadre “ El gran masturbador”. Un segon especulador entra per la dreta. Porta un feix de bitllets. L'especulador 1 ensenya el document d'autenticitat del quadre. Una dona, la tercera especuladora, entra per la dreta i provoca un conflicte sobre la venda del quadre. No es posen d'acord. Tots es volen apropiari de la pintura.

Un quart especulador amb la paleta de pintor de Dalí fa negocis amb un cinquè especulador. No es posen d'acord amb el preu.

Lluita de tots els especuladors. Ningú ven res i tothom marxa per on ha vingut.

L'especulador 5 entra per la dreta portant el vestit de pallaso savi de Dalí.

Per l'esquerra, l'especulador 2 negocia amb l'especulador 4 la venda de dos bastons de Dalí. En veure el vestit de pallaso savi, corren cap a l'especulador 5 i fan un intercanvi. Marxen per l'esquerra.

L'especuladora 3 ha deixat un ordinador sobre el piano. L'engega. Per la tela negra es reproduïx la base de dades dels beneficis que s'obtenen del negoci “Dalí”. S'especula sense escrúpols intentant treure el màxim de rendibilitat possible, sobre tot allò que envolta a Dalí : Partida d'ingressos obtinguts de la síl·laba DA, ingressos obtinguts de la síl·laba LÍ, taxa imatge ciutadans amb bigoti, taxa imitadors Dalí, ingressos sobre Dalimanies, ingressos sobre Galamanies, beneficis sobre falsificacions legals, impostos sobre paranoics crítics, taxa protector anti-Descharnes. Tots els especuladors envolten l'ordinador i cada vegada que l'especuladora prem una tecla, la finestra de l'ordinador canvia i l'augment de beneficis de cada partida es triplica. És mouen mils de milions. La mort és un negoci molt rentable. L'augment de valor de cada partida excita els especuladors que es comporten com veritable energúmens.

L'especulador 1 i 5 es fixen en Dalí i Gala, que continuen ballant el “Pas de deux”, i corren cap a Gala separant-la de Dalí. Se l'emporten per la dreta. També d'ella trauran algun benefici.

Dalí sol reclama a Gala.

Els especuladors tornen. S'atura l'ordinador i tots puguen dalt del piano. Intimidem a Dalí, el tombem a terra i comença una festa caníbal. Els especuladors envolten a Dalí, i ferotges, l'esbocinen com alimanyes de carronya. Cada un d'ells es fa amb un tros d'armadura que rossega insaciablement com si mengessin marisc. El plaer de la hiena. Putrefacció. Quan han acabat el seu aliment humà, sentint-se encara insatisfets, volen menjar les deixalles que els ha sobrat als altres. La gula del paràsit depredador.

Quan han acabat el festí, salten del piano i marxen xuclant les sobres.

Dalí resta mort i al centre del piano amb la seva túnica blanca.

L'especulador 4 apareix de nou per l'esquerra. No veu ningú. Aprofita l'ocasió i li roba una espadenya. Riu. La mostra com un trofeu. Surt per l'esquerra.

El “Pas de deux del Cascanueces” de Tchaikovsky s'acaba.

*Un raig de llum il·lumina Dalí.
De cop, fosc. [120]*

L'esforç i la cura en la transcripció a la dimensió textual de moments escènica­ment tan complexos són evidents i donen prou bé la mesura de la imaginació teatral de la companyia i de la seva capacitat d'incorporar a la invenció dramatu­rgica tants i tants recursos espectaculars. No obstant, és difícil saber si qui llegeixi l'edició escrita d'un espectacle d'Els Joglars sense haver-lo vist abans, copsarà el cent per cent de la vivència proporcionada per la seva representació en viu.

V RECEPCIÓ

V.1 EL PÚBLIC

Els espectacles que hem analitzat en la seva dimensió escrita han estat creats declaradament pensant en l'espectador. Com va afirmar el director de la companyia: «L'espectador ens ha de comprendre. Seria insòlit treballar per algú que no existeix. Nosaltres tenim la referència dels espectadors que hem tingut abans, però això no vol dir que juguem sobre segur.[...] Es compta amb l'espectador. No treballem mai sense la referència a l'altre costat.» (Saumell, 2001:343)

En el propi text del «Mètode de treball» citat al principi d'aquest estudi (Xf.Cap.III:46) Els Joglars ja afirmaven: «Busquem, en tot moment, la comunicació d'un grup (Els Joglars) amb un altre grup (El Públic). Això no garanteix la qualitat d'un espectacle, ho sabem, però significa, almenys, una postura d'honestedat inicial, encara que l'honestedat no serveixi de res perquè el que interessa és el resultat final.» (Boadella, 1985: 300)

L'activitat professional d'Els Joglars s'inicia en els mateixos anys que Roland Barthes plantejava la relació del públic amb el teatre en aquests termes: «*Plus encore que la configuration sociale de ce public, c'est la la fonction même du théâtre, ses yeux qui nous intéresserait: distraction? rêve? indentification? distance? snobisme? Quel était le dosage de tous ces éléments?*» (Barthes, 1963:152).

La mena de relació teatral que planteja un teatre declaradament ideològic com el d'Els Joglars implica una dramaturgia altament regida per la noció que l'estètica de la recepció denomina *manipulació* de l'espectador. Es tracta, així, d'una dramaturgia demagògica? La impressió és que efectivament ho és. Una apreciació, però, que no s'ha d'entendre com a negativa. Seria igualment una valoració ideològica no pertinent en aquest estudi. No oblidem que es tracta de teatre i que, per tant, aquesta és la *tècnica* per dur l'espectador a un terreny de recepció particularment blindat.

La relació teatral, per a Marco de Marinis sembla consistir, fonamentalment, en:

Una manipulació de l'espectador⁶² per part de l'espectacle (i per tant *in primis*, per part de l'actor). Mitjançant la posada en marxa de determinades estratègies seductoropersuasives, l'espectacle prova d'induir en l'espectador determinades transformacions intel·lectuals i passionals (idees, creences, valors, emocions, fantasies, etc.) provant, fins i tot, de vegades, d'empènyer-lo directament a comportaments concrets (pensem, per exemple, en el teatre polític del segle XX). (De Marinis, 1998:49)

No obstant, de Marinis precisa al respecte que:

El terme “manipulació” no té les connotacions negatives i els valors ideològicopolítics que habitualment solen associar-se-li en el llenguatge comú (així com en certs usos científics), sinó que serveix només per anomenar objectivament, i per provar d'explicar, algunes dinàmiques semiòtiques i interactives fonamentals que tenen lloc en la relació teatral [...] En el teatre, la manipulació troba el seu fonament, per dir-ho així, objectiu, en el caràcter asimètric i profundament desequilibrat de la relació escena-públic, la qual, per més esforços que s'hagin fet i es facin en el futur, no podrà esdevenir mai realment paritària, a menys que el teatre es transformi en una altra cosa. [50]

És prou evident en la recerca duta a terme per Els Joglars en l'etapa dels espectacles que als capítols anteriors hem denominat *actes públics* es posa de manifest un esforç en aquesta direcció.

Genoveva Pellicer constata en el seu treball de seguiment del procés de creació de *Daaalí*, que es tracta d'un teatre que es fa pensant sempre en el públic, sent els artífex en tot moment del procés de creació conscients de l'abast de les seves idees. Pellicer ens recorda que l'escena de *Daaalí* on es fa escarni dels pintors abstractes «*Boadella era consciente de que esta escena sería muy polémica, pues cuestionaría el “incuestionable” arte contemporáneo, pero afirmaba que produciría en el espectador*

⁶² L'autor precisa que aquest concepte el manlleua a Greimas i Courtés.

un efecto de catarsis, ya que el 90% del público estaría de acuerdo con la crítica que planteaba.» (Pellicer, 2000:17)

Aquesta voluntat de provocació conscient necessitada de la resposta esperada és ja als bells orígens creatius de la companyia. El primer impacte d'Els Joglars en el públic encara molt minoritari que va tenir accés als seus primers espectacles de mim al Fòrum Vergés o a La Cova del Drac de Barcelona ja va ser conseqüència de la crítica social que es desprenia del contingut dels seus *sketchs*. Des dels inicis, Els Joglars van comptar amb el favor del públic. El seu treball, que vessava entusiasme, trobava de seguida la complicitat del públic que el coneixia. El grup, encara amateur, feia gala d'una autoexigència que duia els seus membres a tota velocitat cap a un domini virtuós del llenguatge del silenci. En la voluntat d'aquell grup de joves actors i actrius hi havia la necessitat imperiosa que els seus missatges estiguessin en sintonia amb la sensibilitat d'un públic àvid de trobar en qualsevol manifestació artística una expressió de la seva necessitat d'eixamplar les fronteres de la llibertat d'expressió tan constrictives en aquella època.

La provocació de lectures amb segona intenció present a molt del teatre textual de l'època, era també en les petites creacions silencioses del grup. El mim facilitava la bona transmissió de la subtileza malintencionada. La possibilitat de *dir coses* que difícilment tenien aleshores la més mínima possibilitat de manifestar-se lliurement als escenaris, era un estímul que creixia i creixia. En el primer teatre d'Els Joglars ja hi havia la necessitat d'anar sempre un xic més enllà, de ser un punt més directes. I l'èxit evident d'aquell treball tècnicament seriós i estèticament amb moltes ales, va encoratjar de seguida alguns dels components a dedicar-s'hi plenament. La fama incipient del grup Els Joglars va començar a arrelar molt abans de la mort de Franco. La confluència inicial amb *Els setze jutges* amb qui havien compartit sessions pels minoritaris circuits progres de Barcelona és un primer capítol d'un idil·li el qual, avui, podríem dir que es troba –quaranta anys no passen debades– en una situació força crítica. Les actuacions d'Els Joglars a *La cova del Drac* van eixamplar una mica el radi de coneixement cap un públic amb ganes d'unir la diversió a la transcendència testimonial. La satisfacció que produïen al públic estava molt lligada als continguts: la ironia i el cinisme amb què Els Joglars dels primers temps tocaven els temes de la vida quotidiana era allò que despertava l'entusiasme d'un públic teatral emergent que buscava en el teatre la

ratificació d'una necessitat de llibertat latent. Per primer cop, el jovent d'idees modernes trobava a casa un teatre que deia coses, amb un virtuosisme clarament perceptible i un segell personal i que, a més, responia a una aventura vital en plena sintonia generacional.

Des de la seva aparició, Els Joglars va aportar un al·licient nou al públic del teatre independent barceloní. Mario Roche, en la seva tesi doctoral sobre la recepció del teatre d'Els Joglars per part de la crítica espanyola, estableix un paral·lelisme de la relació amb el públic basada en l'*autenticitat* oposada al món, en termes de Victor Turner, «*of play, fantasy, illusion, entertainment, known as theatre*» (Turner, 1982:116) buscada per aquesta companyia. Roche, hi al·ludeix així:

Els Joglars ha entendido que los ritos sociales, por ejemplo, las ceremonias religiosas, los mítines políticos o los actos fúnebres, son metáforas de la identidad de un país. Han recurrido a los mismos para construir varias de sus obras, con el objetivo de interpretar la realidad española. Se trata de una perspectiva parecida a la desarrollada por los directores teatrales Jerzy Grotowski, Peter Brook o Richard Schechner, entre otros, quienes buscaban romper con la dicotomía artistas/público inherente al teatro burgués con el fin de rescatar el carácter mágico y de juego del drama. Además, estos directores parten de la premisa de que el teatro, por estar vinculado al rito, es capaz de sintetizar con veracidad el quehacer humano. (Roche, 2003:153)

En un treball anterior sobre els espectacles d'Els Joglars comentàvem la importància que el grup va donar des del primer moment a la reacció del públic en l'elaboració i la reelaboració dels seus muntatges i la influència d'aquest fet en la liminalitat («*un tiempo y un lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social*» en termes de Turner [1998:171]) on progressivament situarien el seu teatre. En aquell treball consideràvem que,

Probablement, les temporades que Els Joglars van fer a La Cova del Drac, van constituir una experiència interessant per a la seva evolució: l'estructura de cabaret íntim que tenia la popular sala aleshores –popular per a una minoria progre, és clar- feia que la constatació de la complicitat amb el públic ja no vingués donada només per la melodia i el ritme de les rialles en la foscor, sinó

també en la proximitat de la resposta, en la trobada directa de la cara del còmplice. El cabaret és fonamentalment un espai d'interacció que imposa les seves lleis –les del compromís de la proximitat– a tot allò que s'hi fa. Tot hi cap, des del més refinat al més groller. La proximitat serà el que crearà una tensió distinta als actuant i als espectadors. Res tan potent com el silenci creat en la distància curta i al mateix nivell. Res tan intens com la desaparició veritable de la paret invisible entre actuant i espectador en la distància curta. (...) Potser aquesta experiència cabaretera –kabaretera, més ben dit–, fos també un factor influent en el seu camí cap a un mim més viu, més teatral, on la personalitat de l'actor s'imposés a la caracterització despersonalitzadora pròpia del gènere popularitzat per Marcel Marceau.. (Abellan, 2002:32)

La preocupació per tenir clara la mena de relació amb l'espectador amb què treballen, és des de ben bé el principi una constant en el material de reflexió escrit del grup. Referint-se a *El joc* i a *Cruel Ubris*:

La última fase de creación del espectáculo quizá la más viva, poniéndolo frente a su destinatario: el público. Los primeros contactos con el mismo pusieron de relieve los problemas expresivos que se planteaban en nuestra comunicación, al mismo tiempo que el espectador aportaba nuevas facetas, muchas veces imprevistas, que redondeaban notablemente nuestra realización. (Joglars, 1970:17-8)

Ha de ser l'espectador qui tregui les seves pròpies conclusions, vist que qualsevol aclariment no faria més que influir prèviament en la seva llibertat de recepció. [...] Ens agradaria que l'espectador es trobés amb llibertat suficient per a reaccionar individualment i estem segurs que allò que senti, encara que en cada espectador sigui diferent, no deixarà de resultar cert . (Joglars, 1971:24)

Com també és constant l'al·lusió a la recepció del públic en les declaracions als medis i en els textos dels programes de mà, com ara aquest amb què introduïen *El joc*:

L'espectador ha de ser lliure de sentir el que millor li plagui, com ho faria davant una obra musical o pictòrica. Per això, els diferents "jocs" de què consta

l'espectacle, porten un número, no un títol, a fi de no coaccionar la llibertat receptiva de l'espectador. (Joglars, 1969:1)

L'èxit d'*El joc* els va permetre realitzar una llarga gira entre 1970 i 1973 que va obrir el seu treball a públics nous i heterogenis. A la comicitat, la causticitat i la modernitat d'*El joc* s'unia un aspecte que sorprenia els públics de l'època en trobar-se amb uns espectacles estèticament impecables en la seva modèstia. Guillermo Ayesa en la seva crònica a peu d'escenari que reflecteix amb gran exactitud el que veia i sentia el públic d'aleshores, referint-se, en aquest cas a l'impacte escenogràfic d'*El joc*, assenyala:

*Lo único que veía el público era un ruedo rojo que se les enfrentaba –a veces parecía un sol naciente o poniente, a veces una nave espacial que venía a enseñarles cosas mágicas, a veces el planeta Tierra en sí, y muy bien podía serlo pues sobre aquel círculo se celebraban todas, o casi todas, las pasiones humanas. [...] Sobre la plataforma se colocaban, en diferentes momentos de la obra, unos taburetes también redondos con base inclinada para coincidir con la superficie sobre la que descansaban; una mesa, o el esbozo de una mesa – una tabla con dos patas a cada extremo– que quedaba encajada sobre el ruedo; el cartel de una fábrica de estilo realismo socialista; y dos árboles frutales de estilo naïf. [...] Ciertamente, en comparación con los escuálidos y “subdesarrollados” decorados que se solían ver en el país, era un lujo de buen gusto y de una perfecta utilización dramática. Ni siquiera el magnífico espacio escénico de *Mary d'Ous* de Iago Pericot era tan perfecto en cuanto a lo escueto, en cuanto a la “economía” de aquella plataforma. (Ayesa, 1978:24)*

Però per damunt dels aspectes formals, el mateix Ayesa destaca que el que transmetien era sobretot una actitud manifesta de llibertat gens habitual en aquells anys en públic: «*Era el año 71 y el franquismo seguía en pleno apogeo y, sin embargo, la ferocidad del sistema no pudo evitar que la extrema anarquía llegara al público desde un escenario.*» [32]

La mena d'arribada al públic d'Els Joglars no tenia fronteres. Així ho suggereixen les crítiques obtingudes en la seva primera gira internacional, com aquesta,

per exemple, d'una publicació d'un país en aquells anys tant desenvolupat teatralment – particularment en teatre gestual– com Polònia:

Els Joglars [...] treballen per al públic, volen comprometre'l amb llur joc, i no perquè la participació del públic estigui a l'ordre del dia, sinó perquè és l'únic mitjà de guanyar el públic popular per al teatre. Cada tema interpretat ha d'estar a l'abast de la comprensió de l'espectador, el qual deu "omplir-lo" d'un sentit concret. (Krzysztof Wolicki TEATR" UR 23 1971)⁶³

A *Cruel Ubris*, si bé els temes que havien tocat sempre – la hipocresia social, la violència policíaca, el sexe tabú, la religió... –continuaven sent els mateixos, la manera d'arribar al públic ja era distinta. A *El joc*, el món era satiritzat incidint en arquetips de conducta molt universals i l'estètica era neta, matemàtica; a *Cruel Ubris*, en canvi, els actors usaven llenguatges d'una immediatesa al·lusiva brutal. Una immediatesa encara més salvatge tenint en compte que tenia lloc encara en plena dictadura i no en un moment precisament distès d'aquella època fosca, si tenim en compte que 1971 va se l'any dels judicis de Burgos i de l'estat d'excepció. Un crític de Madrid al·ludia a aquesta manera de fer d'Els Joglars subratllant la seva predilecció per un teatre directe:

[...] un teatro que señalara la represión social, ajena a los discursos políticos, y se preocupaba más que otros grupos independientes por la eficacia de su lenguaje comunicativo que por la importancia de su lenguaje temático. (López Mozo, 1982:12)

I un altre intentava especificar les arrels populars:

[...] amb la seva actuació ens recorden el típic teatre popular, en l'espectacle de plaça pública, en l'espectacle de circ, en les relacions soterrades que a pesar de tot conserva el mim amb el teatre d'aquells feliços temps en què tots es divertien el mateix temps amb tot. O sigui quan el teatre reunia gents de qualsevol condició, unides per una sensibilitat comú; quan el teatre encara no era menja per a intel·lectuals. (ABC, 7-3-1972)

⁶³ La traducció pertany a la publicació d'aquesta crítica al llibre *Màster de Joglaria* (Racionero, 1987:68)

Per als espectadors i les espectadores d'aleshores, a *Cruel Ubris*, res no era innocent. Situacions i *gags* tenien una càrrega explosiva brutal on la comicitat naixia sobretot de la intenció de les paròdies. De la mala intenció, és clar. Xavier Fàbregas en deia això:

[...] abans que res *Cruel Ubris* em sembla un espectacle agressiu: el dia de l'estrena n'hi havia prou amb escoltar l'adhesió gairebé militant de la majoria del públic, i amb veure la cara d'algun inquisidor indignat, per veure fins a quin grau penetrava l'agressivitat, i sumar a l'espectacle un nou element de diversió. (Fàbregas, 1987:164)

Els dards enverinats de *Cruel Ubris* feien de les seves representacions a Catalunya i a Espanya –*Cruel Ubris* no va ser un espectacle dut a l'estranger– autèntiques catarsis no només d'hilaritat, sinó d'astorament davant la immediatesa esmentada de la lectura. La tensió que provocava l'escena recordada com «de la tortura» no deixava indiferent ningú. Com recull Francesc Castells a l'edició dels texts de *M7 Catalunya* i *Operació Ubú*: «hi havia escenes que representades al País Basc van ser una autèntica epopeia, especialment les escenes de tortura, quan la policia feia cantar literalment i figurada un personatge a garrotades.» (Castells, 1985:291-292) Pel que fa a la resposta del públic *in situ*, Els Joglars descobrien, segons Castells, «una mena de comunicació fins aleshores per a ells desconeguda» basada «en el silenci tens i culminada per un esclat final d'aplaudiments» [292] ⁶⁴

L'actriu Glòria Rognoni deia sobre aquesta qüestió de la politització del teatre de Els Joglars en aquella etapa:

No és que nosaltres ens plantegéssim un objectiu polític. El que sí és cert és que les inquietuds, l'inconformisme, la rebel·lia i el sentit de l'humor que ens caracteritzava, feien sorgir a les improvisacions temes atractius, però que evidentment podien resultar conflictius. I aquí és on no ens deturàvem, no ens

⁶⁴ Guillermo Ayesa també narra amb tot detall la recepció d'aquesta escena en el seu llibre *Joglars una historia* (pàgs. 102-104), com a testimoni directe en primera persona d'una representació a Euskadi de *Cruel Ubris*.

acovardíem, al contrari, ens divertíem, gaudíem intentant d'arribar més enllà dels límits d'allò permisible. La censura en aquells temps era cruenta... El risc venia a ser la motivació de la pròpia motivació. (Rognoni, 1987:17)

Cruenta, sí; però, atès el caràcter minoritari efectiu de l'activitat teatral independent, amb una certa capacitat de ser, sinó burlada, sí despistada en algun moment:. Segons la biografia de la companyia, ells eren «antifranquistas y de izquierdas, pero mudos. Nuestros censores eran de circo y variedades, y no de teatro». (Joglars, 2001:16)⁶⁵ Aquesta contradicció la corrobora Saumell recollint a la seva tesi la següent informació:

Els Joglars són investigats per primer cop a causa d'un cartell de propaganda escrit íntegrament en català el 1967, quan el grup anunciava un curset d'expressió corporal conduït per Anton Font i Albert Boadella en el Cercle Artístic Sant Lluç. Després, el 1969, el governador civil de Barcelona d'aquella època Tomás Garicano Goñi, demanà un informe policial sobre els membres d'Els Joglars dels quals es destacava que “son de mentalidad muy moderna respecto a lo moral y lo político” En aquest informe, Boadella és qualificat d'indiferent a nivell polític. El 1973, en les darreries del franquisme, Els Joglars són inclús motiu d'un dels reportatges del NO-DO (nº 1705 B Año XXXIII), on són presentats com “un grupo catalán de mimo de éxito internacional. (Saumell, 2001:100)

El primer salt de la companyia cap a l'ampliació del seu públic, el va marcar la temporada que Els Joglars van fer al Teatre Capsa, de Barcelona –durant un temps no gaire llarg el palau del nou teatre català–, presentant *El joc*, *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous*. Per la mateixa època, la participació en el Festival Zero de Sant Sebastià els obriria el camí d'una altra fama davant els col·legues de tot l'estat espanyol: la de gent ideològicament independent, antigregària que no es mossegava la llengua per manifestar

⁶⁵ Efectivament, durant el franquisme calia disposar de carnet sindical per poder treballar. Els membres d'Els Joglars, tenien carnet del sindicat de circ i varietats concedit després de passar el preceptiu examen davant l'autoritat sindical competent, al carrer Sant Pere més Baix, de Barcelona (al teatre de la Penya Cultural Barcelonesa). A tall d'anècdota, jo mateix m'hi vaig presentar el 1972 suplantant Víctor Martínez de la Hidalga, formant part de la presentació col·lectiva preparada a Estudis Nous perquè el membres de Els Comediants i en Víctor, aleshores d'Els Joglars, també es traguessin el carnet del sindicat..

la seva posició. Les seves gires per Espanya en els circuits del teatre independent els refermaria de seguida la fama de teatre compromès al límit del que aleshores era permissiu, que certament, no era gaire. Encara que el mot compromís mai no va li fer gaire gràcia al director del grup qui ja deia el 1976:

Aquest concepte a nosaltres ens resulta difícil. Nosaltres som un grup que no ens mosseguem la llengua i que a cada moment fem el que ens sembla. Llavors la gent diu que som un grup compromès. No és la nostra intenció. En aquest país la gent que fa un treball artístic, que pertany a determinat ambient i que pateix certes coses, és normal que tingui mala llet i que això estigui en les seves obres. Totes les incidències, repeticions, i obsessions són perfectament explicables. Fixa't que la tortura és gairebé constant en tots els espectacles d'Els Joglars; és com una cosa obsessiva perquè la tenim al costat de casa. Vull dir que des d'aquest punt de vista, nosaltres no hem entès mai el compromís com una cosa artificial; tot artista que fa una obra es compromet d'una manera o d'una altra. En contra d'uns o en contra dels altres. (Bartomeus, 1976:57)

En aquesta perspectiva de la relació de la dramaturgia d'Els Joglars amb el públic, es destacable el fet que la recepció popular d'aquesta trilogia va influir de manera decisiva en l'evolució estètica del grup. Amb *El joc*, Els Joglars van consolidar la fama de grans virtuoses de la interpretació corporal i de còmics. Amb *Cruel Ubris* obrien el meló de la provocació, del perill, de la comicitat estripada. I amb *Mary d'Ous*, va entrar amb tots els honors en els circuits de la innovació escènica internacional, començant a comptar per a un públic especialment sensible als experiments formals.

Recordem que *Mary d'Ous* havia estat un muntatge sorgit

Sobre improvisacions i estudis realitzats pels actors a l'entorn del tema genèric de l'estructura de la música transportada al procés dramàtic (cànon, fuga, contrapunt, variacions de tema, etc.). No ens cal aclarir cap més concepte sobre l'espectacle, ja que no es tracta de teatre literari o "d'idees". El públic queda en llibertat per a enregistrar sensiblement allò que millor li sembli, tal com ho faria davant d'una obra plàstica o musical. Hem volgut aconseguir un llenguatge més a prop dels sentits que de l'especulació purament intel·lectual sense prejudicar, però, la possibilitat que cada espectador pugui formar les pròpies conclusions a

partir de les imatges i dels sons que li són lliurats des de l'escena. (Joglars, 1972:1)

I així va ser rebut. *Mary d'Ous* va ser un espectacle que va obtenir sobretot un gran èxit internacional. En reflexions posteriors del seu director pel que fa a la recepció del públic:

No cabe duda de que el nuevo método demostró su eficacia en la perfección técnica del producto. Mary d'Ous fue la primera obra que exhibió la legendaria minuciosidad de los espectáculos d'Els Joglars. La partitura estaba tan ensayada que, sin contar con actores de gran nivel, el trabajo interpretativo resultaba incuestionable, como lo era también el vestuario –Fabià Puigserver– y la escenografía –Yago Pericot–, que marcaban las pautas de funcionalidad características de los posteriores trabajos del grupo; no faltaba ni sobraba nada, todo un logro. (Boadella, 2001:210)

Alguna crítica recull la reacció del públic davant aquella proposta innovadora:

[...] Los actores emplean muy bien su capacidad para moverse y “sonar”; se entremezclan, se desdoblan y crean la ilusión de que se encuentran entre espejos, unos espejos que desdoblan y mezclan también los sonidos. Entonces el espectador entra en acción. Y el espectador reacciona como lo hace siempre ante aquellas obras cuya clave no conoce de antemano: se desconcierta o encaja ese tropezarse de pronto con sus tristezas, ironías, nostalgias o impotencias que le traen cada uno de los gestos amorosos o “políticos”, repetidos con humor y cierta crueldad –no excesiva– por los actores.[M.M. Hermida, «Mary d'Ous', un interesante experimento teatral de Els Joglars, en el Valencia Cinema»]. (Levante, 13-I-1974)

I alguna també posa de manifest que la matèria que oferia *Mary d'Ous* animava com cap altra als crítics amb ambició de semiòtics que començaven en aquella època a exhibir en públic els seu rudiments estructuralistes:

[...] *Aparte esta circunstancia, referida a “Mary d’Ous”, es muy importante la constatación de los fonemas de que se sirven los intérpretes puesto que, al margen del ritmo y tonalidad musical que en la recapitulación de los temas aparecen, fundamental es la razón semántica de aquellos, la fuerza onomatopéyica que preside la voz de estos artistas e incluso, como es bien patente, la clara significación de algunos sintagmas. Estos responden a un juego de símbolos bien patentes dentro de los relatos que incluyen y encadenan a lo largo de “Mary d’Ous”. Si algunos términos, desde “Mary” y “John” a “Super”, se refieren a alguien en concreto, y si algunas expresiones vocales, con o sin el “ah”, revelan placer o miedo, según la entonación, es obvio que, al margen del signo, se está operando, a tenor del acontecimiento visual y paralelo, una auténtica expresión teatral.*[Antonio Cillero, «Otra interesante actuación de Els Joglars con ‘Mary d’Ous»] (*El eco de Canarias*, 19-IV-1974)

L’èxit de *Mary d’Ous* –la mena d’èxit, hauríem de dir per ser més exactes– va provocar un punt d’inflexió transcendental pel que afectaria al futur de la dramaturgia d’Els Joglars. El tema encara avui dóna prou de sí com ho demostren les abundants referències que hom hi pot trobar a les memòries d’Albert Boadella. El director d’Els Joglars era el primer cop que no intervenia com actor en un muntatge i per tant es va poder formar un criteri clar sobre la recepció de l’espectacle, per primer cop des de fora. A les seves memòries destaca que:

La obra causó una impresión extraordinaria. Después del desenfadado desparpajo de Cruel Ubris, nadie esperaba un espectáculo tan austero, contenido y refinado. La fuerza de lo imprevisto sería aplicada más de una vez a lo largo de la trayectoria del grupo, por lo que cabe la posibilidad de que esa forma de hacer, buscando siempre lo inesperado, no fuera simplemente un juego perverso del Bufón. Antes bien, cabría plantearse si, a partir de un cierto momento, el impulso de seguir haciendo teatro no era más que puro placer de someter a unas élites que, indignadas con sus supuestos excesos de zafiedad, quedaban repentinamente rendidas ante una nueva obra, considerándola un prodigio de sutileza y poesía. [218-9]

Aquest text entusiasta del crític incombustible Gonzalo Pérez de Olaguer, dona força la mida de l'efecte de *Mary d'Ous* des dels paràmetres de recepció del camp cultural de l'època :

[...] *Pocos espectáculos como éste conllevan una tal carga de revulsivo. Es el propio espectador quien se sentirá provocado, quien optará por aplicar unas reflexiones que ante él tima cuerpo. “Mary d'Ous” es en definitiva, un espectáculo abierto, valiosísimo, cargado de implicaciones y que da sentido pleno al teatro como hecho social. Es un espejo apto para estudiar la realidad de los actuales aconteceres, de las presiones a las que el débil se ve sometido. Y todo ello con la habitual rigurosidad que caracteriza el grupo. Si no lo vieron, el espectáculo pide a gritos su visualización. (Mundo diario, 23-III-1974)*

I precisament per això, Boadella va considerar que *Mary d'Ous* va ser «una experiència frustrada». El director va declarar:

Jo sempre dic que *Mary d'Ous* no és que no m'agradi –seria hipòcrita si digués això– però és un espectacle on veig que m'equivoco i partir d'aquí dono un tomb de 180 me'n vaig a *Àlias Serrallonga*, perquè hi ha una cosa que m'aterroritza i és que *Mary d'Ous* es converteix en un pasturatge important per l'esnobisme i la moda d'aquell moment. Això em preocupa, és una cosa instintiva i veig que m'he equivocat. (Boadella, 2001b:3)

Tot seguit, Els Joglars es van llançar de ple a treballar de nou dins les coordenades d'un teatre popular, participatiu, polític, amb *Àlias Serrallonga*, una obra amb què Els Joglars s'afegien a tot un corrent internacional de teatre popular de temàtica política i buscador de l'exaltació del públic mitjançant la recuperació de la vivència del teatre de plaça, de la festa popular. Fins i tot sortien de l'escenari tradicional per situar-se de ple enmig del públic. Experiències d'espectacles que sortien de l'escenari convencional, a Catalunya, ja se n'hi havien fet alguna. Però, Els Joglars, en *Àlias Serrallonga*, si bé en aquest concepte espacial entès com a corrent contemporània no innovaven pas res, sí donaven un cop més una lliçó d'originalitat, d'imaginació i de rigor en posar en marxa una màquina de teatralitat total, pensada en

termes dramaturgics de manera força sorprenent per uns actors sense experiència d'un país sense tradició.

Sota l'aparença d'un espectacle en la línia del que s'estava fent pel món – *Orlando furioso*, de Luca Ronconi, 1789 del Théâtre du Soleil, els més coneguts en el nostre context– en realitat, *Àlias Serrallonga* era profundament original. *Àlias Serrallonga* tenia tots els ingredients temàtics i formals habituals d'un format aleshores en voga i tanmateix era una altra cosa. Potser perquè a *Àlias Serrallonga* ja eren ben presents els escrúpols apologetics d'Albert Boadella i la seva prevenció davant dels *chauvinismes* que va revertir en un considerable distanciament i en una mirada lúcida envers les seves pròpies creences i identificacions, tractant-se com es tractava, d'una obra inspirada en la pròpia terra en els propis mites. Això, en aquells moments històrics va ser ben rebut pel públic d'aleshores. Exaltació patriòtica i ironia descreguda sintonitzaven a la perfecció amb la disposició oberta d'aquells temps. Amb un xic d'irreverència perfectament higiènica per neguitejar qui tingués la pell fina. El gir del final d'*Àlias Serrallonga* quan tot l'utilatge i tot el vestuari esdevé *souvenir* pels turistes d'una Catalunya convertida en parc temàtic *avant la lettre*, inaugura aquest territori de la seva la vena iconoclasta més irreverent que Boadella i Els Joglars conrearan insistentment en el futur. Un gir que ells mateixos qualificaran en la seva particular autobiografia com l'assumpció d'allò que després es dirà «políticament incorrecte» (Joglars, 2001:162-4), aspecte que al llarg dels anys constituirà un dels al·licients fonamentals per al seu públic addicte.

Però, sobretot, a *Àlias Serrallonga*, els espectadors *vivien* l'espectacle. El públic en sortia com d'una centrífuga d'emocions, amarats de sensacions, sobresalts i tensions. De diversió i complicitat, especialment entusiasta en el context català, atesa la gran quantitat d'iconografia familiar mai vista en el teatre amb aquella intensitat i veritat. La resposta del públic va ser semblant arreu. En plena transició espanyola, Els Joglars, com el seu públic, bullien de ganes d'emmerdar-se en la realitat, i decidida a donar girs de cent vuitanta graus, com sempre havia fet, la companyia va continuar amb la seva adscripció particular al aleshores també en boga teatre document, per bé que passant-se directament de l'èpica i la llegenda d'*Àlias Serrallonga* a la crònica negra de *La torna*.

Contràriament a *Àlias Serrallonga*, *La torna* no va ser un espectacle complaent amb el públic. Ni temàtica ni formalment. El propi plantejament dramaturgic el va fer

aspres, com el tema que tocava. Una mena d'esperpent valleinclanesc brutal, fet per uns comedians amb més ganes de fer justícia i d'emprenyar que no pas de fer gràcia. No vull dir que no en fes; *La torna* era un continu de *gags* còmics. Però, el tema i l'univers referencial on *La torna* duia el públic per provocar-li les associacions risibles, eren tan sòrdids, que el resultat va ser l'espectacle més negre que mai havia s'havia vist en un escenari de casa nostra. El propi director de la companyia declararà anys després que aquella vegada semblava que no hagués comptat «amb la fisiologia de l'espectador i no tingués presents els seus nivells de resistència»:

Tot el que l'obra tenia d'impactant li faltava de contrast subtil o delicat per aconseguir plenament el joc alternatiu de la contenció i l'explosió. En definitiva, acusava la inharmonia de l'equip que l'havia construïda, però això tenia una relativa importància davant la disposició a mitificar-la sorgida posteriorment des de tots els àmbits. (Boadella, 2001:267)

En qualsevol cas, aquesta obra no va ser gaire vista pel públic a causa de la seva retirada immediata a partir d'una denúncia, tot i haver passat convenientment la censura. En paraules del propi director, *La torna* «aviat deixaria de ser una obra de teatre incompleta i esvalotada, per convertir-se en un símbol indiscutible de llibertat.» [267]

En aquesta ocasió, potser sí va tenir més difusió el text que no pas l'espectacle. *La torna* va ser la primera creació que va veure la llum pública en el seu format escrit. La revista teatral *Pipirijaina*, que dirigia Moisès Pérez Coterillo, sempre a l'aguait del teatre que aleshores es creava a tot el territori de l'estat espanyol, i sempre especialment atent al que es feia a Catalunya i, encara més en concret al d'Els Joglars, va publicar el text de l'obra en el número del més de setembre del 1978.⁶⁶

Val a dir que sí, fins aleshores, l'expectativa popular que començava a gaudir el teatre d'Els Joglars, actuava neta de connotacions, després del malaurat afer de *La torna* res no seria igual en la recepció popular de les seves creacions.⁶⁷ En aquesta obra,

⁶⁶ *La torna de els Joglars* (Pipirijaina Textos nº 8-9) Amb el text original complet de *La torna* hi ha una cronologia del treball de la companyia fins aleshores, una altra d'exhaustiva de les activitats de tota mena que es van realitzar al voltant del cas *La torna*, així com la transcripció de la sentència del Consell de Guerra..

⁶⁷ El cas *La torna* va generar una considerable bibliografia amb tota la informació històrica i sociològica de l'afer, el contingut de la qual no aporta elements a la recepció dels continguts dramàtics que aquí abordem.

com ja s'ha vist en els capítols anteriors, la documentació del cas Heinz Chez està tractada teatralment d'una manera tal que tota la sordidesa dels estaments involucrats queda subratllada sense la més mínima condescendència. *Els Joglars* es mullen el cul al màxim amb aquesta obra. El resultat és que si bé la recepció del públic –del poc públic que com dèiem la va veure– és de sorpresa i admiració per l'atreviment i fonamentalment respiratòria per l'excés de brutalitat, amb aquesta obra comença una guerra: la literatura periodística sobre la companyia que permetrà d'ara endavant que crítics, cronistes, comentaristes i *gacetillers* de les pàgines d'espectacles situïn les seves apreciacions de la recepció a extramurs dels límits veritables de l'acte teatral del qual informen.

Aquests son alguns exemples d'una tònica plena de judicis de valor que dificulta qualsevol recerca que pretengui abordar objectivament la resposta del públic espectador a cadascun de la ben variada gamma d'artefactes dramaturgics que aquí hem estudiat. Salvador Corberó, en una crítica titulada «El increíble juego de la crueldad» diu:

[...] se establece desde el primer momento una íntima complicidad con el público. [...] evidente desde los primeros compases del tiempo escénico, por muy agradecido que esté el público ante la oportunidad que se le brinda, es que el planteamiento no es objetivo en absoluto, y entrando en el terreno del subjetivismo, el peligro de extremismos es evidente. (Hoja del lunes, 28-XI-1977, pàg. 38)

Per la seva banda, Joan de Sagarra, amb el títol «La torna» comenta:

[...] ¿Un público extranjero verá ese espectáculo como veía “Mary d'Ous”? Dicho de otro modo, ¿no hay una cierta falta de rigor en ese espectáculo? ¿Hay algo más que un espléndido divertimento? Me refiero, claro, a las preguntas que pueda formularse un público extranjero. (Mundo diario, 29-XI1977)

O sota el títol «*Els Joglars' presentaron 'La torna'*» C.P. escriu: «*Montaje polémico, por mucha unanimidad que alcanzara en la noche del estreno que siendo*

modélico en lo puramente artístico, causará infinitas molestias a determinados sectores sociales y puede dar lugar a muy violentas reacciones.»(La Vanguardia, 24-XI-1977)

.Després de la crisi de *La torna*, la represa amb la recomposició de la companyia a la Catalunya Nord i la creació d'*M-7 Catalònia* va suposar, a banda de totes les novetats que la renovació de l'equip imprimirà al sistema de treball, un canvi de tendència notable en la dramaturgia d'Els Joglars pel que fa als plantejaments del paper que hi ha de jugar el públic.

Amb *M-7 Catalònia*, Boadella vol experimentar la manera de començar a resoldre una contradicció que l'ha perseguit sempre: la contradicció entre el gust per crear una vida escènica bella i convincent i el rebuig d'un teatre que es produeix com un fet aliè a la realitat de l'espectador. Boadella manifesta el cansament d'unes convencions que, amb tota la seva capacitat de dir coses, no donen a l'espectador cap altra possibilitat que observar-les de fora estant.

A *Àlias Serrallonga*, havia comprovat com aquella insatisfacció no la podia solucionar duent el seu teatre cap al territori de la participació en un sentit físic. De fet, la proximitat de l'espectador, el trencament de barreres espacials experimentats aleshores, no aportava res d'essencial al fons de la qüestió. La intensitat vivencial que proporcionava la proximitat física no resolía pas la seva dèria. No era l'intercanvi d'humors de la festa, sinó l'intercanvi d'interrogacions del judici, el que perseguia com a via per implicar-hi el públic. *M-7 Catalònia* encetarà per una via conceptual més alineada amb el ritual un nou i productiu camí formal del seu teatre pel que fa a la manera d'implicar-hi el públic.

Els Joglars troben en l'estructura d'exposició, de conferència il·lustrada, com després ho faran amb el reportatge, el míting, l'enregistrament televisiu o el concert, una manera de situar la màgia escènica, no físicament a prop del seu espectador, sinó –molt més transcendent– d'introduir-la en el seu temps real. Val a dir que, en aquesta ocasió, la *mise en abyme* és encara molt elemental i la satisfacció del públic la continua proporcionant la gràcia teatral de la representació i la ironia entranyable, de la sàtira.

Encara que a algun crític de Barcelona això li semblarà poc. José Antonio Flaquer, sota el títol «M-7 Catalonia, de 'Els Joglars'», escriu: «*La intención satírica de tipo sociológico de esta clase de teatro está clarísima. Lo que ya no está tan claro es si sus artificios han conseguido los objetivos que se proponían*» (*El Noticiero Universal*,

23-X-1978); i, en canvi, a un de Madrid li sembla una «*Apasionada disección de la cultura catalana*». Enrique Llovet, escriu sota aquest títol: «*Boadella ha lanzado siempre ideas fantásticas y ha provocado grandes reacciones en el liberador encuentro con el mundo poético, dramático o risueño de los espectadores*». (*El País* (Madrid), 7-X-1978, pàg. 27)

Aquesta va ser la primera de les obres d'Els Joglars que van ser adaptades i muntades per altres companyies, com després va passar amb *Teledium*. El grup castellà La Casa Lis de Salamanca la va fer amb el títol *M-7 Castillònia* i el Centre Dramatique Occitain amb el títol *Rapport Wallace Müller*.

La següent proposta en aquesta direcció va tornar a ser un espectacle altament elaborat amb tota una gamma d'ingredients que justificava a bastament el preu de l'entrada que pagaven els espectadors. Contingut d'actualitat prou interessant pel públic progressista que en definitiva era la seva clientela bàsica com era «una denúncia de les possibilitats de destrucció de l'energia nuclear», però com ens puntualitzen en el repàs dels primers vint-i-cinc anys d'Els Joglars: «sense recordar-ho constantment a l'espectador». (Racionero, Bartomeus, 1987:115)

Laetius: spectacle-reportatge sobre un residu de vida postnuclear és, efectivament, una obra que barreja, ens atreviríem a dir que amb èxit, la denúncia i la ironia amb la comicitat i l'apel·lació als sentits del públic. Una escudella ben completa que tanmateix va ser de fàcil digestió per al públic. El crític de Madrid Angel Fernández Santos en diu: «*Els Joglars hablan ya en un idioma escénico familiar para quienes recibimos y participamos en sus juegos, pero lo cierto es que este idioma hace sólo unos años no existía, es obra suya.*» (*Diario 16*, 29-IX-1980)

L'esforç dramaturgic partia d'un «problema essencial» que era «que tot allò resultés familiar o comprensible per a l'espectador». (Boadella, 2001:341) Amb aquesta preocupació, *Laetius*, va jugar més a fons la representació en el present del públic que a *M-7 Catalònia*. L'espectacle es prenia d'entrada un temps *verité* rigorosament humorístic per *desprogramar* el públic de qualsevol expectativa teatral, per situar-lo en una sessió de fòrum. Una presentació interactiva amb entrevistes als espectadors – escrites prèviament – i, a continuació, la dramatització del cicle, comentada i animada in situ pels presentadors, els quals també entrevisten en algun moment els actors que fan la dramatització de *Laetius*. El propi text de les entrevistes arriba a dir coses com aquesta:

«No hagan trabajar demasiado el cerebro: con unos cuantos que trabajen aquí arriba ya hay bastante. Disfruten viendo trabajar a los demás.» (Xf.Cap.VIII.1:599).

Els actors que fan de presentadors forcen l'*espontaneïtat* –o l'aparença d'*espontaneïtat*– que suposa la condició real de la seva presència en la sala fins a la paròdia. Una paròdia que queda en evidència quan els espectadors descobreixen que les veus que senten responen a les preguntes que els actors els fan, són les d'ells realment sinó pre gravades amb respostes igualment paròdiques. Amb tot aquest distanciament, al capdavall, l'impacte principal de *Laetius* va ser provocat sobretot pel treball corporal dels actors que es situava en un terreny molt proper a la dansa i per la gran plasticitat visual de l'espectacle amb una escenografia lluminosa de gran efectisme. Però el gran mèrit rau també en una acció lineal sense la lògica de la qual la bellesa aparent del moviment corporal sobre el cercle lluminós podria esdevenir banal al cap de deu minuts.

El món visual de *Laetius* manté la seva força d'atracció, i concentra l'interès, malgrat les intervencions dels presentadors comentant o interrompent l'acció. Ni el tònic irònic general que presideix tot el que passa dalt la plataforma, desvia la fascinació que provoca la història i la presència de *Laetius* en escena. Fins al punt de fer-se imprescindible –sempre pensant en la recepció del públic– introduir de tant en tant algun recurs de distensió. Amb aquest propòsit el director explica que:

El cert és que havia buscat una imatge suggestiva que creés una certa angoixa. Però durant els assaigs m'adono que hi ha un excés d'imatge dura que fa que l'espectador estigui excessivament tens i que perdi una mica de vista el contingut. Per això hi vaig introduir aquella escena de relaxament amb les dues màscares fent un número còmic musical i coreogràfic. És curiós perquè mai hagués dit –això és el descobriment que vaig fer en aquell muntatge– que la imatge podia posar tant tens l'espectador. Jo em pensava que l'espectador només es posava tens, que només es crispava amb els efectes sonors i els efectes diguem-ne argumentals. I no és així. La imatge d'aquells cossos arrossegant-se amb aquella dificultat, aquelles imatges tan negres amb aquell suro fosc creaven en molt moments a l'espectador una certa angoixa que el va posant tens. De manera que vaig buscar efectes per procurar dosificar aquest efecte. Només el canvi del suro fosc per un més clar corresponent-se amb la segona era de *laetius*, ja fa que la percepció canviï. Els vestits també es fan més clars. “la llum és la mateixa, tot és exactament igual, però amb aquest canvi de color ja has

creat un altre món i un altre nivell més relaxat de percepció. (Boadella, 2001b:12)

Xavier Fàbregas va sintetitzar prou bé el paper de l'espectador a *Laetius*: «*Esta duplicidad permite una connivencia con los espectadores, conducidos de esta forma a participar en cada una de las pobres conquistas de Laetius.*» (Fàbregas, 1980:16) I amb l'espectacle següent, una galleda d'aigua freda pel públic: *Olympic Man Movement*, un espectacle de *política ficció*, un míting real, plantejat això sí, en termes hipotètics, no recreant, en realitat, cap moviment conegut.⁶⁸ Però es tractava d'un joc extremament pervers per al públic, atès que treballava a fons i ben a fons l'ambigüitat dels discursos ideològics. Potser avui dia ja estem tant acostumats a sentir consignes socialdemòcrates en boca de feixistes i viceversa, que aquell experiment salvatge ens semblaria un foc de camp de joventuts de qualsevol partit la mar de democràtic. Però, aleshores, el públic *progre* d'Els Joglars potser era encara massa *pur*, encara no s'havia entrat en l'etapa de l'anomenat *desencanto*. En tot cas, la perversió d'involucrar el públic en aquella fira dels horrors ideològics amb la netedat d'un món de *pijos* i l'envoltori *tecno* certament ben pensat, va fer l'efecte esperat. Segons el director:

La brillantez de las imágenes escénicas, realizada por una gran pantalla electrónica de fondo, armaban un lenguaje cercano al de la publicidad, en su versión más populista. En estas condiciones el público no podía permanecer indiferente, y, en general, se lo tomaba a provocación; incluso en algunas ocasiones mostró ruidosamente su desacuerdo en plena representación. (Boadella, 2001:359)

El públic sortia, efectivament, desconcertat de les representacions, segons continua explicant el director perquè:

⁶⁸ També en aquella ocasió la revista *Pipirijaina* es va tornar a fer càrrec de la publicació del text d'*Olympic Man Movement*, cosa que s'esdevenia el març del 1982. En aquesta ocasió, la publicació es feia en doble versió, l'original catalana i la castellana, amb l'interès d'escreix d'haver afegit al text una columna amb els comentaris sincronitzats d'Albert Boadella sobre el sentit de totes les escenes. Els textos formaven part d'un número que *Pipirijaina* dedicava al vintè aniversari de la companyia i es va fer coincidir la seva sortida amb l'estrena a Madrid de l'obra.

La trama de la obra era ciertamente de alto riesgo, y no se hace fácil deducir con exactitud las razones que le llevaron a construir una apología totalitarista en plena apoteosis del PSOE. La obra era un mitin de cabo a rabo, sin guiños al público progresista ni moraleja final. Los demócratas eran ridiculizados por su cobardía y debilidad, y los intelectuales, despreciados por su escandalosa justificación de lo antinatural; sólo los deportistas de élite eran glorificados como los nuevos héroes de la sociedad moderna –algo sin duda rabiosamente actual. [358]

La polèmica que suscitava era sobretot per qüestions extra escèniques, per qüestions eminentment ideològiques. Tot i que, en realitat, el míting era, com ho havien estat la conferència de *M-7 Catalunya* o el fòrum de *Laetius*, un pretext per tocar els temes habituals, aquest cop, els tocaven amb una ambigüitat i una antipatia absolutament malintencionades. I val a dir que reeixia tant creant incomoditat al públic com amb *Àlias Serrallonga* ho havia fet fent-lo feliç o, amb *Laetius*, hipnotitzant-lo i despertant-lo alternativament sense pietat. La crítica, en aquesta ocasió, si s’hi podia esmerçar a fons en les qüestions intencionals apel·lant a la recepció del públic. Segons Lorenzo López Sancho, sota el títol «*Olympic Man Movement*’, o *el antifacismo profacista de Els Joglars*»:

[...] Dar por supuesto que el espectador va a experimentar un efecto de catarsis, una sacral sacudida que le prevenga contra el horror de las doctrinas totalitarias, aniquiladoras de la pluralidad humana, elitistas o, dicho de otro modo, racistas, y le llenará de sano horror o lo inducirá a salvadora reflexión, resulta extremadamente optimista. Cuantos espectadores sean partidarios de lo que se describe, lejos de sentir horror, sentirán entusiasmo. Las lesbianas encontrarán muy natural una sociedad que case ceremonialmente a las lesbianas, y las abortistas sonreirán complacidas ante la posible eutanasia de los niños débiles o indeseables. (ABC (Madrid), 17-III-1992)

Segons Joan de Sagarra, a «*Entre ultras anda el juego*»: «[...] *el segundo intérprete, potencial, es el público. ‘Olympic Man’ es un espectáculo abierto, abierto a la participación del público -participación propiciada en diversos momentos por los*

hombres olímpicos y puesta ahí como provocación, implícita o explícita, hacia la progresía por Els Joglars.» (La Vanguardia, 5-II-1982, pàg. 38)

A l'antipatia d'*Olympic Man Movement* col·laborava a fons la actuació d'uns actors que feien com si no actuessin. Els homes i les dones de l'*Olympic Man Movement* s'adreçaven al públic com si ni tan sols en tinguessin els més mínims recursos interpretatius, buscant un efecte *no teatral* del tot emergent aleshores en el teatre d'Els Joglars. Les repetides ocasions que aquells personatges antipàtics desafiaven i *guanyaven* al públic constituïen un dels exercicis menys innocents que es poden haver vist en qualsevol tipus d'espectacle que jugui a la interactivitat oberta amb l'espectador. Un joc irritant pel públic que recentment hem pogut veure actualitzat amb gran autoritat generacional en algun dels muntatges de la companyia General Elèctrica d'Espectacles, dirigits per Roger Bernat.

Parlant de la «*dimension collective de la réception*» (Pavis, 2004:23) el teòric precisa:

La lecture idéologique est collective, elle est celle d'un groupe, elle s'intéresse plus au public qu'au lecteur individuel. Elle regroupe les conventions collectives de ce public à un moment historique donné, q'on le nomme «horizon d'attente» avec Jauss (1978), «repertoire» avec Iser (1985), «communauté interprétative» avec Fish (1980), «champ culturel» avec Bordieu (1992). [22]

És molt explícita la declaració d'Albert Boadella que reproduïm, pel que fa a l'adaptació del teatre d'Els Joglars a l'evolució del seu públic com a col·lectiu:

Nosaltres teníem, durant el franquisme, un codi, una convenció amb el públic. Era com una missa. Nosaltres, els actors, érem els celebrants que renovàvem la fe de la congregació. Però en el viatge democràtic, vaig començar a divertir-me molestant, provocant el públic. En *Olympic Man Movement* la provocació començava en el programa de mà. Els espectadors deien que allò era ambigu. Però si era feixisme pur i dur! I ells histèrics perquè es consideraven liberals i demòcrates. (Saumell, 2001:101)

La recepció de *Teledium* es va veure condicionada per la creu que li va caure a sobre en ser considerada a priori una obra irreverent, amb la qual cosa les expectatives

que despertava en el públic no acabaven mai de ser satisfetes. Xavier Fàbregas, en la seva crítica «'Teledium' o la broma de un monaguillo», sintetitza prou bé la qüestió:

[...] *Los mejores hallazgos de Teledium residen en la progresiva descripción de una serie de psicopatologías que se esconden tras unas ideas, o unos ideales, que hoy a la mayoría de los ciudadanos nos parecen inocuos. He aquí lo que provoca la sonrisa del espectador y, muy a menudo, la carcajada estentórea. Que duerman tranquilos los funcionarios bienpensantes: el espectáculo de Els Joglars puede que no sea un gran espectáculo, pero es ideológicamente de una inocencia y un candor ejemplares.* (La Vanguardia, 6-I-1984, pàg.37)

El cert és que *Teledium* venia inspirat pel que Boadella havia vist als USA quan hi van anar amb *M-7 Catalònia*. Tots aquells predicadors que muntaven la religió espectacle en directe o en la televisió, eren la matèria que va inspirar el muntatge. Un àmbit on habitualment la realitat ha acabat superant molt i molt la ficció. Potser, avui, amb la presència en la televisió a través dels satèl·lits de les més estranyes litúrgies, *Teledium* seria *peccata minuta*. Però el cas va ser que la cosa sociològica va fer de *Teledium* un dels espectacles més polèmics –i de més èxit de públic– de tot l’historial d’Els Joglars. En realitat es va parlar més de la pertinència o no pertinència del contingut que no pas del contingut mateix. Avui en podem trobar disquisicions de tota mena en l’abundant bibliografia que *Teledium* va generar⁶⁹. I com diu Jaume Collell en el seu llibre sobre els avatars que van acompanyar la moguda gira de *Teledium*: «*El sentido de la actualidad ha sido una de las características principales de la trayectoria de Els Joglars. Es obvio que la compañía aprovechó el interés mediático para sacar partido publicitario*». (Collell, 1985:12)

La immersió hispànica que va representar el sucós anecdotari que va acompanyar *Teledium*, on aquella dita de què la realitat supera la ficció resultava confirmada dia a dia, va ser fins i tot un punt traumàtica pels components de la companyia:

⁶⁹ En destaquem: Jaume Collell *el Via Crucis de Teledium*, Lluís Racionero/Antoni Bartomeus *Mester de Joglaria*, Carlos Espinosa, *El via crucis de Teledium* El públic 46-47

Para un actor lo más importante es conseguir que su personaje provoque la alucinante sensación de la existencia real. Para un dramaturgo lo esencial será conseguir que su obra traspase las paredes del teatro y por consiguiente que la farsa se transforme en realidad a través de la reacción de los sectores que sientan tocados por la ficción; lo segundo no puede darse generalmente sin lo primero y no hay duda que ambas cosas se dieron en Teledium. Pero el mérito, en este caso, está sobre todo en la sociedad española, una sociedad todavía vibrante en el interior de la comunitaria somnolencia europea, una sociedad capaz de creer que el teatro es también un vehículo de injurias, profanaciones y transgresiones, o sea un arte capaz de transformar y por tanto de modificar lentamente el comportamiento del personal. (Boadella, 1985b:14)

Els incidents que van acompanyar la vida activa d'una ficció destinada com totes a l'efimeritat, com era *Teledium*, demostraven que de la mateixa manera el teatre de la vida inspira el teatre de l'escena, el teatre dels escenaris pot donar arguments al teatre de la vida. De tota aquella resposta pública que va mobilitzar els pilars de la societat amb tota mena de teatre, destaca l'arribada de la qüestió al Parlament espanyol i al programa de televisió *La clave*⁷⁰. Vist en retrospectiva l'orquestració de tota aquella mobilització sembla un test, un simulacre preparatori de la mobilització dels pilars de la societat l'any 2005 al voltant ja no del contingut d'una obra de teatre sinó de la promulgació de noves lleis com la del matrimoni civil generalitzat a tots els gèneres o el debat d'un nou estatut d'autonomia per a Catalunya. En aquest context, la reacció pública soferta per un espectacle irreverent de Leo Bassi en el moment de redactar aquesta tesi ha quedat molt més en sordina. En canvi, en el mateix període, l'afer de les caricatures de Mahoma, amplificat pels mitjans de comunicació globals i degudament manipulats aconseguí moure disturbis en el món musulmà de ressò universal.

Val a dir que, en el seu moment, *Teledium* també va tenir també les seves prolongacions europea i americana però en el terreny estrictament teatral en ser adaptada per Nieuwe Scene d'Amberes i per la companyia brasilera Teatro do Ornitorrinco, encara que aquesta va ser prohibida primer i retallada després:

⁷⁰ Tot això apareix recollit i comentat en el postfàci «Els Joglars, vida i obra» de l'edició d'*M-7 Catalunya i Operació Ubú*, a cura de Francesc Castells (Castells, 1985:259-261)

Es programa l'estrena de l'obra en el Teatre Ruth Escobar de São Paulo el març de 1987, però la vigília l'obra va ser prohibida per la Divisió de Censura i Diversions de la Policia Federal, segons una llei heretada del règim militat que considerava que l'obra ofenia greument les religions cristianes. La decisió de la policia va provocar una forta reacció entre intel·lectuals, polítics i artistes. La censura va ser aixecada uns mesos després amb la condició de tallar diferents moments de l'obra. (Boadella, 2002:316)

L'experiència sociològica que va acumular en aquell moment la companyia pel tipus de reaccions i polèmiques que van envoltar les seves actuacions arreu d'Espanya els va posat els reflexes ben a punt. Els Joglars estaven *inspirats* i un altre cop amb veritables ganes de dir-hi la seva. Era el moment de tocar el tema Europa, aleshores d'actualitat a causa de la integració espanyola a la Comunitat. Boadella va decidir fer un espectacle on es reflectís el contrast entre els tòpics hispànics i els europeus.

En una presentació d'un llibre en què hi van participar quan encara eren en ple assaig, van simular «una orquestra de cambra que estava de gira per Europa i anava a fer una sèrie de concerts a Catalunya». Un «delegat de la Generalitat» va presentar l'orquestra que aleshores encara es deia *Europàlia*. Durant l'acte, que es podria emparentar amb les experiències de *teatre invisible* d'Augusto Boal, aquells músics, de sobte, van començar a trobar pegues a tot i a insultar al públic, creant una gran tensió entre la gent que havia assistit *de debò* a l'acte. L'endemà va sortir un article a *El País* fent-se ressò de l'escàndol i dient que aquest era un país tercermundista que no oferia ni les condicions mínimes perquè una orquestra de cambra tan seriosa pogués fer bé la seva feina. O sigui que aquella era una bona via: un concert.

Boadella va declarar aleshores que:

La música es precisamente una de las manifestaciones culturales más genuinamente europea. Además, su alto grado de abstracción y su potencial de teatralidad resultaban sobradamente sugerentes en razón al argumento y su desarrollo escénico. Nada más organizado que una orquesta para contrastar con el temperamento desorganizativo e indisciplinado de nuestro país, donde las orquestas suelen carecer de esas pautas, además de dinero. (Población, 1985:8)

A *Virtuosos de Fontainebleau* el simulacre de concert provocava, d'entrada, a l'espectador una vivència particularment intensa, ja no de la ficció escènica, sinó de tot el ritual de la trobada social que implica l'assistència a un espectacle i de la mena de plaer que hom espera obtenir d'aquell tipus d'espectacle (predisposició o prejudici, segons els gustos). El que l'espectador no sabia era que estava participant ja de l'argument de la comèdia, el qual sorgiria d'un malentès dels músics respecte a la naturalesa del concert i a la *preparació* del públic present. En conseqüència el públic posava en joc en el seu paper no només la seva participació com a públic del concert, sinó, per damunt de tot, les seves idees personals sobre una qüestió que certament va involucrar molt la població espanyola com eren les expectatives de la entrada a Europa.

Amb un hiperrealisme absolut al principi –el concert, sense més– l'espectacle es convertia progressivament en una provocació pels públics despistats. Molta gent acceptava l'espectacle com si fos un veritable concert. Fins i tot quan entrava el funcionari de cultura de la institució organitzadora, més d'un espectador creia que l'assumpte anava de debò. A les representacions al Palau de la Musica Catalana, de Barcelona, algú s'hi va enfadar i tot. S'explica fins i tot l'anècdota –*si no vera ben trobata*– segons la qual dues pianistes que van caure al Palau a sentir els *Virtuosos*, es queixaven dient: «una de les millors orquestres de cambra que he vist, fent l'imbècil d'aquesta manera» (Boadella, 2001b:23). O que al, Teatre Grec, de Barcelona, el primer dia, algú es va aixecar i se'n va anar tot empenyat, cridant: «*He venido a escuchar música, no a ver payasos!*». [23]

La tècnica dramaturgic de partir d'una situació aparentment real i portar-la a l'impossible explorada a *Virtuosos de Fontainebleau* amb uns resultats d'efectivitat satírica i de vivència ritual certament aconseguits, té ja actualment un públic força majoritari, sobretot per les experiències que ha dut a terme La Cubana, amb un fons, en el seu cas, decididament més lúdic que crític.

En les representacions al Palau de la Musica Catalana, de Barcelona, l'escenari del concert, presidit per tota mena d'al·legories de la música, aquell invent adquiria el seu màxim esplendor. *Virtuosos de Fontainebleau* al Palau, era una gran *performance* que involucrava de tal manera l'especialització d'aquell espai que, qualsevol cosa que allí es digués o es fes, multiplicava espectacularment el seu efecte transgressor. Al Palau

de la Música Catalana, els músics podien invocar i fins i tot involucrar la presència encara que fos només en efígie d'un col·lega europeu tan insigne com el mateix Beethoven. I la transgressió de convertir al final tot l'escenari de l'auditori en un gran *pim-pam-pum* a mercè del públic, arrodonia la vivència lúdica i de participació social activa en un tema transcendent que aquella obra va comportar.

Sí, esta franja, este rincón es el rito donde no nos hacen sombra ni competencia desleal el impacto de un gran reportaje de televisión ni la última película maravillosa. Por suerte para nosotros –y por desgracia para la Iglesia– hemos heredado esta indiscutible necesidad del hombre de sentirse en colectividad, reír, inquietarse o alucinar en común, en que consiste el sentido del ritual.
(Pérez Coterillo, 1984:17)

El joc amb el públic no podia anar a més. Es va repetir tornant a situar-lo en una participació més simbòlica a *Gabinete Libermann* i poc a poc la dramaturgia d'Els Joglars va anar retornant al magisteri unidireccional més tradicional. Novament, serà l'alt sentit metafòric que l'espectacularitat de l'obra afegeix a la matèria satiritzada allò que arribarà al públic fidel i també al nou, en constant augment gràcies al morbo propiciat pels medis respecte a la fama d'irreverent del grup.

Els Joglars portaven ja alguns anys amb els seus muntatges conferència, míting, teràpia pública, etcètera, quan el director va fer aquesta declaració:

No dic que no sigui interessant una altre tipus de teatre, sinó que ha perdut força. Fins i tot arqueològicament pot resultar interessant posar en escena una obra del passat, entre altres coses és una manera d'assimilar-nos a la pintura. Podem entrar en un museu i veure Velázquez. El mateix podríem fer amb Èsquil. Però en l'època en què vivim s'ha rebaixat la contundència que va tenir aquest teatre, mentre s'han posat més en relleu les reaccions del públic, que busca en un altre teatre les característiques essencials del ritu: un grup nombrós de participants que segueix els oficiants que es troben a escena. Això és el teatre. [16]

Miguel Bayon va escriure en un article sobre aquest tema que «*sólo les faltaba hacer un montaje sobre la vista de un juicio. Experiencia se han empeñado en tenerla*». (Bayón, 1987:67)

A *Bye, bye, Beethoven*, el públic encara torna a tenir un rol en l'espectacle; és al públic a qui es mostra l'experiment que reconstrueix el seu món des d'un altre molt més evolucionat; però ningú no dóna cap pista sobre en quin estadi de civilització se suposa que estan els uns i els altres. *Bye, bye, Beethoven* juga per tant amb l'espectador d'una manera ambigua molt semblant a la que feia servir *Olympic Man Movement*.

Però hom diria que a *Bye, bye, Beethoven* ja no importa que el temps mític s'imposi al temps real. Aquest cop interessa que el públic visqui intensament els fets terribles a través de la seva narració. I en *Bye, bye, Beethoven* tot és referit, en realitat, poc dramàtic, per bé que amb imatges d'una teatralitat molt depurada però de gran potència seductora. L'espai lumínic i sonor de *Bye, bye, Beethoven*, base de tot el plantejament dramaturgic, transmet sensacions de potència energètica capaces de fer perfectament versemblant en un escenari la insignificança dels éssers vius sotmesos a la inclemència còsmica. Si una gran tempesta o un gran terratrèmol ben realitzats en un escenari fan encara avui un efecte poderosament catàrtic, Els Joglars, a *Bye, bye, Beethoven*, aconsegueixen, com un Pròsper real de final del segle XX, crear un artefacte terrible cent per cent convincent a partir del domini dels elements més tecnològics del teatre.

Gran contradicció, doncs. Tragèdia referida, distant, congelada, sense drama, sense exhibir cap emoció, ni una. En canvi, actes reconeixibles, atmosferes suggerents, poesia inquietant, en un teatre que dramatitza d'una manera molt crua una hipòtesi de les conseqüències de la nostra civilització en un futur prou llunyà com per donar-ne una visió de ciència ficció considerablement original en el seu tractament plàstic i gestual.

Santiago Fondevila recull l'efecte en la crònica de l'estrena a Palma de Mallorca de *Bye, bye, Beethoven*:

[...] *Durante los primeros quince minutos del espectáculo la platea intentaba reír. El mínimo indicio de gag, no hay ni uno, o un gesto que pudiese hacer gracia levantaba un leve murmullo que rápidamente se apagaba. ("Creo que por primera vez en la historia de la compañía –la presente y la remota– no hay ni un solo gag. No es que le hayamos quitado la comicidad, porque, en el*

fondo, cualquier situación trágica lleva implícita su dosis de ironía, sino que en ningún momento nos jugamos el clima de una escena para conseguir un efecto contundente”). No, lo que pasaba encima del escenario no era para reír y pasado ese rato el público lo tuvo muy claro i oyó en silencio el resto de la pieza. (Fondevila, 1987:45)

A *Columbi lapsus*, la paròdia deixa de ser exhibida impúdicament per cedir la seva subtileza al tapís de signes suggerents, incloses dues hores d’italià macarrònic; això, sí, molt i molt melòdic. *Columbi lapsus* entra en un camp formal d’un abast irònic menys sagnant que altres cops, on la sàtira queda en sordina per la força mateixa d’una ficció formulada de manera canònicament dramàtica, il·lusòria, que té vida pròpia dins l’escenari i no demana a l’espectador res mes que avançar amb ella. Com recull el periodista Arturo Alcantar Flores en la crítica de *Columbi lapsus* de la gira americana: «*El Teatro es Riesgo: Els Joglars*»: «*se trata de que cada persona del público vea hasta donde quiera ver. Pensamos además que la polémica provoca la reflexión.*» (*Excelsior*, 1990). En Mèxic, la resposta és semblant. Jorge Luis Saenz, a la crítica titulada «*Els Joglars: Un teatro inteligente*» diu: «*Entre una comicidad diletante y la reflexión escéptica se mueve el espectáculo.*» (*El Universal*, México D. F. 4-I-1990). Maria Elena Matadamas, sota el títol: «*Polémica representación de Els Joglars*», escriu:

[...] Un tema por sí solo polémico, en un momento que sin duda levantará reacciones incendiarias, pues no faltará quien lo califique de candente, irreverente [...] De entrada hay que decir que el trabajo de este grupo catalán tiene el acierto de combinar con atinado equilibrio el humor y la crítica, lo espectacular y lo sutil, lo obsceno y lo irónico, de manera tal que el público – aún el más quisquillosos– no se sienta aplastado y agredido por el tema y su tratamiento, gracias al juego escénico donde lo jocoso tiene un papel importante. (El Universal, México D.F. 28-X-1990)

Yo tengo un tío en América ratifica la reconciliació d’Els Joglars amb la forma convencional de la relació espectador teatre ja apuntada amb *Columbi Lapsus*. Però tot el que a *Columbi lapsus* és serenor i ironia fina que deixa el públic encantat com després d’una visita guiada a la Capella Sixtina i altres dependències vaticanes, *Yo tengo un tío en América*, amb la seva percussió d’alt voltatge en directe,

l'espectacularitat escenogràfica i les coreografies, el simbolisme didàctic de les quals no els treu la brillantor, aconseguix que el públic surti, per una vegada, estimulat com d'un gran musical de Broadway.

Després de l'èxit internacional de *Yo tengo un tío en América* i en el moment de major popularitat entre el gran públic, Els Joglars, de sobte, es despengen amb *El Nacional*, un homenatge al mateix art teatral. A partir del 1992, tot indica que els punts de referència intel·lectual i política mes personals d'Albert Boadella són allò que motiva el magisteri públic d'Els Joglars.

En aquesta època, l'aparició en cartell d'una nova obra d'Els Joglars arriba sistemàticament al públic escalfada pels mitjans com un partit de futbol. I el títol d'*El Nacional* promet, tenint en compte que, en les seves darreres produccions, la companyia ha afegit a la seva marca la denominació «Teatre Nacional de Catalunya». Però, aquest cop, els caçadors de maldats conjunturals s'han de conformar amb petites cites a les suposades bèsties negres del moment adjudicades a Albert Boadella.

En realitat, a *El Nacional*, les al·lusions van molt més lluny. Com ja hem dit al capítol dedicat a la temàtica de la dramatúrgia d'Els Joglars, l'obra treu a la palestra, val a dir que d'una manera molt críptica i indirecta, les dèries que han marcat la relació del director i dramaturg amb l'art que conrea. Gairebé podríem dir que, a *El Nacional*, Boadella fa una confessió pública del que és per a ell el teatre. De fet, a *El Nacional* es parla sobretot de les raons més profundes que mantenen la raó de ser del teatre, de fer teatre, malgrat tota mena de circumstàncies adverses, inclosa la institucionalització de la creació i les suposades banalitat i buidor dels seus continguts.

Així, *El Nacional*, que com ens recorda Boadella, neix com una resposta arrauxada al deliri funcional que envolta la creació als teatres institucionals, acaba sent una veritable oda a la il·lusió creadora i una reflexió sobre el sentit de l'art escènic al final del segle de la modernitat. *El Nacional* mostra, en efecte, la destrucció del teatre en mans del poder polític. Però ho fa a través del contrast d'una mirada desmitificadora cap a l'ofici que practiquem. En paraules del mateix Boadella, *El Nacional* és «l'exaltació del ghetto de llibertat individual, sexual, moral, que ha estat la història d'aquest ofici nostre» (Boadella, 2001b:24). La prova de que això devia ser així ens la dona el veredict de d'un dels cronistes més insistents en la negativitat d'aquesta

dramatúrgia, com va ser el crític Juan Carlos Olivares, qui en la seva crítica titulada «*El regreso de monsieur Guillotin*», escriu:

[...] *En esas noches únicas de la gira organizada por la Red Española de Teatros y Auditorios, la obra se transforma en una comunión masoquista entre el público selecto y seleccionado y su verdugo; y si se tiene en cuenta la larga cola que se formó ante la taquilla de invitaciones el pasado miércoles en el Tívoli, con la ovación final, prolongada e intensa, Boadella logró su máximo éxito: la aceptación pública de la humillación. Se sudaba la acusación soterrada “ma... quien no aplauda”, la compañía salió por tercera vez a saludar, aunque la genialidad del director obliga al aplauso porque ha creado una obra a la que no se le puede negar su calidad teatral.* (ABC [Cataluña], 22-X-1993, pàg.14.)

El cert és que els anys noranta, Albert Boadella sembla haver aparcat definitivament la necessitat de buscar les vies d'implicació amb el seu teatre en la interacció oberta amb el públic. Després de *Columbi Lapsus* i de *Yo tengo un tío en América*, *El Nacional* ratifica l'entrada en una etapa on el dramaturg i director sembla no necessitar buscar convencions que facin d'un teatre una tribuna d'exposició d'idees. A *El Nacional*, finalment, l'escenari de la il·lusió teatral li va servir perfectament als seus propòsits.

En el context del 1998 la recepció d'*Ubú, president* resulta més gèlida del que tothom espera. En el seu moment, *Operació Ubú* havia fer vibrar com mai el Teatre Lliure amb les rialles del personal, fent les delícies d'un públic feliç amb el gaudi de la llibertat d'expressió efectiva de la recent estrenada democràcia. I posava a prova, és clar, la maduresa de la classe política emergent, pel que feia a la seva resistència a la sàtira pública. Les sessions de psicodrama amb el text de *Ubú, rei* amb què un tal Doctor Oriol sotmet uns personatges inspirats directament en el president Pujol i la seva senyora eren matèria *heavy* redimida per una comicitat i una qualitat teatral de primera. Estrenada ni un mes abans del 23-F i vista només pel públic certament minoritari d'un Teatre Lliure amb només cinc anys de vida, *Operació Ubú* demostrava com l'art més exquisit podia estar arrelat a la realitat immediata.

Per a aquella producció històrica del Teatre lliure dels inicis, Boadella va escriure pel programa de mà:

Estic segur que l'any 1981 Jarry sabia trobar la forma adequada per a fer aixecar d'indignació un auditori actual. És possible que més encara que el propi Ubú, sigui l'actitud del propi Jarry la que continua perdurant i, sobretot, la que continuem necessitant si no ens volem morir d'avorriment. (Boadella, 1981:7)

Però el *remake* d'*Operació Ubú* que és *Ubú, president*, agafa el públic més curat d'espants pel que fa a la política i potser més àvid de novetats escèniques. També el públic addicte a Els Joglars s'ha anat fent gran. El temps, la realitat històrica, interfereix en la recepció d'una dramatúrgia amb un to inspirat per un altre context.

La vocació *dinamitaire* del grup es transparenta al·lusió rere al·lusió, però les rialles que suscita no contagien l'alegria sorollosa que tant socialitza el públic del teatre. La *pujolandia* que es va succeint a escena reflecteix un país que fa molta *grima* i les rialles són força més fosques que catorze anys abans. La història s'ha afegit a l'equip dramaturgic i s'ha ocupat de què el to de l'obra canviï sense que aparentment es modifiquin continguts essencials. Aquest cop, el carilló al·legòric del final, la caiguda de la bola de la *Moreneta* i el terrabastall que ocasiona, en lloc de sorpresa i catarsi per transgressió del *decòrum*, obre un camp d'associacions metafòriques que ja no és el mateix que el que suggeria en la versió del 1981.

El cert és que les possibilitats d'escandalitzar una audiència teatral no és fàcil. La nostra societat s'ha acostumat a que l'escàndol es difongui sense presencialitat. El presencial, quan es produeix, no arriba enlloc. Com ja hem vist, *Teledium* era ben innocent i tanmateix se li va muntar al voltant un clima d'escàndol perfectament orquestrat, difós i amplificat per un veritable poder fàctic. Els actors i les actrius patien la tensió del perill no imaginari en les gires i fins i tot actuant. Malauradament, tot va a pitjor en aquest territori ja no de la llibertat d'expressió sinó de la llibertat de riure-te'n de tot.

El muntatge organitzat al voltant de *Teledium* i forçat després al voltant de *Virtuosos de Fontainebleau* està directament emparentat en les formes amb els *tinglados* recents orquestrats al voltant de lleis i d'iniciatives parlamentàries legals. Però el ressò i el rendiment mediàtic en termes d'escàndol que se n'extreu creix i creix. I el

pitjor és la contemplació impotent de com l'integrisme nostre queda en cosa d'afezionats comparat amb la moguda orquestrada, difosa i amplificada entorn als dibuixos de Mahoma que el món està vivint en el moment d'acabar de redactar aquest text. Els rendiments de l'escàndol que Els Joglars administraven tant sàviament emulant a l'Església, cada cop fa menys gràcia, és menys lúdic, més inquietant, més manipulable, més perillós.

Què passaria avui si Els Joglars en lloc de fer un *remake* d'*Ubú, president* tornessin a muntar *El joc* o *Visanteta de Favara* on es feia conya ben divertida i celebrada ni més ni menys que amb DÉU!? Doncs, la resposta és prou clara. Passaria el que es volgués que passés al marge d'allò que es fes realment a l'escena i d'allò que el públic rebés realment.

En directe, si es compara l'afecció a l'al·legoria cultural d'Els Joglars de Boadella i la de La Cuadra de Távora, dues vies teatrals coetànies i insistents en els seus estils peculiars, observarem la capacitat de generar adhesió o rebuig, exaltació o gresca, que pot produir la sortida a escena d'una icona entranyable: en el cas de La Cuadra, ja ho sabem, tothom dret, aplaudint enfervorit; en el cas d'Els Joglars, el refinament paròdic amb què les icones culturals solen sortir a la palestra –*Virtuosos de Fontainebleau* per exemple–, provoca que no sigui la icona allò que és valora, sinó la gosadia –amb tot el que es veu a la tele– del fet de treure'l. Això, en directe. A distància, mediatitzat, amplificat, manipulat, en tot dos casos, qui sap com pot arribar a créixer l'escàndol.

La recepció de les dues darreres obres aquí estudiades, en girar entorn de figures creadores terrenals i no escatològiques –en la seva accepció mística–, curiosament, les sensibilitats ferides no sagnen tant.

Les expectatives creades davant *La increïble història del Dr. Floït & Mr. Pla* i *Daaalí* costava més farcir-les de morbo apriorístic en el territori del gran públic. Per bé que aquestes dues hagin estat les obres d'Els Joglars que més han concretat dramàticament i millor han clavat l'estilet en la seva temàtica habitual, la recepció obtinguda dona la sensació d'haver tornat a establir una relació amb el públic perfectament normalitzada pel que avui és el teatre culte.

Si *Floït-Pla* ha suscitat polèmica, ha estat estrictament pel seu contingut certament notable per les tesis sobre aspectes tant determinants de la vida catalana de la

postguerra com els econòmics i els identitaris reflectits en figures reals com Josep Pla i un personatge obertament inspirat en una de les poques figures conegudes de la indústria catalana d'èxit. Després, amb el rescat de la memòria d'un altre dels cranis privilegiats que la tramuntana empordanesa va regalar a la creació artística del segle XX, Salvador Dalí, l'espectacle resultant, per un cop, ha estat gaudit i valorat netament per la seva qualitat artística. En el moment de la seva creació havíem escrit:

La perspectiva d'un Dalí vist per Boadella era certament abel·lidora. ¿Qui sinó ell podia especular amb autoritat sobre un mestre de la provocació i la iconoclàstia de llarg recorregut? ¿Qui sinó ell podia aventurar-se a recrear un arquetipus del segle XX, barreja de mesquinesa i genialitat, supervivent de la modernitat i fomentador de la seva vida com fulletó mediàtic? ¿Qui sinó ell podia tocar amb més coneixement de causa el tema de la doble angoixa de crear i de sobreviure sense pactar amb cap altre diable que el d'un mateix? I, sobretot, ¿Qui al teatre català, sinó Els Joglars, seria capaç de crear imatges escèniques amb el domini tècnic necessari per estar a l'alçada de l'empordanès? L'estrena de *Daaali* el 1999 va superar totes les expectatives. Tots els sabers acumulats per Albert Boadella durant quaranta anys conflueixen en un nou pas endavant de la seva estètica. A *Daaali*, hi era tot, i tanmateix hi havia desaparegut la marca. L'espai, les imatges, les paraules, el ritme, trenaven una tesi agosarada i profunda sobre l'art, sobre la condició humana, sobre el segle XX. (Abellan, 2002:203)

El públic agraeix *Daaalí* sense deixar de constatar una certa estranyesa pel to filosòfic i poètic que destil·la, per la suavitat de la sàtira, per la bellesa plàstica i l'harmonia del tempo, un xic com ja havia passat amb *Laetius* i *Columbi lapsus*.

En resum, podríem dir que la recepció el teatre d'Els Joglars no és ni més ni menys que la típica que suscita un artista que amb els anys i el coneixement de la seva obra hom sap el que se'n pot esperar. Una particularitat de recepció habitual en altres camps de l'art i corrent en els públics de llocs amb molta afeció pel teatre.

Recordem, per acabar aquest apartat, que la combinació d'estabilitat i transhumància ha estat i és un factor fonamental en la trajectòria d'aquesta companyia. Des del moment que es va dissenyar el funcionament professional del grup, es va posar en marxa un projecte original basat en l'estabilitat per a la creació i en la itinerància per

a l'exhibició. Estabilitat real durant el procés de creació d'una nova obra i després una explotació del treball fonamentada en llargues gires, amb freqüents canvis d'àmbit lingüístic.

Les gires han representat no tan sols la garantia d'un públic fidel i interessat sinó el contacte amb públics diversos. Un compromís que probablement ha determinat en bona mida l'amplitud de mires que en la perspectiva social han tingut sempre els treballs de Els Joglars.

No estem instal·lats en una cort sinó que anem de plaça en plaça, o de ducat en ducat, cosa que ens fa desarrelats, una mica imprescindible en el comediant, en el sentit de la desvinculació a un públic que sempre és el mateix i que quasi et demana el que vol que li donis. El públic no riu de la mateixa manera als diferents llocs. Hi ha una sèrie de matisos que fan molt diferent actuar a Càceres o a Nova York i cal tenir en compte que l'espectador significa el cinquanta per cent de l'espectacle teatral. El trobar-se davant d'una variació de públic ens dóna una visió molt més oberta del que és el fenomen teatral i un coneixement, un ventall molt més ampli de possibilitats expressives. (Fondevila, 1987b:82)

En els inicis, les gires per tot l'estat espanyol i per l'estranger van fer que, en poc temps, Els Joglars, dintre de la modèstia dels seus mitjans, es creessin un prestigi molt particular dins el teatre de l'època, començant a fer-se a tot arreu un públic *progre* no necessàriament afeccionat al teatre sinó afeccionat a Els Joglars.

Més endavant, en el punt dolç de l'èxit i de l'arribada a públics més amplis que va significar un espectacle tan popular com va ser *Àlias Serrallonga*, l'afer *La torna*, al mateix temps que va posar en perill la supervivència de la companyia, va convertir-la en símbol de llibertat d'expressió i va augmentar el coneixement popular d'Albert Boadella i d'Els Joglars en àmbits extra teatrals.

Mercè Saumell recull unes interessants declaracions d'Albert Boadella sobre les reaccions diferenciades del públic dels distints llocs de Catalunya i Espanya. Per a ell, el seu ha estat «un públic d'identificació»: «Un públic fidel tot i que en un determinat moment, va haver-hi gent que es va separar d'Els Joglars perquè no continuàvem cantant les excel·lències de Catalunya.» (Saumell, 2001:334)

Hom diria que, a casa nostra, això es dona d'aquesta manera exclusivament amb Els Joglars. Potser sí que s'hagi implantat en el coneixement públic del teatre d'Els Joglars una mena de clixé que ha arribat a fer prevaler la valoració dels continguts satírics que garanteixen els seus espectacles per damunt de llur interès formal. Un clixé, el qual, val a dir-ho, Boadella tampoc no s'ha entestat gaire a desmuntar, atesos els beneficis publicitaris –al capdavant indispensables per a la supervivència dels creadors independents– que la mala fama sens dubte li ha reportat en molts moments. Tot i així, i a aquest respecte, el director va declarar recentment a Mario Roche:

En el resto de España, menos. [...] En Cataluña el nacionalismo ha hecho que lo ético y lo estético estén juntos. Pero todo esto se ha ido diluyendo con el cambio generacional. La reacción del público ahora es distinta a la del 89 o 90. Antes era más contenida que ahora. Pero ciertamente eso ha hecho que para mucha gente nuestros trabajos más recientes, como “Ubú, President”, sean comparados con comedias televisivas, como una que se llamaba “Força Barça” (Roche, 2003:400)

V.2 LA CRÍTICA

Els Joglars sempre han fet teatre, cap altra cosa; i tanmateix han estat considerats d'una manera ben diferent a la resta de creadors de la seva generació. Encara que en certa manera ells també se n'han considerat.

En la perspectiva de trenta anys, predomina el sentiment que la recepció mediàtica d'aquest teatre ha filat sempre més prim en les proeses de bufons de la cort dels seus membres que no pas en les característiques de la seva dramatúrgia.

La popularitat d'aquesta companyia ha crescut sobretot a partir d'una considerable amplificació mediàtica de l'audàcia satírica i de l'eficàcia provocadora del seu teatre. Sàtira i provocació han esdevingut, en efecte, les senyes d'identitat pública de la companyia i també de l'ànima mäter i pàter del col·lectiu des dels seus inicis professionals, el seu director Albert Boadella.

Una bona mala fama d'iconoclastes guanyada, val a dir-ho, a pols, la qual ha actuat, sovint, fent de cortina de fum del reconeixement de l'interès artístic indiscutible

de les seves creacions. Val a dir que Els Joglars han assumit la influència del ressò social que el seu treball ha tingut al llarg del temps i han demostrat que la creació artística no ha de ser obligatòriament i per definició la cara culta del poder, sinó fins i tot exactament el contrari: un espai per jugar lliurement a ser la seva bèstia negra.

A l'hora de parlar de la recepció d'aquesta dramatúrgia, no és fàcil trobar el rastre d'una opinió publicada que es refereixi directament a la matèria subjecte d'aquesta recerca. Com dèiem a la introducció, en general, el que s'ha investigat i opinat fins ara sobre Els Joglars té més a veure amb la intencionalitat i el ressò sociopolític de la companyia, i en especial del seu director, que no pas amb els factors artístics que han donat la forma al seu teatre. I encara menys en la qüestió dramatúrgica. Encara que aquest estudi faci evident que les tasques claus de l'escriptura dramàtica són tant presents en aquesta dramatúrgia com en la dels escriptors i les escriptores teatrals a l'ús i sovint amb una casuística més complexa, la idea pública generalitzada d'un teatre de creació en el sentit oposat al teatre convencionalment denominat de text, és la que impera en el tracte que se li dona.

La recepció crítica del treball d'Els Joglars té un àmbit territorial força ampli. Tot i que Barcelona i a Madrid siguin els llocs on han fet temporades llargues, la pràctica totalitat dels seus espectacles els han pogut veure sistemàticament públics i crítics de molts llocs.

Però el tema d'Els Joglars i la crítica es mou en un cercle viciós que no ha aportat gairebé res de nou en quaranta anys. Estrena rere estrena, mentre els distints col·lectius que han format la companyia busquen, treballen, arriuen, aporten, els crítics –alguns amb els mateixos anys al peu del canó de la seva columna – en general, si fa no fa repeteixen el mateix fins l'absurd. Els Joglars descriuen així aquesta dialèctica:

Los críticos, por lo general, están desconcertados con nosotros. Y nunca se han preocupado de aliviar con información su desconcierto. No conocen el guión, no hablan de los actores, ni de la dirección. Su especialidad es ponerse a hablar de Boadella o del tema de la obra, en vez de centrarse en la crítica del espectáculo.(Joglars, 2001:103)

De la relativament amplia documentació que els quaranta anys de vida de Els Joglars han generat, resulta molt curiós i revelador en aquest sentit el recull de crítiques publicat a *Mester de Joglaria*, que fa de contrapunt a la història artística de la companyia. En el cas d'Els Joglars, la crítica esdevé una veritable crònica. La premsa mostra clarament la radical diferència que hi ha entre la consideració pública del teatre del grup i de la resta del teatre català i espanyol coetani. També la documentada tesi de Mario Roche sobre la crítica de premsa espanyola i Els Joglars dóna la raó a la companyia, però a més, para esment en un detall gens insignificant com és el rendiment publicitari d'aquest fet per a una companyia la supervivència de la qual depèn fonamentalment del públic, afirmant que:

El director catalán aparenta conocer muy bien las claves del lenguaje periodístico. Cabe preguntarse si el personaje que dice haber creado de si mismo tiene la función de llamar la atención pública, o si, por el contrario, le sirve de protección ante el interés mediático que despierta. La personalidad de Boadella alcanza el contenido de muchas de las críticas. (Roche, 2003:195)

El cert és que dedicar la major part de les crítiques a especular i elaborar judicis sobre les intencions d'Albert Boadella, l'estat dels seus hipotètics conflictes i del seu geni creatiu, és la tònica que marca la major part de la crítica catalana i espanyola. Una mena de guerra circular d'Els Joglars amb els crítics, o viceversa, la qual, com Boadella declara a Mario Roche, té un punt d'inflexió: «*Hasta el año 77 Els Joglars era la compañía ídolo del teatro independiente. Desde el punto de vista ético –la progresía pensaba que pertenecía a ellos – y estético. Con el caso de “La Torna” comenzamos a ser una compañía dudosa*». [202].

El cert és que en els ja trepidants primers anys de la companyia, la crítica i l'interès que els mostren moltes firmes de prestigi van en paral·lel a l'acolliment del públic que hem abordat més amunt. A *Serra d'Or*, ja trobem en els anys seixanta articles amb títols i signatures tan significatius com «Els Joglars (l'art del silenci?) i l'engrescament», de la Maria Aurèlia Capmany (1965); «Els Joglars estrenen» de Jordi Sarsanedas (1966). A les antípodes i en castellà, a *Yorick* també es recull l'èxit obtingut pel grup al Festival Internacional de Mim de Zuric (1967). Se n'ocupa també la revista de Madrid *Primer Acto*. Encara que el conreu de la paranoia que en el futur ocuparà tot

l'espai de relació amb la crítica ja comença a manifestar-se els primers anys setanta, si interpretem en aquesta direcció la carta amb què Els Joglars contesten la concessió del Premi de la Crítica de Serra d'Or (1973).

O sigui que no són tot flors i violes. La crítica d'*El joc* de Xavier Fàbregas, per exemple, lloa a bastament els aspectes tècnics i formals però ja entra a mata-degolla pel que fa al contingut. El curiós és que sembla fer-ho en nom d'allò que sembla esperar-se d'ells:

[...] ara bé, si havíem de judicar *El joc* per allò que Els Joglars volen comunicar-nos, el comentari seria més aviat negatiu. Per aquest motiu hem dit que *El joc* marca l'inici d'una nova línia que, si fos prosseguida, és difícil de preveure on ha de menar; de moment encara no porta enlloc. Ni la lleugera crítica dels costums socials, amb una referència a l'erotisme de grup, suggerida al *Joc primer*, ni la pantomima de la creació d'Adam i Eva, llur caiguda i consegüent expulsió del Paradís (*Joc cinquè*) ultrapassen els límits de la sàtira amable, esfuminada, no gaire enginyosa. [...] (Fàbregas, 1990:63)

Però també s'ha de reconèixer que aquest paternalisme s'esmerçava a fons a intentar divulgar la internacionalitat del grup català i el rigor del seu treball. És també en les crítiques de Xavier Fàbregas on millor es veu aquest esforç de promoció i de descripció i valoració acurada del treball d'Els Joglars. Roche, en el seu repàs de la crítica de l'època, observa al respecte:

Los escritos de Fábregas nos interesan, además, porque nos permiten constatar las posiciones ideológicas expresadas en un medio de comunicación que se funda en el contexto de la Transición con vocación de afirmación nacionalista catalana. En ese sentido no es de extrañar que Avui publicase inicialmente una crítica periodística tradicional, que da noticia del estreno de la obra y describe la misma desde una perspectiva general, y que tres días después publicara un análisis más detallado de la obra en cuestión. (Roche, 2003:312)

No entrarem aquí en la repercussió periodística del cas *La torna* exhaustivament analitzada a l'obra de Malló *El cas Boadella*, on també es parla del paper que van tenir determinades crítiques periodístiques en el consell de guerra

Para fundamentar la acusación contra Els Joglars el Ejército utilizó las críticas de Salvador Corberó (Hoja del lunes) y De Sagarra (Mundo Diario), que desde sus respectivos medios de comunicación explicaron el contenido de la obra con las descripciones necesarias para apoyar la acusación contra el grupo de artistas. Corberó y De Sagarra se convirtieron, quizás sin quererlo, en testigos de la fiscalía. Boadella, por su parte, consideró que al exponer muchos de los detalles de la obra dichos críticos no fueron prudentes, si se tiene en cuenta el contexto político de la época y el potencial explosivo de la obra. (Malló, 1998:56-61)

Posem com a exemple aquest fragment de la crítica de Salvador Corberó «*El increíble juego de la crueldad*», certament estrany si pensem que es tracta d'una simple crítica d'un espectacle teatral:

[...] Heinz Txez (sic) era un vagabundo polaco, que mató a tiros a un guardia civil en un “camping” de Tarragona, crimen que ni se niega ni se justifica en el texto dramático elaborado por Els Joglars, aunque sea su acción, su detención, su juicio y acaso su ejecución, el motor que mueve todo el engranaje escénico. Y el punto de partida sobre el que se apoya una tremenda ofensiva destructora sobre determinadas instituciones, a las que el espectáculo trata de mostrar como auténticos culpables del hecho, a partir de su enquistamiento en el sistema social español de esos años. [...] La caricatura de las instituciones tiene esta ventaja inicial, en un determinado momento político como el español, pero al aprovechar la misma puede caerse en errores de apreciación, por lo menos, tan notables como la intención que mueve al autor del dibujo deformante. [...] (Hoja del lunes, 28-XI-1977, pàg. 38)

Sense oblidar l'oportunitat que Albert Boadella va donar a la premsa de fer espectacle amb la seva fugida del Clínic que va acaparar portades de la major part dels diaris de Barcelona.⁷¹

⁷¹ *Mundo diario*, 28-II-1978; *El Correo Catalán*, 28-II-1978; *Diario de Barcelona*, 28-II-1978 i *La Vanguardia*, 28-II-1978.

La complicada acollida de la crítica a l'estrena a Barcelona de *M-7 Catalònia* i la resposta del públic més tímida del que es podia esperar, van suposar l'inici d'un contenciós amb el que hauria d'haver estat la *residència* natural de la companyia, que marcava en el futur un canvi d'estratègia d'implantació. El propi Boadella diu que a partir d'aleshores es va decidir que «*En adelante Barcelona seria tratada como un bolo cualquiera de la compañía, para que nunca más su grado de aceptación sentara un precedente sobre la calidad de una obra*». (Boadella, 2001:343) I, en efecte, l'obra següent ja no es presentaria a Barcelona fins ben bé un any després d'haver estat estrenada i després d'una llarga gira amb molt d'èxit per moltes ciutats espanyoles i estrangeres. Clar i català, van portar l'espectacle a Barcelona «*poco tiempo antes de desahuciar el espectáculo*.» [343]

La cosa mediàtica, en especial a Barcelona, va començar a tractar les creacions d'Albert Boadella més a la caça del seu posicionament personal, del possible conflicte social noticable, que no pas de la novetat artística. Aquest fragment d'una crítica de Pablo Ley de l'any 1997 titulada «*La Cataluña descolgada del milenio*» és força paradigmàtica de la qüestió. Els cronistes de la vida teatral no es cansen d'alimentar el clixé:

[...] *Hubo morbo. Morbo por saber si Albert Boadella, más allá del ataque a la esquizofrenia catalana con La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla sería capaz de superar el espectacular despliegue de fuegos de artificio de Josep María Flotats. Hubo bofetadas para conseguir una invitación y malabarismos de protocolo en el teatro emblemático de la catalanidad conservadora, y muchos figurones de la política repartidos en las mejores filas de la platea. Una expectación inusual predispuesta a la provocación. Pero no pasó nada. Albert Boadella se comportó como un señor y el estreno pasó como una tranquila velada teatral. (...) Siendo un montaje inteligente y de buena factura, se sale, sin embargo, con la sensación de que Boadella se ha mordido la lengua, de que, mirando hacia el pasado, poco hacia el presente, casi nada al futuro, le ha quitado la espoleta a su imagen de Cataluña. Todo queda atrás, incluso Josep Pla. (El País Cataluña, 20-IX-1997, pàg.31)*

A la resta d'Espanya, un xic com va passar amb en Serrat, el reconeixement dels mèrits teatrals d'Els Joglars va començar a tenir una millor amplificació, si més no,

menys primmirada, més d'admiració oberta i sense prejudicis, fora de Catalunya més que no pas a dintre, segons Boadella, «*menos porque todo esto fue un asunto prácticamente cerrado a los medios de comunicación de Cataluña. Sagarra y Corberó trabajaban para medios de comunicación con más influencia en Catalunya*» (Roche, 2003:202). Encara que aquesta afirmació tingui també excepcions rutilants amb algun crític que sempre posa tota la carn a la graella quan es tracta d'ajustar comptes amb el director del grup. Com aquestes dues crítiques de Lorenzo López Sancho, «*'M-7 Catalonia', alarde de calidad técnica de Els Joglars*» i «*'Virtuosos de Fontainebleau', salto en el vacío de Els Joglars*», a tall d'exemple:

[...] *Cuando Albert Boadella era todavía Alberto Boadella, vino al hoy ruinoso teatro Español a una sesión del entonces Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, a presentarnos un espectáculo pantomímico titulado "El Diario". Corrían los primeros días de enero de 1969 y su espectáculo tenía ya una clara tendencia a hacer literatura social y a utilizar el mimo, la expresión corporal, no como un fin en sí mismo, sino como un lenguaje de signos, impurificado por textos, sonidos, ruidos, música. Tomo este punto de referencia para apreciar hasta qué punto, conservándose relativamente fiel a sus principios, Boadella los ha modificado. En "M-7 Catalonia", el mimo ya no es lenguaje básico. Se ha reducido a ilustración. [...] El grupo, llevando ese nombre que se ha hecho polémico, de "Els Joglars" ya no conserva ni uno de los actores del año 69, Montserrat Torres, Gloria Rognoni, Esperanza Fontar, Enrique Vidal, Enrique Roig, Jorge Caralt y el propio Albert Boadella, que entonces no se había despojado de la opresiva "o" final de su nombre propio. La técnica se ha depurado, pero también ha derivado. Era puramente ilustrativa. O sea, si se me permite, menor, menos pura, menos exenta de elementos ajenos al mimo y la pantomima. (ABC, Madrid, 10-X-1978)*

[...] *Albert Boadella se mece actualmente entre la insolencia y la incapacidad. Sin poder ocultar claros y cada día más acentuados índices de agotamiento con una fuga adelante de la hecha de provocación y alardes de desdén para cuantos no estén de acuerdo con su genialidad, no sólo repite sus viejas fórmulas. Acude a la baja imitación de fórmulas ajenas. Este nuevo montaje, en efecto, es un pobre remedo del espectáculo lleno de ingenio, ironía y capacidad crítica*

intelectual e informada con el que Les Luthiers obtienen triunfos crecientes cuando comparecen en Madrid. Todo está copiado salvo el talento. Las pintorescas conferencias de Les Luthiers, sobre el maestro Mastropiero y sus fabulosas composiciones, suelen ser una serie de brillantes "pasos" ricos de observación e ironía. Boadella inicia a su inútil semejanza un concierto a cargo de un supuesto grupo de música clásica presentado por un supuesto funcionario de cultura de la Generalidad. (ABC, Madrid, 3-III-1986, pàg.69)

Amb la represa de la feina a l'exili que Boadella va forçar, i el retorn als escenaris espanyols i estrangers, es va produir una consolidació de la marca (que no de l'economia) i una considerable extensió del camp d'acció. La recepció estrangera, és clar, apareixerà sempre molt menys connotada: Com deia el crític del Die Welt arran de la presentació a Hamburg l'any 1979 de *M-7 Catalònia*: «La llengua catalana és més aviat una decoració dins la sàtira de ciència-ficció, incisiva i magnífica [...] Per comprendre l'obra, plena d'acudits de mímica, només cal ser *home modern*.» (*Die Welt* 12-5-79). O, a títol d'anècdota, com afirmava Herbert Mitgang en el *New York Times* sobre les representacions el 1984 de *Teledium* al Public Theatre de New York (dos anys abans ja havien presentat *Olympic Man Movement* al mític teatre La Mama de l'off-Broadway de NY): «Caldria que Joseph Papp⁷² traduís aquest modern treball a l'anglès perquè el seu to i el seu humor tinguessin caire universal. No cal conèixer el "parenostre" per gaudir de *Teledium*.» (*The New York Times* 20-VIII-84)⁷³

En canvi, a Espanya, l'escàndol *Teledium* va representar la consolidació del clixé *a veure amb què es despengen aquest cop* que arrossegarà ja per sempre la companyia i en especial –sense deixar mai de fer mèrits, cal reconèixer-lo– el seu cap visible, Albert Boadella. Fem un recull d'uns quants exemples representatius d'aquesta insistència de la crítica a través dels anys i de les distintes obres:

Dues crítiques de Lorenzo López Sancho amb títols que Déu n'hi do: «*Olympic Man Movement*», o *el antifacismo profacista de Els Joglars*» i «*Teledium*», *un pobre espectáculo que marca el declive de Els Joglars*»

⁷² Joseph Papp (1921-1999) va ser el fundador del Public Theatre de New York.

⁷³ Publicat traduït a l'espanyol a El Público n° 12, pàg. 43.

[...] *De todo el juego brota una profunda ambigüedad que estoy seguro que no querían ni Albert Boadella ni sus colaboradores. (...) En esa doble posibilidad de lectura del espectáculo reside lo que desde el criterio de este crítico debe llamarse radical fracaso del experimento. Ahora está de moda decir que Boadella es genial. Correré el peligro de decir que no es genial. Y si para ello debo pasar porque alguien me aplique el temible calificativo de reaccionario, me reiré a carcajadas. A mí gran parte del mensaje que ahora emiten Els Joglars me parece terriblemente reaccionario en la misma medida en que el Soviet Supremo estaría de acuerdo con Els Joglars en clavar en la picota de artistas degenerados a Kandinski, Miró (la parodia de uno de cuyos cuadros se hace con bien estudiada falsa facilidad), Klee, Tapies, Moore, Bacon, Mondrian, etc., artistas malditos para el realismo socialista, del mismo modo que Els Joglars nos anuncian que lo serían para los integrantes de ese anarco-fascismo del futuro que compondría el "Olympic Man Movement". (ABC, Madrid, 17-III-1992)*

[...] *El truco de Boadella es de un desvergonzante maniqueísmo, y en tal condición carece de calidad de pensamiento, argumentativa o dialéctica, contra la religión y otros pretextos; lo que no priva al espectáculo de ser una aberrante acumulación de obscenidades y groserías, desde el pedo a la blasfemia, tan voluntariamente irreverentes y provocativas como carentes de entidad dramática o de pensamiento. Boadella sabe manejar sus muñecos y darles una apariencia leve de humanidad, pero no puede evitar que salte a la vista la condición que éstos tienen de estereotipos, casi sacados de manuales psiquiátricos tan vulgares como tópicos. Sabe también organizar ceremonias, giros, gesticulaciones, formas rituales que son remedos de las habituales en unas u otras sectas cristianas, lo que introduce, aunque deformados intencionadamente, signos que poseen por sí mismos significaciones que no son propiamente dichas creaciones dramáticas, sino agregaciones a un texto provocativo, vulgar y enormemente inválido por carencia de rigor filosófico o trascendente. (ABC, Madrid, 29-IV-1984)*

Dues de Joan de Sagarra, «Teledeum: *la Iglesia, según Albert Boadella*» i «*A Boadella se le terminaron las pilas*»:

[...] *que a Boadella se le acabaron las pilas o, dicho de otro modo, que la Iglesia, a pesar del Banco del Espíritu Santo, de los archimandritas, del catsupchrist, del cumbayá y del extraordinario talento teatral de Juan Pablo II, le viene un poco grande a Albert Boadella. Volveremos sobre el tema después del rodaje, cuando se estrene en el Romea de Barcelona. (El País, 7-XII-1983, pàg.35)*

[...] *mi impresión de que el ecumenismo y la liturgia de las Iglesias les vienen grandes a Els Joglars o, dicho de otro modo, que a Boadella se le terminaron las pilas y que ese Teledeum, a pesar de su fama de bomba corbeille lista para atentar contra lo más sagrado, no pasa de ser una comedieta de sotanas y casullas, como la definió el propio Boadella, y que a duras penas llega a eso, a comedieta, y encima con cuatro o cinco chistes baratos, por no decir francamente malos. [...]. (El País, 6-I-1984, pàg.27)*

I una darrera de José Antonio Gabriel y Galan, amb un títol de ple consens corporatiu: «*A Boadella se le están consumiendo las pilas*»:

[...] *“Teledeum” va a hacer radicar su éxito en el rechazo que pueda provocar en las personas religiosas. Su destino es el escándalo (intrascendente). Pobre destino. No es lo mismo Alfred Jarry, a finales del XIX gritándole al público “Merde!”, que Boadella cerrando su obra con la desafortunada escena del bombero insultando a Dios. Colofón de una obra que llega a su término sin saber qué decir. Aviso a los navegantes: La línea última de Els Joglars es descendente. Puede acabar en la nada. Y si aún no ha llegado a tan triste final se debe básicamente a que es una “troupe” muy seria desde el punto de vista técnico y profesional, como también se demuestra en “Teledeum”. Pero, ojo, a Boadella se les están consumiendo las pilas..(Fotogramas, VI-1984)*

Per be que *Teledeum* hagi estat l'ham més picat de tots els parats per Els Joglars des dels primers temps, el cert és que no era nou que la premsa es dediqués més a preocupar-se de les intencions (males, és clar) amagades en cada nova estrena. El teatre

d'Els Joglars no servia per parlar de teatre, sinó d'altres qüestions més perilloses. Boadella tenia l'habilitat de fer ensenyar el llautó fins i tot a la gent a la qual el teatre no l'interessava el més mínim. Si el seu teatre provocava tan sovint aquella mena d'exposició espontània a la llum dels fantasmes més reals de les distintes societats, per què no donar ja veritables motius de polèmica. Així que la següent producció parlarà de tot això pel broc gros en una mena d'*Insults al Públic* a la manera d'Els Joglars.

Vegem algunes mostres de la recepció de la crítica. Joan de Sagarra, amb el títol «*Puro Boadella*», escriu:

[...] *Hoy se ríe (Boadella) de los que mandan y mañana de los que manden mañana, pero siempre teniendo la oposición –Raimon Obiols e tutti quanti– entre sus invitados. Porque hay que saber nadar y guardar la ropa: Boadella sigue teniendo un buen olfato, un gran sentido de la oportunidad: ahora escoge el tema del Mercado Común, hace sus escandalosas declaraciones sobre Europa, se muestra contrario a la adhesión, saca el tema de Francia-España, que conoce bien, que conocemos bien, lo trata con rigor –la pantomima Dalí/Federico vista por los franceses es excelente– sabe darle la vuelta y acabamos todos riéndonos de nosotros mismos -la pela-, aunque cuatro ilusos piensen que sólo se burla del vecino. A mí me satisface, y mucho, que Boadella se sienta libre y feliz. No voy a caer, pues, en la tentación de criticarle su trabajo, no sea que, sin quererlo, lo aprisionase en ciertas concesiones, vamos, que acabase haciéndole la pascua. (El País, Cataluña, 13-XII-1985)*

Pedro Barea, titula la seva «*Ajuste de cuentas*» i diu entre altres coses:

[...] *Albert Boadella hace en “El Nacional” –el teatro nacional– un ajuste de cuentas con su propio mundillo. Más que con “el poder” o con la oficialización de los creadores, lo hace con el teatro, contra su gente, contra su modo de ser. Los conoce bien, se conoce el mismo y en “El Nacional” se vacuna con el antídoto que ha fabricado. [...]. (Deia, 14-XI-1993, pàg. 54.)*

D'Alberto de la Hera, triem aquesta línia de «*Montaje redondo y magnífico*»:
«[...] *Esta vez no porque insulte, derribe o caricaturice sino porque Boadella ha escrito*

y representa un buen espectáculo teatral. (*Ya*, 23-I-1994, pàg.35). Joan de Sagarra, també es despatxa a gust a «Teatro jurásico»:

[...] *Huelga decir que, sin un duro, El Nacional hubiese pasado por el montaje de un envidioso que ataca – el dinero de las instituciones – lo que se niega. No es éste el caso de El Nacional, coproducido por los teatros institucionales de Gerona, Logroño, L'Hospitalet, Murcia, Huelva, el Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz y las consejerías de Educación y Cultura de comunidades de Castilla-La Mancha; el espectáculo de una compañía concertada con el Ministerio de Cultura (INAEM) que goza de un convenio – subvención – con la Generalitat de Cataluña. Con todo ese dinero, El Nacional no puede ser sino el montaje de un hipócrita. Es decir, de un cómico, etimológicamente hablando, de un cómico de pura cepa. (El País, Cataluña, 16-X-1993, pàg.29)*

També ho fa Juan Carlos Olivares, qui sota el títol «*El regreso de monsieur Guillotin*», escriu:

[...] *Nuevo Robespierre, maestro de ceremonias del Terror, Albert Boadella ha institucionalizado el espectáculo teatral de la ejecución con el mismo estilo en el que se entremezclan la sentencia de muerte y la burla sin piedad de las últimas decapitaciones en las plazas públicas de París. Último valedor y cruzado de la verdad bufa, han caído en su cesto las cabezas de tartufos, fariseos y de todos los parásitos que medran en esta mísera sociedad y después de arrasar la mitología intocable de Estado e Iglesia, Boadella ha regresado a casa para señalar con su dedo acusador el mal que se ha instalado entre sus parientes de profesión. Al grito de “Cortigiani vil raza”, el director arremete contra ministros y consellers de cultura, intelectuales, funcionarios, actores, creadores de opinión, diseñadores, directores, arquitectos de teatros institucionales y críticos, esa caterva de indeseables que está arrastrando al teatro vivo a su desaparición. Arropado por la ficción de un viejo acomodador que intenta representar el “Rigoletto” en el escenario de un gran coliseo público abandonado, con la ayuda de un grupo de indigentes y don nadies, Boadella monta un paredón colectivo que sólo cobra todo su sentido en cada uno de los estrenos de “El Nacional”.(ABC, Cataluña, 22-X-1993, pàg.14)*

La recepció de la crítica per part de la companyia mereixeria també un estudi de la seva resposta en diferents formats, des de cites a les obres a *performances* expresses o correspondència i regals diversos. Afegim aquí al ja citat aquest text del programa de mà de *Bye, bye Beethoven*:

Tenemos unos datos externos que se hallan en la mayor parte de las obras artísticas de cierto relieve que se han producido a lo largo de la historia: la persecución del poder (véase La torna), la persecución religiosa (véase Teledeum), la persecución de la crítica (véase la mayor parte de las obras), la constante ruina económica (detalle constante a lo largo de toda nuestra obra). Son sólo estos los únicos datos que nos señalan una buena dirección en estos 25 años, todo lo demás son especulaciones o teorizaciones según la moda del momento. Seguiremos pues haciendo lo que más nos plazca muy a pesar de nuestros detractores que son muchos afortunadamente, porque si bien ello no es muy rentable, esta actitud nos produce un gran placer. (Joglars, 1987:1)

Amb la denominada «trilogia catalana» (*Ubú, president, La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla i Daaalí*), el protagonisme d'Albert Boadella en la major part de les crítiques d'aquests tres darreres obres estudiades encara va en augment. Mario Roche estableix la següent conclusió:

No es de extrañar entonces que Boadella protagonice en gran medida las críticas periodísticas de la “trilogía catalana”. Los críticos reconocen que el ingenio del director es la clave de las creaciones del grupo. Como veremos más adelante, la imagen polémica que Boadella proyecta por sus manifestaciones públicas acapara la atención de los críticos. El hecho de que las obras que componen la denominada trilogía catalana tratan sobre personajes con los que el director barcelonés siente afinidad o rechazo tiene que ver con ello. A nuestro juicio, ese énfasis en la personalidad, las ideas y las opiniones de Boadella, es una de las razones por las cuales la mayoría de las críticas periodísticas sobre Els Joglars carecen de profundidad y rigor. La función de la crítica es

informar, explicar e interpretar las expresiones culturales.(Roche, 2003:206-7)

Transcrivim a tall d'exemple: aquests cinc fragments de crítiques, els dos primers corresponen a la de Joan de Sagarra titulada «*Tranquilo, Jordi, tranquilo*» i a la de Marcos Ordóñez, «Segons com es miri»:

[...] *En el programa de mano, Boadella habla de “la tradición perdida”. Se refiere al derecho, por no decir la obligación, de los cómicos, derecho ancestral, a cebarse en el poder, a hacer burla cruel de sus gobernantes. Esa tradición que Boadella inauguró en Cataluña tras el franquismo y tras su arriesgadísimo y magistral montaje de La torna (y se podría hablar, antes incluso, de Alias Serrallonga), que Boadella inauguró con Operació Ubú, es cierto que no había vuelto a repetirse, que se había perdido, como no es menos cierto que en este pequeño país – “¡Som 6 milions!”– no todos los cómicos pueden permitirse el lujo de ser Boadella y desprestigiar una subvención de la Generalitat. Así pues, hay que felicitarle, – dicho sea sin el mínimo asomo de coña – por esa tradición reencontrada. Es bueno, es una “necesidad higiénica” como dice Boadella, cebarse en Pujol después de 15 años de pujolismo, aunque cuando el juglar afirma sentirse “cabreado” después de ver por la tele, “cinco veces al día”, al presidente Pujol “indicando cómo tienen que mear los catalanes”, uno recomendaría al juglar que dedicase más tiempo a la lectura – “mea claro y caga duro”, decía Lope, ¿o era Quevedo? – o a otra actividad menos convulsiva. Ver tanta televisión no puede ser bueno. (El País, 22-X-1995, pàg.33)*

[...] Ara bé: ¿fins a quin punt és conscient Boadella d'aquest possible gir de l'eix a l'espectacle? ¿Fins on arriba aquesta *extrema ambigüitat* de què parlava al principi? Perquè, de la mateixa manera que a mi un dolent se'm converteix en el rei de la funció, és perfectament plausible que un altre no percebi ni de bon tros Pla com *l'heroi positiu* d'aquesta, i que, entre riure i riure, s'acabi preguntant: “Què passa aquí, companys? ¿Com és que jo, tan provadament *progre*, tan convençut, m'estic rient de les ocurrencies d'aquest vell reaccionari que, no ho oblidem, és *l'alter ego* del malparit de Marull?” Ambigüitat que neix obligadament de la *forma* de la comèdia, un joc de capses xineses tan

alambinadament oblic que es fa molt difícil seguir la pista a les autèntiques intencions del director. (Avui, 29-IX-1997, pàg.43)

Els dos fragments següents son de Joan Anton Benach i es titulen «*Floit y Pla en una maldad con truco*» i «*Daaalí en un gran poema barroco*»:

[...] *De ahí, pues, que en su última propuesta el director no se lance exactamente a un ejercicio “justiciero” sino a una venganza planiana -una venganza a cuenta de Josep Pla- diseñada con cálculo, con furia y con su bien conocida irreverencia para toda suerte de mitologías locales. Confesándose “fervent admirador de Pla”, Boadella denuncia los ataques que recibió el escritor por su supuesta traición a la causa catalana, pasando por la piedra a sus acusadores, a algunos en concreto, y, en general, a los cómplices de una actividad depuradora cuyo techo de cristal sería, en unos y otros, tan frágil como el del autor de “El quadern gris”. Floit contra Pla, el mecenas convertido en su propia bestia negra: sobre este núcleo dramático -comediográfico- se levanta una historia fabricada con flashes relampagueantes, con una desvergüenza festiva e incontenible que a ratos fulmina ciertos elementos colaterales al industrial protagonista, como puede ser Montserrat y su refinada estética monacal, satirizada ya en Teledeum (1983). (La Vanguardia, 20-IX-1997, pàg.41)*

[...] *porque estamos ante una de las creaciones (Daaalí) más complejas, completas y bien elaboradas de Els Joglars y en la que el “desquite histórico” tiene un papel mucho más ligero que el que había en “El Nacional” (1994) o “Dr. Floit y Mr. Pla” (1998) (La Vanguardia, 19-III-2000, pàg.52)*

I un fragment de la de Juan Carlos Olivares «*Pla-Boadella-Daalí*»:

[...] *Con “Daaalí” Boadella repite el esquema que guiaba la anterior dramatización de Josep Pla: los personajes existen en la medida en que sirven de privilegiados voceros del propio pensamiento del director. Boadella se siente reflejado en el individualismo anarco-aristocrático de esas figuras, dos artistas que se labraron una personalidad única y diferencial a partir de una meditada hetedoroxia respecto a la cultura que dominaban las*

autoproclamadas élites intelectuales de su época. Una búsqueda afinidad selectiva y electiva que aplanan el personaje hasta dejarlo liso como una página sin historia para grabar con ácido el discurso del director. Con esta simplificación Boadella sólo cambia el registro (de negro a blanco) sobre un personaje tan manipulado, interpretado y utilizado como Salvador Dalí. (ABC, Cataluña, 19-III.2000, pàg.15)

És habitual, com també recull Mario Roche en el seu estudi, que els medis catalans desplacin sempre enviats especials per donar notícia puntual de les estrenes de la companyia fora de Barcelona:

Nos referimos a las reseñas de los estrenos de la compañía fuera de su entorno original (Cataluña), realizadas por los críticos como “enviados especiales”, lo que consigna el interés noticioso que despiertan los estrenos de la compañía catalana y sus giras nacionales, y a las críticas (realizadas muchas veces por el mismo “enviado especial”) que se realizan posteriormente una vez se inicia la temporada en Barcelona, por ejemplo. Esto nos confirma el interés mediático que el grupo despierta, trascendiendo el ámbito de lo local en el que usualmente se sitúa al teatro. (Roche, 2003:278)

Val a dir que, actualment, amb les intervencions públiques del director a títol personal, ja no d'opinió sinó d'acció política directa, aquesta guerra sembla haver abandonat almenys de moment Els Joglars per dedicar-se ja totalment a Albert Boadella. Això sense que el desplegament mediàtic minvi. En qualsevol cas, el que aquí ens interessa en realitat és fer un esbós de en quina mesura la crítica, en ocupar-se del teatre d'Els Joglars, tendeix a parar esment en els aspectes dramaturgics que hem tractat en aquest estudi.

Pel que fa al comportament de la crítica en aquest territori, Mario Roche assenyala que: «*Más bien enfatizan en el argumento de la obra, lo que deja entrever la importancia que le brindan al teatro como literatura o como vehículo de exposición de ideas.*» [219] L'excepció que confirma la regla de la dialèctica expressada més amunt, la trobem fonamentalment en el crític Xavier Fàbregas, qui, quan encara corria el 1977, en una crítica titulada «Els Joglars: un intent de lectura», opinava:

[...] Caldria distingir la crítica teatral, esgarrapada unes hores després d'haver vist l'espectacle, de l'anàlisi d'aquest espectacle fet amb temps i mitjançant la documentació necessària. El crític, quan alhora vol posar-se la bata de l'estudiós de laboratori, cal que hi dediqui un temps i que disposi d'un instrumental; només així podrà copsar el sentit d'un treball de dramaturgia, constatar-ne els assoliments i, en últim terme, explicar-lo. (*Avui*, 11-XI-1977)

La poca activitat que al nostre país ha tingut l'estudi de les arts escèniques té excepcions puntuals. Una d'elles podria ser l'intent realitzat el darrers anys setanta del segle passat per l'Institut del Teatre de Barcelona de consolidar un departament de Ciències Teatral que en els seus principis va organitzar una sèrie de seminaris d'estudis sobre aspectes força diversos de l'activitat teatral i parateatral a Catalunya. *Mary d'Ous* va ser objecte d'un dels primers seminaris d'estudi. De les seves conclusions publicades a *Estudis Escènics*, destaquem el que va apuntar Jaume Melendres en considerar aquella creació un espectacle de crisi:

[...] de crisi, en el doble sentit de la paraula: punt de màxima tensió (entre llenguatges) i punt d'inflexió entre una etapa basada en l'absència de missatge únic (en benefici d'una pluralitat de missatges parcials del mateix signe ideològic), i una etapa posterior on la pretensió de formular aquest missatge únic i rigorosament deduït d'allò que veiem i sentim a l'escenari exigirà completar l'estructura aristotèlica de l'exposició, nus i desenllaç amb la incorporació de la figura protagonista, visible o invisible, positiva o negativa, amb la presència d'un Serrallonga heroic, d'un Ubú malgirbat, d'uns catalonians decrepits i entranyables o d'un cervell amagat que manipula amb fortuna desigual el marcador simultani de totes les temptacions totalitàries. (Melendres, 1983:53)

En algunes ocasions, encara que comptades, hem pogut trobar en alguna crítica algun indicatiu d'interès per aspectes relacionats amb la dramaturgia. Això es dona sobretot en els inicis, abans del punt d'inflexió en la projecció pública que ja hem explicat abans. L'argument, com deia Roche més amunt, és el punt fort. Nosaltres hi afegirem que, com és lògic, atesa la naturalesa d'aquesta dramaturgia, el tema o les

arrels d'on neix l'argument sovint s'analitzin en el mateix pla. Reproduïm alguns fragments que s'hi refereixen:

De la recepció periodística barcelonina, Joan Anton Benach, sota els títols «*M-7 Catalònia' o el sarcasmo irreprimible sarcasmo*», «*Floit y Pla en una maldad con truco*» i «*Daaalí en un gran poema barroco*», escriu amb més de vint anys de diferència entre el primer text i els altres:

[...] *Aún cuando se señala el desmarque de “M-7 Catalònia” respecto a todo repertorio de géneros usuales, hay que decir que la obra guarda relación con algunas propuestas teatrales contemporáneas. La imagen de las doctoras “Noguera Grau” y “Plana River” -científicos anglosajones del próximo siglo que curiosa e irónicamente ostentan apellidos catalanes- recuerda la “Doctora Ulrika Thöus” de “Ronda de mort a Sinera”, así como en la disposición de los personajes analizados descubrimos un paralelismo con la escena de “Crisant” y sus pacientes en la misma obra espriuana. El hecho de que en un momento dado, una de las antropólogas componga un “puzzle” con los versos del famoso “Aasaig de cántic en el temple” -d'un autor anònim del sigle XX- permite aventurar en “M-7 Catalònia un secreto homenaje a Salvador Espriu. Espero que la observación no resulte demasiado sacrílega. (La Vanguardia, 29 -IX-1978)*

[...] *Hubo una floreciente retaguardia industrial catalana, una parte de cuyas importantes plusvalías se destinaron al sufragio de empresas culturales del país, al tiempo que alimentaba chistes y chismes muy propios de las expansiones pragmáticas que produce el carácter indígena. Claro está: recordar contradicciones e “impurezas” convergentes en el mundo de los próceres catalanes, evocar los Jekylls y Hydes que origina en todo el tiempo el conflicto entre la cartera y la bandera -por usar un izquierdoso eslogan callejero-, no sería otra cosa que un ejercicio purista con el que estaría reñido el también contradictorio Boadella. (La Vanguardia, 20-IX-1997, pàg.41)*

[...] *Fabricada con un instrumental dramático muy diverso, “Daaalí” ofrece argucias plásticas admirables a través de la pantalla luminosa instalada al fondo de la escena; utiliza los títeres en un “clip” contundente sobre la Primera Guerra Mundial y recurre con una certera, inmejorable interpretación,*

al lenguaje del “clown”. Sirve éste para presentar a Mondrian, Pollock, Kandinski y Tapioles, pintores cuya condición falsaria y pesetera, Dalí, el gran payaso, habrá de desenmascarar, enfrentándoles a la “prueba” de copiar la figura desnuda de Gala. Son las tortas del bufón que recurren al fácil diagnóstico que habita en un imaginario colectivo, que son especialmente crueles con un “Fofito” Tapioles y de una brillante jocosidad aplicadas a la “niña” Miró, que levantan carcajadas infalibles y que se queman al instante. En algún caso, la puntilla tiene el valor de manifiesto. Es el uso del crucifijo-pistola que ya aparecía en “Virtuosos de Fontainebleau” (1985) o la trompeta anal de la divina Gala que dedica a Picasso unos ventosos compases de “La Internacional”. Por el pedo al fin de la historia, proclama Boadella, sin que le importen las iras del viejo progresismo. (La Vanguardia, 19-III-2000, pàg.52)

En la perspectiva madrilenya, Eduardo Haro Tecglen, amb els títols «*El totalitarismo en nuestro tiempo*» i «*Parábola de pequeñas palabras*», i Lorenzo López Sancho, amb «*Ubú president, gran caricatura sociocultural por Els Joglars*», diuen:

[...] Albert Boadella tiene una idea optimista del fascismo. La presenta en Olympic Man, un excelente y admirable espectáculo; esta idea está incluida en una ya larga lista de obras de ficción política, con el carácter de utopías negativas: desde el Brave new world, de Aldous Huxley, al 1984, de Orwell, por citar par de ejemplos. Esta serie presenta el desarrollo del totalitarismo - Boadella incluye claramente al comunismo en el movimiento: las notas infiltradas de La Internacional, la bandera soviética junto a la americana, son alusiones claras-, como el intento de creación de un mundo deshumanizado, de una anulación de individualidades; una tendencia aséptica a la limpieza, al orden, a la uniformidad. [...] La introducción del conductismo viene a explicar que ciertas formas de aparente democracia llegan a ser totalitarismos. Se puede suponer que detrás de todo esto está el Skinner de Más allá de la libertad -un fetiche, decía él, que lleva a Occidente a su pérdida- y el cuadro de los bebés recuerda la caja de Skinner, en la que el psicólogo americano encerraba a ratas o a palomas y regulaba su conducta por una serie de reflejos condicionados; y Skinner pretendió utilizar el mismo sistema para los niños, que debían vivir en un medio cerrado, aislado y estéril durante los primeros treinta meses de vida, para evitar su contaminación moral y para llegar a la

conclusión de que “la autonomía del hombre es un mito”. Si las alusiones al comunismo y al fascismo son fáciles, la presencia de un mundo americano -en el idioma del himno, en una cierta forma de la conducta- es también permanente (El País, Madrid, 19-III-1982)

[...] La idea de que a Luciani le asesinaron comenzó a emitirse inmediatamente después de su muerte; en reportajes, artículos, libros, y también en el teatro (El candidato de Dios, de Basurto, representada en España hace tres años). De todo esto no ha habido ninguna prueba. Boadella transcribe el posible suceso con pequeñas claves. Vaticano, alto clero, asesinos, tienen nombres paralelos, como los personajes. No lo hace, seguramente, como reserva o defensa jurídica, sino porque es un recurso literario: el público goza más con ello. [...] La situación teatral es, por lo tanto, simple: el buen papa -el “master”, en la obra- sobra, le echan veneno en el café -la mafia, la CIA, el clero bancario y economista- y aparece, entre humos, el polaco. Lo demás es una colección de escenas sueltas, apuntes, chistes, burlas, como variaciones del gran tema. (El País, Madrid, 23-XI-1990)

[...] Este Excels-Ubú, que construye Boadella, es más asombroso que absurdo. La existencia de Excels, de Ubú, de los Excels que en la vida política vemos aparecer, imponerse, llegar a lo absurdo en su manera de gobernar es el gran tema de esta comedia, sin embargo típicamente fiel a la personalidad de este gran grupo catalán que a si mismo se llama Els Joglars. (ABC Madrid, 17-I-1996)

L'humor i les seves variants d'aplicació formal també tenen sovint un espai en la crítica. Vegem alguns fragments que travessen també els quaranta anys i distintes mirades geogràfiques del tema. Per a José Monleón, en la seva crítica «*‘El Diario’, algo más que un espectáculo crítico*», i vint-i-sis anys després, per a Lorenzo López Sancho, en «*Ubú president, gran caricatura sociocultural por Els Joglars*» era això:

[...] se trata de un humor que se aparta de la concepción cerebral, de la dimensión dominada, propia de la tradición cultural de los países del centro y norte de Europa, para ser un humor latino, mucho más dramático y desmadrado. Se está más cerca de Pirandello que de Bernard Shaw. Pero eso

no basta, porque estamos en España, y “Els Joglars” persiguen un humor que quiere ser popular, que no teme rozar el chiste, que quiere clarificar, incluso esperpénticamente, el objetivo dramático, sin caer en magnificaciones de virtuosismo técnico. A estos niveles, es lógico que el grupo necesite emplear los sonidos y que se exilie voluntariamente de los paraísos abstractos de la que pudiéramos llamar pantomima pura. (Triunfo, 18-I-1969)

[...] Caricatura pues, del pancatalanismo pujolesco y, todavía más -me dan ganas de decir a más a más, como dicen los personajes- de la jerigonza del catalán españolizado o, en otro sentido, de español catalanizado. [...] Un siglo de innovaciones está en el seno de esta creación larga, minuciosa, inspirada del gran grupo catalán que hace un gran servicio, riendo, corrector de ciertos pancatalanismos más propios el Pèrre Ubú de hace un siglo que de este momento, uno de cuyos “disgosts” tiene su origen en los excesos ridículos, pero temibles, de los separatismos sociales, culturales y, ¡ay!, raciales o racistas, de estos años fatigosos y alborotados. (ABC, Madrid, 17-II-1996)

Des de Las Palmas d'abans de la transició, el crític A.Q.P. deia amb «*Mary d'Ous*», una gran creació teatral de Els Joglars»:

[...] Todo es una larga reflexión en la que se entremezclan lo humorístico y lo dramático -variaciones sobre el tema que no parecen agotarse- para alcanzar esas claves denunciativas a una sociedad que se resiste a romper, o superar, los moldes de su propio fracaso [...].(Diario de las Palmas, 19-IV-1974)

Els crítics barcelonins, van anar veient així l'humor d'aquella trepa al llarg dels anys. Xavier Fàbregas amb «*Cruel Ubris*» i «*Teledeum*' o la broma de un monaguillo»; Joan Anton Benach, amb «*M-7 Catalònia*' o el sarcasmo irreprimitible sarcasmo» i «*El Excels y el sátiro mayor de la tribu*» i Joaquim Noguero amb «*Força farsa*», ens diuen:

[...] Llor humor és inconfusible; els pertany com a Keaton o als germans Marx els pertany el seu. I hom diria que els nous elements reclutats s'incorporen

ràpidament a les característiques emanades per l'equip, sense deixar de sumar-hi, però, la pròpia personalitat. (*Destino* 16-III-74)

[...] *Se ha dicho que Teledeum es la broma de un monaguillo adulto e inteligente que ha podido, al fin, plasmar en realidad sus sueños. Buena parte de verdad hay en ello. Es, además, un espectáculo divertido, ocurrente, en el que la pericia teatral de Boadella y de sus intérpretes queda demostrada una vez más* (*La Vanguardia*, 6-I-1984, pàg.37)

[...] *La opción es clara: no se trata de una crítica social estricta por el camino de la sátira, sino de una crítica premeditadamente desmesurada donde el sarcasmo juega con el tópico una partida de efectos insospechados y sorprendentes.* (*La Vanguardia*, 29-IX-1978)

[...] *Ubú president es aquella "Operació Ubú" de hace 14 años, no sé si muy corregida aunque desde luego muy aumentada. "Operació Ubú" estaba en manos del Lliure y no de Els Joglars, como erróneamente se ha repetido estos días. [...] Albert Boadella, que no es ningún novato en estas juergas, ha cambiado premeditadamente el tono del lenguaje dramático que había en aquella "Operació Ubú" y ha insertado muchos momentos de pura y simple "costellada", guasa desabrochada, reivindicando el alboroto escénico. Y es que en catorce años ha llovido mucho, muchísimo, sobre el "quid" de la comedia.* (*La Vanguardia*, 22-X-1995)

[...] *Ubú president és més una acumulació de bons acudits, un reguitzell de motius ben triats que una sàtira orgànica contra el poder.* (*Avui*, 22-X-1995)

L'altra cara de l'humor boadellià, que hem trobat exposada sense concessions a un espectacle com *Bye, Bye, Beethoven*, la va copsar molt bé Moisés Pérez Coterillo:

[...] *Aquí la novedad reside en haber organizado su discurso sin la menor concesión, sin ninguna tregua, extirpando voluntariamente el "gag" que en otros espectáculos ayudaba a disolver la amarga reflexión y que es casi consubstancial con la propia historia de la compañía. Aquí la sonrisa, apenas*

esbozada, se convierte en mueca, en desazón, en malestar. (Pérez Coterillo, 1987:50)

Amb menys freqüència, trobem a la crítica referències interessants a la dramaturgia del personatge. Llegim uns fragments del què van dir Joan de Sagarra, a «*Ni dieu ni maitre*», Xavier Fàbregas a «*Homenatge pòstum a Heinz Chez*» i a «*Laetius o el camino hacia el holocausto atómico*» i Pedro Barea, a «*Ajuste de cuentas*»:

[...] Pues bien, al rodar esa escena los Joglars se han divertido imaginando una muerte, una ejecución en que la solemnidad fuese cotidiana, la de un buen profesional que, a diario, deshuesa una pierna, corta costillas o pule un filete. Escena de mal gusto, mal gusto buscado, deseado, porque los Joglars saben que en la sociedad que les rodea la sentencia se realiza a escondidas de la esta sociedad y ellos se divierten lanzándoles esa muerte a la cara, limpiamente pinchada, cortada, mutilada por un buen profesional, por un honrado carnicero. Esto es típicamente juglaresco. (Fotogramas, 28-II-1975, pàg. 35)

[...] A La Torna hi ha uns arquetipus, és cert, però són uns arquetipus subministrats per la nostra societat, perfectament situats y matisats: els vencedors, els qui ni col. laboren, els qui maneguen la situació, els qui creuen ostentar-ne la representació i en són tan víctimes com els altres, els qui fan la viu-viu i s'hi conformen. (Avui, 8-II-1977, pàg.20)

[...] A partir del crescendo que supone cada nuevo hallazgo gestual o sonoro de Laetius , el ser residual, subhumano i postatómico, el espectáculo avanza a partir de una serie de rupturas que continuamente nos remiten a nuestra circunstancia actual. [...] réplica degradada del hombre, sigue inexorablemente su camino que va a llevarlo, nuevamente, al holocausto atómico. (Fàbregas, 1980:16)

[...] Los mendigos son buñuelescos, los funcionarios son de comedia costumbrista, la violinista polaca o la fregona con ideas confusas del repertorio lírico son un esperpento vivo. Y ese don Josep sentencioso, que cuando se pone severo habla como las aleluyas, como en un catecismo o en los folletos de

instrucciones, cabalga sin freno entre Tamayo y Baus y Alzheimer. (Deia, 14-XI-1993, pàg.54)

També trobem algunes crítiques que subratllen des de la primera època l'interès d'aspectes que tenen a veure amb les estructures dramàtiques de les obres. Xavier Fàbregas ja valora detalls d'aquest ordre en les seves crítiques de *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous*: «Els Joglars parteixen d'una caricatura molt simple, i a través d'aquí reconstrueixen una situació, una historieta, gairebé amb la tècnica del "còmic"» (Fàbregas, 1987:164) o «Aquests dos temes centrals es descomponen en una gran quantitat de moviments que admeten un nombre considerable de matisos i de ritmes. Com en una simfonia... » [201]

Altres crítics de la premsa de Barcelona com Antonio Martínez Tomás, Joan de Sagarra i Joan Casas, també s'ocupen en algun moment de la qüestió en aquests fragments de les seves respectives crítiques «*Els Joglars presentan su espectáculo 'Alias Serrallonga'*», «*La torna*» i «*Senyor Boadella, vostè sí que en sap*». Afegim també els fragments que toquen aquesta qüestió de les crítiques ja citades «*Ajuste de cuentas*» del crític basc Pedro Barea, i «*'Mary d'Ous', una gran creación teatral de Els Joglars*» del canari A.Q.P:

[...] *El espectáculo no nos relata la historia de un modo coherente, al modo clásico. Está dividida en anécdotas, episodios pequeños, en chispazos, al estilo cinematográfico y también un poco al estilo de un ballet popular, con sus cantables, sus sonorizaciones, sus ruidos... En rigor, más que la historia de Serrallonga lo que se nos presenta a través de símbolos, alegorías, cabriolas y saltos, son los contrastes y las singularidades de la época. De una parte la payesía que admiraba o seguía al bandolero. De otra la aristocracia, la autoridad y los cortesanos que constituían la "parte alta". Pero el contraste está presentado de un modo hartó simplista, y, por supuesto, tendencioso. El bajo pueblo es espontáneo, simpático, jovial, aun cuando un poco demasiado amante del tabuco, y frente a él, la clase alta es enfática, pedante, ridícula, pueril... Hay pocos matices en este enfrentamiento en el que sólo encontramos tontos y listos, pobres y poderosos. (La Vanguardia, 13-II-1975)*

[...] *A partir de esas razones, de esos motivos, tan difíciles, tan peligrosos, peligrosísimos de manipular en un escenario, los Joglars han montado un espectáculo circense, un brillante divertimento que muestra perfectamente, sin quitarle una pizca de su absurdidad, la persecución, captura e interrogatorios y muerte de Chez. Ojo, no vemos la muerte de Chez, pero vemos algo peor: vemos cómo morirá, conocemos su muerte, los detalles monstruosos de su muerte, antes de que esa llegue... porque Chez ya está sentenciado y muerto de antemano. Veremos siempre la farsa. (Mundo diario, 29-XI-1977)*

[...] La llum i les accions dels actors crearan tots els espais; un joc complex result amb tanta elegància que acaba semblant simplicíssim. El *tempo*, ritme, això tan fonamental per Albert Boadella, es construeix sobre fragments de la partitura de Rossini amb la precisió d'un rellotge suís. La música és usada com a element rítmic i climàtic. Només un parell d'elements del llibret de l'òpera s'usaran també, en un joc més, per aprofitar-los en la trama de la història: el *piano*, pianíssimo de la introducció del primer acte i l'ària *La calunnia é un venticello* del quadre segon. Estic parlant dels elements d'una arquitectura, de les peces del joc de l'ego, com si diguéssim, perquè la història que ens expliquen no té res a veure ni amb Rossini ni amb el *Barbiere*. (*Diari de Barcelona*, 12-XI-1989)

[...] *El espectáculo tiene la estructura habitual de los trabajos de Boadella y de Els Joglars. Un teatro que se alimenta de sus propios hallazgos. Una idea central organizada en acciones desarrolladas a partir de núcleos intermedios, que tienen autonomía respecto al cañamazo argumental. Boadella es ingenioso, sabe sacar el jugo, y hay momentos logradísimos, desde lo satírico a lo lúdico, de su desvergüenza para dar pelos y señales a lo bestia, hasta ese talante infantil que le permite inventarse un pentagrama vivo en el que las notas son los cuerpos. [...]. (Deia, 14-XI-1993, pàg.54)*

[...] *Els Joglars” traban una línia de progresión emocional de esta “Mary d’Ous” sobre los esquemas relación hombre-mujer e interrelación del poder y sus consecuencias [...] Pero “Mary d’Ous va mucho más allá de unos esquemas enunciativos al estilo del teatro dialéctico. No, este es un teatro que se identifica con la expresividad de la poética que discurre a todo lo largo de su*

planteamiento, sin usar otros medios que los que sirven de ritualización. Y aquí hay que subrayar que “Mary d’Ous” no es un teatro de autor sino de grupo, lo que confiere una coherencia muy peculiar a todo ese juego intenso de visualización y sonorización. Así las acciones se corresponden y los mecanismos teatrales se adecuan al lenguaje semiótico creado. (Diario de las Palmas, 19-IV-1974)

També en alguna de les crítiques americanes citades se’n fan eco. Jorge Luis Saenz assenyala que: «*Las escenas se inician con los recitativos y acaban con los finales típicamente rossinianos, como de fin de aria.*» (*El Universal*, México D. F. 4-I-1990) i Maria Elena Matadazas explica als seus lectors que: «*el montaje conserva la estructura operística de la partitura que Rossini dejó; de ahí que las escenas se inician con recitativos y acaban con los finales de "aria" típicamente rossinianos.*» (*El Universal*, México D.F. 28-X-1990)

La qüestió idiomàtica és, en general, tractada molt puntualment i de passada, no sent gens habitual trobar-hi un cert aprofundiment com fa Xavier Fàbregas en aquesta crítica de *La torna* que titula «Homenatge pòstum a Heinz Chez»:

[...] Com és utilitzada la veu a La Torna? A partir de l’idioma. L’idioma dels personatges té unes connotacions descriptives que ens menen a la intenció crítica del muntatge. Podríem dir que l’idioma desproveït de connotació crítica, l’idioma normal, és l’alemany del protagonista; l’alemany és l’idioma de l’únic personatge cara nu. (Altrament l’alemany pren un èmfasi especial quan és parlat defectuosament per algun altre personatge.) L’idioma “majoritari” a La Torna és el castellà. El castellà és d’idioma de la situació, i les gradacions dialectals amb les quals és entonat descriuen els matisos dels estaments que controlen la situació i parlen castellà. Els personatges que s’expressen en català se sotmeten a la situació i parlen castellà amb els castellans; de fet, abandonar el català és una mena d’acatament, de col·laboracionisme. (*Avui*, 8-XI-1977, pàg.20)

I sortint-nos per un moment de la crítica dels àmbits textuais estudiats, acabem citant també alguns fragments que es refereixen a una concepció espectacular molt pròpia del teatre d’aquesta companyia que és el joc amb els canvis i les transformacions, allò que Albert Boadella considera la màgia necessària del teatre, amb aquests dos

fragments: «Homenatge pòstum a Heinz Chez » i «*Atentado a la complicidad*», dels crítics que de ben segur han estat els més assidus en la voluntat de situar Els Joglars en el nivell de coneixement català i espanyol que el seu treball sempre va merèixer: Xavier Fàbregas i Moisés Pérez Coterillo, els dos malauradament desapareguts:

[...] Tot aquest món bigarrat, patètic, és mogut per sis actors que es multipliquen sobre l'escenari gràcies al joc de les màscares: hi ha moments que sobre l'escenari sembla que hi hagi quinze o vint actors, com a les escenes del bar. Tot plegat, però, és pur il·lusionisme. Un il·lusionisme magnífic, un doll d'imaginació, que fa de La Torna un dels millors espectacles dels Joglars. I el més madur de tots. Lligat de ritme, i alhora espontani. Albert Boadella ha mesurat el gest dels actors i ha nuat el canemàs de milers d'improvisacions. Potser en algun moment, voregem l'excés de la farsa, del mot innecessari; però és tant sols un moment, i l'espectacle torna de seguida a lliscar cap al crescendo que ens menarà a la desolada escena final. (*Avui*, 8-XI1977, pàg.20)

[...] *Es indudable que algunos de los cuadros alcanzan un grado de convicción teatral al que otros apenas se acercan. El de la escuela del OMM utilizando esos repulsivos muñecos anatómicos de un realismo fastidiosos que nos ha vendido la publicidad televisual durante meses, la ceremonia nupcial precedida de la sesión de masaje en los vestuarios del estadio, o la lista negra de los pintores de vanguardia, encabezada por el homenaje a Miró, están en la mejor línea de los espectáculos de Boadella. El cuadro dedicado a la publicidad del jugador del Barça, es, acaso, la única concesión -casi un sello- a la acostumbrada broma cruel que no suele faltar en ninguno de los montajes de Els Joglars. Por otra parte, hay a lo largo del espectáculo un continuo propósito de no dejarse arrastrar por la poderosa magia de ese juguete que es la pantalla, por no someterse a su protagonismo, a su imperiosa presencia.* (Pérez Coterillo, 1982c:40)

VI. CONCLUSIONS

VI.1 UN LABORATORI DE PROCEDIMENTS DRAMATÚRGICS

La dramaturgia dels espectacles teatrals d'Els Joglars, com hem pogut constatar al llarg d'aquest estudi, ha estat creada habitualment a partir de la proposta d'un tema, la seva documentació, la ideació d'una estructura, la improvisació d'escenes i l'amalgama de tota aquesta feina en una partitura teatral perfectament acabada. La dramaturgia escrita d'Els Joglars és el resultat de fixar amb paraules un teatre creat des de l'esforç de vincular, o encara més, d'integrar el màxim possible, el sentit del drama amb els elements espectaculars posats en joc. Una tasca exhaustiva que ens ha deixat una escriptura teatral original i alhora pròpia d'un teatre perfectament popular i entenedor confegit amb ingredients extrets de tota la tradició teatral del nostre àmbit cultural.

El fet diferencial d'aquest teatre és conseqüència, primer de tot, del seu particular procés de creació. Un procés del qual destaca la mateixa varietat de motius inspiradors i la diversitat de procediments amb què s'estableix el material de partida de cada nou projecte. La pràctica habitual de la companyia d'esmerçar-s'hi a fons en el treball de documentació i mentalització previs a la improvisació actoral juntament amb la maquinària perfectament ajustada d'aquesta part del procés, són els pilars de la versatilitat efectiva del seu mètode de treball. I són també els factors que acaben imprimint la marca estilística global a un teatre de dramaturgia tan eclèctica en les seves recurrències temàtiques i formals.

Hem comprovat també que es tracta, com dèiem, d'una dramaturgia confegida amb ingredients extrets de tota la tradició teatral del nostre àmbit cultural. En les formulacions que la sustenten no apareixen elements que ens portin cap a universos estètics que depassin la nostra tradició, com podria ser el cas si la matèria d'estudi fos, per exemple, sense anar-nos-en gaire lluny, la dramaturgia d'Albert Vidal, un altre conreador important del teatre de creació del país. El d'Els Joglars, es un teatre, el qual, si bé es crea prescindint d'antuvi de l'obligació de cenyir-se expressament a models o

tendències dramatúrgiques definides, s'alimenta de tot allò que és propi de la cultura i la tradició teatral de les persones que el creen.

Aquest és un detall que si bé, com dèiem, no limita la vocació d'experimentar amb fórmules originals, sí situa al capdavant la seva dramatúrgia dins unes coordenades formals, com hem vist, perfectament comprensibles per no dir fortament convencionals. L'originalitat rau en què els elements de l'obra dramàtica, en mans d'Els Joglars, són peces funcionals que s'adapten en cada ocasió a les regles de joc que la mateixa dinàmica de la creació va fent més convenients. En les seves obres, el material dramàtic convencional demostra la seva versatilitat efectiva responent perfectament a l'explotació, en ocasions exhaustiva, a què són sotmeses les seves possibilitats de variació. Aquest estudi demostra a bastament com, en el territori de les distintes maneres d'articular els arguments en una determinada sintaxi dramàtica, la dramatúrgia d'Els Joglars ha estat sempre oberta a l'experimentació fins trobar aquella fórmula que garanteixi l'arribada diàfana del món imaginat.

Vista diacrònicament, l'obra teatral d'Els Joglars, a nivell de creació d'acció dramàtica, es pot considerar un veritable *work in progress* a la recerca del mecanisme i l'estructura de representació idonis en cada ocasió per als seus propòsits discursius. Aquesta idea de taller continuat ens la corrobora la comprovació de la constant recurrència d'aquesta dramatúrgia a experimentar fórmules noves i també a utilitzar resolucions comprovades amb anterioritat en contextos nous i a desenvolupar a fons en nous projectes idees apuntades en experiències anteriors. És notable la tònica de la companyia de donar girs temàtics i formals radicals en cada nova creació. I també ho és la de recuperar en un espectacle nous temes o línies formals interessants apuntades però no desenvolupades en obres anteriors.

Podem traçar una certa línia evolutiva de la dramatúrgia d'Els Joglars en funció dels períodes que es distingeixen per una insistència peculiar en la manera de relacionar el que s'explica i la forma dramàtica i espectacular d'explicar-ho.

Podem acotar com una primera etapa aquella en què el col·lectiu deixa enrere l'adolescència del mim i comença a endinsar-se pel territori teatral fent prevaler el gust pel descobriment de noves formes expressives. La impremeditació i el risc d'aquests anys, concretament entre *El joc* (1970) i *M-7 Catalunya* (1978), li obren un horitzó d'experimentació formidable: resta prou clar que en les obres dels primers anys de la

trajectòria professional de la companyia, és on es dona amb més radicalitat la tendència a l'experimentació dramaturgica *ex novo* en cada nova creació. És en aquesta època, amb Àlias Serrallonga (1974), quan neix la passió documentalista que no davallarà mai i culminarà en la penetrant incursió en el personatge de Dalí i el seu context històric i artístic que va ser *Daaalí* (2000). Al llarg de tot aquest temps, el teatre document, uns cops real, d'altres parodiat, no ha deixat de ser present en la dramaturgia d'Els Joglars.

A partir d'*M-7 Catalònia* (1978) i fins a *Bye, bye, Beethoven* (1987), Els Joglars entren en una etapa més especulativa, una etapa adulta en podríem dir, on discurs i llenguatge escènics juguen a trobar espais d'alimentació mútua. Un període on destaquem l'ús de la paròdia com a mecanisme idoni per poder fer de l'escenari el lloc d'expressió de les inquietuds de l'artista compromès amb el seu món i que alhora permet treure nous i cada cop més sofisticats rendiments de tècniques i gèneres. En aquesta etapa, les troballes estètiques de la precedent reapareixen constantment; ara, però, al servei de discursos més sofisticats i amb un xic més de premeditació, donant lloc a elaboracions dramaturgiques molt sofisticades. Recordem que aquest és el període especialitzat en l'emulació de ritus participatius que situen el públic en una recepció diferent a la convencionalment teatral, esmunyint a fons el terreny de la paròdia, però aleshores posant en joc àmbits de la comunicació distints al teatral.

Després d'aquest cicle, la dramaturgia d'Els Joglars inicia un retorn a la relació tradicional públic escena i poc a poc, torna a ficar les ficcions en la convenció de representació tradicional. En aquesta darrera etapa encetada amb *Columbi Lapsus* (1989) i tancada amb *Daaalí* (2000), que podríem etiquetar perfectament de maduresa, determinats motius porten a arguments que demanen una dialèctica menys obliqua amb el seu enquadrament espectacular. El recurs de *ritual dins el ritual* –trobem que *teatre en el teatre* no descriu prou bé la complexa pràctica metateatral d'Els Joglars– el continuen utilitzant, és cert, a diversos nivells en obres cada cop més convencionalment dramàtiques. Però la dramaturgia d'aquesta etapa tendeix cada cop més cap a una major identificació de tema i personatge en les seves construccions. Una identificació que els duu a donar una major quota de dramatisme al tractament dels personatges i a la irrupció d'una literaturització del discurs amb no gaires precedents en les etapes anteriors.

En les obres d'aquest darrer període, la reflexió sobre el món contemporani apareix personificada dramàticament per personatges amb una entitat individual perfectament definida. L'al·legoria de la condició humana sorgeix fins i tot per la via més difícil del teatre: la del personatge històric i fins i tot va trobant un lloc en els continguts satírics, encara que sigui només puntualment, la provocació de l'afectivitat envers el personatge. El tram final del període estudiat el marca una dramaturgia perfectament identificable amb un teatre tesi radicalment original que deixa, especialment amb *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* i *Daaalí* un regust de profunditat intel·lectual i de mestratge escènic d'una alçada considerable.

Sense deixar la pràctica iniciada trenta anys enrere amb *Àlias Serrallonga* i mai abandonada de burxar en la Història, en hemeroteques, en biografies, en documentacions complexes, Els Joglars van més enllà del teatre document purament objectiu i s'atreveixen fins i tot a elaborar autèntiques tesis sobre personatges com Josep Pla o Salvador Dalí per arribar a les polièdriques evocacions teatrals dels seus móns que coneixem. El gust de confrontar dades des d'una perspectiva subjectiva adquireix una volada intel·lectual de gran pes en aquestes darreres obres. Aquesta idea de *teatre-tesi*, en el sentit de recerca i informació pública de les conclusions, podríem arriscar-nos a dir que l'inventen Els Joglars.

Potser sí que l'evolució de la dramaturgia d'Els Joglars, el *work in progress* que dèiem, sigui, en el fons, una postmoderna marxa enrere on, després d'haver estat capaç de passar «del gòtic al romànic», segons la plausible teoria de Jaume Melendres citada al capítol tercer, arribi finalment a *Tespis*. La reflexió al respecte que fa el director i dramaturg de la companyia a les seves recents memòries, afirma:

En definitiva, la meua incapacitat de comprendre el que m'envolta, m'ha fet fer molts tombs al llarg de la vida, per finalment retornar a determinades consideracions simplistes de quan feia mim. Com més es farceixen les obres, menys possibilitats hi ha de fer sorgir alguna cosa que tingui una mínima relació amb l'art. Tampoc sóc capaç de definir això de l'art; certament és algun efecte que té a veure amb el llenguatge, i potser també amb l'ordenació harmònica del nostre caos intern, però malgrat els anys de lluita al voltant d'aquestes matèries, no en sé gaire més. (Boadella, 2001:391)

VI.2 TEMÀTICA CONJUNTURAL I DISCURS CRÍTIC RADICAL

Una de les constatacions d'aquest estudi és la certificació del compromís sincrònic de les obres d'Els Joglars amb les circumstàncies sociohistòriques de l'època de la seva creació. L'edifici estilístic d'Els Joglars ha crescut també a partir de la implicació ideològica dels autors en la seva obra. Per a tothom, Els Joglars són sinònim de parcialitat a cara descoberta, de sintonia amb un ideari determinat. Del rastreig que hem efectuat en els processos de creació hom dedueix que, en la història d'Els Joglars, el seu director, Albert Boadella, ha estat progressivament, inspirador, inductor i instigador dels temes. Així, es pot afirmar que la temàtica de les obres estudiades respon sistemàticament a qüestions d'atenció conjuntural o arrelades a les seves preocupacions socials i les seves obsessions personals. Part important de la singularitat d'Els Joglars, del fet diferencial que els ha dut cap a l'independentisme radical en la professió teatral espanyola, és en allò que podríem denominar l'autoritat de l'autoria. El punt de vista del creador és el vector indiscutible de la creativitat dels seus equips.

Dit això, el cert és que l'estudi realitzat revela que el teatre d'Els Joglars ha donat cabuda a multitud de temes. La varietat de motius que han posat en marxa la màquina d'invenció dramàtica de la companyia és un altre dels seus segells característics. En ocasions incideixen en parcel·les delimitades de la societat, com la religió, la política i el teatre; fins i tot la filosofia, l'antropologia i la psiquiatria tenen el seu lloc en el seu univers temàtic. La comunicació, el sentit de la vida, la tragèdia, la competitivitat, les relacions de parella, el bandolerisme, la justícia, la destrucció del planeta, els mites mediterranis, el progressisme, el poder personal, les psicopatologies quotidianes i les debilitats humanes, les religions, els tòpics nacionals, els poders fàctics, el genocidi de la conquesta espanyola d'Amèrica, el teatre, el nacionalisme, l'artista, l'art... han anat apareixent com a pals de paller a l'hora de crear situacions, personatges i arguments..

Obres, la major part de les quals donen una visió pessimista de la civilització i són, en el fons, segons consideren ells mateixos «vehicles d'una dura crítica al poder i a les seves formes i manifestacions». En les obres estudiades predomina, efectivament, la insistència en la crítica a un poder real, sigui fàctic, polític, econòmic, mediàtic..., i a tot allò que hi queda contaminat, sovint de bon grat.

Si bé, com hem vist, els arguments i els personatges d'Els Joglars solen partir de conceptes simples, en general, darrera d'una idea argumental o d'un personatge, més o menys esquemàtics, que una obra d'Els Joglars pugui recrear, hi ha sempre una visió profundament universal dels mecanismes d'alienació social sobre els quals s'alimenta i es perpetua el poder. El teatre d'Els Joglars parla del poder a través de totes les variants d'opressió que exerceixen uns individus sobre els altres, unes societats sobre les altres, unes ideologies sobre les altres. I ho fa quasi bé sempre mostrant el poder en termes de frau irrisori.

Les obres d'Els Joglars que hem estudiat, parlen sempre del poder i del frau; o més ben dit, del poder com a sinònim de frau. El llistat d'obres que hem analitzat en constitueix ben bé un catàleg. El frau dels rituals socials a *El joc*, el de la parella a *Mary d'Ous*, el de la mitologia del bandolerisme a *Àlias Serrallonga*, el de la justícia a *La torna*, el del progrés a *M7Catalònia*, el de la demagògia totalitària a *Olimpic Man Movement*, el del poder personal a *Operació Ubú* i a *Ubú president*, el del poder fàctic del capital sobre l'espiritual a *Columbi Lapsus*, el de la colonització genocida a *Yo tengo un tío en América*, el de l'art a *Daaalí*, el de la religió a *Teledium*, el del nacionalisme a *Dr. Floit i Mr Pla*, els dels *chauvinismes* a *Virtuosos de Fontainebleau*, el de la vida a *Laetius*, el del pecat a *Visanteta de Favara*, el de la psiquiatria a *Gabinete Liberman* i el del mateix teatre a *El Nacional*.

Es tracta d'una galeria, per bé que simplificadora, d'indubtable envergadura, i que es podria resumir en tres grans tendències temàtiques: una d'arrel diguem-ne existencial que aborda qüestions més relacionades amb les problemàtiques dels individus; una altra d'arrel més social i política que incideix sobretot en la estructuració que fa el poder i una darrera d'arrel més cultural que aborda realitats més simbòliques. A aquestes tres grans línies temàtiques podríem afegir-hi alguna incursió puntual més metafísica.

I sota aquests grans temes genèrics, apareix sistemàticament el que podríem denominar temàtica recurrent: el sexe, el domini masculí i el femení, la tortura, la infantesa, els hàbits gastronòmics, l'estultícia, en son alguns i s'utilitzen sobretot en nivells de figuració molt immediata com el comportament dels personatges.

Aquestes vies temàtiques del teatre de Els Joglars no apareixen, però, com a pròpies d'etapes precises. Ben al contrari, és en la insistència en alternar temes on trobarem una de les característiques notables de la seva trajectòria.

També li podem atorgar l'estatut de característic al gust recurrent per fer confluïr les distintes línies temàtiques en el fons d'un mateix argument. Aquesta tendència a una dramaturgia temàticament polièdrica tan pròpia d'Els Joglars l'hem vist créixer obra rere obra per mostrar tota la seva maduresa en les darreres creacions del període estudiat: *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* i *Daaalí*.

En resum, es podria afirmar que les obres teatrals d'Els Joglars, mostren una voluntat creixent d'apuntar cap a objectius cada cop menys abstractes i més identificables amb una problemàtica arrelada a una realitat geohistòrica concreta sense defugir mai la poesia que el propi fet de convertir els motius terrenals en matèria artística comporta. En realitat, Albert Boadella, inductor directe o suggeridor persuasiu de la temàtica d'Els Joglars, com els grans creadors, sempre parlen del mateix, del *seu* tema, de les *seves* obsessions. I, un cop vist tot aquest material, hom diria que sota la mordacitat d'un teatre que llença de forma sistemàtica dards enverinats als estereotips de la quotidianitat i als arquetips eterns, la dramaturgia d'Els Joglars parla sempre d'universos regits per uns poders fàctics, de vegades concrets i propers, fins i tot vulnerables; de vegades, abstractes, interioritzats, assumits i imbatibles on als comuns dels mortals no els queda res mes que intentar defugir-los o entrar a formar-hi part.

VI.3 DRAMATÚRGIA DE RECEPCIÓ BLINDADA

Un altre factor no menys determinant de l'estil d'Els Joglars és la claredat ideològica amb que són abordats els temes que toquen, per compromesos que siguin. Com apuntàvem més amunt, en les obres d'Els Joglars, el punt de vista de l'autoria és transparent. Quan en alguna ocasió la crítica o el públic ha parlat d'ambigüïtat ideològica com va passar a *Olympic Man Movement* o a *Floit-Pla*, l'ambigüïtat era en realitat el rerefons temàtic.

Els Joglars han gaudit ininterrompudament d'un gran èxit de públic i d'una sòlida fama cimentada en la doble garantia de càrrega satírica de profunditat i indiscutible qualitat formal d'un teatre, segons la seva pròpia definició, «amb idees;

crític, iconoclasta, subversiu, cruel, però sempre festiu i amb humor (això, cal destacar, que en una difícil situació política i social)»

Això vol dir que la dramaturgia d'Els Joglars es basa en dos factors creatius essencials: el seu mètode de treball i l'arrelament sistemàtic de les seves creacions en conviccions personals profundes. Dues actituds igualment radicals que es contaminen mútuament: d'una banda la tendència a voler arribar al fons de les hipòtesis del punt de partida temàtic de cada nova creació; i d'una altra, l'obligació imposada de superar en inventiva i rigor en el pla formal i en el tècnic cada nova producció. I això, sense oblidar el que per a Albert Boadella és «l'important en el teatre», allò que el converteix en poesia, que és l'exercici en si mateix de la màgia. De la convicció que sense sorpresa, sense transformació no hi ha cap màgia, neix la gran generositat que demostra amb el públic la laboriositat extrema que el col·lectiu esmerça en cada creació en no concebre que un espectacle no mantingui l'espectador constantment actiu, sempre amatent entre la fascinació i la comprensió.

La comprensió diàfana d'allò que inventen és un repte sempre present en qualsevol sessió d'improvisació dramàtica d'Els Joglars i cap escena arribarà a fixar-se si l'ull crític del conductor no considera garantida la recepció en els termes desitjats. Aquest fet, inherent al rerefons ideològic de tota creació artística i que en el capítol dedicat a la recepció l'hem denominat, citant a De Marinis, Greimas i Courtés, «manipulació de l'espectador» és un factor fonamental en la dramaturgia estudiada.

Llegint, com hem fet, ratlla per ratlla, els textos de les obres acabades d'Els Joglars i el materials que revelen la dinàmica crítica al voltant de la creació, la conclusió és inequívoca pel que fa a la voluntat de blindatge dels missatges. De la mateixa manera que en el territori de l'espectacle, Els Joglars elaboren sempre uns dispositius escènics que garanteixen al cent per cent que, sigui quin sigui el nivell tècnic de l'espai on els dugui una gira, el públic veurà sempre els seus muntatges exactament com han estat creats, en el terreny de preveure les seves reaccions intenten fer el mateix.

El considerable repertori d'estratègies dramaturgiques que aquest estudi ha detectat respon invariablement a la premissa d'evitar qualsevol temptació de no dit; són, traduint Ducrot, textos «sense *silencis*, pressuposats, sobreentesos ni implícits». En definitiva, un laboratori de procediments dramaturgics al servei d'una temàtica conjuntural i d'un discurs crític radical, per a una recepció blindada.

VII BIBLIOGRAFIA

VII.1 GENERAL

ABELLAN, J. (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre, Edicions 62. Monografies de Teatre, 13.

— (1987b). «El ritu renovat». Dins *Congrés internacional de teatre a Catalunya 1985. Actes. Volum III. Seccions 4, 5 i 6*. Barcelona: Institut del Teatre.

— (1992). «Teatre a Catalunya» Dins *Galeuzca 1992. IX Encontro de escritores galegos, vascos e catalans. Influencia europea nas literaturas de Galeuzca*. Pamplona-Iruñea: Galeuzca.

— (1998). «Capire versus leggere». Dins DE MARINIS, M. *Entendre el Teatre, perfils d'una nova teatrologia*. Barcelona: Institut del Teatre. Escrits Teòrics, pàg. 7-18.

— (1998b). «Drama». Dins ABELLAN, J; BALLART, P. I SULLÀ, E. *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle Editorial, pàg. 187-221.

— (2000). *Boal conta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Premis d'Honor.

— (2000b). «El text dramàtic» Dins *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9, pàg. 35.

— (2005) «Els miralls de la dramaturgia catalana contemporània». Dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Actes, pàg. 611.

— (2005b). «Una introducción al teatro visual» dins *Artes de la escena y de la acción en Espanya: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ABELLAN, J; BALLART, P. I SULLÀ, E (1998). *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle Editorial.

ABIRACHED, R (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espanya. Serie Teoría y práctica del teatro, 8.

ALONSO DE SANTOS, J.L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalla.

- ARISTÒTIL (1985). *Poètica*. Ed. D'A. Blecua. Barcelona: Laia.
- ASLAN, O. (1977). «L'Improvisation, approche d'un jeu créateur», en *Revue d'Esthétique*, 1977, 1-2.
- (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problemas éticos*. Barcelona: G. Gili.Col. Comunicación visual.
- ASLAN, O.; BABLET, D. (ED.) (1991). *Le masque. Du rite au Théâtre*. Paris. Éditions du CNRS.
- AUSTIN, J.L. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BAJTIN, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral Editores.
- BAKHTIN, M. (1970). *Poétique de Dostoievski*. Paris : Seuil.
- (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- (1984). *Esthétique de la creation verbale*. Paris : Seuil.
- BALLART, P. (1996). «La ironía, una agulla fina e invisible». Dins *De Rusiñol a Monzó: humor i Literatura*, ed. Margarida Casacuberta & Marina Gustá, 19-27. Barcelona: L'Abadía de Montserrat.
- BARTOMEUS, A. (1976). *Els autors del teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona :Curial Edicions Catalanes.
- BATAILLON, M. (1971). «De l'image au mot» *Travail Théâtral* núm 3.
- BARTHES, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Seuil.
- BENVENISTE, E. (1971) *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI.
- BERGER, P. (1999) *Risa redentora*. Barcelona: Kairós.
- BITTOUN-DEBRUYNE, N. (1989) *Jean-Paul Sartre: per un teatre de situacions*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Materials pedagògics, 6.
- BOADELLA, A. (2000). *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BOBES, M.C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1992) *El diàlogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

BRECHT, B. (1973). *Escritos sobre teatro*. Volums, 1, 2, 3. Buenos Aires:Ediciones Nueva Visión.

BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Ed. du Seuil.

CASAS, J. (2000). «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte». Dins *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9, pàg. 45.

CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Aldea Global.

CORNAGO, O. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor.

CORNAGO, O. (ED.) (2005) *Políticas de la palabra. Esteve Grasset. Carlos Marquerié. Sara Molina. Angélica Liddell*. Madrid: Editorial Fundamentos. Espiral/teatro.

CORVIN, M. (1994). *Lire la Comédie*. Paris: Dunod.

DE MARINIS, M. (1975). «Teatro político: progetto e utopia». Biblioteca Teatrale, núm. 9.

— (1981). «Problemi di analisi testuale dello spettacolo: codici spettacolari e conveconi teatrali». Dins *La semotica el il doppio teatrale*. Napoli: Ligouri Editore. Col. Le forme del significato, 31, pàgs. 219-238.

— (1988). *El Nuevo Teatro*. Barcelona: Paidós.

— (1998). *Entendre el Teatre, perfils d'una nova teatrologia*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Escrits Teòrics, 8.

DE PACO, M. (ED.) (1998). *Creación escénica y sociedad española*. Murcia: Universidad de Murcia..

DIVERSOS AUTORS. (1999) *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy: Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*. Ciudad Real: Ñaque.

— (1986). *El Théâtre du Soleil, amanecer en otoño*. Madrid: Cuadernos El Público núm. 16.

— (2000) *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9.

— (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2006b). *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* www.artesescenicas.uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha.

DUCHARTRE, P.L. (1966) *The Italian Comedy*. New York: Dover Publications Inc.

DUCROT, O. (1982) *Decir y no decir Principios de semántica lingüística* Barcelona: Anagrama.

ECO, U. (1979). *Lector in fábula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.

ELAM, K. (1981). «I mondi possibili del drama». Dins *La semotica el il doppio teatrale*. Napoli: Ligouri Editore. Col. Le forme del significato, 31, pàgs.83-94.

FERNÁNDEZ TORRES, A. (1987). *Documentos sobre el Teatro independiente español* Madrid: Ministerio de cultura.

FO, D. (1990) *Dialogo provocatorio sul comico, el tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*. Roma: Laterza.

— (1998) *Manual mínimo del actor*. Estella: Gráficas Lizarra.

FORMOSA, F. (1971) *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62. L'escorpi, 28.

FOUCAULT, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores. Col. Cuadernos marginales, 26.

FOUCAULT, M; DELEUZE, G. (1972). *Theatrum Philosophicum. Repetición y diferencia*. Barcelona: Editorial Anagrama. Col. Cuadernos Anagrama, serie Filosofía.

GARCÍA PINTADO, A. (1978). «El franquismo explica la censura». *Pipirijaina* 6 (enero-febrero), pàgss 46-48.

— (1980). «Texto o no texto, ¿es esa la cuestión?» *Pipirijaina*, núm. 16, pàgs.

GENETTE, G. (1972) «Discours du récit». Dins *Figures III*. Paris: Seuil.

— (1979). «Introduction à l'architexte». Dins *Théorie des genres*. Paris: Seuil, pàg. 89-159.

— (1994). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

GIRARD, G., OUELLET, R., RIGAUT, C. (1973). *L'univers du théâtre*. Paris: Puf. Col. Littératures modernes.

GOFFMAN, E. (1987) *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959) Madrid: Amorrortu Murguía.

GRAELLS, G.J. (1977) *Onze de setembre*. Barcelona: Edicions de La Magrana.

- GREIMAS, A.J. (1971) *Semàntica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos. Biblioteca Romànica Hispànica.
- (1973) *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.
- GROTOWSKY, J. (1970). *Teatro laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores. Cuadernos Ínfimos, 11.
- GRUP DE L'ESCOLA DE TEATRE DE L'ORFEÓ DE SANTS (1975). *La Setmana Tràgica*. Mataró: Salvador Serres Editor. Edicions Robrenyo de Teatre de tots els temps, 1.
- HOCHHUTH, R. (1978) «Prefacio». Dins HOCHHUTH, R. *Guerrillas, tragedia en cinco actos*. Barcelona: Icaria Editorial. Literaria.
- HODGSON, J.; RICHARDS, E. (1982). *Improvisación (para actores y grupos)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- INGARDEN, R. (1971). «Les fonctions du langage au théâtre». *Poétique*, núm. 8
- ISER, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- (1989). «La realidad de la ficción». «Réplicas». Dins WARNING, R. (ED.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa, pàgs.165-208.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- (1989). *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Ed. 62.
- JANSEN, S. (1968). «Esquisse d'une theorie de la forme dramatique». *Langages*, núm. 12.
- JAUSS, H.R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JUNG, C.G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- LARTHOMAS, P. (1980) *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: PUF.
- LASAGABASTER, J.M. (1991) «La comunicació teatral a la luz de la Estética de la Recepción». *Pausa*, núm. 7 (abril, 1991) pàgs. 20-27.
- LAVANDIER, Y. (1994) *La dramaturgie*. Paris: Le Clown et l'enfant.
- LAWSON, J.H. (1995) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espanya. Serie Teoría y práctica del teatro, 9.

- LEABHART, T. (1989) *Modern and Postmodern*. London: *Mime* McMillan.
- LEQOC, J. (1997). *Le corps poetique*. Paris: Actes Sud Papiers. (2003) *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- LEQOC, J. (ED.) (1987). *Le théâtre du geste*. Paris: Bordas.
- LÓPEZ MOZO, J.(1982). «20 años en la movida de papel». *Pipirijaina* núm. 21 (marzo) pàgs.12-27.
- (1998). «La vanguardia teatral española: los ojos del guadiana». Dins *Creación escénica y sociedad española*, ed. Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, pàgs. 73-97.
- LOTMAN, Y. (1978) *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. Col. Fundamentos, 58.
- LYONS, J. (1983) *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MADRENA, D. (1999). *Va de broma? Aproximació a la parodia literaria..* Barcelona: Edicions 62.
- MANNONI, O. (1969). «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue du imaginaire». Dins *Clés pour l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- MARCUS, S. (1978) «Estrategia de los personajes dramáticos». Dins *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARTIN CASAMITJANA, R. M. (1996). *Humor y Vanguardia*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- MAURON, C. (1964). *Psychocritique du genre comique*. Paris: Corti.
- MCKEE, R. (2002). *El guió*n. Barcelona: Alba Editorial.
- MELENDRES, J. (2000). *La direcció dels actors. Diccionari minim*. Barcelona: Institut del Teatre.
- MESCHONNIC, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Editions Verdier.
- MITGANG, H. (1984) «Revista de prensa, *The New York Times*: Teledeum, TV y religión» *El Público*, núm. 12 (septiembre), pàg. 43.

MITTER, S. (1992). *Systems of Research. Stanislavsky, Brecht, Grotowsky and Brook*. London, New York: Routledge.

MONNER, J.M. (1947). *Pirandello, su vida y su teatro*. Buenos Aires: Losada.

MUÑOZ CALIZ, B. (2001). «La censura teatral». ADE teatro 84 (enero-marzo) pàgs. 234-240.

NICOLL, A. (1962). *The theatre and Dramatic Theory*. New York: Barnes & Noble.

— (1977) *El mundo de Arlequín*. Barcelona: Barral.

OLIVA, S. (2000). «Literatura dramàtica i teatre». Dins *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9, pàg. 11.

OLSON, E. (1985) *Tragèdia i teoria el drama*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig.

OSOLSOBE, I. (1981) *Cours de Théâtristique générale*. Paris: J. Savona.

PATTERSON, M. (1981). *Peter Stein. Germany's leading theatre director*. Cambridge: Cambridge University Press.

PAVIS, P. (1980). *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts du analyse théâtrale*. Paris: Editions Sociales.

— (1984). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

— (1985). *Voix & images de la scène. Pour una semiologie de la reception*. Presses Universitaires de Lille.

— (1996) *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan.

— (2004). *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin.

PFISTER, M. (1988) *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press.

PIRANDELLO, L. (1920). *L'umorismo*. Florència: Batistelli.

POPPER, F. (1989). *Arte, acción y participación*. Madrid: Ediciones Akal.

PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

RICOEUR, P. (1995) *Tiempo y narración Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Mexico D.F. Siglo XXI Editores. Col. Lingüística y Teoría literaria.

ROSSICH, A. (1996). «Prefacio». Dins *De Rusiñol a Monzó: humor i Literatura*, ed. Margarida Casacuberta & Marina Gustá, 5-16. Barcelona: L'Abadía de Montserrat.

- ROUBINE, J.J. (1990) *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris: Bordas
- RUFFINI, F. (1978) *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni Editore.
- RYNGAERT, J.P. (1990). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod.
- (1993). *Lire le théâtre contemporaine*. Paris: Dunod.
- SALA, J. (2000). «El teatre com a discurs narratiu de ficció». Dins *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9, pàg. 21.
- SÁNCHEZ, J. A. (1994) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Col. Monografías.
- (2001) «Las fronteras de lo escénico: Arte y acción en la España predemocrática». *ADE*, núm. 84, pàg. .
- (2006) *Prácticas de lo real*. Inèdit (mecanoscrit facilitat per l'autor).
- (2006b). «Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España» dins *Artes de la escena y de la acción en Espanya: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2005) «Sistemas minimalistas en el teatro» *Pausa*, núm. 20 (gener) pàgs. 9-15.
- SANGSUE, D. (1994). *La parodie*. Paris. Hachette, Superieur.
- SAREIL, J. (1984). *L'écriture comique*. Paris: Puf, Écriture.
- SARTRE, J.P. (1993). *Un teatre de situacions*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SAUMELL, M. (1998). «Performance Groups in contemporary Spanish Theater». Dins *Spanish Theater. 1920-1995. Contemporary Theater Review*. Vol. 7. Londres: Harwood Academic Publishers.
- (2000). «Dramatúrgies no textuales. Annex: Llista dels principals grups i creadors de dramatúrgia no textual (des de 1970)». (2000). «Literatura dramàtica i teatre». Dins *Deu lliçons sobre teatre: text y representació*. Girona: Universitat de Girona. Col. Diversitas, 9, pàg. 117.
- SCHECHNER, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- SCHLICHER, S. (1993). *Teatre – Dansa Tradicions i Llibertats*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Escrits Teòrics, 3.
- SCHOENTJES, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Càtedra.
- SEARLE, J. (1994). *Actos de habla*. Madrid: Càtedra. Col. Teorema.

- SEGRE, C. (1981). «Narratologia e teatro». Dins *La semotica el il doppio teatrale*. Napoli: Ligouri Editore. Col. Le forme del significato, 31, pàgs. 15-26.
- (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Grijalbo. Crítica.
- SERPIERI, A. (1981). «La retorica a teatro». Dins *La semotica el il doppio teatrale*. Napoli: Ligouri Editore. Col. Le forme del significato, 31, pàgs.
- SMITH, H.; DEAN, H. (1997). *Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945*. Amsterdam: Harwood Academia Publishers.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- SPOLIN, V. (1983). *Improvisation for the theatre*. Evanston.
- STRASBERG, L. (1989). *Un sueño de pasión. El desarrollo del método*. Barcelona: Icaria.
- STRAUSS, B. (1989) *Crítica teatral: Las nuevas fronteras. Anàlisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A. Serie Esquinas.
- SZONDI, P. (1988) *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. Col. Monografies, 27.
- TAVIANI, F. I SCHINO, M. (1982) *El segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La casa Usher. Col. Oggi, del teatro.
- TODOROV, T. (1979). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Avila Editores.
- (1995). «Les narracions d'Henri James» Pròleg a JAMES, H. *La lliçó del mestre i altres narracions*. Barcelona: Ediciones Destino S.A.
- TOMASEVSKIJ, B. (1965). *Teoria de la literatura*. Madrid: Akal.
- (1928). «Temàtica: La construcció de la trama». Dins SULLÀ, E. (1985), *Poètica de la narració*. Barcelona: Empuries, pàg. 11-46.
- TURNER, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- (1982). *From ritual to theatre*. Nueva York: PAJ Publications.
- TYTELL, J. (1999). *Arte, Exilio y escándalo*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo.
- UBERSFELD, A. (1978). *Lire le théâtre* Paris:
- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

VALENTINI, V. (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre.

VALLE-INCLÁN, R. (1973). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa Calpe.

VAN ENVEN, E. (1988). *Radical People's Theatre* Indiana University Press.

VILLEGAS, J. (1986). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

VINAVER, M. (1982). *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: Editions de l'aire. Col. L'aire théâtrale.

— (1993). *Écritures dramatiques* Paris: Actes Sud.

WARNING, R. (1989). «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura». Dins WARNING, R. (ED.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa, pàgs. 13-34.

WELLWARTH, G.E. (1966). *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza Lumen.

VII.2 ESTUDIS I ARTICLES SOBRE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

ABELLAN, J. (1979) «M-7 Catalònia, de Els Joglars. ¿Demoler un belén?» *Pipirijaina*, núm. 10, pàgs. 55-57.

— (1981). «El teatro feroz». *Pipirijaina*, núm. 18, pàgs. 55-57.

— (1982). «Els Joglars en perspectiva» *Pipirijaina*, núm. 21, pàgs. 2-11.

— (1986) «Imágenes de un espectador fiel». Dins *El Teatre Lliure cumple diez años*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 10, pàgs. 49-69.

— (1987). «Retrets i seduccions». Dins *Els Joglars. Vint-i-cinc anys i un dia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 29, pàgs. 51-59.

— (2001). *L'espai escènic al teatre d'Els Joglars. Del 1962 al 2001*. Treball de recerca. Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2002). *Els Joglars Espais*. Barcelona: Institut del Teatre.

— (2006). «Els Joglars, método y compromiso» dins la web *Archivo Virtual de las Artes escénicas* www.artesescenicas.uclm.es Universidad de Castilla-La Mancha.

- AYESA, G. (1978). *Joglars, una història*. Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia,
- BAYON, M. (1987) «Titirituales» Dins *Els Joglars. Veinticinco años y un dia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 29 (diciembre), pàgs.67-68.
- BELL, W. (1979) «Els Joglars Truth and Consequences». *Canadian Theatre Review* núm. 22, (Spring).
- BOADELLA, A. (1967) «Festival Internacional de Mímo en Zurich. Els Joglars representó a España». *Yorick*, núm 24, pàg. 11.
- (1969). «La imagen y la expresión corporal». *Yorick*, núm. 37 (diciembre 1969-enero 1970), pàgs. 13-15. Recollit a *Yorick revista de teatro. Historia, antología e índices*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pàgs. 123-125.
- (1985b). «El barómetro Teledeum» *Anuario Teatral 1985 El Público*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- (2000b) «Conversaciones con Albert Boadella». Madrid: Centro Dramático Nacional. Cuaderno Pedagógico nº 14
- (2001). *Memòries d'un bufó*. Barcelona: Espasa.
- (2001b) Entrevista de l'autor (Jafre, maig 2001)
- BOIX, J. (1987). «La carrera internacional de els Joglars». Dins *Els Joglars. Veinticinco años y un dia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 29 (diciembre), pàgs.45-48.
- CAPMANY, M.A. (1965). «Els Joglars, l'art del silenci i de l'engrescament». *Serra d'Or*, núm 117 (febrer), pàgs.12-14. (1968).
- CASTELLS, F. (1985) «Els Joglars vida i obra». Dins *M-7 Catalònia i Operació Ubú*. Barcelona: Edicions 62. Cara i Creu, 46, pàg. 257-313.
- COLLELL, J. (1985). *El Via Crucis de Teledeum*. Barcelona: El Llamp.
- DIVERSOS AUTORS. (1987) «Els Joglars. Vint-i-cinc anys i un dia». Madrid: Ministerio de Cultura, Cuadernos El Público,.29.
- ESPINOSA, C. (1986). «El via crucis de Teledeum» *El público*, núm 46-47.
- ELIAS, LL. (2002). «El mètode del no mètode» Prefaci de BOADELLA, A. *La torna, M-7 Catalònia, Teledeum, columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.

FÀBREGAS, X. (1978) «Els Joglars: un intento de lectura.» *Pipirijaina Textos* 8-9, pàgs. 36-40..

— (1979). «Caça i captura de l'home mediterrani». *Serra d'Or* (desembre 1979).

— (1980). «Laetius o el camino hacia el holocausto atómico» *Pipirijaina*, núm. 16, pàgs. 16-17.

— (1987) *Teatre en viu (1969-1972)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre. Monografies de Teatre, 23.

— (1990) *Teatre en viu (1973-1976)*. A cura de Maryse Badiou. Barcelona: Institut del Teatre. Monografies de Teatre, 30.

FERNANDEZ, P.; PERIANO, C. (2003). Entrevista amb l'autor (enregistrament).

FONDEVILA, S. (1987). «Boadella revisa el pasado con rumbo al apocalipsis» *El Público*, núm.49 (octubre) pàgs. 45-48..

— (1987b). «Una economia sense arrels» *El Público*, núm. 29 (diciembre), pàgs. 75- 83.

— (1989). «Boadella: no hemos dejado de ser cristianos». *El Público*, núm. 75 (diciembre), pàgs. 6-9.

— (1989b). «Boadella en los sótanos del Vaticano». *El Público*, núm. 75 (diciembre), pàgs. 4-6..

— (1991). «Un descubrimiento de locos». *El público*, núm. 89 (marzo-abril), pàgs. 18-22..

FONTSERÉ, R. (2001). *Tres peus al gat, diari d'un actor*. Barcelona: Edicions 62..

JOGLARS, ELS. (2001). *La guerra dels 40 anys*. Madrid: Espasa.

LOPEZ, P. (2004). Entrevista amb l'autor (enregistrament).

MALLÓ, O. (1998). *El Cas Boadella. Desventures d'un joglar en temps de transició*. Barcelona: Flor del Vent Edicions.

MELENDRES, J. (1974). Entrevista a Albert Boadella. *Tele-exprès*, (15-10-1974).

— (1983). «Mary d'Ous, un punt d'inflexió» *Estudis Escènics*, núm. 22, pàgs.

— (2001). «Els Joglars: l'actor que escriu sense adonar-se'n». Conferència pronunciada a l'Institut d'Estudis Ilerdencs (Març 2001).

NIEVA, F. (1973). «¿Quién eres tu Mary d'Ous?» *Pipirijaina*, 156.

PELLICER, G. (2000). *Boadella en Daaalí. Dramaturgia-dirección: el mismo proceso de creación* Inèdit (text mecanoscrit facilitat per l'autora).

PEREZ COTERILLO, M. (1982). «Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro. Entrevista con Albert Boadella». *Pipirijaina*, núm. 21 textos (marzo1982) pàgs. 29-37.

— (1982b). «Con Albert Boadella». *Pipirijaina textos*, 21, pàg. 33.

— (1982c). «Atentado a la complicidad». *Pipirijaina Textos*, 21, pàg. 40.

— (1984) «Els Joglars: bufones laicos del siglo que viene». *El Público*, núm.4 (enero), pàgs. 8-9.

— (1984b). «Albert Boadella: Nuevas Tendencias no es el hermano pobre, sino el más original». *El Público*, núm. 17 (febrero), pàgs. 15-18.

— (1987). «Regreso a Laetius». *El Público*, núm. 49 (octubre) pàgs. 49-50.

— (1991). «En el frenopático de Boadella. Una metáfora audaz y solidaria». *El Público*, núm. 89 (marzo-abril) pàgs. 23-25.

— (1992) «Olímpicos». *El Público*, núm.92 (septiembre-octubre), pàg. 1.

PERICOT, I. (1987). «Espacio-continente, espacio-contenido» Dins *Els Joglars. Veinticinco años y un día*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 29 (diciembre), pàgs.61-65.

POBLACIÓN, F. (1985). «Europa en solfa. Entrevista a Albert Boadella» *El Público*, núm. 27 (diciembre), pàgs. 8-9.

RACIONERO, L. I BARTOMEUS, A. (1987). *Mester de Joglaria. Els Joglars 25 anys*. Barcelona: Edicions 62.

ROCHE MORALES, M. (2003). *La crítica periodística de la compañía teatral Els Joglars como reflejo de la evolución del género y de la sociedad española*. Departamento de Periodismo I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Tesi doctoral inèdita (text mecanoscrit facilitat per l'autor)

ROGNONI, G. (1987). «Viatge iniciàtic a la utopia» Dins: *Els Joglars, vint-i-cinc anys i un dia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Cuadernos El Público, 29 (diciembre), pàgs. 15-23 .

ROCATTI, I. (2004). Entrevista de l'autor. Barcelona.

SAUMELL, M. (1993). «Els espais/models de creació d'Els Joglars i Comediants». *Pausa*, núm. 14, pàg. 41.

— (2001). *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional). Els Joglars, Els comediants i La fura dels baus*. Tesi doctoral inèdita (Mecanoscrit facilitat per l'autora).

SCHROEDER, J.G. (1969) «El tímpano roto» *Yorick*, núm 32 (marzo 1969) pàgs. 44-45.

SORDO, E. (1965) «Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero». *Yorick*, núm 1 (marzo 1965) pàgs. 8-10.

— (1967) «Discípulos del silencio». *Yorick*, núm. 21..

TRANCÓN, S. (1990). «Boadella: “Yo no hago psicodrama en mi teatro”». *Primer Acto*, núm. 236 (noviembre-diciembre 1990) pàgs. 88-95.

VII.3 OBRES I TEXTOS DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

BOADELLA, A. (1969b). *El joc*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.

— (1970). *Cruel Ubris*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.

— (1971). *Mary d'Ous*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.

— (1974). *Àlias Serrallonga*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.

— (1978). *La torna*. Dins *Pipirijaina Textos*, 8-9. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

— (1980). *Laetius (Espectacle reportatge sobre un residu de vida post-nuclear)*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.

— (1981) «Programa de mà d'*Operació Ubú*». Barcelona: Teatre Lliure.

— (1982). *Olympic Man Movement*. Dins *Pipirijaina Textos* 21.. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

— (1985). *M-7 Catalunya i Operació Ubú*. Edició a cura de Francesc Castells. Barcelona: Edicions 62. Cara i Creu, 46.

— (1985c). *Virtuosos de Fontainebleau*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars

- (1985d). *Virtuosos de Fontainebleau*.(esborrany) Mecanoscrit amb notes manuscrites, arxiu Els Joglars
- (1986). Documentació de *Visanteta de Favara*». Arxiu Els Joglars.
- (1987). *Bye Bye Beethoven*. Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1992). Documentació de *Yo tengo un tío en América*. Arxiu Els Joglars.
- (1993). *Columbi lapsus*. Madrid: SGAE. Teatro, 21.
- (1993b). «Documentació d'El Nacional», arxiu d'Els Joglars.
- (1994). *El Nacional*. Barcelona: Escena, nº 9 (març 1994).
- (1994b). *Teledium*. Madrid: SGAE. Teatro, 37.
- (1995). *Yo tengo un tío en América* Madrid: SGAE. Teatro, 61.
- (1998). «Documentació de *La increíble historia del Dr. Floit & Mr Pla*». Text mecanoscrit, arxiu d'Els Joglars.
- (1999). *El Nacional*. Madrid: SGAE. Teatro, 100.
- (1999b). *L'obra*. Recollit a «Documentació de *Daaalí*». Text mecanoscrit, arxiu d'Els Joglars.
- (2002). *La torna, M-7 Catalunya, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- (2002b). *Ubú, president*. Text mecanoscrit, arxiu d'Els Joglars (amb annex amb canvis de les pàgines 70 a 91).
- (2002c). *Cambios. Escena segundo psicodrama*. Text mecanoscrit, arxiu d'Els Joglars.
- (2005). *Visanteta de Favara* (maqueta de l'edició) Barcelona, Institut del Teatre.
- (2005b). *Ubú president o els últims dies de Pompeia* (maqueta de l'edició) Barcelona, Institut del Teatre.
- (2005c). *Gabinete Libermann* (maqueta de l'edició) Barcelona, Institut del Teatre.
- (2005d). *La increíble historia del Dr. Floit & Mr Pla* (maqueta de l'edició) Barcelona, Institut del Teatre.
- (2005e). *Daaalí* (maqueta de l'edició) Barcelona, Institut del Teatre.

- JOGLARS, ELS. (1969). «Programa de mà d'*El joc*». Arxiu Els Joglars.
- (1970) «Estudi». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1970b) «Autocrítica del muntaje». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1971) «Cruel Ubris Programa de mà». Arxiu Els Joglars.
- (1971b). *Mary d'Ous*» (Textos de les improvisacions). Manuscrits i mecanoscrit. Arxiu Els Joglars..
- (1972). «Programa de mà de Mary d'Ous». Arxiu Els Joglars.
- (1974). «Àlias Serrallonga» Dins *Dossier Àlias Serrallonga*, mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1976). *La torna* (Textos de les improvisacions).
- (1977). «Programa de mà de *La torna*». Arxiu Els Joglars.
- (1978). Documentació de *M-7 Catalunya*. Arxiu Els Joglars.
- (1980). Documentació de *Laetius (Espectacle reportatge sobre un residu de vida post-nuclear)*. Arxiu Els Joglars.
- (1981). Documentació de *Olympic Man Movement*. Arxiu Els Joglars.
- (1982). Documentació de *Teledium*. Arxiu Els Joglars.
- (1984). Documentació de *Gabinete Libermann*. Arxiu els Joglars.
- (1985). Documentació de *Virtuosos de Fontainebleau*. Arxiu Els Joglars.
- (1987). Documentació de *Bye Bye Beethoven*. Arxiu Els Joglars
- (1989). «Dossier intern de Columbi Lapsus». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1993). «Text de preparació d'*El Nacional*». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (1997). «Dossier Josep Pla». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars..
- (1999). «Diccionari Dalí». Mecanoscrit, arxiu Els Joglars.
- (2005). Pàgina web de la companyia www.elsjoglars.es

VIII. APÈNDIX DOCUMENTAL

VIII. APÈNDIX DOCUMENTAL

VIII.1 Guions i textos de les obres teatrals no editades (originals reproduïts):

Título de la obra : "EL JOC"

Ajtor : Alberto Boadella

Todos los movimientos son acompañados por ruidos guturales, risas, etc, hechos por los propios actores.

Duración : 1 hora 30 minutos, en dos actos.

Al levantarse el telón aparece una plataforma redonda inclinada, donde encima se ejecuta toda la obra.

Unos jugadores tiran los dados en la escena, donde aparece el número uno, se sientan se miran los unos a los otros, cuando uno se pone la mano en la cabeza los otros igual, cuando uno se levanta los otros igual, cada uno de ellos intenta crear una nueva posición pero en seguida es imitado por los otros, cuando se dan cuenta de que no pueden tener su personalidad, quieren huir, pero todos huyen a la vez, cuando quieren volver porque piensan que así estarán solos se encuentran con que todos han vuelto a la vez, viendo la imposibilidad de ser libres en sus decisiones, intentan matarse el uno al otro, pero dándose cuenta de que las fuerzas son iguales optan por conformarse y aceptar su encadenamiento humano sentándose de nuevo y apoyándose el uno contra el otro, en aquel momento aparecen los dados en escena y se ponen a jugar con ellos, sale el número dos.

Uno de los jugadores, (hombre) se queda triste, entra una mujer elegremente, el hombre le declara su amor, la mujer le da un bofetón, el hombre quiere llevarla a la fuerza, la mujer se separa indignada, el hombre le coge una flor, la mujer la desprecia, el hombre sada un puñal y se lo clava, la mujer se desespera.

La misma acción es repetida cuatro veces idénticamente cambiando simplemente los personajes, luego cada uno sigue la misma acción pero dos tiempos más avanzado que el otro, se produce el efecto musical de un "canon". Cada gesto va acompañado con un sonido gutural.

Cuando los jugadores se disponen a abandonar la escena otro de los jugadores saliendo les muestra los dados y se quedan a jugar, sale el número tres y con éste un mago con una barita de poderes mágicos, se instala en un bosque y desde allí domina todos los animales de la selva, convirtiéndose en el rey del lugar. Encuentra en ella a un hombre encantado al que desencanta con su barita, mediante haber reparado todos sus defectos de tantos años en el bosque.

Este hombre resulta ser tan feroz que quiere asesinarlo, pero el mago con su barita logra pacificarlo y el hombre le caza un animal como agradecimiento, para que se lo coma. Como el rey no le invita al manjar el hombre quiere cazar una mona, pero entonces éste le duerme con su barita, le arranca un trozo de sus vestidos y se va con él al encuentro de una bruja que habita en el bosque.

Llega con ésta, la muestra al hombre, pero el hombre quiere hacerle daño, hasta que ella se queja al mago. El mago reprende al hombre y se marcha. El hombre aprovecha la ocasión para despeñar por un barranco a la bruja. Cuando llega de nuevo el mago le pregunta por su amiga, el hombre le dice que se ha mar-

chado, pero el mago descubre el vil asesinato y se pone furioso. El hombre se tira a sus pies pidiéndole perdón y entonces el mago se apiada de él, lo duerme de nuevo y con otro trozo de vestido vuelve con una bella princesa. El hombre se enamora seguidamente de ella pero el mago le pone como condición para concederle su mano que no deberá nunca invadir sus propiedades y mucho menos robarle sus frutos y riquezas, para ello delimita bien sus propiedades. Los enamorados no se preocupan más que de sus amores olvidándose completamente del hombre que les ha hecho felices. Este se toma a mal el olvido y disfrazándose de gato se hace seguir por la princesa que toba en las propiedades del mago, la princesa no teniendo idea del juego a que es sometida, atrae también al hombre para que robe al mago que tanto bien leshha hecho. El hombre lo hace pero después se apercibe de su agradecimiento y se arrepiente, pero el mago le envia un mochuelo mensajero, para testimoniarles su disgusto. Ellos no se van sinó que al contrario trabajan en su propiedad cada vez más y más hasta que consigan hacerla tan próspera que invaden las propiedades del mago cultivándolas y llenándolas de riquezas de las que se aprovechan ellos solos. Entonces el mago aburrido, opta para marcharse dejando el bosque para los dos enamorados.

Cae el telón, se da paso a la media parte.

Los jugadores tiran los dados sale el número cuatro y al momento unos peones se ponen a trabajar, cada uno de ellos tiene un trabajo distinto, entonces surgen diferentes accidentes que en vez de tomarlos trágicamente los toman a risa, y cuanto más dolor sienten más se rien. Trabajan con unanoria, subiéndola una polea, clavando piquetas, transportando pesos, etc. Por último trabajan todos imitando el tunel de una mina que se les humde, entonces la risa es cada vez más grande, hasta que se marchan saltando de contento.

Por el otro lado aparecen los jugadores con los dados, sale el número cinco, y rápidamente y a toques de pito se disponen a ejecutar unas ejercicios de gimnasia de manera muy optimista. El optimismo va menguando a medida que van avanzando los ejercicios hasta que llegan a los aparatos donde el sufrimiento es horroroso, casi como una cámara de torturas, a pesar de ello cuando desfallecen el pito los reanima de nuevo, aparece el autor de los toques de pito al que todos miran agresivamente pero este da un nuevo toque y todos con la misma rutina de antes empiezan de nuevo prisioneros de su misma voluntad.

Aparece de nuevo el dado a escena, los jugadores salen de su monotonía tiran los dados y sale el número cinco, rápidamente desaparecen los jugadores dejando en escena a dos de ellos (hombre y mujer), el matrimonio espera a otro matrimonio, al llegar todo son buenos modales y todos hablan al mismo tiempo imitando el lenguaje de los loros, todo son atenciones de los unos hacia los otros y la ceremonia y educación es muy cuidada. Se sientan en la mesa para cenar. Entonces empiezan a beber cada vez más y van perdiendo su educación y tirándose comida por la cara, dándose golpes, hasta que terminan completamente borrachos, corriendo a cuatro patas como gatos y saltando por la mesa y las sillas.

En este momento llega un caballero que toca el timbre y haciendo un supremo esfuerzo los matrimonios vuelven a guardar sus formas y composturas y cuando abren la puerta vuelven a ser los educadísimos personajes del principio.

El caballero que ha ido de visita lleva un gran regalo que ofrece a las damas: éstas lo abren y aparecen los dados. Juegan con gran alegría, sale el número siete y se van convirtiendo en unos niños que se aburren, éstos inventan la manera de divertirse a través de hacer ver que ejecutan a uno de sus compañeros.

Las ceremonias son imitadas como en la realidad pero cuando terminan el niño "ejecutado" siempre salta alegre para participar en el juego violento que precede a la ejecución siguiente, imitan con ello, la horca, la decapitación, la guillotina, el garrote, los caballos que tiran cada uno de un lado, el fusilamiento y la silla eléctrica, entre ejecución y ejecución juegan a espadas, aviones, coches que chocan, rompen globos, se pelean, a indios i conwoys.

por fin en la última ejecución se dan cuenta de que han matado de verdad a su compañero y se quedan anonadados.

Cae el telón. Fin de la obra.

Programa de mimo y pantomima "EL JOC"

de Alberto Boadella, interpretado por la compañía de mimo "JOGLARS"

Vestuario de mimos.

Todo el programa se ejecuta en una plataforma redonda.

Encadenados

Cuatro personas sentadas se miran las unas a las otras, cuando una se pone la mano en la cabeza las otras igual, cuando una se levanta las otras igual, cada una de ellas intenta crear una nueva posición pero en seguida es imitado por las otras, cuando se dan cuenta de que no pueden tener su personalidad, quieren huir, pero todas huyen a la vez, cuando quieren volver porque piensan que así estarán solas se encuentran con que todas han vuelto a la vez, viendo la imposibilidad de ser libres en sus decisiones, intentan matarse el uno al otro, pero dándose cuenta de que las fuerzas son iguales, optan por conformarse y aceptar su encadenamiento humano sentándose de nuevo en los taburetes y apoyándose el uno contra el otro.

Canon

Juego musical - corporal

Un hombre entra triste, una mujer entra alegre, el hombre le declara su amor la mujer le da un bofetón, el hombre quiere llevarla a la fuerza, la mujer se separa indignada, el hombre le coge una flor, la mujer la desprecia, el hombre saca un puñal y se lo clava, la mujer se desespera.

La misma acción es repetida cuatro veces idénticamente cambiando simplemente los personajes, luego cada uno sigue la misma acción pero dos tiempos más avanzado que el otro, de esta forma se produce el efecto musical de un "canon".

Cada gesto es acompañado con un sonido gutural.

Los accidentes

Salen unos peones a trabajar cada uno de ellos tiene un trabajo distinto, entonces surgen diferentes accidentes que en vez de tojarlos trágicamente los tojan a risa, y cuanto más dior sienten mas se rien.

Trabajan con una noria, subiendo una polea, clavando piquetas, transportado pesos, etc.

Por último, trabajan todos imitando el tunel de una mina que se les hunde, entonces la risa es cada vez más grande, hasta que se marchan saltando de contento.

Cuento oriental

Un mago con una barita de poderes mágicos, se instala en un bosque y desde allí domina todos los animales de la selva, convirtiéndose en el rey del lugar.

Encuentra en ella a un hombre encantado al que desencanta con su batita, mediante haber reparado todos sus defectos de tantos años en el bosque.

Este hombre resulta ser tan feroz que quiere asesinarlo, pero el mago con su barita logra pacificarlo y el hombre le caza un animal como agradecimiento, para que se lo coma. Como el rey no le invita al manjar el hombre quiere cazar a una mona, pero entonces este le duerme con su barita, le arranca un trozo de sus vestidos y se va con él al encuentro de una bruja que habita en el bosque.

Llega con ésta, la muestra al hombre, pero el hombre quiere hacerle daño, hasta que ella se queja al mago. El mago reprende al hombre y se marcha.

El hombre aprovecha la ocasión para despeñar por un barranco a la bruja.

Cuando llega de nuevo el mago le pregunta por su amiga (la bruja), el hombre le dice que se ha marchado, pero el mago descubre el vil asesinato y se pone furioso.

El hombre se tira a sus pies pidiéndole perdón y entonces el mago se apiada de él, lo duerme de nuevo y con otro trozo de vestido vuelve con una bella princesa. El hombre se enamora en seguida de ella pero el mago le pone como condición para concederle su mano que no deberá nunca invadir sus propiedades y mucho menos robarle sus frutos y riquezas, para ello delimita bien cada propiedad. Los enamorados no se preocupan más que de sus amores olvidándose completamente del hombre que les ha hecho felices.

Este se toma a mal el olvido y disfrazandose de gato se hace seguir por la princesa que roba en las propiedades del mago, la princesa no teniendo idea del juego a que es sometida, atrae también al hombre para que robe al mago que tanto bien les ha hecho. El hombre lo hace pero después se apercibe de su desagradecimiento y se arrepiente, pero el mago le envía un mochuelo mensajero, para testimoniarles su disgusto. Ellos no se van sinó que al contrario trabajan en su propiedad cada vez más y más hasta que consiguen hacerla tan próspera que invaden las propiedades del mago cultivándolas y llenán-

dolas de riquezas de las que se aprovechan ellos solos.

Entonces el mago aburrido, opta por marcharse dejando el bosque para los dos enamorados.

El gimnasio

A toques de pito entran en la pista unos gimnastas que van ejecutando de manera muy optimista sus ejercicios. El optimismo va menguando a medida que van avanzando los ejercicios, hasta que llegan a los aparatos donde el sufrimiento es horroroso, casicomo una cámara de torturas, a pesar de ello cuando desfallecen el pito los reanima de nuevo, aparece el autor de los toques de pito al que todos miran agresivamente, pero este da un nuevo toque y todos con la misma rutina y sufrimiento de antes empiezan de nuevo prisioneros de su misma voluntad.

La visita

Un matrimonio espera en su casa a otro matrimonio, al llegar todo son buenos modales y todos hablan al mismo tiempo imitando el lenguaje de los loros, todo son atenciones de los unos hacia los otros y la ceremonia y educación es muy cuidada. Se sientan en la mesa para cenar. Entonces empiezan a beber cada vez más y van perdiendo su educación y tirándose comida por la cara, dándose golpes, hasta que terminan completamente bebidos corriendo a cuatro patas como gatos y saltando por la mesa y las sillas.

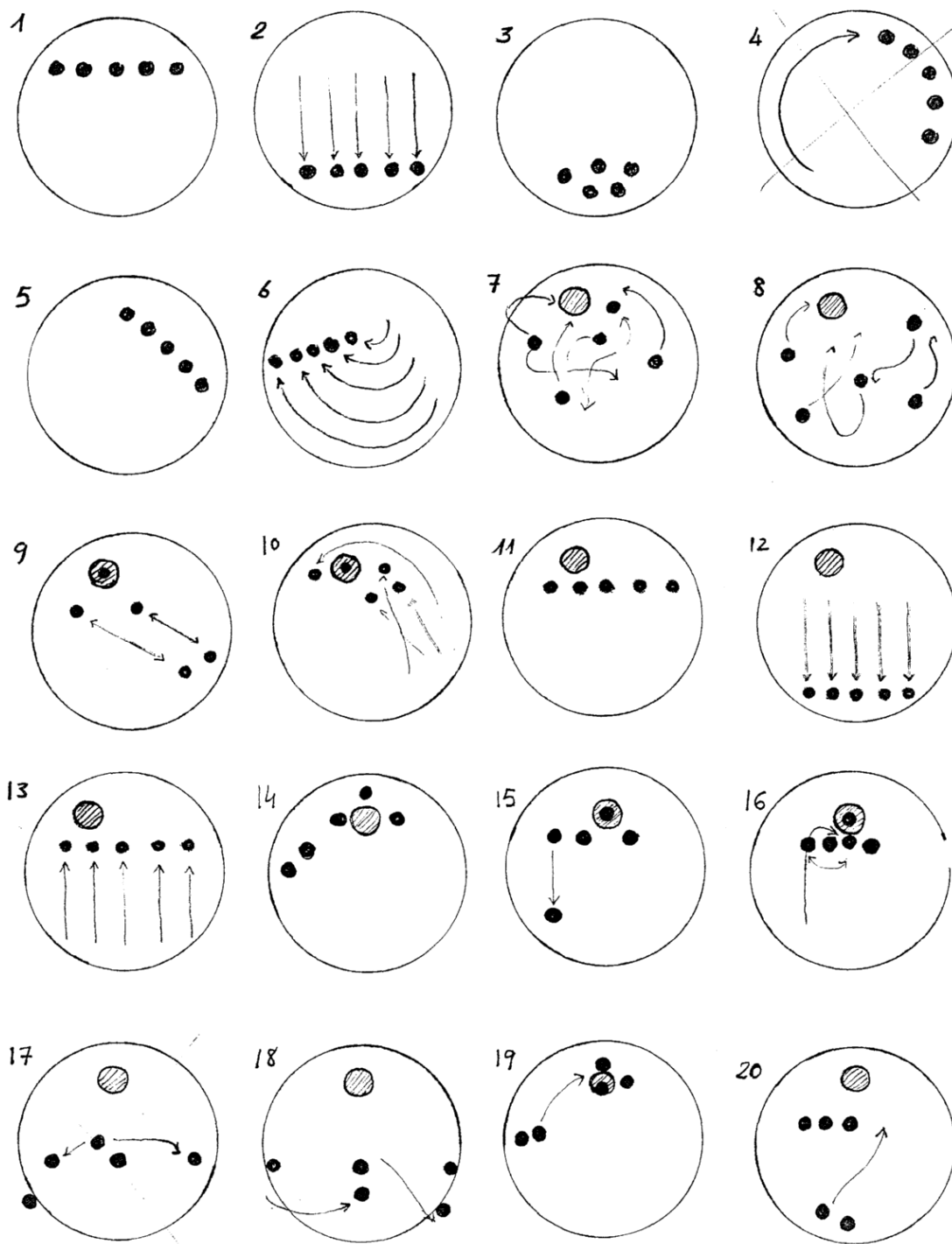
En este momento llega un caballero que toca el timbre y haciendo un supremo esfuerzo los matrimonios vuelven a guardar sus formas y composturas y cuando abren la puerta vuelven a ser los educadísimos personajes del principio.

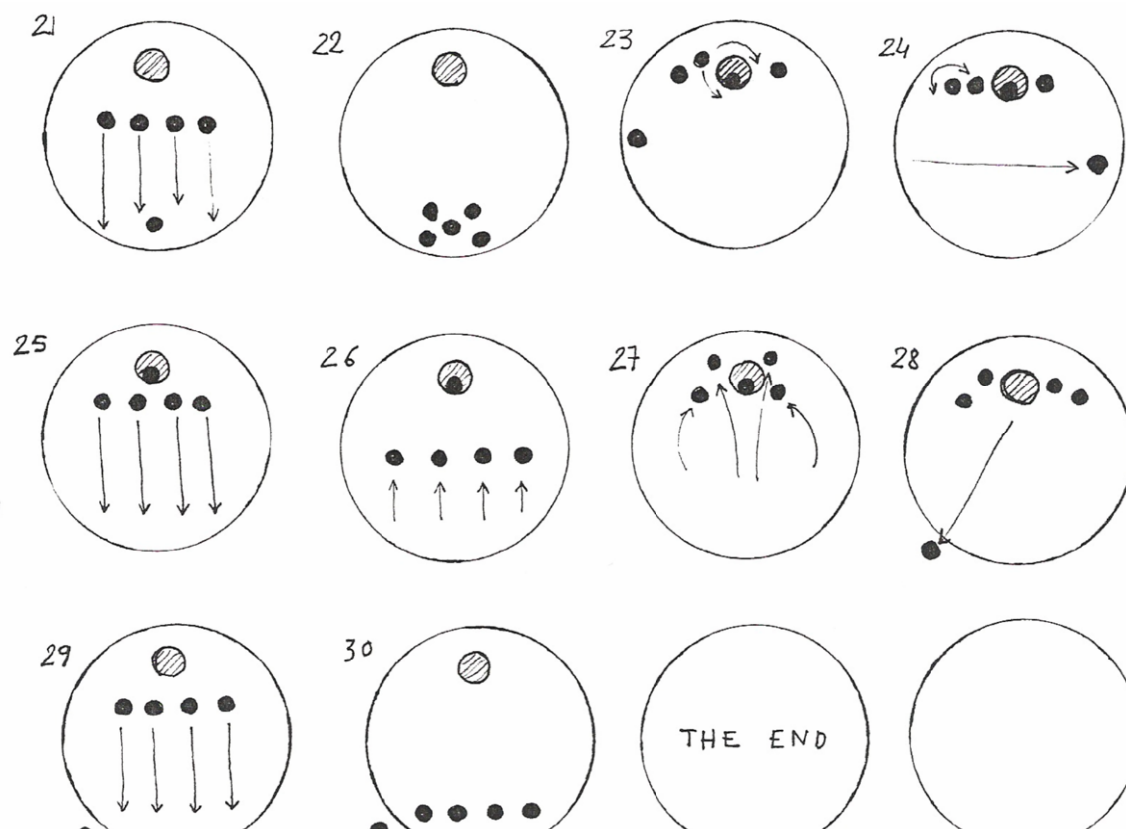
Las ejecuciones

Unos niños que se aburren inventan la manera de divertirse a través de hacer ver que ejecutan a uno de sus compañeros.

Las ceremonias son imitadas como en la realidad pero cuando terminan el niño "ejecutado" siempre salta alegre para participar en el juego violento que precede la ejecución siguiente, imitan con ello, la horaa, la decapitación, la guillotina, el garrote, los caballos que tiran cada uno de un lado, el fusilamiento y la silla eléctrica, entre ejecución y ejecución juegan a espadas, aviones, coches que chocan, rompen globos, se pelean, a indios y conways,

Por fin en la última ejecución se dan cuenta de que han matado de verdad a su compañero y se quedan anonadados.





(1)

Guión del espectáculo "Cruel Ubris" (Ubris significa en teatro griego la fatalidad del destino)

Autor: Alberto Boadella Oncins

Espectáculo en dos actos de mimo y pantomima con incorporación de juegos de voz y canto.

El espectáculo consta de 10 números; cada uno de ellos interpretado bajo un diferente estilo: pantomima melodramática, pantomima trágica, naturalista, absurda, payasada, parodia, pantomima clásica etc,...

Un solo texto se utiliza para todos los momentos hablados o cantados del espectáculo.

Oh Zeus!!
la dissortada terra
ferotge desti, fuetejat
per implacables deus
de l'Olimp.
Cruel Ubris!!



El texto, aunque desprovisto de sentido lógico, está compuesto por las palabras que mas utiliza el teatro clásico griego.

Será el eje de la parodia de la tragedia clásica, al principio del acto II, que constituye también el momento culminante del espectáculo.

EL HOMBRE Y SU CONCIENCIA

Personajes: Un Hombre, su Conciencia, una Mujer, su Conciencia.

El Hombre es seguido por la conciencia y ejecuta movimientos, la conciencia da voz a esos movimientos pero sin moverse.

La Mujer ríe al ver la situación en que se encuentra el hombre y al reír lo hace solo con el gesto, pero la voz, la emite su conciencia.

La mujer quiere escapar de esta situación pero su conciencia no la deja escapar. El hombre quiere hablar pero no puede. Se revela contra su conciencia, llega incluso a tomar el mismo la voz y su conciencia moverse en su lugar, pero la situación se normaliza de nuevo y la conciencia rige sus movimientos.

La mujer quiere hablarle pero las dos respectivas conciencias se alejan cosa que les deja absolutamente sin voz. Cuando vuelven, se cambian de posición y el hombre tiene voz de mujer y la mujer voz de hombre. Esto pone al hombre frenético hasta que en un ataque de ira estrangula a la mujer. La conciencia de esta acude entonces en los últimos momentos y domina de nuevo, incluso en su muerte.

El hombre arrastra la mujer, que ha matado, mientras las dos conciencias se alejan por su lado.

Para todos los cambios de número un personaje con máscara representará el papel de una vieja criada negra que cambia las sillas, objetos, etc. para la próxima escena.

LOS CORTESANOS

Sale un hombre y su mujer, pero sus gestos son amanerados (algo parecidos a personajes de las Cortes de Luis XIV). Siempre llevan los brazos en alto como si esto fuera lo más natural de su vida. Para ser incluso más altos llevan, los dos, zapatos con altísimos tacones. Para hablarse entre ellos, cantan.

Por el otro lado aparece también otra pareja en las mismas condiciones. Se encuentran y se saludan, siempre sin bajar los brazos.

Hacen ver que hablan de banalidades, se elogian los vestidos etc..

Se hacen competencia para ver quien tiene los brazos más altos. Uno de ellos baja los brazos sin darse cuenta y esto provoca una histeria en los otros que le hacen poner de nuevo sus brazos en alto amonestándole seriamente.

Les traen entonces unos bastones larguísimos para que apoyen sus brazos. Pasean cantando con estos bastones pero se quedan paralizados de horror al ver un hombre normal con los brazos en su sitio que pasa ante ellos. Se indignan. De la indignación le cae el palo a uno de ellos que tiene que avisar a un criado ya que él no puede bajar los brazos.

El hombre de los brazos abajo vuelve a aparecer de nuevo. Esta vez la indignación



es mayor. Hasta que avisan a uno de los suyos para que lo saquen de delante de sus ojos. Este lleva el arma, en vez de en el cinturón, escondida en la solapa que se dispara con un hilito sin bajar los brazos. El hombre de los brazos bajos los sube rápidamente y es sacado de allí.

Los demás, una vez tranquilos, pasean como si nada hubiera pasado.

UN VOLUNTARIO, POR FAVOR ?

La escena representa un número circense.

Sale una "partenaire" que presenta a dos malabaristas, prestidigitadores...etc., no se sabe demasiado bien. También pueden ser dos espectadores, por su atuendo de calle.

La "Partenaire" hace entrar al espectador voluntario, pero tímido, que quiere marcharse enseguida.

Los dos protagonistas del número no le dejan salir, le hacen saludar al público imaginario y lo sientan en una silla para empezar el número.

El número consiste en todas las formas diferentes de dar bofetones. A través de saltos peligrosos, de vueltas, etc.. sin hacer daño.

Los protagonistas se van animando y cada vez quieren ejecutar ejercicios mas difíciles, le cantan una melodía de cumpleaños cuando en un ejercicio de prestidigitación aparece el espectador con cerillas en los dedos que son encendidos por la "partenaire", como si fuera un pastel.

Pronto se crea una situación de pánico donde el aterrizado espectador se da cuenta de que los artistas están pasando del ejercicio a la realidad y los bofetones hacen daño. Incluso utilizan un palo con el que le dan varios golpes.

Empieza a descubrirse que la verdadera sádica es la "partenaire" que ha utilizado también dos espectadores para protagonizar el número.

Al final el espectador en vez de quejarse tatarea un ritmo de moda, colaborando, aunque no convencido, por el éxito del número.

Al terminar el número el espectador queda en el suelo medio "groggy" mientras los protagonistas saludan al público entre el sonido de tambores y platillos.

Un mozo del circo viene para llevarse el espectador que está en el suelo, pero no consigue arrastrarlo. Tanto tira de él, que le arranca los pantalones quedando el pobre espectador en calzoncillos. El espectador huye del circo en este atuendo mientras el mozo, que había marchado convencido que tiraba del espectador, aparece de nuevo con los pantalones en la mano y no encuentra a este por ninguna parte.

MELODRAMA

Los personajes en este número hacen cada uno ruidos diferentes para expresarse.

El estilo es una parodia de los melodramas de principios de siglo.

Llega el marido gravemente enfermo haciendo el ruido de un motor que no marcha bien. Le abre la mujer que siempre se expresa tateando un ritmo de moda.

Cuando ve que su marido está enfermo le acuesta en la cama. Llama a la hermana, llega esta pero el marido no la quiere y de tanto excitarse entra en una crisis.

Telefonean las dos mujeres al médico. Llega este que hace siempre ruido de un coche. Saca el termómetro pero se distrae y en vez de ponerle el termómetro en la boca le pone su propio puro fumándose él, el termómetro.

El enfermo se ahoga y entonces ante el escándalo de las mujeres el médico se da cuenta de su error.

El médico pide telefonar y despistadamente se sienta sobre la cabeza del agonizante. Nuevo escándalo general.

El médico prepara una inyección, se equivoca y se la clava a la hermana que grita de dolor.

La mujer se desespera.

El paciente agoniza y muere ante el revuelo general.

La mujer quiere estrangular al médico, pero la hermana no le deja.

La hermana se ocupa de peinar al muerto y prepararlo para las visitas.

La mujer que parecía muy desesperada encuentra consuelo ya en otro hombre. Pero la hermana la convence a que debe preocuparse del muerto únicamente y cuando las dos están de rodillas ante el hombre, este, que no estaba muerto, se levante ante el espanto general y quiere pegar a todos como si se hubiera vuelto loco. El médico saca una red de su maletín y se lo llevan envuelto en ella ante el drama general.

HISTORIA DE TERROR

Con los mismos personajes que en la escena anterior.

Salen dos músicos con una partitura que imitan el sonido de una orquesta en una interpretación de terror.

La escena es la misma que antes, lo único que ha cambiado es que el espectador la ve solamente a través de un panel agujereado lo que le da la sensación de un argumento terrorífico ya que solo se ve parte de los personajes y estos se mueven a un ritmo diferente.

La escena es siempre acompañada por las voces de los dos músicos que imitan instrumentos de orquesta.

OPERA

La apertura es ejecutada por instrumentos con vida propia que los mismos mimos

(5)

reproducen a través de posturas imitativas de cada instrumento. Un director dirige la entrada de cada instrumento.

Una vez terminada la obertura, sale un sereno que anuncia la hora y canta con los agudos característicos de la forma operística. La convención en esta escena está en que para cantar hay que hacerlo encima de los muebles que existen en la habitación lo que constituye un ejercicio casi circense el hecho de cantar una aria. Cada vez que el cantante produce un agudo demasiado penetrante pierde el equilibrio y cae del mueble.

Cuando sale el sereno sale una pareja que canta y con la correspondiente caída. Se encuentran con otra pareja, cantan juntos como en coro, hacen una danza por encima de los muebles, con las consiguientes dificultades y por fin, en una caída, las parejas se encuentran cambiadas. Cada uno de los hombres reprocha al otro por estar con su mujer hasta llegar a una acalorada discusión.

Por fin, los dos hombres deciden abandonar a las mujeres y las mujeres a los hombres.

El sereno, ante esta forma tan poco operística de acabar una ópera dispara a cada lado matando los protagonistas y cayendo del mueble en su última aria.

Fin del acto primero



II ACTOTRAGEDIA

El coro de cuatro mimos, con media máscara, asoma varias veces entre los paneles y emite gemidos.

Avanzan todos juntos hasta el primer plano, allí recitan todos a un tiempo el párrafo inscrito al principio del guión.

Lo repiten dos veces de nuevo pero el coro no entra al mismo tiempo y suena muy distorsionado, al fin se cansan del fracaso y se esconden rápidamente.

Sale el padre que va en busca de la madre, los dos juntos avanzan hasta el trono situado en primer término. El padre se sienta pero el trono es tan alto que queda con los pies colgando. Entra el mensajero y entrega un pliego al padre. Lee con ademanes de hacerlo muy alto pero no se llega a percibir más que un pequeño murmullo.

La madre lee y solo lanza gemidos.

Entra el hijo con un parche negro en el ojo. Van a encontrarse pero el hijo entra por otra puerta y no se encuentran.

Empieza una verdadera carrera a través de puertas para encontrarse, al fin se encuentran madre e hijo pero el padre todavía anda perdido, se encuentran los tres por fin y el padre avanza para lanzar una gran parrafada pero simula reconocer alguien del público y lo comunica a la oreja de la madre, esta al hijo, que ríe, mientras el padre, distraído, al salir, se da un golpe con la puerta.

Hijo y madre bailan juntos una danza griega, el mensajero les observa y se lo comunica al padre, este viendo en el hijo una especie de Edipo gime con horribles gritos que le provocan un mal de vientre tal, que tiene que retirarse un momento de escena.

Al salir de nuevo lo hace con un puñal, clava este a la madre pero en realidad lo hace en el ojo del hijo ya que esto se había escondido detrás de la capa materna.

Indignado de rabia el padre clava el puñal a la madre. El hijo sale tambaleándose y la madre que quiere marcharse se encuentra en su agonía que el padre le cierra todas las puertas. La madre muere imitando una cantante de ópera.

Sale el hijo con dos parches negros en los ojos, Prácticamente ciego tropieza con el cadáver de su madre y exclama: mamá!! Encontrando el puñal dice: papa!!.

El coro recita de una forma rápida como si se tratara de un anuncio la parrafada griega del principio.

El padre quiere huir, abre una puerta y le cae una momia, del susto cierra de golpe pero la capa le queda cogida en la puerta, el hijo se acerca con el puñal, pero el padre logra soltarse y va a parar de rodillas ante una columna que representa el mito griego.

(7)

El hijo abre la misma puerta, le cae la momia y pensando que es el padre la apuñala varias veces.

Cuando cree que la venganza está cumplida escucha la voz del padre que se lamenta delante del mito. Se lanza hacia el padre pero como no ve nada, choca contra el mito que termina destruido por los suelos.

El padre se arrastra para caer víctima de la ira de su hijo, pero este tropieza con él y mata al mensajero que entraba en escena con un mensaje.

Al fin el hijo tropieza con la madre y de carambola toca al padre. Este se levanta agonizando y le dice la famosa frase romana: "tu también Bruto"?

Muere el padre cazando moscas.

El hijo tropieza por todas partes y cuando llega al primer plano empieza a recitar como un gran divo trágico: Oh Zeus!!, pero un tambor de fondo le impide continuar. Los muertos se levantan al son del tambor y ejecutan una danza de la muerte hasta esconderse.

El hijo una vez tranquilo, para poder recitar su texto clásico, empieza con voz de gran divo, pero cuando llega al final, dice: "Cruel..." y no recuerda lo que sigue. Repite varias veces "Cruel..." pero aún a pesar de los tremendos gritos del apuntador que le dice "Ubris", termina entendiendo mal y diciendo: "Cruel Turmix"

Mientras en el fondo se oyen voces que cantan: Ubris, Ubris

MASCARADA

Número ejecutado con 4 grandes máscaras

Cada personaje se expresa solamente mediante ruidos guturales.

Durante el número aparece entre los paneles la momia que salía en la tragedia.

Cada máscara tiene una personalidad, ritmo y estilo diferentes y una puerta que representa su casa.

máscara nº 1 Holgazana, poco elegante, interesada..

" " 2 Parlanchina, bravucona, educada, buenas maneras..

" " 3 Mística, aplicada, tímida y débil..

" " 4 Violenta, agresiva y autoritaria..

Salen las cuatro máscaras y cada una quiere apropiarse de cuatro grandes piezas que hay en el suelo. Pero deciden ponerse de acuerdo para ello. La máscara nº 2 no está de acuerdo y se marcha a su puerta. Mientras los otros tres se disputan entre ellos. Marchándose, al fin, cada uno a su puerta.

A partir de aquí se establece un juego de puertas de intentar apoderarse del tesoro que representan las 4 piezas.

La máscara nº 1 lo consigue pero es desbancada por la nº 2 y esta por la nº 4 que es al mismo tiempo agredida por los restantes y tiene que abandonar el tesoro, al fin, después de muchas discusiones, se ponen de acuerdo a través de la nº 2 que las convence con ademanes que imita de todos ellos. Una vez convencidos, ejecutan



una danza con sus propios movimientos y ruidos y finalizada esta desaparecen mientras el negro arregla la escena para el próximo número.

PAYASOS

Salen un payaso tirando de un coche pequeño. Simula salir de él con un cesto y una caña de pescar. Al mismo tiempo emite, con unos pitos, ruidos de animales para atraer a los mismos. Instala una maceta con flores, un pequeño césped, etc.. Por fin en un pequeño recipiente, lleno de agua, coloca los peces de una bolsa. Una vez dentro se dispone a pescar.

Se oye el ruido de pato y aparece un nuevo payaso con una caña y soplando un pito. Se asusta al ver al otro y los dos sostienen una discusión con los pitos. Hacen las paces y se dedican a pescar con mucho silencio.

Este silencio es interrumpido por un nuevo payaso que llega cantando. Le piden silencio y como no lo hace, el payaso nº 1 moja a los otros dos con un sifón.

Los dos lloran y el payaso nº 1 dirige los llantos como un director un director de orquesta.

Cuando parece que han terminado, el nº 2 vuelve a llorar. El nº 3 le pone un chupete en la boca y viendo que aun así no calla, lo coje por la cabeza y se la mete en el recipiente con agua.

Viendo que se está ahogando lo sacan sus compañeros. El nº 3 le aprieta el vientre y le sale un chorro de agua de la boca que moja al nº 1, este se enfada y da un bofetón al nº 3.

El nº 3, del bofetón, va a parar ante una pintura donde hay unos soldados. Le hace mucha gracia y juega a soldados con sus compañeros mientras sale el payaso-listo que los llama. Le siguen y salen todos por el otro lado con cascos de soldado y un bazooka encima de los hombros.

El payaso-listo manda delante y a partir de aquí todo funciona mal con el bazooka. Lo hacen tan mal, que chocan entre ellos, caen, se hacen un nudo, miran unglano y lo rompen a trozos, se dan golpes con el bazooka y queriendo arreglarlo disparan el bazooka que da en el cogote del payaso-listo, etc..

Al fin el payaso-listo descubre algo detrás de un panel que da mucho miedo. Los otros payasos no quieren ir, pero, al fin son empujados dentro.

Se oyen ruidos, aparece el bazooka echo un nudo, saltan trozos de ropa, zapatas, sombreros, etc.. Mientras esto irá saltando, el payaso-listo los va borrando de una lista.

Al fin se acerca él, al panel, salen unos brazos que lo estiran y lo introducen dentro. Después, salta solamente su sombrero.

Se giran los paneles representando un hospital donde los payasos están como muñe-

en la boca de cada payaso estos explican, únicamente, porqué no tienen brazos, o piernas. El único que parece completamente sano resulta estar loco, pues solo sabe jugar a guerra.

RECEPCION

Salen en primer lugar los anfitriones: un hombre muy elegante que presenta a una mujer que está bajo su total dominio pues no puede hablar ni mover los brazos porque está atada. Solo puede andar. También intenta cantar pero no puede. Al final, el hombre le coloca una máscara dulce, muy a su gusto, y la desata convirtiéndose, entonces, en una persona completamente sofisticada.

La criada llega como un chambelan portando un candelabro y con mucha solemnidad anuncia: "La dissortada terra i en Ferotge destí", salen dos personajes con máscara representando un matrimonio. De nuevo el chambelan: "La fuetejada per implacables i en Deus de l'Olimp" y sale un nuevo matrimonio. "En Cruel i l'Ubris", salen dos amigos. "Oh Zeus", no sale nadie.

Entonces las parejas se presentan entre ellas pero hay un tal lío de brazos que se cruzan, manos que se estrechan o se besan, que terminan haciéndose un verdadero nudo entre ellos y cayendo al suelo.

A partir de aquí se sacan las máscaras y cada personaje va saludando poniéndose unas plumas en la cabeza al estilo de las de Music-Hall.

Cada uno de los mimos sale disfrazado con su personaje más brillante y saluda al público.

FIN.



MARY D'OUS

Obra dramática en un acto

Autor: Alberto Boadella Oncins

Personajes: Jhon y Mary

Hissimo, Pize y Hombre

Coro de Jhons y Coro de Marys

Escenografía: Cubo blanco de mecano tubo

Cintas elásticas

Tela elástica

Seis actores se hallan quietos colocados en formación. Un ligero temblor acosa al primero y así, sucesivamente, a todos. El temblor aumenta hasta convertirse en grandes risas. Parán todos a la vez. En pieza lo mismo con tos que se transforma en llanto. Parán en seco.

Avanzan tres pasos hasta cambiar de posición e imitan cada uno de ellos el ruido de un timbre diferente. Lo repiten varias veces. Con sonidos guturales una pareja imitan un huevo que se rompe y la mujer hace una tortilla. Las otras parejas lo imitan. Tararean una canción. Las parejas se separan y efectúan movimientos descompuestos que luego formarían escenas concretas. Desaparecen del interior del cubo y queda sólo Mary

Mary canta mientras bate una tortilla

Llama Jhon

Mary lo recibe con un abrazo y dos besos

Jhon simula regalarle una flor

Mary va a la cocina y vuelve con dos vasos

A Jhon parece gustarle el contenido

Eben juntos

A Mary le cae el vaso

Jhon se sobresalta

Mary no le da importancia y se marcha a la cocina

Jhon no la quiere dejar pero Mary se escabulle

Jhon la acosa

Aparecen las otras parejas y se repite la misma accion, todos a la vez.

Se vuelve a repetir los mismo pero cada pareja actua con un tiempo de retraso respecto a las otras.

La misma escena pero esta vez simulando un lfo de vecinos donde un Jhon tiene amores con una Mary distinta a la suya, al final los Jhons se marchan solos y las tres Marys se pelean entre ellas simulando destrozar todos sus respectivos pisos.

La misma escena entrando un Jhon con tres tiempos de avance con respecto a Mary que intenta acoplarse a éste, al final se desespera de no poderlo hacer. John busca una nueva Mary y cuando más entusiasmado está con ella se oye la voz de Hissimo que le ordena retornar con su Mary y consolarla .

Se repiten varias veces la escena base pero cada vez se van anulando gestos, hasta que John llama y Mary no abre, Al repetir de nuevo toda la escena entera John saca un cuchillo y apuñala a Mary. Las otras parejas imitan la acción.

De pronto, Pize se halla situado en lo alto del cubo escribiendo a maquina . Entra el Hombre en la oficina. Baja Pize y se sienta en la silla de Hissimo-su jefe , llega éste y pasa de largo, pero Pize se levanta como movido por un resorte de la silla de su jefe.

Dos Johns están cocinando una tortilla. Llaman Mary y los dos se esfuerzan para abrirla primero. Mary abre con sus llaves. Como que no les hace caso se ven obligados a hacer tonterias para llamar su atencion. Como tampoco lo logran la pasean llevándola en hombros. Le dan cariñosamente unas cintas pero ellas se las lanza dejandolos aturridos. Se levantan y la buscan por todas partes, pero ella ha desaparecido.

Ante su ausencia comienzan un juego que consiste en imitar cada uno de ellos a Mary.

Durante este tiempo las otras dos Marys que ejercian la escena de contrapunto persiguen a un John con dos cuchillos hasta que lo acorralan y lo asesinan. Llega de nuevo Mary y los dos Johns vuelven de nuevo alegremente a bater tortilla. Aparece Hissimo en escena y repite la accion de las cintas al igual que anteriormente Mary.

Entra Hombre y se dirige a Pize. Este se situa en la silla de Hissimo. Entra este y Pize, que queria usurpar el puesto de su jefe queda muy avergonzado y recibe una reprimenda.

El Hombre, que ha estado observando la escena, hace gestos y ruidos guturales

como para pedir que le resuelvan sus problemas burocráticos. El ayudante se lo explica al jefe y éste le contesta bajito que no le haga caso. El ayudante comunica la negativa al Hombre, que no se conforma y se dirige directamente al jefe, pero cuando le toca discretamente la espalda, éste cae al suelo.

Las tres Marys cruzan la escena y se repite el final de la acción.

El ayudante, Pize, empieza a caerse del taburete, como su supuesto jefe. Los demás se van uniendo a dicha acción, manipulando los taburetes, como si tuvieran vida propia.

Se repite la escena entre John y Mary del principio, las demás parejas están por el suelo y son pisados, por los protagonistas, cada vez que se desplazan, como si fuesen alfombras. Al final de la escena se escapan todos del centro del cubo, menos una pareja. El hombre desprecia a la mujer y se sube a un taburete, donde le dan unas cintas, que recoge y lanza sobre las cabezas de los demás.

La misma escena entre John y Mary, se vuelve a repetir, pero esta vez danzada por todos los actores. De pronto, un John persigue a una Mary y le arranca la parte inferior de su vestido; ella, a su vez, le lanza tres taburetes que le pasan rozando. Mientras, las otras parejas se arrancan, también, las partes inferiores de sus vestidos.

El hombre perseguido por Mary, se refugia, subiendo a lo alto de la estructura metálica.

A partir de aquí, el cubo se cierra con las cintas elásticas y la escena representa un manicomio. Entra el Hombre, que vuelve a quejarse de sus problemas burocráticos a Pize, que se encuentra en lo alto del cubo.

Entran una pareja de locos y el Hombre se dirige a ellos repitiendo la explicación. Estos no le hacen caso y la mujer loca se burla de él. El Hombre se desespera y intenta clavarle un cuchillo al loco, pero éste se cae antes del taburete. El Hombre intenta huir, pero lo sujetan y le colocan una tela por encima y le arrojan una cinta, que lo hace caer. El loco, que parece el jefe, quiere subir a lo alto de la estructura. Los demás le hacen una torre humana por donde sube hasta arriba. El Hombre, mientras tanto, se esfuerza por sacarse la tela hasta que cae desvanecido por el esfuerzo.

Los locos reproducen la danza, pero se van quitando trozos del vestido.

Se vuelve a repetir la escena de la oficina, con la variante de que el Hombre para dirigirse a Pize y seguirle, por encima de la estructura, ejecuta difíciles equilibrios. También en un momento se hace un gran lío con las cintas y la gente que entra dentro del cubo, quedan completamente atados con este embrollo. El Hombre se encuentra en el lugar del jefe y éste en el lugar del Hombre. El jefe reclama

su sitio, pero el Hombre y Pizemse ríen burlándose.

Inmediatamente se organiza un deporte que consiste en que dos personas, que se hallan atadas por una cinta elástica, intentan sentarse en un taburete que se encuentra entre ellas. Mientras, el público colgado de la estructura metálica anima a los contrincantes. Gana uno de ellos, gracias a las ardides del árbitro, unos protestan, otros le animan, pero el ganador y el ~~fric~~ árbitro salen cogidos del brazo.

Se desarrolla, ahora, la escena entre dos actores, de John y Mary, del principio, pero esta vez, están atados, cada uno de ellos, por dos cintas que les impiden juntarse,. Cuando lo consiguen, perecen ahogados, por la misma presión de las cintas.

Se repite la acción de la oficina, pero los dos personajes centrales son como niños pequeños que avanzan cogidos de la mano y se sientan juntos. El Hombre no sabe que hacer ante una situación que no comprende.

Hissimo y su Mary y Pize y su Mary se encuentran en una cena, donde el criado de Pize los intimida de forma indirecta a través de un cuchillo que nunca abandona y que utiliza en todo momento. Al final, se crea un clima de terror donde la gente, ya casi en el paroxismo, se quita la ropa, se arranca los vestidos, gritan quedando en mallas blancas y escondiéndose debajo de la lona elástica al oír una potente bocina que suena.

A partir de aquí, los actores, ejecutan, dentro de la lona, distintas formas, en contraposición y lucha con un John que ha quedado fuera. Las formas se hacen y deshacen como esculturas de unos instantes. Al final, y después de intentar luchar contra la lona, en forma de monstruo, los actores van siendo tragados de uno en uno.

En algunos de estos últimos momentos, se utilizan trozos del resto de la obra pero ya completamente descompuestos.

FIN.

ELS JOGLARS



ARIBAU, 112 BARCELONA-11 TELEFONOS 254 23 63 - 245 61 98

título del espectáculo: Mary d'Ous
Autor: Alberto Boadella Oncins
Género: Mimo y Pantomima (Plasmación de una sinfonía musical al mimo)
Decorado: Un cubo blanco de macano-tubo por donde los mimos ejecutan equilibrios circenses. Unas cintas blancas adheridas al cubo para conseguir líneas sueltas en el espacio.
Un tejido elástico dentro del cual se mueven los mimos.
Personajes: Jhon
Mary
Pize
Bissimo
Coro de Jhons
Coro de Marys
Unico



Notas:

ARGUMENTO.-

OBSCURTA.--(Se compone de gestos, situaciones y sonidos que se repiten a lo largo del espectáculo)

Los seis mimos se hallan quietos colocados en formación. Un ligero temblor sacude al primero y así, seguidamente, a todos. El Temblor aumenta hasta convertirse en grandes risas. Parán todos a la vez.

Empieza lo mismo con tos que se transforma en llanto. Parán en seco. Avanzan tres pasos hasta cambiar la formación. Imitan, cada uno de ellos, el ruido de un timbre. Lo repiten varias veces.

Con sonidos guturales una pareja imita un huevo que se rompe y la mujer hace una tortilla, las otras parejas la imitan. Después, tararean una música de moda y avanzan por parejas hasta tropezar con los tubos salientes del cubo. Las parejas se separan y cada mimo inicia por su cuenta movimientos y sonidos que forman la escena II. La descomposición de

(2)

de los movimientos va aumentando paulatinamente de ritmo, hasta convertirse en cámara rápida. Se produce un paro total y se recomienza, pero esta vez aumentando el volumen de los sonidos hasta que los actores van desapareciendo del interior del cubo.

ESCENA II.- Entrada del tema (Allegro moderato)

Mary canta mientras bate una tortilla

Jhon

Mary le recibe con un abrazo y dos besos

Jhon simula regalarle un flor

Mary va a la cocina y vuelve con dos vasos

Jhon parece gustarle el contenido de los vasos

Esten juntos

Mary le cae el vaso

Jhon se sobresalta

Mary no le da importancia y se marcha a la cocina

Jhon no le deja pero Mary se escabulle mientras Jhon le acusa

ESCENA III.- (Molto Allegro)

La misma escena pero ejecutada por tres parejas a la vez.

ESCENA IV.- Cánon a tres parejas

La misma escena a un tiempo de retraso cada pareja. Al repetirla de nuevo cambian las parejas y terminan todos al mismo tiempo.

ESCENA V.- Divertimento sobre el tema

La misma escena pero esta vez simulando un lío de vecinos donde un Jhon tiene amores con una Mary distinta a la suya. Al final los Jhons marchan solos y las tres Marys se pelean entre ellas simulando pisotear todos sus respectivos pisos.

ESCENA VI.- Descomposición del tema

La misma escena entrando un Jhon, que hace todos los movimientos, con tres tiempos de avance respecto a Mary.

Mary intenta acoplarse a los gestos de Jhon, pero no lo consigue y se desespera. Jhon busca una nueva Mary y cuando más contento está se

la voz de él mismo, a través de los tubos de hierro, como una voz de



(3)

La conciencia que le ordena volver de nuevo con su Mary y consolarla.

ESCENA VII.- Adaggio

Se repite varias veces la escena base, pero cada vez se van anulando estos hasta que Jhon llama y Mary no abre. Al repetir de nuevo toda la escena entera, Jhon saca un cuchillo y apuñala a Mary. Las otras dos parejas en situación de contrapunto simulan apuñalar a sus respectivas Marys, cada una en diferentes expresiones.

ESCENA VIII.- Allegro ma non troppo

Los Jhons trepan por la estructura metálica y quedan colgados por las manos y, solo con los sonidos de la escena tema, dan a entender lo sumisas que tienen a sus Marys. Al mismo tiempo, y desde abajo, a través de los tubos, como si fuera un teléfono, una Mary se queja a las otras de los malos tratos que recibe de su Jhon bajo el mismo sistema de sonidos.

ESCENA IX.- Pequeña incursión del segundo tema.

Pize está encima de las barras escribiendo a máquina. Llega un hombre a la oficina y le llama. Baja Pize y se sienta en la silla de Bissimo, su jefe. Llega Bissimo y pasa de largo, pero Pize se levanta como movido por un resorte, de la silla de su jefe.

ESCENA X.- Variación sobre el tema I

Los Jhons están cocinando una tortilla. Llama Mary y los dos se esfuerzan para abrirla primero. Mary abre con sus llaves. Hacen competencia para ver quien ha hecho mejor su tortilla, pero Mary se desentiende de ellos. Cada uno simula traerle un coctel, pero Mary los tira al suelo. Cuando los dos están recogiendo los cristales, uno de ellos intenta besarle los pies a Mary, pero esta ejecuta una llave de judo y aprisiona la cabeza entre las piernas. Lo mismo hace el otro y se esfuerza con una llave similar. Al fin Mary los suelta de un empujón. Uno de ellos vuelve a la cocina y desde allí intenta captar la atención de Mary haciendo tonterías en competencia con el otro. Mary cuenta de que nada pueden hacer y de que Mary sigue impassible la lleva a su habitación por la habitación mientras le tararean canciones. Le dan unas cintas elásticas para que las sujete y ellos se

(4)

ponen, como cada día, en medio del recorrido de las cintas para ser castigados con un golpe en la cara. Mientras reaccionan del golpe, Mary se ha marchado y los dos Jhon la buscan por todas partes.

Vuelven a sus respectivas cocinas, hacen de nuevo sus respectivas tortillas, pero se enfrascan en un juego que consiste en encontrar quien de los dos imita mejor a Mary.

Durante este tiempo, las otras dos Marys, que ejecutan la escena de contrapuntos persiguen a un Jhon con dos cuchillos, hasta que éste, acorralado, es asesinado por ellas.

En este momento llega de nuevo a Mary y los dos Jhons vuelven a sus cocinas alegremente y continuando sus tortillas, mientras Bissino inicia el segundo tema repitiendo la tortura de las cintas.

ESCENA XI.- II Tema completo

La primera parte se ejecuta igual que en la escena IX, pero esta vez Bissino se sienta en su silla. Mientras, Pize, que quería usurpar el puesto de su jefe, queda muy avergonzado y recibe una reprimenda de él.

El hombre, que ha estado observando la escena, hace gestos y ruidos guturales, como para pedir que le resuelvan sus problemas burocráticos. El ayudante se lo explica al jefe y este le contesta bajito diciéndole que no le haga caso. El ayudante comunica la negativa al hombre, que no se conforma y se dirige directamente al jefe, pero cuando le toca discretamente la espalda éste resulta ser un monigote de cartón que cae al suelo.

Las tres Marys cruzan la escena corriendo y se repite el final de la acción.

ESCENA XII.- Moderato cantabile

El ayudante, Pize, empieza a caerse del taburete como su supuesto jefe. Los demás se van uniendo a dicha acción manipulando los taburetes como si tuvieran vida propia.

Se repite el tema I (Jhon y Mary) pero esta vez los mimos están por todos lados y son pisados, por los protagonistas, cada vez que se desplazan, y caen al suelo. Al final de la escena se escapan todos del cen-

tro del cubo, menos una pareja. El hombre desprecia a la mujer y se sube a un taburete, donde le dan unas cintas, que recoge y lanza sobre las cabezas de los demás.

ESCENA XIII.- Danza.

El mismo tema I, pero danzado por los seis personajes

ESCENA XIV.- Molto Alegro

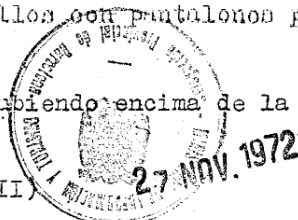
El hombre persigue a la mujer, de una de las parejas, y le arranca la parte inferior del vestido; ella, a su vez, le lanza tres taburetes que le van rozando, mientras las otras parejas, se arrancan la parte inferior del vestido, quedando ellas en falda mediana y ellos con pantalones por debajo de las rodillas.

El hombre, perseguido por Mary, se refugia, subiendo encima de la estructura metálica.

ESCENA XV.- Pizzicato (Variación sobre el tema II)

El cubo se cierra con las cintas y la escena representa un manicomio. Entra el hombre que repite la explicación del II tema a Pize, que se encuentra en lo alto de la estructura haciendo ruidos de pájaros.

Entra una pareja de locos y el hombre se dirige a ellos repitiendo la explicación. Estos no le hacen caso y la mujer loca parece burlarse de él. Quiere fugarse pero se da cuenta que el manicomio está vigilado por dos Marys. El hombre desesperado intenta clavarle un cuchillo al loco, pero se cae antes del taburete. El hombre quiere marcharse, pero no le dejan, al contrario, lo cogen, mientras los otros juegan a Johns y Marys. Le atan una lona en forma de camisa de fuerza y le sueltan encima una cinta que le hace caer. El loco, que parece el jefe, quiere subirse a lo alto de la estructura. Los demás le hacen una torre humana por donde sube hasta la parte superior. Entonces, el hombre atado por la camisa intenta avanzar y agredir a los demás. En el movimiento de la lucha se mueve la estructura metálica y la parte superior se queja porque lo van a tirar. Al fin el hombre cae agotado por el esfuerzo y los locos reproducen un trozo de la danza de la escena XIII, mientras se van quitando otro trozo de vestido. Los hombres quedan en pantalón corto y las mujeres en faldas de bailarinas.



(6)

ESCENA XVI.- Andante con Brio (Variaciones sobre el tema II)

Repetición del tema II, con las variantes de que el hombre para seguir a Pize, por encima de la estructura, ejecuta difíciles equilibrios. También en un momento se hace un gran lío con las cintas y la gente que entra dentro del cubo, quedan completamente atados con este embrollo. El hombre se encuentra en el lugar del jefe y el jefe en el lugar del hombre. El jefe reclama su sitio, pero el hombre y Pize se ríen burlándose.

ESCENA XVII.- Alegre Maestoso

La escena representa el desarrollo de un deporte que consiste en que dos personas, que se hallan atadas por un cinta elástica, intentan sentarse en un taburete que se halla entre ambas. Mientras, el público colgado de la estructura metálica anima a los contrincantes. Gana uno de ellos gracias a las ardidés del arbitro, unos protestan, otros le animan, pero el ganador y el arbitro salen cogidos del brazo.

ESCENA XVIII.- Largo (Variación sobre el tema I) 27 NOV. 1972

Se desarrolla el tema I (Jhon y Mary), pero esta vez los geminos están atados, cada uno, a dos cintas, que les impiden juntarse, cuando lo consiguen, parecen ahogados, por la misma presión de las cintas.

ESCENA XIX.- Variación sobre el tema II

Los dos personajes centrales son como niños pequeños que avanzan cogidos de la mano y se sientan juntos. El hombre no sabe qué hacer ante una situación que no comprende.

ESCENA XX.- Moderato Lento

Bissimo y su Mary con Pize y su Mary se encuentran en una cena donde el carácter de Pize los intimida de forma indirecta a través de un cuchillo que nunca abandona y que utiliza en todo momento. Al final se crea un clima de tensión donde la gente, ya casi en el paroxismo, se quitan la ropa, gritan y se arrancan los vestidos, quedando en mallas blancas y escondiéndose dentro de la lona elástica al son del estruendoso ruido de la sirena de

ESCENA XXI.- Lona elástica

Los geminos, ejecutan, dentro de la lona, distintas formas, en contraposi-

(7)

ción y Lucha con un Jhon que ha quedado fuera. Las formas se hacen y des-
hacen como esculturas de unos instantes. Al final, y después de intentar
luchar contra la lona, en forma de monstruo, los mimos van siendo traga-
dos de uno en uno.

En algunos momentos se utilizan fragmentos de los temas I y II, pero
ya completamente descompuestos.

FIN



lulluco

"Els Joglars"

TÍTOL DEL ESPECTÁCULO: Juan Sala i Mims i Miquel.

Híndalo i Leyenda en un acto, del Ballet de Savoy del siglo XVII, del autor de Serrallonga.

Espectáculo de Mims y Fantomina y Danza, con canciones populares.

Autor: ALBERTO BONDALLA GARCÉS.

Vestuario de los siglos XVII i XVIII.

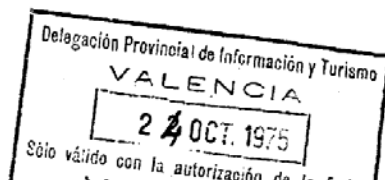
Lugares de acción: El escenario, significando un pequeño teatrino, con decoración de salones y jardines.

El patio de butacas, sobre dos plataformas montadas encima de las butacas, una de ellas con una torre de 3 metros de altura, por donde trepan los bandoleros.

Nota: Los personajes del teatrino repiten incidentalmente dos poemas de Luis de Góngora, de "Las Solitudes" (Anexo nº 2/3)

Todos personajes de la corte son únicamente ejecutados por dos mims.

24 OCT. 1974



LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

1ª acción

Ejecutada en el vestíbulo del teatro, sobre una plataforma elevada, con las alturas de Serrallonga como fondo.

Un niño, vestido de ropas blancas, representa simbólicamente, al son de una flauta, los papeles más sobresalientes de la historia del bandolero:

- Infancia de Serrallonga
- El rey y la corte.
- Serrallonga bandolero.
- La decadencia de su banda.
- La peste.
- Su encuentro con la enamorada.
- Su encarcelamiento.
- Su muerte.
- La venganza de los suyos.

2ª acción:

Cuando el público se halla sentado, en la sala, comparecen los actores vestidos de azafata, y se da una explicación en inglés de cómo deben colocarse los espectadores en la butaca, para ver mejor el espectáculo. Mientras, el segundo actor va haciendo la demostración práctica sobre una butaca.

(Texto nº 1.)



24 OCT. 1974



Texte n° 1 - inglés

Good evening ladies and gentlemen. My companion and I are going to show you a brief practical demonstration of how to sit on your chairs to enable you to watch the action in the different "action spaces" which you can see in the theatre with the maximum visibility and comfort.

ATTENTION PLEASE!!

FIRST ACTION SPACE.

Position nº 1. - This is the most natural position and therefore the most comfortable of all.

Position nº 2. - can also prove comfortable as well as position nº 3

Position nº 4 is even more comfortable but has one danger, as it may lead to:

Position nº 5 - No, no, no, this is not advisable - it may molest other spectators.

SECOND ACTION SPACE.

Position nº 1. - This is a good position but may not be practical for all seats.

Perhaps Position nº 2 may be better for some.

Position nº 3 may be more restful.

Position nº 4 as you can see is the best of all, since it enables you to do this movement-of

Position nº 5

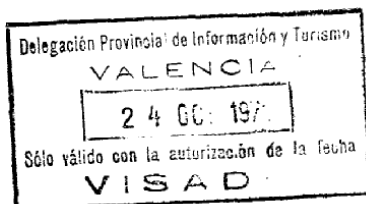
Position nº SEX-Y is also a very comfortable position but,

- my love is here! is here! is here!

- I want you! I want you! I want you!

and now let us proceed to the

THIRD ACTION SPACE.



THIRD ACTION SPACE.

Action will also take place along the aisles, thus
Therefore the best thing you can do now is: -Move!, move your neck!, a little
exercise will be very good for you.

If, unfortunately this results in a stiff-neck, well, now a day`s it`s no
longuer a problem considering the geat advances of modern medicine.

And now pay close attention to "WAT NOT TO DO"

Position nº 1. No, no good!! it`s too... American, and we expect a better
behaviour from you.

Position nº 2. No good either. The theatre manager Mr. would not
like it.

Position nº 3. No. no!, Toomuch like"swan lake".

Please, please, behave yourself!-.

Position nº 4. No, no, you would see it upside-down.

Position nº 5. No, no, remember Mr.

Position nº 6. No!, No!, No!, this is not possible.....

But if you don'tt like the comedy, you may do it, of course.

That`s all ladies and gentlemen, my companion and I, appreciate your Kind
attentinn, we hope that you will have a pleasant evening, and to see you
again soon.

Thank you very much.

Mucha gracia.



Texto nº 1 - (Español)
La decisión

Buenas noches señoras y señores. Mi compañero y yo vamos a hacerles una breve demostración práctica de como sentarse en sus sillas, a fin de facilitarles la visión de la acción en los diferentes "lugares de acción" que ustedes pueden ver en el teatro, con la máxima visibilidad y confort.

ATENCION POR FAVOR!!

PRIMER ESPACIO DE ACCION

Posición nº1 - Esta es la posición más natural y por lo tanto la más confortable de todas.

La Posición nº 2 puede también ser confortable y tan agradable como la posición nº 3.

La posición nº 4 es aún más confortable pero tiene un peligro, puede conducir a la :

Posición nº 5 - no, no, esto no es prudente, puede molestar a los otros espectadores.

SEGUNDO LUGAR DE ACCION

Posición nº 1 - Esta es una buena posición pero quizás no práctica para todos los asientos.

Quizás la Posición nº 2 sea mejor para algunos

Posición nº 3 quizá sea más ~~comoda~~ cómoda.

La posición nº 4, como ustedes pueden ver es la mejor de todas, puesto que les facilita el hacer este movimiento de la:

Posición nº 5

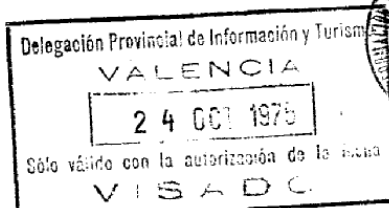
Posición nº sex-y es también una posición muy confotable, però

- mi amor está aquí, está aquí, está aquí!!

- te quiero, te quiero, te quiero!!

y ahora permítannos que procedamos al

TERCER ESPACIO DE ACCION



PERDER ESPACIO DE ACCION

La acción también tendrá lugar a lo largo de los pasillos, asi : ...

Por lo tanto lo mejor que estedes pueden hacer ahora es: - Muévanse, muevan sus cuellos!, un poco de ejercicio será muy bueno para ustedes.

Si desafortunadamente esto les provocara una "torticulis", bien, hoy en dia no es problema considernando los grandes avances de la medicina moderna.

Y ahora pongan mucha atención hacia "LO QUE NO HAY QUE HACER"

Posición nº 1. No, no es buena, demasiado.... americana, y nosotros esperamos de ustedes un compartamiento como es debido.

Posición nº 2. Tampoco es buena. El empresario del teatro Don..... no le gustaria.

Posición nº 3. No. no., demãsiado como "el lago de los cisnes". Por favor, compórtese.

Posición nº 5. No, no, acuérdense de D.

Posición nº 6. No, no, no, esto no es posible. Pero si la comedia no es de su agrado, pueden hacerlo, desde luego.

Esto es todo señoras y caballeros, mi compañero y yo, agradécamos su amable atención, esperamos que pasen una velada agradable, y deseamos verles de nuevo muy pronto.

Muchas gracias.





Se abre el telón.
DECORADO DE INTERIOR.

Aparece el maniquí y el cardenal, ante una partida de ajedrez.

La reina, va entrando y saliendo, pasando notas al cardenal, y, una de las veces, un guante.

Se oyen ruidos detrás de la escena, correspondientes a una pelea.

Entra de nuevo el Cardenal y sigue con la partida.

El cardenal significa tener sueño y se despide. La Reina hace lo mismo después, sacando al maniquí de escena.

Sale la reina y cruza rápidamente el escenario, llevando en la mano un vaso de noche. Sale el rey en camión, simulando dolor de estómago. Van cruzando la escena sin parar, cada vez más rápidos.

Se esconden detrás de una mesa produciendo la sensación de haber allí alguien más, pero no se le ve, oyéndose solo ruidos y gritos.

Aparece un profesor francés de esgrima. Seguidamente el rey.

El profesor le enseña la nueva técnica francesa del florete. Combaten entre sí.

El profesor francés simula grandes explicaciones de sus combates, con cientos de enemigos, para ganarse el favor del rey, que hace lo mismo por su lado.

Se marcha el profesor.

Los dos deambulan por los pasillos, hasta que aparecen dos personajes que, transportándoles en palos les dejan morir clavados.

Un músico aparece en la sala, tocando una triste melodía con el clarinete.

El músico abandona el clarinete, cargando en sus espaldas uno de los 2 muertos, y se va de la sala.

Otro habitante de la torre, simula haber contraído la enfermedad, y es arrojado de allí.

Los que han quedado suben a la torre, lentamente, cantando, llevan velas para dejar los malos espíritus de la enfermedad.

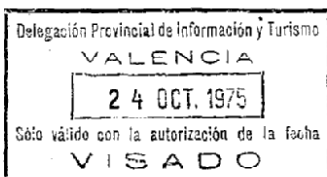
Van recorriendo así todo el trazado de la torre, llegando a la parte baja, donde entran dos actrices, simulando estar en casa. Limpian y sacuden ropa, reparten cena a los hombres que entran desde fuera. Durante la comida se imitan ruidos de pucheros y verbos. Al terminar, unos quedan comentando, rezando o cantando, mientras otros van subiendo a la torre, instalándose como si durmieran.

El último en subir hace tal escándalo, que los otros protestan, hasta que también él sube a dormir.

Todos gritan y se descuelgan acrobáticamente de sus camas. Serrallonga va directamente a robar las longanizas, intimidándoles con el pedreñal y les roba una bolsa de dinero. Al marchar, uno de los mozos quiere retenerlo, y Don Juan le asesina traidoramente y se lanza a la huida.

Escena de lamentaciones por el muerto. Los actores simulan un diálogo con el actor-clarinetista que responde con sonidos del instrumento.

Un actor se marcha a vengar a su familia y con un gran palo va al encuentro de Serrallonga



Un tiro de pedreñal, desde el fondo de la sala, anuncia la entrada de Juan de Serrallonga.

Aparece Serrallonga en la tarima, hace recuento de su botín, e invita a longaniza y vino al público circundante.



Entra en la tarima el joven que ha salido de la casa en persecución del bandido.

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Entra una cortesana que saluda al rey y se marcha de paseo por el pasillo, acompañandola un músico, y simulando ambos una salida campestre.

Entra un mensajero que figura venir de las Indias y trae al rey obsequios consistentes en objetos típicos.

El rey estudia detenidamente los regalos recibidos.

Ve la cortesana llorando al rey, al enterarse del robo cierra el telón indignado.

Entra un pregonero del escenario, con un tambor y un gaminco.

Serrallonga y el joven entablan feroz combate, el uno con la espada y el otro con el palo.

Serrallonga y el joven detienen su combate, a la vista de la cortesana, y el bandolero decide al otro contrincante para que le ayude en su rapto.

Salen los dos al paso de la dama, la cogen y le roban todo cuanto lleva, haciendo caso omiso de las amenazas referentes a la horca, con que ella pretende intimidarles.

Una vez la han robado, la dejan en libertad.

El músico acompañante sale de su escondite, entonces la dama le despide airada, y vuelve arriba.

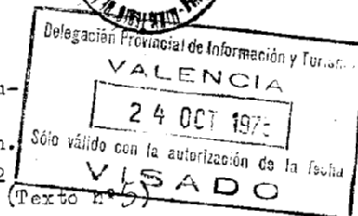
Serrallonga y el nuevo bandolero van en busca del muerto de la torre, llamándole desde el pasillo. El muerto simula despertar, causando gran espanto entre las mujeres que le estaban velando. Encuentran otro bandolero en el pasillo trasero, que se une a ellos.

Encuentran de frente al músico, al que intentan primero robar, pero acaban obligándole a tocar para ellos, que bailan una danza popular, a la que invitan las dos mujeres, que bajan por el pasillo. Entra el pregonero, y todos paran. Va anunciando uno a uno los nombres de la banda de Serrallonga. Ellos, oyendo sus nombres, van desapareciendo, cada uno por su lado, con un truco para despistar al pregonero, dejándole solo con el músico. Cuando se vuelve, se halla con que éste se proponía arrearle en la cabeza con el clarinete.

Las 2 mujeres colocan al muerto estirado sobre las barras de la torre.

Las mujeres suben a la torre donde colocan velas, y empiezan a proferir graznidos de cuervos.

24 OCT. 1974



LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Llega la corte, y al descubrir el robo perpetrado, parodian el canto de un aria trágica, de la ópera italiana.

SE CIERRA EL TELÓN.

Salen dos soldados en persecución de los bandoleros.

El Conde enseña a dos soldados en qué forma deben combatir.

Desde el escenario leen un pregón con los nombres de los bandoleros. (Texto nº 8)

Suben los soldados al escenario, donde muestran varias habilidades ante el maniquí i ante el Conde.

Sale un pintor, que pinta al maniquí. El músico que se pasa por la sala, es llamado para inspirar al pintor durante su sesión.

SE CIERRA EL TELÓN.

Sale un extraño animal danzando al son de un instrumento, se dirige hacia el escenario y esconde bajo sus anchas faldas a dos bandoleros que robaban en el escenario.

Los cazadores recogen sus piezas cobradas, y marchan hacia el escenario.

Combate con palos, espadas y herramientas rústicas entre bandoleros y soldados.

Estos suben al escenario,

Los 2 soldados (hombre y mujer) simulan ser enamorados pacíficos, uno lee un libro donde se halla el poema del Bandolero Serrallonga, (en catalán y castellano al mismo tiempo), para llamar la atención al guardián de la torre, que se acerca a escuchar, y es hecho prisionero por los soldados, que son dos magníficos esgrimistas, y entran en la torre con sus espadas.

(Texto nº 7)

Los 2 soldados dejan uno de los muertos del combate sobre la tarima.

Serrallonga deposita al compañero muerto, pero antes le desvalija de todos sus objetos de valor.

Los dos soldados simulan colgar a todos los bandoleros de la banda.

Seguidamente, entrenan a otros técnicos de combate para la persecución y captura de Serrallonga.

Les muestran la foto del bandido para que lo identifiquen, y una prenda suya para verlo.

Mientras, los bandoleros entran en la torre.

Simulan el estado de ánimo provocado por la decadencia de la banda, peleándose entre ellos.

Lanzan rollos de papel desde lo alto, como si convirtieran la torre en castillo de defensa.

Lucha acrobática entre soldados y bandoleros, saltando por los travesaños de la torre.

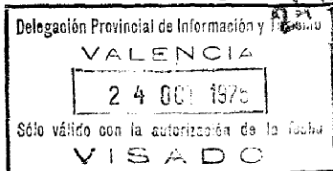
Serrallonga abandona a sus compañeros. Repetición a cámara lenta de la misma escena.

Serrallonga entra de nuevo y le canta a un bandolero muerto en las barras de la torre, una canción popular (texto 8)

8/5.

Serrallonga va golpeando la torre con su espada, solo y desesperado.

./..



LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

XXXXXXXXXXXXX.

Salen todos, buscando y oliendo, hasta localizarlo arriba de la torre.

De una costa sale Juana Macissa, último amor del bandido. Se persiguen simulando los escarceos de un gato y una gata.

Suben los dos a lo alto de la torre y se instalan en una red, y allí él le canta una canción (texto nº 9)

Suben lentamente todos los soldados, hasta prenderlos en la misma red, y Serrallonga, prisionero, es atado en la tarima con una cuerda.

SE ABRE TELON.

Aparece el rey llevando una gran capa, de la que emergen los jueces que condenan a Serrallonga, llevando máscaras blancas y dialogando en latín. (texto nº 10)

Esta cuerda une ahora al conde nado con el escenario, desde donde es interrogado.

Juana se resiste en la torre al soldado que la prende, con mordiscos y arañazos, siendo reducida al fin.

Los jueces se marchan por el pasillo. Se tira un telón, figurando diversas torturas del siglo XVII.

El bandido sube al escenario.

Entra un carnicero vestido de blanco, que monta su mesa, y a cada uno de sus golpes se oyen quejas desde dentro del escenario.

El rey y la reina aparecen, el rey hace un discurso mímico, y cierra el telón.

Una vez terminado su trabajo, una mujer limpia y desmonta la mesa y el carnicero se marcha, así como la mujer detrás de él.

Salen otro hablando alemán, abriendo las cortinas del escenario, que también quería comprar instrumentos y pedreñales.

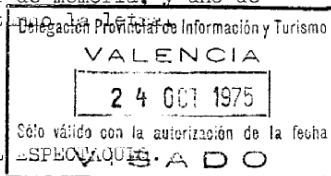
Aparecen tres actores afilando sus hoces, y uno de ellos indica al músico que le toque alguna pieza. En este instante, aparece una mujer vestida estrambóticamente, y le dice en inglés al de la hoz que se la va a comprar. Este se la vende.

Salen un presentador de musich-hall, que se ocupó de Serrallonga, y éste hace su número de strip-tease sacando el sombrero, la camisa, los pantalones, todo ello con el peatón en la mano.

Los ex-bandoleros van llevando todos los objetos utilizados durante la representación, para que se los compren.

Uno de ellos empieza a cantar la canción americana "We shall overcome", que nadie sabe de memoria, y uno de ellos va apuntando.

En la torre, el músico hace jazz con el saxo.



Anexo nº 2 . Ier Fragmento de Las Soledades, de Don Luis de Góngora.

...La remota Cambaya
 sea de hoy más a vuestro leño ocioso
 y el mar que la divide, cuanto cuestan
 Oceano importuno.
 A las quinas del viento aún veneradas
 sus ardientes veneros.
 Su esfera lapidosa de luceros
 del pobre albergue, a la barquilla pobre
 Geómetra prudente del orbe mida
 vuestra planta de purpúreas conchas no istriadas
 de trágicas ruinas de alto robre
 que, al tridente acusando de Neptuno
 Menos quizá dió astillas
 que ejemplos de dolor a estas orillas.

Anexo nº 3 . II Fragmento de Las Soledades, de Don Luis de Góngora.

...Aquel, las ondas escurchando vuela,
 éste, con perezoso movimiento, el mar encuentra,
 cuya espuma cana su parda aguda propra, resplandeciente cuello
 hace de augusta joya peruana.
 aquí lucea del Sur tributa ciento de perlas cada hora.
 Las plumas no enjugó más de la aurora
 sobre violas negras la mañana
 que enrolló su espolón con pompa vana
 caduco aljófara, pero acibar bello
 dando al huésped licencia para ello.
 Acuden no a las redes, que mayores
 mucho océano, y pocas aguas prenden
 sino a las que ambiciosas menos pueden
 laberinto nudoso de marinos
 Dédalo sí de leño, no de lino
 fabrica escrupuloso y aunque encuentra
 siempre morada, pero siempre abierta.



ANEXO nº 4. Canción popular catalana "El Mare de Déu, quan era riqueta"

La Mare de Déu - quan era riqueta
 anava a costura - a aprendre de lletra.
 Dins d'un cistellet - duu quatre pometes
 un bocí de pa - i també avellanetes.

ANEXO nº 5 . Texto pregón de captura de los bandoleros

Hasta en mi rostro aquel tributo
 que dan mis ojos, invisible mano
 de sombra o de aire, que me deja enjuto . Soledades,
 (Góngora)

Orden de Su Majestad, captura vivos o muertos, seculares en el día de hoy. Stop:

./..

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

continuación anexo nº 5 - texto captura bandoleros:

Joan Sala Alias Serrallonga,
Mariana Padrinyes,
Astàsia Colobrans
Jaume Melianta, àlias Padrià de Sau
Guillem Estrany, àlias Lo Clavell de Viladrau
Miquel Pendra, àlias Garyada de Rupit
Lluís Millet, àlias Saltamatetes del Palau.

...Tales de mi pastora soberana
parecian las lágrimas hermosas
sobre las dos mejillas milagrosas
(Soledades,
Góngora).

Firmado: Felipe, Rey y Señor.
Villa y Corte. 3 de Febrero, Año Santo.

Anexo nº 6. Spots de publicidad, en diferentes idiomas:

- 1º. Samarretes Vilatrias. Calitat, voluntat i servei de renovació. Ja ens entenem, oi?
- 2º. Vieux cognac maréchal Pétain. La joie de vivre. Son bouquet, ses musées, ses églises, sa piscine olympique, Le meilleur du monde!!!.
- 3º. Abróchame, Macho. La colonia terriblemente masculina.
- 4º. Rasurationen, keine probleme, die besser Deutsche Technische. Heil Technik, Heil Tecknick
- 5º. Signora, io ho una cosa che mi rende soave e leggera come una piuma. Timpax. Lei conosce già il piacere intimo di Timpax?.
- 6º. Some likes it slow. I like it fast. Right now, Come to the flavour!



Anexo nº 8 Orden de ejecución de los bandoleros:

La medicina es el rigor. Orden ejecución enemigos de S.M.
Duque de Segorbe y Cardona, Virrey del Principado:

Salvi Collell, Lo Vermell
Jaume del Sallent
Victorià Fidalch
Marta La Matonas,
Fermí Lo Glotut.

Animas eius requiescat
in pace, Amón.

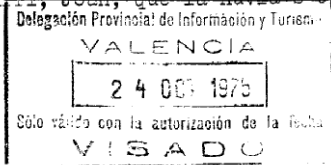
Pere Joan Puig de la Vall
Lo Negre de Tona
Antich Gornés
Jaume Viola
Pere Sala, àlias Lo Tendre.
Lluís Tallades, àlias Lo Gollut
Cristòfol Madriguera
Joan Pere Paler
Lo Roig de l'Esquirol
L'Hereu Campeny
Lo Xacó de Taradell

Anexo nº 9. Fragmento de la canción catalana "De traginers".

Amb la clenxa ben partida -
i un clavell vermell al trau
i un gec per tota la vida
que, de negre, sembla blau,
m'en vaig a la rectoria
les campanes van sonant,
però jo no les sentia.
Arri, Joan, que la núvia está esperant.

Quina nina tens més blava, ai Maria del Roser
i el meu braç s'abandonava, al seu còs prim i lleuger

Hi ha la lluna qu'ens espia,
de darrera el finestral,
i el gall ens dona el bon dia:
Arri, Joan, que la núvia está esperant.



LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Anexo nº 10. Texto que recitan por orden de entrada, en latín, los jueces del Dandolero, con introducción del rey:

Ego, Rex Hispaniae, Philippus IV, erat inter oppidum, iustitia equitate cum me,
 Sacra dignitas.
 Et tu, latro et sicario, essere iudicato at tribunale inenarrabilis. Neque solum
 illis aliena mens erat. Cum sensus affectus, et cum animus dolendus, Oremus, imploramus
 severus Altissimus.
 Johannes Sala Serrallonga, naquit Viladrau. Latro ex viae, fere incerto habuere
 consili caperent. In altera parte erat aes alienum.
 Hoc cum esset modo pugnatum continenter loris latrocinor quinque nostrique gravius
 a multitudinis premerentur.
 Et homines sequestrum, ea dominatur animus nihil valet.
 Volturcius interrogatus de itinerae. Occitatus e interficicio, quae primo cupida rerum
 novarum nimis patofacta.
 Hac caterva latrocinor, interea adque plebes denarium et argentum.
 Civitatem mortis ereptam Vich?
 Adolescens nobilis sumae sequestrum Rupit?
 Sed juventutem quam et supra supplitio Tavertet?
 Fuerat tempestate latrocinor Sasqueda?
 Qui dimissi at obscuro vitam et argentum Roda?
 Neque illi Fadrí de Sau?
 Namque principio Guillom Clavell.
 Principio adulterium Johanna Macissa.
 Habitato cum muliere in Carós.
 Adulterium, latrocinio, et de catervae sinistrae sequestrum, adque dilectae filio.
 Inuitio inexorabilis itum deliberare:
 Iohannes Sala Serrallonga, latro ex viae, ita tribunalis de una mortus et supplitium
 amputare artus in patibulum, Jusquae anima di. socio ex corpo.

Anexo nº 8 Bis- Canción popular catalana "Adú, Clavell Morenet"

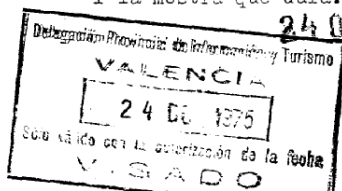
Quan jo era petitet	Espardenya blanca al peu	Adú, clavell morenet
Costejava i presumia,	i mocador a la falcia.	Adú, l'estrella del dia., etc.

Texto 1ª estrofa canción americana de Joan Enes "We shall overcome":

We shall overcome, we shall overcome,
 we shall overcome some day,
 oh, deep in my heart, i do believe,
 we shall overcome some day.

Sigue anexo 8 bis.

Quan he sigut més grandet	Adú, clavell morenet	La justícia m'ha pres
m'he posat a mala vida	adú, estrella del dia.	i m'ha pres sense em cloia.
me só posat a robar:	He robat un traginer	La justícia m'ha pres
Ofici de cada dia.	que venia de la fira	i em farà pagar amb la vida,
	li prengui tot lo diner	adú clavell morenet
	i la mostra que auia.	adú, l'estrella del dia.



Auto n.º 7

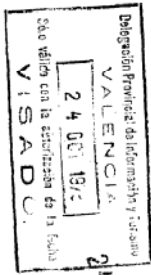
Auto n.º 7
(Traducción)

LA FI D'EN SERRALLONGA
(Joan Maragall)

EL FIN DE SERRALLONGA
(Juan Maragall)

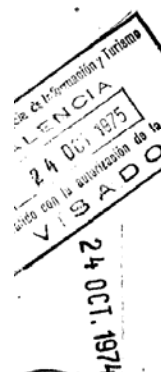
Es una cosa dolça i fa alegria
veure un'nemic als peus ben manillat!
I fer mal! I fer mal! Allò era viure:
sentir plorar tothom i poder riure
Ser com rei de dolor.. es bell a fe.
També he tingut enveja i mala bava
per corrompre la glòria dels demés.
allí on jo he conegut que no arribava
no he volgut que cap altre hi arribes
D'aquell que em feia ombra o be respecta
m'he gaudit fenthe correr males veus
i, tot fingint-li acatament i afecte
li anava segant l'herba sota els peus
Rebaixar, rebaixar, fins que es confonga
tothom en un mesquí i humil estol
i al damunt en Joan Sala i Serrallonga
sent mes que tots i governant tot sol.
Me n'anava a fer cap a la masia
oblidada en el fons d'alguna vall,
i m'entalulava en bona companyia
menyspreuant tota lluita i tot treball
Llavors jo me'n reia de la guerra
i dels meus que es batien capcigranyts!
Ben menjat, ben vegut, plavia'm jerus
a bona ombra a fer la migdiada
cantan cançons d'amor que fan distreure
o escoltant els aucells en la brancada
Si llavors passava alguna mossa
revinguda de ocs, jo la cridava
ella venia a mi, la deshonrava
i encara se'n tenia per ditjosa

Es una cosa dulce y hace alegría
ver a un enemigo en los pies bien maniatado
Y hacer daño, Y hacer daño! Aquello era vivir
oir llorar a todo el mundo y poder reir
ser como rei del dolor, es bello a fe
tambien he tenido envidia i mala uva
para corromper la gloria de los demas
allí donde he conocido que no llegaba
no he querido que nadie llegara
De aquel que me hacia sombra o bien respeto
me he complacido dando males voces
y fingiendo acatamiento y afecto
iba segándole hierba bajo sus pies
Rebajar, rebajar, hasta que se confunda
todo el mundo en un mesquino y humilde rebaño
i por entma Joan Sala i Serrallonga
siendo mas que todos i gobernando solo
me dejaba caer en la masia
olvidada en el fondo de alguna valle
i me sentaba a la mesa en buena compañía
despreciando toda lucha y trabajo
entonces yo me reia de la guerra
y de los míos que se batian tontamente
bien comido, bien bebido, me gustaba tenderme
en buena sombra para hacer la siesta,
cantando canciones de amor que distraen
o escuchando a los pájaros en sus ramas
Si entonces pasaba alguna moza
llenita en carnes, yo la llamaba
ella venia a mi, la deshonraba
i todavia se sentia dichosa



He estat avar, mai he tingut de sobra
sempre he anat per mes al camí ral
per molt que posseís sentia'm pobre
i amb la por d'anar a raure a l'hospital
Aii!, la cobdicia no em deixava viure
era rof pels altres i per mi
per un parell de bous, per una lliura
hauria fet dues hores de camí
Vere'm dinar apilat me consolava
mes fruir no podia'n altrament
que pensant a quans altres els mancava
allò que era per mi un bon passament
"Això es ben meu-pensava-això no falla
els altres, si miseria o fam vingués
es pengin!. I llavors ni una malla
hauria dat a un pobre que passés
sens algun pecat mes dins teu
- No pare
-De tots els que m'has dit i els que has
comes contrit demanes perdó d Déu?
- Si pare
-I et sap greu de tot cor d'haver-lo ofeç?
- Si
-Doncs en nom de Déu omnipotent, Pare, Fill
Espirit Sant, T'absolc. Amén
.....
Moriré resant el Credo
mes digueu en el botxi
que no em mati fins i tant
que m'hagi sentit a dir
"Crec en la resurrecció de la carn"

He sido avaro, nunca me ha sobrada nada
sempre he ido por mal al mismo camino ral
por mucho que tuviera sentiamme pobre
y con miedo de ir a parar al hospital
Ahy! la codicia no me dejaba vivir
era ruin para los demas y para mi
por un par de buejes, por una libra
habiria hecho dos horas de camino
verme dinere apládo me consolaba
pero disfrutarlos no podia de ninguna forma
que pensando a cuantos les faltaba
aquellos que era para mi de buen pasar
esto es mio pensaba, esto no falla
a los otros, si miseria o hambre viniera
que se cuelguen, I entonces migaja
habria dado a un pobre que pasara
- Tienes algun otro pecado en tu interior
- No padre
-De todos los que me has dicho y has cometido
contrito pides perdon a Dios?
- Si padre
- Y sientes de todo corazón haberlo ofendido?
- Si
- Pues en nombre de Dios omnipotente, Padre Hijo
Espiritu Santo, te absuelvo, Amen.
.....
Moriré rezando el Credo
Pero decid al verdugo
Que no me mate hasta cuando
me haya oido decir
"Crec en la re-urrección de la carne"



LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

TITOL : LAETIUS (Espectacle reportatge sobre un residu de vida
post - nuclear)

DIRECCIÓ: Albert Boadella

ASSISTENT DIRECCIÓ : Glòria Rognoni

AUTOR DEL GUIÓ : Albert Boadella

AUTOR DE D'ESPECTACLE : Equip "ELS JOGLARS"

DADES TEHNQUES : Duració aproximada 1h. 20mn. sense entreacte.

MESURES MINIMES PER A L'ESPECTACLE:

Teatres- amplada de boca: 8m.

Fondària escenari : 7m.

Alçada : 3,50m.

Potència elèctrica 26,500 W a 220 volts

En cas de no haver-hi escenari:

Plataforma- Fons:8m.

Amplada : 9m.

Alçada: 1,40m. (molt important)

Fons de la plataforma amb fustes per poder-hi penjar
cortina.

ESPAI ESCENIC : Albert Boadella

REALITZACIÓ ESPAI ESCENIC: Josep ma. Ibañez

DESCRIPCIÓ DE L'escenografia : Plataforma elíptica de 4.1/2 mts.
de fons per 6.1/2 mts. d'amplada, inclinada un 22 per cent i trans
parent, il.luminada per dèssota. Recoberta a voltes amb residus de
suro (simulant terres o sorres) il.luminada des dels laterals a
través de quatre focos de 1000 W. per banda.

M O L T I M P O R T A N T

Cap d'aquestes dades es donaran al públic ni a la publicitat, sinó
que quan es decideixi la representació, nosaltres proporcionarem
les dades necessàries per al cas. Aquesta informació és, doncs, a
ús exclusiu dels organitzadors.

1. ¿Está de acuerdo con la aplicación que se da actualmente a las ciencias nucleares?

DONS Yo, de ciencias, no entiendo nada, pero cuando oigo la palabra nuclear, me espanto, me parece que todo va a volar por los aires.

2. Nucleares, ¿sí o no?

HOME Prefiero no contestar, no tengo ganas de que me rompan la cara.

3. ¿Usted cree que las ~~centrales~~ nucleares son un adelanto para la Humanidad?

HOME Siempre que se ha producido un invento muy importante, hay todo un sector conservador de la sociedad que rechaza el adelanto, hasta que, pasado un tiempo, todo el mundo se acostumbra. Este puede ser el caso de las centrales nucleares. Mire, yo eso lo tengo experimentado con la mujer: le regalé el cuchillo, ese, eléctrico, que venden, y primero le tenía tal pánico que parecía que la iba a trinchar a trocitos. Ahora está todo el día arriba y abajo con el dichoso cuchillo.

4. ¿Usted estaría contento si le pusieran una central nuclear al lado de casa?

HOME Joder, no! ~~me~~^{ya} me han plantado un bloque de pisos de la hostia justo delante de casa, y ahora sólo faltaría la central nuclear! De todas maneras, no se sabe nunca: quizá da puestos de trabajo, y bienestar.

5. ¿Usted cree que la explosión es un hecho inminente?

DONS Dado los acontecimientos políticos, como la crisis del petróleo, Jomeini, los americanos, todo ese lío, pues, podría ser un hecho próximo. En todo caso, yo no lo descarto.

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA "ELS JOGLARS" VIII Documentació

1. ¿Está de acuerdo con la aplicación que se da actualmente a las ciencias nucleares?

DOMS Yo, de ciencias, no entiendo nada, pero cuando oigo la palabra nuclear, me espanto, me parece que todo va a volar por los

2. Nucleares, ¿sí o no?

HOMME Prefiero no contestar, no tengo ganas de que me rompan la

3. ¿Usted cree que las centrales nucleares son un adelanto para la Humanidad?

HOMME Siempre que se ha producido un invento muy importante, hay un sector conservador de la sociedad que rechaza el adelanto hasta que, pasado un tiempo, todo el mundo se acostumbra. puede ser el caso de las centrales nucleares. Mira, yo ésto lo tengo experimentado con la mujer: le regalé el cuchillo eléctrico, que venden, y primero le tenía tal pánico que pedía que la iba a trinchar a trocitos. Ahora está todo el mundo arriba y abajo con el dichoso cuchillo.

4. ¿Usted estaría contento si le pusieran una central nuclear en su casa?

HOMME Coder, no! ^{ya} me han plantado un bloque de pisos de la altura justo delante de casa, y ahora sólo faltaría la central nuclear. De todas maneras, no se sabe nunca: quizá de puestos de trabajo y bienestar.

5. ¿Usted cree que la explosión es un hecho inminente?

Desde los acontecimientos políticos, como la crisis del petróleo,

6. ¿Usted cree que el hombre llegará a la autodestrucción?

HOME

Hombre, hay mucha gente que se suicida. Ahora, así, colectivamente, me cuesta de creer. Claro, que si el tal Hitler hubiera tenido las armas que tienen hoy en día muchos países, posiblemente se hubiera ido todo al carajo, o sea, que no hubiera quedado ni Dios.

7. ¿Usted cree que entraba en la planificación de las diferentes divinidades de la tierra la posibilidad de que sus hijos amantísimos se destruyeran?

DENIA

No, en absoluto. A mí me parece que ésta es una época de decadencia total pero, como es una constante en la historia, estas épocas acaban con un gran cataclismo. Recuerden, por ejemplo, Sodoma y Gomorra, que tenía los mismos índices de homosexualidad - bueno, de éso que dicen maricas - que ahora. De todas formas, yo creo que este cataclismo no será el hombre^{el} que lo provoque, sino Dios.

7bis. ¿Usted está de acuerdo con esta opinión?

HOME

/ Creo que los designios de Dios son inexcrutables. El provocará el fin del mundo en el momento más imprevisto, y me parece que no será tan violento. /

DOMENEC

- Yo no estoy de acuerdo con lo que usted dice porque justamente la religión católica ha tenido siempre mucho interés en provocar acontecimientos que, por su espectacularidad, después se pudieran pintar, novelar o recordar con apoteosis musicales.

8. ¿Usted qué prefiere, morir de una bomba de megatonnes, o en la cama de un hospital?

HOME

Yo prefiero morir de una bomba de megatonnes. Siempre he preferido la muerte rápida.

9. ¿Usted cree que el Apocalipsis es una profecía de esta auto-destrucción final?

Down Yo, esta novela, no la he leído, pero por las referencias que tengo, me parece que tiene usted toda la razón. Todo lo que los profetas han dicho, ha ocurrido siempre.

10. ¿Usted considera la posibilidad de que después de la explosión nuclear, vuelva la vida a la tierra?

Home En principio, sí. Yo creo que hay ciertas formas de vida que el invento atómico no puede llegar a destruir. Y aunque tarde muchos años, alguna forma de vida tendrá que existir.

11. ¿A usted le pareció que, de existir una forma de vida en la tierra (después de la explosión), volvería a parecerse al hombre?

Home No necesariamente, porque eso de que el hombre es el más inteligente de las formas vivas, depende del punto de vista del que lo miremos. Ahora bien, con las condiciones que tiene nuestro planeta, en cuanto a atmósfera, temperatura, etc., un cuerpo parecido al del hombre es el que parece que tiene más posibilidades para la adaptación. La prueba es que es uno de los pocos seres vivientes que se ha extendido por todo el orbe terrestre. Resumiendo, que yo creo que, con más o menos pelo, una forma de vida parecida a la del hombre, muy posiblemente, volvería a crearse.

12. En el caso de una guerra nuclear, ¿cree usted que el hombre actual sobreviviría en alguna parte del mundo?

Down Creo que no, no lo desearía. Las condiciones en que quedaría la tierra en tal caso, serían tan terribles que el panorama en el que se encontrara ese hombre sería como un infierno. Se dice - yo no sé si es verdad o no - que las grandes potencias tienen armamento suficiente para destruir 6 veces la totalidad

del globo, imagínese qué panorama!

13. A pesar de ese panorama, usted qué preferiría, ¿sobrevivir o morir?

BOVA Mire, yo prefiero no pensar en ello, pero mientras/^{más} pueda ir tirando, mejor.

14. ¿Cree que la tierra es el planeta protagonista de todo el cosmos?

HOMÉ Mire, estoy contento de que *me* haya hecho esta pregunta, porque yo tengo una teoría que me gustaría exponer. De hecho, esa es la razón por la que estoy aquí: porque me ha interesado el tema de esta obra. Tengo tiempo para hablar, ¿verdad?

Soy del parecer que la tierra no tiene otra función que la de provocar, ^{con intermitencias de} ~~xxxx~~ equis miles de años, grandes cataclismos que benefician indirectamente todo el sistema solar. Es decir, que la tierra tiene una función ecológica pero cósmica. Para que me entiendan: imagínense que la tierra es el corazón de un gran cuerpo que se llama cosmos. Nosotros somos simples microbios de dicho órgano. Cada latido, o sea, cada explosión, de ese corazón es vital para el Universo. Es lo mismo que nos sucede a nosotros, los animales, pero con la diferencia ^{de} que nosotros necesitamos los latidos cada segundo, mientras que el cosmos necesita estas explosiones repartidas en ciclos de miles de años. Se podría decir, por lo tanto, que la tierra tiene una función ecológica que va en contra de los objetivos de nuestros ecologistas, que pretenden retardar la explosión. Está claro, ellos optan por un bien terrestre, pero provocan una mal universal. Yo estoy, pues, por las centrales con fugas, por los inventos atómicos en manos de los más inconscientes, en fin, por todo aquello que nos conduzca lo más pronto posible a la explosión... Y me parece que vamos por buen camino.

15. ¿Tú crees que el teatro ^{PUED} (~~tiene~~ la misión ^{de}) meterse en estas temáticas, que tienen tantas implicaciones científicas, sin correr el riesgo de que todo lo que plantee tenga, en definitiva, poca base real?

Espera un momento, que ya no me acuerdo lo que tengo que responder... Ah, sí, sí...

El mundo de la ciencia tanto puede especular sobre hace 10 mil años, como de hoy mismo pero, en cuanto a lo que puede pasar mañana, o lo que pasó en tiempos mucho más remotos, estamos en igualdad de condiciones. Al contrario, los artistas han previsto los acontecimientos científicos antes que los profesionales de esta materia, y cito como ejemplo a Julio Verne, a Da Vinci, a H.G. Wells. Por lo tanto, si algún científico quiere especular sobre el mañana, le invitamos a que suba aquí arriba.

-Para romper un poco con este concepto de público anónimo para nosotros, los cómicos, nos gustaría pulsar ligeramente algunas de sus opiniones con respecto al teatro en general y del espectáculo que vienen a ver.

No se inquieten. Esto no tiene ninguna intención provocadora, es una simple conversación entre amigos. Contesten libremente lo que les plazca.

1.- Sin ánimo de ser indiscreto, me permite que le pregunte por qué ha venido usted al teatro?

CHICO → Hombre, me coge desprevenido. Mire, yo vengo al teatro para buscar un mensaje, porque creo que ésa es ~~maxx~~ la misión trascendental del teatro. A mí Shakespeare, Sófocles, ~~Quere~~ ^(PEM) ~~Quere~~, por ejemplo, me conmueven. Sus obras me hacen pensar durante días y días. Ahora, con todo lo que es el teatro moderno, me lo pienso más. Vengo porque se trata de ustedes, els Joqlars.

-Muchas gracias, pero juzgando por lo que dice, me temo que lo que verá aquí arriba le dejará un poco frío, quizá no le interese demasiado. Me llamo Domènec Reixach, tengo 20 años, por favor, no me exija que haga el mismo teatro que el siglo XVII. Ahora si quiere, le devolvemos el dinero y tan amigos. Pero permítame que vuelva a insistir: usted con qué predisposición se encuentra ante un concierto, por ejemplo?

El mismo chico → Ah, pues, no sé, escucho, me imagino cosas que la música me sugiere, pienso, miro la cara de los músicos, los gestos del DIRECTOR, ME EMOCIONO, EN FIN, NO SÉ...

director, me emociono, en fin, no sé...

Pues le recomiendo que haga aquí lo mismo. Imagínese que está escuchando música o viendo pintura. Bien, también es un consejo para todos ustedes. No hagan trabajar demasiado el cerebro: con unos cuantos que trabajen aquí arriba ya hay bastante. Disfruten viendo trabajar a los demás.

2.- A usted también le veo muy serio, muy preocupado. Tengo la sensación que usted va al teatro como el que va a misa.

Pues:

HOMBRE ⇒ Pues, sí, evidentemente, no me da vergüenza decirlo: vengo aquí para cumplir con un deber cultural. El teatro no es un juego. Puedo seguir hablando, ¿verdad?

-Sí, sí, ya lo hemos dicho antes: pueden hablar con toda libertad.

El mismo
HOMBRE

Pues eso, que el teatro no es un juego, sino la reproducción viva de los sentimientos y las ideas que mueven a los hombres y los pueblos.

-Caramba!, pues tendrán que perdonarnos la falta de profundidad, pero es precisamente un juego lo que les queremos proponer. Imagínense que gracias al proceso científico, mañana el hombre se autodestruye... es una pura ficción, claro.

3.- ¿Usted cree que después de un desastre nuclear, alguna nueva forma de vida podría poblar nuestro planeta?

HOMBRE

Ah, ¿por qué no? Ahora que, con las condiciones en las que encontraría la tierra, no le arriando las ganancias... De todas

maneras, el hombre es un ser muy adaptable, basta con ver cómo se ha acostumbrado a ~~esta~~ mierda.

RESPIRAR

- 4.- ¿Usted cree que el nuevo habitante de la tierra podría llegar a adquirir nuestra cultura, y rehacer alguna de nuestras costumbres?

MUJER → Nuestra cultura, imposible. En todo caso, comenzaría de nuevo como un mono, tal como nosotros mismos comenzamos. (Tos). No me haga hablar más, que me pongo muy nerviosa, muy nerviosa.

- 5.- Usted, ¿usted cree que ese nuevo ser llegaría a comer o a fornicar, por ejemplo, tal como nosotros lo hacemos?

MUJER → ¿Y qué quiere que coma, si no quedará nada?!

-¿Y fornicar, por ejemplo?

A MISMA MUJER → (Ríe). Si tiene los mismos instrumentos que nosotros, no veo de qué otra manera se pueden utilizar!

-La señora tiene razón: ^{de}trás nuestras nuestras sofisticadas costumbres, el que manda es el homo sapiens.

- 6.- Ahora una pregunta más concreta. ¿A usted le gustaría que le hicieran una central nuclear al lado de su casa?

HOMBRE → Hostia, no! Ya me han plantificado unos pisos de María Santísima, sólo me faltaría ahora una central nuclear! Están de broma ustedes.

7. ¿Usted puede llegar a imaginarse que el peligro nuclear se haga una realidad, y que el hombre se autodestruya?

HOMBRE

En absoluto. Esas son pamplinas. Todo el mundo piensa sobre el peligro ~~xxxxxxx~~ de lo nuclear, pero pensemos también un poco sobre el avance que representa... (Por cierto, una pregunta al margen: ¿ha venido Boadellas? ¿No? Ah, sólo quería saludarle)... Qué banalidad! Es una tema que no me interesa para nada, el nuclear. Si ese es el argumento del espectáculo, ahora mismo me voy. Eso es sólo una moda, hombre!

-Esperemos que sea así: sólo una moda. Que Dios le oiga y que no permita que el Apocalipsis no se cumpla nunca.

..... siena

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Título del Espectáculo : L Æ T I U S

Subtítulo : Espectáculo reportage sobre un residuo de vida post-nuclear.

Acto Único - Duración 1 hora y 25 minutos

Autor : Alberto Boadella Oncins

Música : Siglos XII - XIV - XV

Escenografía : Plataforma elíptica inclinada y transparente con iluminación por debajo, distintos tipos de residuos de corcho simulando tierra y arena, con los que se cubre la plataforma.

Vestuario : Hombres, trajes pintados del mismo color que la tierra simulando una cáscara. Mujeres, trajes del mismo tono y largos hasta los pies, para la última escena vestuario rococó del siglo XVIII.

Personajes: 3 Laetius machos

2 Laetius hembras

Narrador

Señor y Señora Roca

Dos hombres de nuestra civilización

- 1 -

Título de la obra : L Æ T I U S

- Escena I - LA EXPLOSION (Versión 1a.)

Dos mimos, (hombre y mujer), interpretan al matrimonio Roca, que al son de la música del trovador de Verdi, se despiden grandilocuente-mente, visiblemente afectados por la explosión nuclear de la que están recibiendo las consecuencias, se contordionan por el dolor, se abrazan y finalmente mueren arrastrándose por los suelos.

(Voz en off: desde la lontananza se oyen los versículos 12,16,9 capítulos 6,9,16 del Apocalipsis de S. Juan)

Texto del narrador: "Todo el mundo tenía previsto que el final fuera así de espectacular. Si nos ceñimos a la auténtica realidad, este final no fué tan teatral".

"Sres. Roca recapitulemos de nuevo la situación".

(Versión 2a.)

Los mimos repiten la escena que ahora es completamente cotidiana y vulgar, buscan un tornillo del cassette que se le ha perdido al Sr. Roca. Les sorprende de improviso la explosión y mueren sin darse cuenta.

Texto del narrador: "Atención, Atención, la explosión se aproxima. La explosión es benefactora, es auténtica ecología universal".

"Habran podido observar que ha sido una muerte plácida"

"No entraremos en detalles científicos sobre la magnitud de la explosión, solo algunos datos curiosos, la bola terrestre se transformó en elíptica, sin duda explotó todo lo directamente vinculado con lo nuclear y naturalmente todo el armamento doméstico, es decir, bombonas de butano, depósitos de combustibles, calefacciones, televisores, encendedores, etc. Un detalle importante que nos revela la magnitud de la explosión, es que se encontró un fragmento de mitra papal flotando en el Oceano Pacífico".

- Escena II - PRINCIPIO DE LAETIUS

Los dos mimos son sustituidos por dos esculturas blancas deformadas, como corroidas por la explosión, dentro de las cuales habita Laetius.

- 2 -

Laetius va saliendo paulatinamente de su caparazón, con dificultad, no sabe andar, practicamente se arrastra por los suelos, hace extraños gestos inacabados y espasmos que le ayudan a desplazarse.

Texto del Narrador: "El largo período de esterilidad finaliza con la aparición de Laetius. Sus orígenes son confusos, ustedes habran podido seguirlo a partir del momento en que es capaz de desprenderse de los caparazones que desde sus orígenes le han servido de habitáculo. Laetius es el heroico descendiente nuestro, auténtico protagonista de un nuevo ciclo, capacitado prodigiosamente para sobrevivir i reproducirse en la tierra estéril sembrada de radioactividad que le hemos dejado como única herencia."

-Escena III - DESCUBRIMIENTOS DE LA PASADA CIVILIZACIÓN

Dos Laetius descubren enterrada en el corcho que simula la tierra árida en la que vive Laetius, una muñeca andadora. Los Laetius estupefactos y sorprendidos por el descubrimiento, primero no saben que hacer con ella y finalmente se deciden a imitarla.

Es así como Laetius aprende a andar.

Ahora cuatro Laetius estan en escena gozando del descubrimiento de andar, acaban visiblemente agotados.

De pronto, otro descubrimiento, una botella de colonia, los Laetius con su inocencia se la ponen en la boca. Esto les provoca unos espasmos dolorosos y les lleva finalmente a un estado de embriaguez total. Son atendidos por el narrador que les ayuda a salir de la tarima.

Descubren también un clarinete, no hacen caso de él, no le encuentran ninguna utilidad y lo tiran descuidadamente al narrador.

Texto del narrador: "Aquí empieza su trabajo, a partir de este momento es necesario que tomen por costumbre enterrar debajo tierra, a un par de palmos nada más, los objetos que ustedes crean más importantes para la evolución de Laetius. Hagánlo por favor, recuerdénlo. Observen la trascendencia del gesto de esta niña que ha enterrado su muñeca"

"Ah!, un romántico, un intelectual de la pasada civilización ha enterrado un clarinete... No se preocupen el gesto de este romántico no será estéril, Laetius encontrará alguna utilidad para él, todavia es demasiado pronto".

"Vaya ya nos lo temíamos, quien ha sido el inconsciente que el único gesto que ha sabido hacer, con su inútil mentalidad consumista ha sido enterrar una botella de colonia! Esto puede traer graves consecuen-

- 3 -

cias".

En narrador entrevista a un Laetius: "Siendo actor, como es posible que te continúe afectando fuera de escena la intoxicación de tu Laetius?"

Como sabes, espero cada día ansiosamente este breve espacio de tiempo en que puedo ponerme dentro de la piel de Laetius, estoy impresionado por la perfecta armonía entre este ser y la tierra, cualquier trastorno que sufre lo siento como si fuera mi propio cuerpo".

- Escena IV - MUESTRA DEL LENGUAJE GESTUAL DE LAETIUS

Tres mimos salen a escena y ejecutan en forma de "canon" musical los movimientos que Laetius usa para expresarse.

Texto del narrador: "Laetius como cualquier ser vivo, posee un código gestual y una gama de movimientos que le son propios, querer encontrar una traducción literaria o humana sería imposible, pero a fin de que se familiaricen con este alfabeto de gestos, les mostramos algunos de los más importantes".

1a. MUTACIÓN

(la hembra muestra unas largas uñas)

Texto del narrador: Debido a la fuerte agresividad de la hembra, se produce un crecimiento desmesurado de sus garras.

- Escena V - FUNCION REPRODUCTORA

3 Laetius machos, están en escena esperando que aparezca la hembra, en cuanto aparece, la hembra inicia unos movimientos de danza con los que va acercándose a los machos, ellos están en el suelo en actitud de espera y ella se desplaza a su alrededor hasta que parada frente al que ha sido su agrado, lo pica con sus potentes uñas para darle a entender que ha sido el escogido. El macho satisfecho se pone en pie y se enfrenta a los otros dos machos haciéndoles que se retiren de la danza amorosa. Estos delante del macho escogido y de la hembra que está orgullosamente erguida en el centro de la escena, se autodestruyen alzando la membrana que les protege la cabeza, mimando que mueren por asfixia.

El macho escogido sigue con el olfato el rastro que la hembra le va poniendo por el suelo con la mano hasta acercarse a ella. Los dos de rodillas se friegan las cabezas en señal de amor y se ponen inmediatamente de pie amenazantes haciendo una danza en la que el macho tra-

- 4 -

ta de escapar de las potentes uñas que la hembra coloca siempre frente a ella, finalmente el macho logra reducirla y cogiéndola por los antebrazos de manera que le inutiliza las pinzas (uñas) agresivas la deposita suave pero firmemente al suelo. El macho se aleja un poco de ella y solo, se estira a un palmo del suelo simulando que hace el amor a la tierra. La hembra se acerca a donde el macho ha estado y mecánicamente hace simulacro de acercarse hacia sí la tierra fecundada. Se acerca al macho le clava sus potentes uñas en el cogote y lo mata. La hembra avanza entonces por la escena y se sienta en el suelo removiendo un poco la tierra simulando su fecundación.

Textos del narrador: "No se dejen engañar por el aspecto externo de Laetius tan similar a ustedes, él no conserva ninguna de las costumbres y preceptos de los humanos, para comprenderlo hay que prescindir pues de estos principios".

"El pilar de todas las especies vivientes es indudablemente la función reproductora. El macho está dominado completamente por el erotismo al no tener la inhibición que presupondrían las funciones intelectuales, de lo contrario la hembra encamina todo su erotismo exclusivamente a la función reproductora".

Un mimo: "Quiero entrar en la selección para ver si soy escogido"

"Los machos que no son escogidos por el rito sexual se autodestruyen. Esta práctica suicida solo tiene lugar en los períodos primitivos de su evolución".

"La danza ritual no tiene otro objetivo que limpiar el suelo para la próxima eyaculación del macho".

"La hembra está consiguiendo su plena satisfacción, el óvulo y el espermatozoide se han encontrado en su interior".

"Después de matar al macho, la hembra fecunda la tierra que se convertirá en el claustro materno de Laetius, de donde nacerá ya adulto. Se puede decir pues, que Laetius es hijo de la tierra".

El narrador entrevista a un mimo: "Experimentas alguna sensación desagradable en el momento en que te sientes un simple objeto para la reproducción?".

"Qué quieres decir no te entiendo."

"Sí, que si te sientes menospreciado como hombre".

"A lo largo de los ensayos he ido cogiendo consciencia de que mi función es indispensable para la supervivencia. Tengo la satisfacción de

- 5 -

sentirme útil y por lo tanto satisfecho".

Mientras se hace la entrevista, un mimo se coloca en el centro de la escena y es tapado completamente de corcho, simulando tierra, al mismo tiempo se han hecho otros dos montículos de corcho más pequeños a su lado.

- Escena VI - LA FUNCION DE LA MADRE LAETIUS

Alli donde la madre había hecho simulacro de fecundar la tierra, se encuentran ahora los 3 montículos de tierra; uno muy desarrollado, donde se encuentra el mimo escondido, y los otros dos más pequeños, menos desarrollados.

Entra en escena la madre Laetius. Se acerca uno a uno a los tres montículos, escuchándolos y acariciándolos con los brazos dando a entender que los está incubando. (Un micro dirigido por un mimo se acerca a un montículo pequeño i oímos los latidos de un corazón muy debilmente, se acerca luego al grande y se oyen los latidos fuertes y potentes, se acerca al otro pequeño montículo y de nuevo los latidos del corazón son muy débiles). La madre Laetius al acercarse a uno de los montículos menos desarrollados se inquieta, se estremece por el tamaño tan reducido del montículo intuyendo que el ser que contiene será débil y por lo tanto no podrá subsistir en las duras condiciones en las que Laetius vive y aún sintiéndolo su instinto animal le desencadena unos impulsos que le hacen golpear el montículo destruyendo así el débil ser que allá habita. Se acerca ahora al montículo grande, lo mece, lo acaricia, en definitiva lo incuba con cariño y se dirige al otro montículo donde se produce la misma situación que en el anterior poco desarrollado.

Finalmente se coloca frente al más desarrollado satisfecha de que este sí pueda llegar a sobrevivir desencadena todo su cariño hasta que el ser empieza a moverse, emergiendo de la tierra que lo tenía cobijado, el joven Laetius avanza caminando con dificultad, mientras la madre continua con sus gestos de incubación mecanicamente, envejeciendo rápidamente al comprender que su finalidad de madre ha terminado ya que su hijo no necesitará de ella y por ley de la naturaleza debe morir a manos de su hijo.

Efectivamente el joven Laetius avanza hacia la madre y con gesto ancestral se coloca detras de ella y con sus ya potentes brazos le rompe el cuello. Muerta la madre el joven Laetius se desespera.

Textos del narrador: "Dadas las condiciones de esterilidad terrestre

- 6 -

Laetius se ve obligado a ser autosuficiente para alimentarse. Es una de sus características mas perfectas, nos dolería en esta situación herir la exquisita sensibilidad del espectador, pero nos limitamos a mostrar la más estricta realidad. Laetius aprovecha en común una acción que para nosotros es privada y menospreciada".

- Escena VII - LA FUNCION ALIMENTICIA

Tres Laetius están en escena en actitud de espera, entra una hembra y los tres la saludan efusivamente, la hembra molesta hace acción de picarlos con sus potentes uñas y ellos inmediatamente se retiran dejándola en paz.

Uno de los machos Laetius se dispone discretamente a simular que defeca mientras otro macho le prepara un montículo para que se siente en él, cuando Laetius ha terminado se retira y su compañero (tal y como hace la pulga CERATOPHYLLUS) simula alimentarse de los excrementos de aquel. La hembra se acerca agresivamente al macho que se está alimentando y este intenta defenderse, pero la hembra es implacable, lo pica, se pelea con él hasta hacerse con el alimento. Mientras tanto, otro Laetius encuentra enterrado en la arena un clarinete, el encuentro del objeto parece hacer pensar a Laetius, ha hacerlo evolucionar, éste descubre que el clarinete puede servir para depositar el alimento y almacenarlo en lugar de hacerlo en la tierra como hasta ahora, pero en este momento el narrador, corta la escena diciendo que ya es suficiente y los Laetius desaparecen.

Texto del narrador: " Ahora veremos la importancia evolutiva del gesto de aquel artista de la pasada civilización"

" Laetius ni se intoxica ni se debilita, sus cuerpos poseen un metabolismo generador del alimento".

- Escena VIII - LA SELECCION NATURAL

Dos mimos llevan en brazos a dos Laetius y los depositan en el suelo de la plataforma, imitan a Laetius en su estado de recién nacido. La madre Laetius, ha sufrido un proceso de evolución, ya no muere a manos de su hijo recién nacido, ahora los Laetius nacen de la tierra mucho más débiles que antes.

Entra en escena la madre y empieza a dar vueltas alrededor de sus hijos éstos intentan ponerse de pie haciendo grandes esfuerzos, la madre distanciada sigue de cerca el proceso de sus hijos, finalmente la hembra logra ponerse en pie, anda con mucha dificultad, intenta matar a

- 7 -

la madre pero su debilidad es tal que no lo consigue, la madre se alegra al ver a su hija en pie, se acerca al hijo que todavía no lo ha conseguido, la hija ahora imita burdamente gesto por gesto a su madre.

Las dos intentan ayudar al pequeño Laetius pero es imposible, no puede ponerse de pie, la madre antes de ver morir a su pequeño de debilidad le dá una muerte rápida clavándole las uñas en el corazón.

Texto del narrador: "Hasta aquí Laetius ha sido un ser plenamente feliz, autosuficiente y sin necesidades supérfluas".

" La madre retrasa la selección natural antes aplicada en el feto, hasta el nacimiento de sus hijos, a fin de observar cuales son los que tienen más facultades de sobrevivir, la tendencia en ser menos estricta en la selección, no obstante produce un descenso general en la fortaleza de la especie".

" Observen lo que ya habíamos dicho antes sobre la fortaleza, el hijo ya es incapaz de matar a la madre".

- Escena IX - DESPEDIDA DE LOS GESTOS DE NUESTRA CIVILIZACIÓN

Dos mimos portando máscaras entran en escena imitando los gestos de dos hombres de negocio que repetidamente, para dar importancia a cada uno de los gestos que ejecutan, andan, se dan la mano, se sientan, se ofrecen tabaco, abren i cierra sus carteras, miran la hora de su reloj y finalmente salen de escena simulando bailar un tango con la cartera como "partenaire".

Texto del narrador: "Los Sres. Ferrer y Fargas han intuido que la explosión acabará con ellos, con sus carteras, con sus talonarios y con sus " cubitos", se despiden por lo tanto amorosamente de sus gestos más queridos". Creo que es un ejemplo patente para ustedes, disfruten ahora que pueden diciendo adiós a sus más queridos gestos, cada cual dentro de sus posibilidades y status social"

Mientras se realiza la anterior escena, tres mimos sacan el corcho oscuro que cubre la plataforma inclinada y colocan otro corcho de color claro, a partir de este momento el vestuario de los mimos será de color claro como el corcho.

Texto del narrador:

2a. MUTACIÓN

"Las garras han sufrido una atrofia hasta convertirse en unas potentes defensas". (Llevan unos cuernos que sustituyen las largas uñas).

- 8 -

- Escena X - CAMBIO DEL MEDIOAMBIENTE Y DESCUBRIMIENTO DEL BRRM

Entran en escena cuatro Laetius, se agachan y buscan con sus manos por entre el corcho, donde descubren a un pequeño animalito al que llamamos Brrm, lo persiguen y con la mano lo cazan y se lo comen. Primero estrañados y cada vez con más fruición van cazando y comiendo brrms. El cambio brusco de alimentación les provoca unos fuertes dolores de barriga, los Laetius, uno a uno van enfermando, el narrador se ve obligado a ayudarles a salir de escena.

Textos del narrador: El narrador ha cazado también un brrm: mostrándolo al público explica: " Esto es un brrm, no creo que lo puedan apreciar, es muy pequeño y semejante a lo que se conocía antes como saltamontes (simula que se lo come) tiene un sabor aspero, ácido".

"El encuentro de los brrms revoluciona todo el sistema alimenticio, sus defecaciones iran convirtiéndose en incomedibles".

"La aparición de este ser vivo revolucionará también de manera paulatina todos los sistemas de convivencia y relación entre ellos".

"En cada representación ocurre lo mismo, al llegar este momento el cambio brusco de alimentación les provoca unos transtornos intestinales muy dolorosos, que a menudo se les prolonga varias horas. Les gustan mucho, comen con tan fruición".

- Escena XI - DESCUBRIMIENTO DEL TEATRO

Un Laetius que está cazando brrms, coge a uno y se lo mira atentamente pasándoselo de una mano a otra. De pronto empieza a querer imitarlo, ahora una pierna ahora un brazo, hasta que consigue ponerse en una actitud que nos muestra como es un brrm. Las hembras Laetius han entrado a presenciar la escena y se muestran muy felices. Salen de escena.

Texto del narrador: "Para nosotros uno de los momentos más importantes de Laetius es cuando con esta primitiva imitación, acaba de descubrir el teatro". "No podemos más que expresar nuestra emotividad con estos aplausos".

- Escena XII - APLICACIÓN PRÁCTICA DEL GESTO DE LAETIUS AL HOMBRE

Dos mimos entran en escena, uno de ellos ejecuta un gesto de enfado humano y el otro el mismo gesto de enfado de Laetius, lo mismo con gesto de cansancio, de espera, y para saludarse.

Texto del narrador: "Nos gustaría que este reportaje tuviera para

- 9 -

ustedes no solamente el valor de profecía, sino que al mismo tiempo sacaran algo de provecho. Tendrían que empezar a incorporar algunas de las expresiones de Laetius en su vida cotidiana, esto aparentemente ineficaz les sería de gran utilidad. En el caso naturalmente hipotético de sobrevivir a la explosión les facilitaría la relación con los Laetius".

- Escena XIII - LUCHA POR LA PROPIEDAD

Mientras se lleva a cabo la escena anterior un Laetius ha estado impaciente subiendo y bajando de la plataforma, finalmente cuando los mimos que mostraban el lenguaje gestual de Laetius han salido de escena, el Laetius se queda en la plataforma y empieza a cazar Brrms, otro Laetius aparece también en escena e imitando al primero se dispone a cazar brrms.

El primer Laetius molesto divide el territorio en dos mitades con una línea que traza con los pies a través del corcho, el segundo Laetius no comprende la convención y atraviesa la línea divisiva para continuar cazando, el primer Laetius se enfada y le amenaza, hasta que logra reducirlo a su territorio, finalmente el segundo Laetius se revela y se encara con el primero en una lucha a muerte. Los Laetius se pelean golpeándose uno contra otro fuertemente la cabeza.

Finalmente el segundo Laetius muere y el primero lo coge por los pies i lo arrastra formando un dibujo de un brrm en el suelo de la plataforma que aparecerá iluminado.

Texto del narrador: "Tenemos que cortar esta situación porque nuestro compañero esta ansioso por cazar brrms".

" Laetius contribuye al orden cósmico con su estricto sentido de la propiedad".

" El rito se va introduciendo en el comportamiento. Como el hombre de la prehistoria, Laetius dibuja para celebrar su victoria i reproduce logicamente un brrm porque es el símbolo de este nuevo período".

Interviu a un mimo:

"Pitus, no te sientes impresionado de destruir este dibujo que podría ser considerado por la posteridad como un testimonio de la época?"

" Si pero no hay ningún problema porque mañana lo volveremos a hacer"

- Escena XIV - DOMINIO DE LAS HEMBRAS LAETIUS

Las hembras Laetius están en escena impacientes, dos machos revoloteando

- 10 -

tean a su alrededor acercando de vez en cuando su cabeza al estómago de las hembras para escuchar. En cuanto oyen el ruido de los intestinos, los machos comprenden que las hembras tienen apetito y rápidamente cazan brrms para ellas, las hembras siguen cada una a un macho y comen los brrms que ellos cazan, cuando ya están saciadas se desplazan al fondo de la escena desperezándose, sin hacer caso de los machos, que hambrientos, ya que no pueden comer si las hembras no se lo permiten, están desesperados, finalmente las hembras, cazan un brrm y se lo dan para que coman, los machos estan muy contentos, las hembras les acarician la espalda y les exigen que cacen más brrms, ellos se ponen de pie y cazan con los pies haciendo una danza rápida, almacenan los brrms que distribuyen exclusivamente las hembras, ellas comen nuevamente mucho y solo dan unos pocos brrms a los machos, estos van volviéndose cada vez más infantiles hasta que terminan como cachorros arrullándose detrás de su madre.

Texto del narrador: "La obsesión de los machos para escuchar el estómago de las hembras, es para oír a través de los ruidos de los intestinos, el hambre de las hembras. Queremos remarcar que ellos en este período van adquiriendo el dominio absoluto. El macho se desvive para complacerlas"

Los mimos han sacado el corcho de color arena de la plataforma que ha quedado completamente limpia.

- Escena XV - ACUPUNTURA DE LA TIERRA

Un Laetius entra en escena con un largo estilete. Con energía clava el estilete en un punto de la plataforma, el cual se ilumina. Laetius toma energía de la luz y repite la operación 4 veces hasta que toda la plataforma está completamente iluminada.

Texto del narrador: "En lugar de extraer de la tierra materias concretas como carburantes o minerales, Laetius le extrae energía. Considera la tierra como un gran cuerpo al que le aplica la acupuntura.

- Escena XVI - FINAL DE LAETIUS DESCUBRIMIENTO DEL ROCOCÓ

Los Laetius aparecen en escena con vestuario Rococó y con los mismos gestos de Laetius bailan un minuetto.

Texto del narrador: "Encontramos de nuevo a Laetius en uno de los últimos períodos. Laetius ya se aproximá al fin de su ciclo.

F I N

TÍTOL DE L'OBRA: VIRTUOSOS DE FONTAINEBLEAU

PERSONATGES:

Músics	GASTON LEFEBRE (Clavicèmbal)
	ALAIN BUSNEL (Flauta travessera)
	MICHELE DE VALMENIER (Fagot)
	MARCEL KLEBER (Violí)
	MONIQUE COLINS (Viola)
	MARGOT REVERDIN (Violoncel)
	LUCIEN BLEZIOT (Contrabaix)

Departament de
Interrelacions amb
Europa

SALVADOR MONTANYA

Tramoia

ANTONIO ROSALES

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Els músics entren en escena, portant els instruments, seuen. Entra també el cap del departament.

SALVADOR: (Presentació) Bona nit, com a membre de la Conselleria d'Interrelacions amb Europa de la Generalitat, tinc el gust de presentar-los aquest concert que ve a ser la cloenda del cicle d'actes que sota el títol "Europa a l'Abast" ha organitzat el nostre departament.

Tenim avui aquí els Virtuosos de Fontainebleau en representació de França, aquesta que és matriu i bressol de la més gran cultura Europea. Seria bo aprofitar el fet de tenir-los entre nosaltres per estrènyer encara més el llaços que ens uniran indisolublement amb els països del nord, arrel de la nostra definitiva incorporació a la Comunitat Europea. Potser seria el moment de recordar aquells versos profètics del final poeta Salvador Espriu.

Com m'agradaria d'allunyar-me nord enllà
on diuen que la gent és neta i noble, culta,
rica, lliure, desvetllada i feliç.

Bé res més perquè potser en aquest moment no hi ha res tan inharmonià com les meves paraules, si les comparem amb l'harmonia que sentirem d'aquí uns instants.

Només agrair públicament al Ministeri de Cultura Francés, a Europàlia i a la Fundació Pompidou, les facilitats rebudes per dur a terme aquest concert. Moltes gràcies.

Els músics afinen els instruments i es posen a tocar (Moviment de la Tempesta del mar de Vivaldi). En acabar el moviment Gaston es dirigeix al públic.

GASTON: (Fa una imitació del francès).

Salvador s'acosta a dir-li a l'orella que el públic no l'entén.

GASTON: Ah! vous comprenez français? (Al públic).

MÚSICS: Ah no?

SALVADOR: (Traduint la imitació del francès que fa Gaston.)

SALVADOR: No s'estranyin d'aquesta interrupció, és costum dels Virtuoses fer entre peça i peça, unes breus explicacions sobre la vida de l'autor i les seves composicions.

Diuen que A. de Vivaldon va néixer a Venècia, però va ser portat urgentment a París.

Sembla que l'afició a la música li va venir precisament en començar a sentir de molt petit els sorolls que la seva mare feia amb els estris de la cuina, a partir d'aquí inicià una de les més brillants carreres musicals de la història.

D'aquesta carrera musical sobresurt l'obra "Quatre Estacions" que era el nom d'un pizza molt bona que feia la seva mare.

Si la senyoreta ens recorda una anècdota francament divertida que va succeir entre Vivaldón i el seu contemporani Mozart, llàstima perquè no l'he acabada de copsar del tot però havia de ser molt curiosa.

Bé segueixen amb el 2n. temps de la Tampet de la mer de Vivaldón.

Els músics toquen un altre moviment de la Tempesta. En acabar noten que el públic no ha comprés la música.

GASTON: (al públic) Música difícil para ustedes eh? pas problème, vamos a cambiar, música más fácil, (als músics) un adagio.

Toquen un adagio, els sembla que el públic tampoc ho acaba d'entendre i avisen en Salvador perquè els tradueixi una explicació.

SALVADOR: Els Virtuoses troben que potser no hi ha prou comprensió, hem d'admetre que musicalment portem un endarreriment considerable respecte a Europa, per tant no ens hem de sentir ofesos, ans al contrari; els hem d'agrair aquesta deferència que ens tenen. Començaran per una cosa més bàsica, més primària, ens volen explicar la composició instrumental del setet.

LUCIEN: (Avança cap el públic amb el contrabaix)

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

LUCIEN: Fa una explicació, imitant el francès, que Salvador traduirà.

SALVADOR: Diu que és el contrabaix, que és de fusta i vuit per dintre.

LUCIEN: (Imitació francès) Comme la femme espagnole (assenyalant el volum del contrabaix).

SALVADOR: El mestre ha fet un acudit molt graciós tot comparant els volums de l'instrument amb els de la dona espanyola, de fet no ha dit res de la catalana.

MARGOT: (Imitació de francès).

SALVADOR: Diu que és el Violoncel.

MARGOT: (Imitació francès).

SALVADOR: Que es toca amb l'arquet, que està fet del pèl de la cua dels cavalls, és curiós.

MARGOT: (Imitació francès).

SALVADOR: (Fa gest a Margot de que no cal que continuï explicant-se). Bé, suposo que no s'ha de dir res més d'aquest instrument, mercès a les memorables interpretacions que fa amb ell el nostre Pau Casals.

MONIQUE: C'est la Viole.

SALVADOR: És la Viola.

MONIQUE: (Imitant francès, fa una explicació molt ràpida sense donar temps que en Salvador la tradueixi).

SALVADOR: (Intentant interrompre Monique.) Pardon, pardon, Mademoiselle, pardon... ha vingut a dir que és la Viola.

MARCEL: (Imitació francès)... Stradivarius.

SALVADOR: Diu que és un Violí, que l'han tocat varios. (*diversos*)

MARCEL: (Imitació francès)... Paganini, Bela Bartok, Tchaikovsky, etc.

SALVADOR: I que per aquest instrument han fet composicions, músics de la talla de Paganini, Bela Bartok, Tchaikovsky, Dostoyevsky, etc.

MARCEL: Pardon, Dostoyevsky...

SALVADOR: Oui, oui.

Tots es posen a riure.

MICHEL: (Rient) (Imitació francès) catxiturba,... Fagot.

SALVADOR: Diu que és una catxiturba, aquella pipa per fumar, que és el Fagot.

MIQUEL: (Rient) Il faut... (bufa) no... (xucla).

SALVADOR: El mestre està molt alegre, diu que es toca bufant, no xuclant. Ho sabem tots això.

Michel, rient, fa gest a Alain perquè presenti la Flauta, Alain es fa pregar, però finalment, ho fa.

ALAIN: (Imitant francès)

SALVADOR: Diu que és la flauta i que es toca per casualitat.

GASTON: Pas piano (imitació francès).

SALVADOR: Diu que no és un piano, encara que ens ho recordi, jo mateix quan he entrat em pensava que era un piano petit, allò que ja hi estàs acostumat oi!, no, és un Clavicèmbal.

GASTON: (Imita francès)

SALVADOR: Té un sistema de tocar. Bé, per entendre'ns semblant a la màquina d'escriure. Bé anem seguint, tocaran una peça que ens sonarà molt i que ens serà més fàcil entrar-hi, bé espero que tot vagi molt bé.

Toquen una peça més coneguda (Sinfonia 40 de Mozart). Mentre toquen se sent un xiulet molt fort produït per un acoblament de micros. Se sent una segona vegada i els músics paren de tocar.

SALVADOR: (entrant i dirigint-se als músics) Pardon, un moment, il y a un problème avec les micros. (al públic) perdonin, estem mirant de arreglar-ho (marxa).

MONIQUE: En Espagne la technique comme si comme ça, eh?

SALVADOR: (Entrant) (als músics) Pas problème. On peut continuer. (Al públic) ja està arreglat, perdó. Es que saben què passa? que ho estem gravant per la fonoteca del departament. Hem hagut de llogar els micros a una empresa de Madrid, i passa el que passa. (marxa).

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Els músics tornen a tocar la simfonia 40. Apareix en escena Antonio, amb una safata, amb un cafè travessa l'escenari pel darrera els músics, que se'l miren desconcertats. Antonio surt d'escena. Al cap d'un moment torna a entrar i travessa pel davant. Salvador que ho veu, intenta parar-lo però no ho aconsegueix. Els músics atònits, deixen de tocar. s'alcen i marxen d'escena.

ALAIN: (marxant) Au revoir.

MONIQUE: (marxant) Adiós.

MARGOT: Bravo! bravo.

LUCIEN : Dostoyevsky eh?

Salvador aconsegueix detenir alguns dels músics i parlar.

SALVADOR: (al públic) Un moment, que estem mirant d'arreglar-ho Antonio! (entra Antonio) Pide excusas a los Sres. por lo menos.

ANTONIO: Me hace gracia Salvador, me cierran la puerta de arriba, me cierran la puerta de abajo, no voy a pasar en volando.

SALVADOR: Bueno, bueno, (li fa gest perquè se'n vagi.)

ANTONIO: (marxant, però dirigint-se al públic) 'Jodé' aquí un perro se ahoga y encima le dan de beber.

Salvador ha continuat parlant amb els músics, sembla que han arribat a un acord.

LUCIEN: (imitació de francès)... Oui o non?

SALVADOR: Oui, oui, oui!

Els músics que han quedat a l'escenari criden els que havien marxat. Aquests van entrant mentre Salvador es dirigeix al públic.

SALVADOR: Bé, em sembla que ja ho hem solucionat, els Virtuosos faran una petita modificació en el programa, com deia perquè, portaran a terme un plan pedagògic destinat als països poc acostumats a la música clàssica. És un programa que la UNESCO els va encarregar i segons sembla l'han aplicat a

diversos països, m'han citat, Turquia, Marroc, Zàmbia, Grècia, Mauritània, Perú, Guatemala, no he acabat ben bé d'entendre de què va, però crec que ja ho anirem veient.

Els músics toquen el tema "Frère Jacques", a canon amb el Clave, Flauta, Violí, i Xelo. Els que no toquen assenyalen al públic l'entrada de cada instrument, quan acaba la seva melodia, a fi de facilitar la comprensió. En acabar, Gaston que s'ha posat una bata blanca, es dirigeix al públic amb l'ajut de Salvador.

GASTON: (Gesticulant molt per fer-se entendre pel públic).
Música... igual... gastronomia.
Pueblos primitivos, ñam, ñam, papá, ñam, ñam mamá.

SALVADOR: Caníbales.

GASTON: Hombres primitivos, música primitiva. (Imita una dansa salvatge que és corejada pels músics)
Vous, cuisine, "lurda" pesada, Chorizo, oh! (es toca la panxa donant a entendre que és pesada) paella (es toca un costat) morcilla eh! (es toca l'altre), moscas, (pica amb les mans com si en xafés una) Callos (mà a la panxa mà al cap) Fabada (l'altra mà al cap (l'altre mà a la panxa) "Cosido" (les dues mans a la panxa) Cucarachas (les xafa amb els peus). (Repeteix aquestes paraules i fa gestos, encadenant-los, produint-se una mena de dansa flamenca).
Música folclore, semitribal

SALVADOR: (amable) Esto Antonio, aquí no, Je suis Catalan.

GASTON: (Imitació francès)... Perpignan Butifarra, "mongetes", "alioli" et vous faites la, la la la, (fa com que balla una sardana, els músics coregen també.)
Pour la digestion... música semitribal también.

SALVADOR: (discret però convençut) No!

GASTON: Europa!, música civilizada, porque cocina francesa civilizada. Francés músicos europeos, todos venir "manger" a Paris. Gratiné, soufflé, flambé, vol au vent. (Es dirigeix als músics, que canten a quatre veus gratiné, soufflé, flambé, vol au vent.)

GASTON: Voilà la polifonie.

Finito tribu. Polifonia principio música culta.
Comprendido? (avança cap al públic, observant-los detingudament) Si, seguro, y tu, y tu, y tu...

SALVADOR: (Tallant-lo) Sí sí, ho hem entés tots molt bé oi?

GASTON: Ahora, vamos a hacer "une figue"

SALVADOR: Una figa?

GASTON: Une figue (fa gest amb les mans de fugir.)

SALVADOR: Ah! Una fuga. (al públic) diu que faran una fuga.

Els músics es col.loquen a primer terme de l'escenari per realitzar la fuga. Gaston intenta convèncer en Salvador perquè la faci amb ells, Salvador no s'atreveix però acaba accedint (anirà imitant el que fa Gaston) Els músics dramatitzen el que musicalment correspondria a una fuga.

Inicien el tema (Gruyère, Camembert, Roquefort, Petit Suisse, a cada paraula correspon un fet) que desarrotllen a canon i diferents veus. Van evolucionant el tema passant de comensals en una taula, cambrers, cuiners, músics i ballarins de Tango, a la vegada que introdueixen també noves paraules, (gratiné, soufflé, flambé, vol au vent).

En acabar es posen a riure i feliciten en Salvador, que se n'ha sortit prou bé.

SALVADOR: (Al públic) És curiós, anem aprenent tot distraient-nos. Ho fan molt bé.

(Als músics) C'est fini la fugue?

GASTON: No tocata i fuga.

Armagnac (es col.loca en actitud d'esgrima, tots fan el mateix després de dir el nom del vi.)

MARCEL: Calvados

MONIQUE: Carinyena

ALAIN: Bourgogne

LUCIEN: (a Salvador) Le quel?

SALVADOR: Priorato

LUCIEN: Priorato

MARGOT: Moët Chandon

Els músics canten l'inici de la Tocata i Fuga de Bach dient-ne les notes (la, sol, la, etc.) mentre evolucionen amb passos i actituds d'esgrima. Al final, i tot cantant la fuga, els músics que representen els vins francesos, maten els que representen els espanyols.

GASTON: (Anant-se'n cap el Clave) Gruyère, Camembert, Roquefort et la Vache qui rit.

TOTS: Vache?

GASTON: Si, Jean Sebastian Vache (es posa a tocar)

Tots els músics s'alcen i es dirigeixen al públic, fent senyal que escoltin la música.

En Salvador tradueix allò que Monique li va dient a l'orella.

SALVADOR: La Srta. em diu que mentre toquen aquest preludi, a fi de tenir un sondeig de la nostra sensibilitat musical, es produiran unes desafinades voluntàries que hauríem d'assenyalar alçant la mà ben enlaire.

Els músics controlen el públic, si alcen la mà els feliciten, sinó els renyen.

Potser claudria que ens li concentressim una mica a fi i efecte de no fer el ridícul eh!

Monique s'adona que Salvador no alça la mà assenyalent les desafinades i li fa gest renyant-lo. Lucien que amb uns prismàtics controla el públic del galliner, s'enfada perquè no alcen la mà, crida i Marcel el fa callar.
(l'última desafinada és considerable)

Home aquesta.

Veient que molts no se n'adonen, Marcel es treu de la butxaca, uns palets de netejar orelles.

MARCEL: (Al públic) C'est pas chère, (fa gest de netejar-se les orelles i els tira al públic, d'altres músics fan el mateix.

GASTON: (Mostrant al públic la partitura que acaba de tocar) Jean Sebastian Vache, la meilleure musique du monde.

LUCIEN: (Fent sonar unes monedes a la mà) La mejor música del mundo.

MARCEL: (Fa un rot) Musique, pas classique pero musique.

MARGOT: (Fa un badall) Musique.

ALAIN: (Tus) Aussi.

MICUEL: (escopinada) Musique.

LUCIEN: (Com si fes gàrgares) Voilà.

GASTON: (mocant-se) Musique.

Amb aquests sons executen una breu melodia que s'acaba amb pets.

TOTS: Musique.

GASTON: Pas cochon, pas cochon. Francia ha convertido la escatologia en un arte, le Marqués de Sade, Monsieur Bidet, i le Petoman, qui était catalan, espagnole, qui tocaba la Marselleise con... petardos de culo.

Antonio entra en escena una columna d' uns 70 cms. d'alçada, sobre la qual hi ha una mitja esfera d'acer inoxidable (s'emplegarà com a fogó per a fer-hi una truita.)

GASTON: (A Antonio) Como decir, petardos de culo Antonio?

ANTONIO: Pedos.

GASTON: Comment?

ANTONIO: Pedos.

GASTON: Pedos de culo.

ANTONIO: (Al públic) Lo malo sin maestro se aprende.

Mentretant Alain s'ha posat un davantal i un barret de cuiner i Marcel porta un gall a la mà.

GASTON: Ya les he dicho antes que música y gastronomía van siempre juntos.

La melodia más bella del mundo libre y nuestra más grande aportación gastronómica a l'humanité duran exactamente el mismo tiempo de realización. Y no es azar, es ciencia.

ALAIN: Vamos a interpretar la música más bella del mundo libre, bajo la mirada de nuestro símbolo nacional.

Es posen a tocar La Marsellesa. Alain mima que hissa una bandera, mentre Marcel va hissant el gall. Alain treu un ou d'entre les plomes del gall, el bat, fa una truita, la mostra al públic.

MICHEL: Liberté, Egalité, et a votre santé.

ALAIN: Y ahora de Francia para España les ofrecemos la música que más aman, con una variación de nuestra tortilla francesa, ser tortilla Española.

Entra en escena l'Antonio amb un cistell. Se'n va cap a l'A-

lain, treu una patata del cistell i pregunta.

ANTONIO: Pa cuantos?

ALAIN: (Fa gest de no se)

ANTONIO: Pa estos (els músics)

ALAIN: (Gest de pel públic)

ANTONIO: Pa todos estos. Con esto (assenyalant el cistell) vale!
(i es posa a pelar patates.)

Alain col·loca l'antic escut d'Espanya al davant del gall i fa que l'abraci amb les ales.

Lucien al contrabaix i Gaston al Clave inicien l'himne Espanyol. Després de pocs compassos, entra Salvador i els fa parar.

SALVADOR: No, no, no, messieurs si'l vous plait. (Gaston i Lucien paren de tocar)

ALAIN: No se ha comprendido nuestro gesto... Je suis desolé.

SALVADOR: Oh en parlerà après, eh! (Els dóna una explicació en veu baixa, els músics es queden convençuts.)

LUCIEN: Passar igual concert Turquia.

MICHEL: Ouí (ensenya una cicatriu que té al coll.)

(Gaston fa gest de que van pagar a.....)

SALVADOR: Antonio! (li senyala que tregui la columna d'escaena, Antonio ho fa.)

ALAIN: (A Antonio) No no, pas finí encore.

SALVADOR: Antonio, déjalo hombre (Antonio marxa sense la columna.)

GASTON: Desde nuestra arrolladora victoria sobre la Alemania nazi en el año 45, se instituyó la costumbre, en los conciertos franceses el rendir un homenaje a los guerreros anónimos de la música.

ALAIN: Esta flamme (la flama que surt de la mitja esfera que ha servit per fer la truita) representa para los músicos franceses la flama del compositor desconocido. Con ella recordamos a todos estos autores de miles de partituras anónimas de todos los tiempos.

GASTON: Esta pieza anónima del siglo XV es del sur de la Francia, s'appelle Le chant des petits oiseaux.

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Es posen a tocar. A mitja peça entre vestidors se sent un gos que borda. Acaben de tocar ràpidament i surten d'escena.

MARGOT: Pardon.

MONIQUE: Un moment.

ALAIN: Un momento por favor.

Salvador fa retirar a Antonio la columna fogó. Entren de nou els músics en escena portant cada u un gosset (els gossos estan representats per perruques, que els actors fan moure com si tinguessin vida.)

MARCEL: (Al públic) Pardon es la hora de manger.
Massenet toma vitaminas para coeficiente mental.

Tots seuen i juguen i donen menjar als gossets.

MICHEL: Oh! il m'ha fait pipi!!! Antonio!

Antonio amb un carret de supermercat ple de menjar i "xuxeries" pels gossos, va subministrant els músics allò que li demanen.

MONIQUE: Mon petit Desussy ne me mange rien (Surt d'escena)

ALAIN: Ma petite Biret ne mange que macrobiòtic

MONIQUE: (Entrant amb el mocador a la mà)
C'est Pierre Cardin (el posa al gos)

SALVADOR: No se ben bé des del punt de vista musical que ve a representar, però jo penso, em sembla que vénen a dir-nos que el fet de ser europeus significa també respectar els animals. Els virtuosos viatgen sempre amb els seus magnífics exemplars que ara ens deuen haver volgut mostrar, suposo.

GASTON: (Gronxa el cotxet on porta el gosset.)
Ma petit Gatie est malade, c'est pour le soleil de l'Espagne, qui ha fait ça.

LUCIEN: Otro dia chien andalus à encoulé mon petit ravel.
C'est le rodier sanitaire (Li eixuga el 'trasero!)

MARGOT: Mon Lulu solo quiere mi leche (Li dóna de mamar i el bressola.)

TOTS:(Cantant) Quand Margot décroché son corsage, pour donner a têter a son chien, tous le gars, tous les gars du village, etait, la, la la la.

Monique ha donat també el seu gos a Margot, perquè l'amamanti.

Marcel ha anat a parlar amb Lucien i ha posat el seu gos a la mà de l'Antonio, que gairebé ni se n'ha adonat, perquè està mirant Margot embadalit. El gosset el mossega.

ANTONIO: Ah!!!, la madre que te parió (Llençant el gos a terra.)

MARCEL: (Cull el gosset i diu al públic) Es más inteligente que Antonio y que muchas personas. Es pilar macizo, sabe música, sabe cantar. (S'acosta a Monique i els dos gossets bordant, canten un trosset del "Danubi blau".

GASTON: (Tallant la cançó) Ah!!!, ma petite Gatie est morte!!!

TOTS: Oh! pas possible, etc. (S'acosten al cotxet del gos de Gaston. Gaston en anar a agafar el gos nota que el mossega.

GASTON: Ah non! et vivante.

SALVADOR: No cal dir que veient això a qui no li ve al cap la manera com nosaltres torturem i escorxem salvatgement els Toros, encobrint cínicament una suposada Fiesta Nacional? Tinc la impressió que amb aquesta estampa, ells ens volen oferir una lliçó de civilització i europeisme.

Mentre Salvador parla tots agafen els gossets i avancen cap al públic taral.larejant dolçament una nana.

LUCIEN: (Al públic) Xxxxt. Ils font dodó.

GASTON: (Al públic, parla molt fluixet.) Voy a interpretar el Septimino camino de Ludwig Van Beethoven.
(Parlant normal) Ah! hemos descubierto.

TOTS: Xxxxt!

GASTON: (Fluixet) Ah! hemos descubierto que esta pieza excita enormemente la líbido de los perros. (Toca)

Els gossets en sentir la melodia, es desperten de sobte i salten d'una banda a l'altra del cos dels amos.

Gaston repeteix un fragment de la melodia, els músics li fan senyal que no ho faci perquè els gossos estan molt excitats però ell segueix. Els gossets histèrics busquen refugi sota les aixelles, les faldilles, entre cames, etc. fins que

Gaston para de tocar i es tranquil·litzen. Els músics surten d'escena per deixar els gossets i continuar el concert, però Ravel i Bizet, han quedat agafats.

LUCIEN: (Adonant-se'n) Oh la la, c'est terrible Ravel.

ALAIN: Allez ma petite Bizet, c'est sufi allons-hi.

LUCIEN: Messieurs, après l'orgasme.

ALAIN: Ah non, je ne veux pas de fécondation avec Ravel.

LUCIEN: Ravel! on appelait l'espagnol (estiren els gossos sense que se separin)

ALAIN: mais que'est-ce que tu fais? Doucement (entren els músics i els ajuden a estirar els gossos. Antonio que s'ho ha estat mirant, entra amb un sifó, els mulla i els gossets se separen)

LUCIEN: Oh la la, merci, Antonio.

ALAIN: Oh! Antonio vous êtes très gentile. Merci.

GASTON: Antonio, merci, tenez 10 francs.

ANTONIO: No no, muchas gracias.

TOTS: Oui, oui.

GASTON: Oui, 10 francs, pour vous.

ANTONIO: Bueno, muchas gracias.

Gaston abraça Antonio, com felicitant-lo.

GASTON: Oh! (fa gest al públic i els fa entendre que Antonio fa pudor de suor.)

Marcel, Lucien donen la mà a Antonio per felicitar-lo.

MARGOT: (acostant-se a Antonio, diu al públic) Beso a el, beso a todos los españoles. (Li fa un petó)

MONIQUE: (acostant-se a Antonio) Antonio, Antonio merci pour tout, merci (li fa un petó, continua per l'espatlla (imita el francès) Antonio agafa la noia per la cintura, Salvador ho veu.)

SALVADOR: Antonio, fuera, las manos fuera.

ANTONIO: Pero que no vé que es ella (treu les mans)

Margot continua parlant-li entusiasmada.

ANTONIO: (A Salvador i en general als músics que s'ho miren) Esta señorita tiene novio?

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

TOTS: Comment? qu'est-ce qu'il dit?

MONIQUE: (imitació de francès)... novio, novio?

SALVADOR: Il dit si elle est fiancée ou mariée.

TOTS: Ah! no, no.

MONIQUE: (imita el francès i deixa entendre només algunes paraules) Oh Antonio quelle tendresse... criatura maravillosa... Comme un poeta primitivo... (el torna a agafar.)

ANTONIO: O sea que no (Agafa Monique i li fa un petó i una abraçada)

SALVADOR: Antonio, pero que haces. Basta, basta.

TOTS: Oh, mais, qu'est-ce que c'est! Oh la la, etc.

MONIQUE: ((Entusiasmada) Oh... c'est comme un toro de l'Espagne... force primitive!).

Antonio ha sortit d'escena i tots es col.loquen a lloc i agafen els instruments, continua el concert. Antonio entra en escena, pentinant-se, passa discretament per darrera dels músics i se situa prop de Monique, com per dir-li alguna cosa. Monique se n'adona, l'escolta i s'alça de cop molt enfadada.

MONIQUE: Ah no!... (imita francès) el fa fora a de mala manera.

SALVADOR: (A Antonio) Antonio, fuera, pero estás loco o que.

ANTONIO: Salvador, la mujer y el viento cambian en un momento (marxa).

Salvador va a demanar excuses a Monique, que se'l treu de sobre com si també li hagués proposat alguna cosa. Salvador va a donar explicacions a Alain, però aquest se'n desenten.

MONIQUE: (al públic) un beso i cree yo suya, (rient) mais non.

Tots riuen i fan broma entre ells.

MONIQUE: (al públic) Un momento por favor.

ALAIN: Un moment si'l vous plaît.

Continuen xerrant un moment, Monique i Margot proposen alguna cosa, els músics hi estan d'acord i marxen d'escena.

MARGOT: Antonio! Antonio!

Antonio entra en escena disculpant-se, Monique s'ha assegut

en el tamboret del clave amb un Violí.
Margot posa una partitura a les mans d'Antonio perquè l'aguantí mentre Monique toca el Violí.
Es posa a tocar (és el concert per a Violí de Tchaikovsky), s'alça una mica les faldilles, i ensenya la cama. Antonio retira una mica la partitura per mirar, Margot assenyala el gest d'Antonio, fent notar al públic que era això, el que tractaven d'aconseguir. (Elles dues riuen) Antonio mira les cames de Monique i s'hi va acostant. Monique amb la punta del violí toca el sexe de l'Antonio. Antonio s'estranya i l'agafa alhora, va guanyant terreny i Monique es va fent enrera. Antonio empeny amb un cop, el Violí, Monique deixa de tocar un moment, divertida, i ara és ella qui guanya terreny. Margot passa l'arquet pel coll d'Antonio, que s'esgarrifa i es posa a tocar també seguint la melodia i apunta amb el Violí el sexe d'Antonio. Antonio s'anima i amb gestos, una mica de torero, dóna cops als violins, tant el de Monique com el de Margot. Salvador que ho veu, fa fora a empentes a Antonio. Margot i Monique (que continuen tocant la melodia) s'acosten a Salvador, i li col·loquen el braç del Violí prop del sexe. I Salvador avançant i retrocedint, els va dient que no. S'estranya, i de cop, (amb la música) dóna cop amb la pelvis al braç dels Violins fent retrocedir Monique i Margot. Per l'altra banda entra Antonio saltant, Salvador també es posa a saltar, Monique i Margot, divertides, continuen tocant. Salvador i Antonio, salten i quan són a l'aire piquen pit contra pit com si fossin galls, ataquen les noies, tornen a picar contra ells i repeteixen aquesta acció diverses vegades, fins que entren els músics. Antonio i Salvador els persegueixen, els fan asseure i els conviden a tocar (just en el moment que en la peça musical entra l'orquestra.) Els músics toquen i canten la melodia alhora.
Antonio i Salvador continuen barallant-se i acorralen Monique i Margot fins que Salvador guanya Antonio i el fa fora d'escena. Salvador agafa Monique per la cintura, l'alça, se la recolza al pit i avança, en el moment en què se sent un saxo, tocant un passodoble. Els músics paren de tocar i apareix l'Antonio tocant. Salvador, al ritme del passodoble va passejant i enduent-se Monique cap a fora de l'escenari, mentre Antonio amb el saxo, conté els músics que es volen apropar a Monique. Antonio fa coincidir el final del final del solo del

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

Saxo, amb la seva sortida d'escena, protegeix en Salvador. Els músics s'han quedat estranyats i preocupats, no saben què fer.

LUCIEN: (Imita francès)... police.

ALAIN: La police? La police espagnole.... (imita francès) (al públic) Vous êtes contents eh!

LUCIEN: Les espagnols qu'el spectacle. (mira els altres músics)

MARCEL (Imita francès)... Musique.

LUCIEN: (al públic) Musique ne comprenez rien. Musicos franceses, no conocen, Lully, Conperin, Berlioz, Bizet, Founoud, Massanet, Debussy, Ravel, Satie. Sabez rien!!

ALAIN: Nous les français, ayudado mucho. Miró, Paris. Picasso, Paris. Buñuel, Paris.

MARGOT: Et Goya.

ALAIN: Goya, Burdeos, Maitre Casals, Prades...

LUCIEN: Et vous a Perpignan au cinema cochon.

MICHEL: Machado en France, nous poetas franceses legion d'honneur, ustedes poetas espagnoles, pam, pam, Garcia Lorca (gest de tallar-li el coll), Miguel Hernandez (gest de xafar-lo amb el peu) Bien.

GASTON: Y exiliados de la Republica espagnole, todos a France a Argeles sur Mer. campo, playa, soleil, 300.000 bocas, un dineral, i después todos a la División Azul, con los nazis.

ALAIN: Damos trabajo parados españoles en la vendimia. Allez, todos a la vendimia (entra Antonio, Alain es dirigeix a ell) Solo buscan dinero, no cultura.

MARGOT: (a Antonio) Si la madre de la cultura c'est la France, usted sabe quienes son Cezanne, Fauguin, Renoir, Matisse, Regas, Toulusse Lautrec.

ANTONIO: (a Margot) Julio Romero de "Tormes" pintó a la mujer morena.

MARCEL: Et le surrealisme? nosotros! i después intelectuales españoles copiar.

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

MARCEL: Bon, et l'existencialisme, en France, y después todos intelectuales españoles todos existencialistas.

GASTON: Jean Paul Sartre.

MARGOT: (Acostant-se a Antonio) Simonne de Beauvoir, y la primera feminista Jean D'Arc, i Mme. Curie. (es para davanti de l'Antonio)

ANTONIO: Ah, si también (fa un petó a Margot)

MARGOT: Ah!! (s'aparta enfadada) todos los españoles, solo piensan en las pelotas.

LUCIEN: En France avec pelotas on fait Platini.

ALAIN: Parce-que les Universités espagnoles, sont une merde, y todos los hijos de papá..., estudiando en la Sorbona, estudiando en la Sorbona, pero en el Mayo del 68, todos a casita suya, fué muy importante el mayo del 68.

GASTON: i el 69.

MARCEL: Et le menage a trois, invention francesa.

LUCIEN: Et le cinema, hermanos lumière.

MARGOT: Y seguro que todos los sensibles de pequeñitos han leído le Petit Principe y de mayorcitos Proust, Proust c'est français.

MICHEL: Brassens.

GASTON: Edith Piaff.

ALAIN: Quien no ha leído Julio Verne.

LUCIEN: Le Champagne, c'est a nous eh? Le cava, espumoso, le cognac. Et le Vichy c'est pas Catalan, Votre roi, Jean Carlos Borbon, la famille Borbon c'est française. Louis XIV c'est français.

MARGOT: Y Lourdes en France, y todos los españoles a buscar milagros, y después microbios, virus, enfermedades et toute la merde pour nous.

GASTON: Y Eta, eta,ta,ta,ta, en Espagne y después en France.

ALAIN: Et le Gal.

GASTON: Il y a le Gal y Eta y pam, pam, pam. C'est le Far-west, et nous sommes là.

MARCEL: Et le metro.

LUCIEN: Le Can Can.

MICHEL: Le Folis Verger.

ALAIN: La Commedie française.

GASTON: La ligne Maginot.

MARGOT: Y vuestros hijos, de donde vienen? de Paris!

MICHEL: Brigit Bardot.

MARGOT: Paté de Fois.

MARCEL: Maurice Chevalier, Marcel Marceau, François Truffaut.

LUCIEN: Le Citroen, Le Renault, et la France c'est a nous.
Vive la France.

TOTS: Vive la France.

MONIQUE: (entrant) Cu cu! (porta el saxo a la mà)
(al públic) Teoria machista-Biologic- Musical de la
Sorbona, exito total. Merci.

Els músics se'n van cap als seients a continuar el concert.
Entraen Salvador amb el violí de Monique i li dóna, es diri-
geix al públic.

SALVADOR: No sé, no sé, no sé, per on començar, lamento pro-
fundament l'espectacle que he donat ara fa una es-
tona, encara no sé ben bé que m'ha passat, m'ha
marxat el cap, no sé no era jo, no sé ha estat una
cosa, que pensaran vostès de mi.
Vostès hauran vist que he fetallò que estava a la
meva mà per salvar el concert, malgrat tots aquests
incidents lamentables que han anat sorgint (agafa
una partitura de Gaston, aquest el va seguint patint,
Salvador nerviós arruga la partitura) Jo sóc un
gran admirador de la cultura francesa, quants de
vostès no recorden quan travessàvem la frontera
amb aquelles ànsies de llibertat (Gaston aconse-
gueix agafar-li la partitura) però ara estic con-
fós, no entec res!
Demà mateix posaré el meu càrrec a disposició del
President Jordi Pujol (se li acostava Monique donant
a entendre que han de continuar el concert) un mo-
ment, un moment, només de pensar que el president
m'hagués pogut veurer fent aquesta espanyolada,

s'em posa la pell de gallina ho sento, ho sento.

(als músics) Messieurs, maintenant le concert ce fini (els músics s'estranyen, però s'alcen i van plegant els instruments).

El sr. Conseller m'ha pregat que fessim la cloenda de l'acte. Tenim previst de fer-los un petit homenatge simbòlic (als músics que estan marxant) On va fer un petit homenage, un moment...

LUCIEN: C'est fini ou non?

SALVADOR: ... en el transcurs del qual el Sr. Conseller entregará una placa i llegirà un text de Victor Hugo. Sr. Conseller (Surt l'Antonio, li diu alguna cosa a l'arella) Bé el Sr. Conseller ha hagut de sortir un moment, ho llegiré jo mateix.

Antonio dona una bandera francesa a Gaston i uns ramets de flors a Monique i Margot, la bandera és llarga i no saben que fer-ne, se la posen a l'espatlla com una banda. Salvador mostra al públic una placa on hi ha escrit el text de Victor Hugo. El llegeix amb molt accent català.

SALVADOR: La france elle ha d'admirable sa destination a mourir pour les dieux.

ALAIN: (a Salvador) pardon, c'est français ça?

SALVADOR: Oui, oui. C'est Victor Hugo.

LUCIEN: "Higo", Victor Higo (recalcant la u-i francesa que Salvador pronuncia u.)

SALVADOR: (Sense fer-ne cas) a mourir pour les dieux pour la transfiguration, La France c'est l'Europe. Certains finissent pour la sublimation comme Hercule ou bien pour l'ascension comme Jesucrist.

Marcel s'acosta a Salvador i amb gestos li diu que ja ho llegirà ell, li agafa la placa, Salvador no li cedeix, estiren l'un i l'altre, es provoquen fins a acabar saltant com galls, els músics riuen, per l'altra banda d'escenari entra l'Antonio també com un gall i salta contra l'esquena de Lucien.

LUCIEN: Ho!

GASTON: C'est le coq français.

SALVADOR: Ni gall ni gallina.

Tots s'han enredat amb la bandera francesa hi ha un gran enrenou.

SALVADOR: Vous êtes provocateur. Messieurs, le concert c'est fini, fini fini.

LUCIEN: (Tocant-se l'esquena que li fa mal) (al públic) Pirinées, Africa, merecen Franco otra vez.

Salvador ha marxat indignat.

MARCEL: Vous-êtes facils a la provocation!!

Michel que ha intentat posar pau tota l'estona, ho aconsegueix, es dirigeix al públic, fent-se traduir per Alain.

MARCEL: (imita francés)

LUCIEN: (Tallant a Marcel, imita francés)... Franco.

MARCEL: Lucien! si'l vous plait!! (imita francés)

ALAIN: Dice que es triste que entre pueblos vecinos pasen estos accidentes, su enemigo no somos nosotros, enemigo común es poder Yanky.

MARCEL: Música hermana pueblos.

ALAIN: Pueblos.

MARCEL: Merci.

Gaston comença a tocar el fragment del "Toreador de la Carmen" de Bizet.

MARCEL: (Al públic) gustan?

Carmen, España. Bizet, Francia, juntos, unidos, c'est la passion...

ALAIN: Carmen c'est la passion espagnole, que nous conocer très bien. (Gaston acaba de tocar el fragment del "toreador") Pero tener demasiada, para ser europeos, han de controlar esa pasion. (Fa gest per iniciar música) Olé.

Tocant l'habanera de la Carmen. Mentre van tocant es passen un barret cordovès, fan palmes de flamenco, etc. En acabar tots es posen drets i miren al públic.

MICHEL: Esta música si eh! esto les gusta (tots els músics prenen l'actitud que aquesta melodia ha agradat molt al públic.)

MARGOT: Ahora vamos a interpretar cosita que les gustará mas todavía, algo más suyo. (als músics) Roca!
(Al públic) Queremos demostrar el profundo respeto y conocimiento que sentimos por vuestra cultura presentándoles un poema plástico-musical creado por nosotros y estrenado en el Festival de Arte Contemporáneo de Rochèlle.

SALVADOR: (tallant Margot) C'est fini, madame. C'est fini.
Margot abronca en Salvador imitant francès i aquest marxa d'escena.

MARTOT: Como les decia, es un poema titulado je t'aime Espagne, con vuestro mas grande poeta (senyada i entra Marcel amb una camisa tacada de sang, barret cordovès i capot de torero a la mà) i avec vuestro más grande pintor (assenyala a l'altra banda i entre Michel amb un barret que imita un toro i un bastó). Juntos en una comida furtiva.

Entra Gaston amb una capa, mantellina i tricorni i un toro a la mà que dóna a Margot. Gaston es posa al Clavicèmbal i toca una melodia.

MARGOT: (recitant espontàniament)
Verde que te quiero verde
verde viento verdes ramas
el barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura
ella sueña con su baranda
verde carne, pelo verde
con ojos de fria plata.

Verde que te quiero verde
Bajo la luna gitana
las cosas la estan mirando
pero ella no puede mirarlas.

Sobre el rostro del ajibe
se mecía la gitana
verde carne, pelo verde
con ojos de fria plata.

Un carambano de luna
la sostiene sobre el agua
La noche se puso intima

como una pequeña plaga.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde
Verde viento, verdes ramas
el barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Mentretant, Marcel intenta torear Michel que amb el bastó fa veure que pinta els músics. Lucien es col·loca una barra de pa al cap, el contrabaix com un cavall amb una mitra a la punta i l'arquet com un picador.

Monique ha cobert el Xelo amb un tul blanc, porta un bano a la boca i un clavell a la mà con si fos l'arquet. Alain dos Violins un a sota el coll i l'altre sobre el cap, i posteriorment obre els braços en forma de creu.

Marcel, encara que toreja molt malament, (ataca i va a buscar el toro pel darrera) intenta fer-ho imitant els gestos i moviments de capa dels autèntics toreros, seguint i aprofitant els moviments que Michel va fent mentre pinta.

Finalment Marcel s'ajup d'esquena a Michel, Michel s'hi acostai li dóna "una patada" i Marcel cau a terra. Gaston que ha acabat de tocar, s'alça passa pel davant d' Alain que té els braços en creu amb els violins, li fa genoflexió i s'acosta a Marcel, s'ajup a sobre d'ell, intenta ajudar a aixecar-lo però no ho aconsegueix, es posa dret, es treu una pistola-creu i dispara contra Marcel. Lucien, Margot i Alain, es desplomen.

MARCEL: Vencereis pero no convencereis, (mort)

Gaston surt d'escena depressa. Monique es posa a plorar.

ALAIN: Está emocionada.

MONIQUE: (plorant) (imita francés)

MARGOT: (traduint) Dice que ya sintió una fuerte emoción cuando lo estrenamos en la Rochélie.

MONIQUE: Oui, si. Pero hoy aquí con vosotros, auténticos protagonistas del poema,... Vosotros no racionalisme, no, no conocer música civilizada Beethoven, Ravel, pero no es importante.

MARCEL: Si, pero no importa.

MONIQUE: No es importante porque teneis la "force" a l'irracionalité.

Vosotros sois auténticos, de verdad, simples... me seduce vuestra simplicidad... yo quiero ser como vosotros mujeres, gordas, gordas, pero maravillosas (Alain l'agafa per emportar-se-la, però ella es resisteix) con 10 hijos, si con 10 hijos pero libres, comme des petits oiseaux, comme jili... jili... jili jiligueros.

MARGOT: Y los hombres, Monique, i los hombres.

MONIQUE: Hombres españoles, viriles, rudos, altivos.

MARGOT: Nobles, "salvajes" y son celosos con los impulsos naturistas (fa petó al públic)

MONIQUE: Oui, comme Antonio, Antonio.

MARGOT: Oui comme Antonio y no como estos lánguidos.

MONIQUE: Todos sois Antonios, Antonio, Antonio.
(Surt a buscar-lo)

MARGOT: Y vosotras las Marias (Assenyalant al públic) Maria, Maria, Maria (Canta)

GASTON: Quedarse aqui no entre en Europa, necesitamos un territorio virgen. Ya lo dijo su gran filosofia Miguel de Uniamaniamuno, que bonito.

Entra Monique amb Antonio.

MONIQUE: Antonio, je veux de dir, tu est autentic, exotic, rustic, romantic, poetic, tu est très chic. Oh! que est-ce ça? (porta un tros de "chorizo" a la mà).

ANTONIO: Es Chorizo (tots els altres s'ho miren també molt estrenyats).

Monique s'adona que a l'altra mà porta una navalla.

MONIQUE: Oh!...oh! c'est comme un bandido!!

ANTONIO: (tallant un tros de xoriço) Se come con pan.

MONIQUE: Pour manger? mange, mange (Antonio menja, mastega, se'ls mira i diu)

ANTONIO: Que?

TOTS: No, rien, mange mange, etc.

Antonio escup a una banda i l'altra, tots s'ho miren, Lucien agafa un trosset d'allò que ha escopit i s'ho guarda.

ALAIN: (Al públic) El contacto con vosotros es muy interesante, nos hace replantear a nivel analítico muchas posturas. Ser analfabeto hoy, es casi una actitud revolucionaria.

Margot es va acostant a Antonio, com presa d'una histèria estranya.

MARGOT: Pégame Antonio, quiero, amo tu violencia, Antonio pégame, aquí delante del público.

ANTONIO: Esta mujer.

MARGOT: Soy una puta, una marrane, una cabrona, una zorra, una mamona; que más quieres Antonio.

ALAIN: Appelé la maman.

MARGOT: Como tu madre!

ANTONIO: Pero bueno (li dóna una bufetada, l'agafa pels cabells i la fa ajupir fins agenollar-la)

LUCIEN: Ah, la madre en Espagne c'est très important.

ALAIN: Puta madre.

MICUEL: Madres de Mayo.

LUCIEN: C'est l'Argentina ça.

MICHEL: C'est pareil.

MARGOT: Ahora le podría hacer un francés!

ANTONIO: Cuando el abat está contento, lo está todo el convento, o sea que...

MONIQUE: (Amb el capot del torero es posa al davant de Margot i Antonio, aquests se'n van al darrera el Clave.)
Miraros, es vuestro espejo, sois vosotros, rojo de sangre, de pasión, de irracionalidad. Rojo como los labios de Dulcinea!!
Amarillo de fuerza, valor, primitivismo, como un blason, como el oro de las Américas, como la Torre de Oro de Marbella eh?
Miraros, sois vosotros, como un espejo, y Je vous aime, os quiero. (Fa aguantar el capot dret) Mon petit torero, Je t'aime, Je t'aime... (S'agenolla i

es fa caurer la capa del torero a sobre.)

Oh, qu'est-ce que tu fais... arrête, arrête, (cau a terra amb el capot per sobre), oh! mon chère.

GASTON: Es muy sensible; Monique tiene una sensibilidad exquisita (tots se la miren, mentre es va abraçant, per terra, amb el capot.)

MONIQUE: (Es mira als músics) Allez voyeurs!! (Continua revolcant-se amb el capot)

LUCIEN: Este es un símbolo de nuestro amour pour l'Espagne. El (referint-se a Salvador) funcionario cultura no comprende sus grandes valores ancestrales como pueblo.

ALAIN: (Abraçant en Salvador) Ustedes tienen la razón, oui, ustedes tienen la veritée oui, oui. (Al públic) Wolfgang Amadeus Mozart...

SALVADOR: (al públic) marxín, marxín, no sé perquè se'ls escolten.

ALAIN: (Ensenya una partitura)... Le gran maître, música arte, cultura, merde! (estripa la partitura) Ludwing Van Beethoven, merde, (estripa) Jean Sebastian Bach, merde, Georges Bizet, Georg Friederich Haendel... merde.

MICHEL: (que s'ha baixat els pantalons)
Ravel, merde, Voltaire, merde, Rousseau, merde, Jean Paul Sartre, Molière, Victor Hugo, Jeanne Moreau, Balzac, Taillad de Chardin. De Gaulle Brigitte Bardot, Flambert, Rimbaud, Satie, Lamartine.

LUCIEN: Bien, bien, merde, merde
Stradivarius (ensenyant-lo) siglos de cultura, sa place, merde. (El passa pel "trassero" de Michel)

GASTON: Merde convention, consumismo, (es va traient la roba fins que es queda amb samarreta i calçotets), merde l'elegance, apariencias, sensibilités, (es posa un nas de pallasso), merde todo.

ALAIN: Tenemos tanta cultura que podemos cagarnos en ella, ustedes seguramente no entienden nuestra reacción, pero con el tiempo si, quisiera retroceder doscientos años para ser libres como ustedes, no saben lo

que es Europa.

GASTON: Europa es solo un banco.

ALAIN: No quiero ser Europeo, quiero ser parado en España.
Je veux un feuxrouge, un semáforo, un semáforo en España, un semáforo para mi solo, oui, oui (Lucien, Gaston i Michel, agafen instruments de vent i els fan sonar com botzines de cotxes i camions) Oui, esto es lo que quiero (fa veure que neteja els eixugavidres dels cotxes) Mi verdadera vocación, oui, esto, esto es lo que quiero!!

LUCIEN: Jo no quiero estar aqui, quiero tocar para ustedes plebe en calle...

MICHEL: Si!, música culta, para élite...

LUCIEN: Si 'en calle en Torremolinos, face au soleil, pulgas, garrapatas, mosquitos, a l'Espagne, c'est merveilleux!!

GASTON: (Fa fora en Salvador que ha tornat a entrar)
Fuera, fuera. Yo quiero dirigir la Orquesta Nacional de España, porque das la entrada a los Violines y entran las trompetas, vuelves a dar la entrada y comen el bocadillo. Es fantástico. (Es posa a dirigir l'orquestra.)

Lucien, Michel i Alain toquen un petit fragment de Bolero de Ravel, desafinant molt. Gaston fa el senyal perquè acabin de tocar i ells encara continuen.

GASTON: Lo ven no obedecen nunca. Fabuloso es el surrealisme.
Las ideas de Proudhon en música.

Se sent la melodia de la cançó, Rossinyol que vas a França. Antonio està dret al darrera el Clavicèmbal, aguantant una partitura, Margot es va alçant tocant la Flauta.

Michel toca retreta amb la trompeta.

MICHEL: Pasión mia tocar música espiritual en Semana Santa de Sevilla. Merde virtuosismo! Viva la legion! vive mai madre, vive la muerte!

GASTON: (passejant-se tocant el Clavicèmbal, que li porten Lucien, Alain i Antonio) Y que unos jornaleros andaluces porten la Virgen de Lourdes en procesión, como un paso de Semana Santa.

Michel fa evolucionar la trompeta a l'aire, la flauta de costat, coincidint en el moment que passa Gaston. La trompeta se li enganxa a les nalgues. Gaston crida, Michel retira la trompeta.

GASTON: Canard! imbécil (el fa fora donant-li cops amb el pit com un gall)

MONIQUE: (que estava encara per terra amb el capot) Oh! tu as fini toi? Has terminado? Y yo que? los espagnoles que decepción. (dona patada al capot) (Es dirigeix a Antonio que se l'està mirant).
Todos los mediterraneos mucha boquita pero nada de nada (li dóna una bofetada)

ANTONIO: Si no fueras una mujer... gilipollas!!

MONIQUE: Oh! que ridicul, que ridiculo, oh, (plora)

MICHEL: (dirigint-se a Monique) Mais no, pas ridicul, c'est la libertée... (Monique fa que s'adoni de que no porta pantalons) Oh, quel ridícul, pardon, pardon (es vesteix)

Monique agafa un Violí i es posa a tocar, plorant, el solo de Violí de Tchaikovsky.

LUCIEN: (Al públic) Hacen falta siglos de civilización para reaccionar así (assenyala la Monique)

Se sent entre caixes el so d'un timbal. Apareix Salvador disfressat de Català i tocant el timbal. Els músics riuen.

ALAIN: mais qu'est-ce que ce?

SALVADOR: No conoces? C'est le Timbaler del Bruoc?

TOTS: Comment? que dice.

SALVADOR: (al públic) No tener memoria.
(als músics) Guerra de la Independencia.

MUSICS: Oh! ce loin ça, etc.

El timbal va augmentant el so com si fos el ressò de les muntanyes. Els músics, tapant-se les orelles van sortint d'escena obligats per en Salvador. Es paren, es fan enrera, apareix una Verge que només per la seva presència els fa retrocedir cap a l'altra banda, desapareixen. Salvador mira entre les caixes i fuig espantat. Entra Napoleon tocant l'Acordió, al darrera els músics, satisfets, fent gestos al públic que han guanyat, se sent la veu de l'Edith Piaff cantant i apareix

Lluís XIV cantant (porta una gran capa) La veu de l'Edith Piaff s'aguditzà. Tansen horitzontalment la capa de Lluís XIV al darrera s'hi col·loquen Napoleon un gendarme i la Marianne, (símbol de França). Es mouen com ninots de pim pam pum amunt i avall.

Salvador ha baixat al pati de butaques, amb una caixa de fruites que donarà al públic.

Antonio, amb un micro anima als espectadors.

ANTONIO: La Barraca de la "Fortune" tire al gabacho, tire al Francés, naranjas, mandarinas, manzanas.

Sra. Srta. Caballero, ni por 5 ni por 4, ni por 3 ni por 2, por un durito, por un durito, por un durito, libérese de sus complejos tirando al francés en la barraca de la "Fortune".

No se repriman . No vaya más al psiquiatra, ahorre pasta en la barraca de la fortune. Ha cambiado la tortilla, tire al rey, tire al rey, tire al emperador, al gendarme, tirese a la madame y a la madre que les parió. Naranjas, mandarinas,... manzanas, la caja mágica, la única que se salvó de los gallos de la Junquera. No vaya más al psiquiatra.

Abajo el psicodrama de los despachos, el psicodrama rodánico , exacto, justo preciso, cualitativo, cuantitativo, absurdo y aburrido.

Títol de l'espectacle : BYE, BYE, BEETHOVEN

Acte únic - Durada 2 hores

Autor : Albert Boadella i Oncins

Música : Fragments de : Beethoven 5ena, 7 ena i 8ena
Sinfonia; 2º i 5e Concert per
piano i orquestra; Concert per
violí; Sonata Clar de lluna;
J. Strauss : El Danubi blau;
Música Gregoriana i Renaixentis
ta segles XII, XIV, i XV.

Escenografia : Plataforma rectangular inclinada i trans-
parent amb il.luminació per sota. Eestruc-
tura metàlica formada per columnes lumino-
ses en laterals i biges en sostre. Tres co-
lunnes de cada lateral es desplacen cap el
centre de la plataforma creant diversos co-
rredors i espais de llum. Ciclorama negre
il.luminat per darrera.(1)

Vestuari : Granotes similars als dels aviadors militars
rusos. Després de la lera explosió atòmica;
homes amb tratges pintats del mateix color
de la terra, dones del mateix to i llargs
fins els peus. Trauges d'astronauta i trat-
ges antinuclears. Darrera escena vestuari
rococó segle XVIII i uniformes militars del
l'ejercit rus.

Personatges : 9 militars aviadors
6 Laetius mascles
3 Laetius femelles

(1) La plataforma está coberta per residus
de suro, escenes compreses entre la XVII
a la XXVIII, simulant terra i arena.

ESCENES

- I. PRESENTACIÓ DELS MILITARS
- II. EL PARADIS
- III. PRIMERES ANOMALIES
- IV. PASSE DE MODELS
- V. REVISIÓ PSIQUIÀTRICA
- VI. LA SÍNDROME FRÈNICA
- VII. VULL SER FRÈNICA
- VIII. CADENA DE FRÈNICS
- IX. ESTAT TERMINAL : ATZUCAC FRÈNIC
- X. EL PARADIS FRÈNIC
- XI. JOCS BEL·LICS
- XII. DESFILE MILITAR
- XIII. PASSE DE MODELS APOCALÍPTICS
- XIV. REVISIÓ PSIQUIÀTRICA MITJANÇANT MÚSICA BEETHOVEN
- XV. SUICIDI COL·LECTIU
- XVI. ATOMIC CENTRAL CONTROL
- XVII. RETIRADA DE CADÀVERS DESPRES DE L'EXPLOSIÓ
- XVIII. PRÍNCIPI DE LAETIUS
- XIX. DESCOBRIMENT DE LA PASSADA CIVILITZACIÓ
- XX. FUNCIÓ REPRODUCTORA
- XXI. NAIXIMENT D'UN NOU LAETIUS I MORT DE LA MARE
- XXII. L'ENSINISTRADOR DE LAETIUS
- XXIII. CANVI DEL MEDI AMBIENT I DESCOBRIMENT DEL BRUM
- XXIV. SONS DEL PASSAT
- XXV. DOMINI DE LES FEMELLES LAETIUS
- XXVI. CODIFICACIÓ DEL LLINGUATGE LAETIUS
- XXVII. ACUPUNTURA DE LA TERRA
- XXVIII. LAETIUS DESCOBREIX LA MÚSICA
- XXIX. FINAL DE LAETIUS
- XXX. CONDECORACIONS I ENTREGA DE DIPLOMES

Títol de l'obra : BYE, BYE BEETHOVEN

- Escena I - PRESENTACIÓ DELS MILITARS

En formació militar, nou oficials de l'aviació rusa, descen-
deixen la plataforma i en posició de firmes saluden al pú-
blic.

Text de la oficial presentadora : (1)

Excm. Estat Major: Ens complau presentar per primera vegada,
el resum de l'OPERACIÓ PARADÍS. Els interns al camp d'ex-
perimentació vivien sota les màximes condicions de benestar
social: treball per tothom, vivendes dignes equipades amb
els millors electrodomèstics, eficients mitjans de transport
bones escoles pels infants, gran pròliferació d'espais verds
camps d'esport, esbarjo creatiu, manifestacions culturals
de tot tipus i en general una completa xarxa de serveis a
l'abast de tots els interns del camp d'experimentació.
A partir d'aquestes premisses va començar la nostra tasca
d'observació.

(1) Tots els militars que s'adrecen al públic, duen uns
cascos d'àudio i un lector (pantalla de traducció
simultànea) per poder anar traduint els informes mi-
litars o les accions que van succeint en escena.

- Escena II - EL PARADÍS

Trencant la formació, després de saludar, els nou militars-
actors componen una escena idíl·lica en un suposat paradís
on la vida transcorre " sota les màximes condicions de be-
nestar social..." : es beu, es balla, es passeja i es riu
fins que una trencadissa de gotes desfà i paralitza l'encant
d'aquest paradís ideal.

Text de l'oficial traductor:

Excm. Estat Major: a partir del 29 any, apareixen la prime-
ra mutació social que va afectar al personal civil a l'in-
terior del camp d'experimentació.

- Escena III - PRIMERES ANOMALIES

Sis militars seien en semicercle al damunt d'uns tubs transparents, representen una conversa entre tres parelles amigues en una reunió social.

L'exquisita educació rebuda, va entretallant les frases, les paraules, fins que una sensació d'angoixa impedeix qualsevol tipus de comunicació entre ells.

Aquestes domèstiques i petites mutacions de relació social, acaben amb un brindis i un acomiadament no usual: els seus cosos aniran caminant per terra com a crancs mentre es besen i van donant-se la mà.

- Escena IV - PASSE DE MODELS

Les columnes laterals s'han desplaçat cap el centre de la plataforma, creant una passarel·la luminosa, per on aniran baixant o entrecreuant-se, els models que ens mostren diversos comportaments adquirits per la societat creada al camp d'experimentació. El temps, la moda, la cultura, l'amor, l'oci, l'espèrit, etc, reflexats en un conjunt de tipus humans.

Text de l'oficial presentador:

Evolució de la moda a l'interior del camp d'experimentació, a partir del cinqué any: Comportament Mirror, Cronos, Revision, Trafic, Neuro-Benard, Pediosi, Kiss-me, Psicotesta, Alabator, Inteleciososi, Water, Masoquiososi, Darwin, Simbiosi Week-end complex, Saint-Saint-Saint.

- Escena V - REVISIÓ PSIQUIÀTRICA

Un psiquiàtra ajudat per una infermera atén a pacients que han adoptat alguns dels comportaments presentats en l'escena anterior.

El primer malalt pateix una "intelecmosi" i encongint el seu cos adopta una postura semblant a l'escultura del "pensador". El Dr. aplicarà en tots els casos unes cures o teràpies toves no farmacològiques. Com un "curandero" que concentrant-se, mitjantçant el riure o el ball pugués treure les malalties dels altres.

Els següents comportaments tractats pel Dr. seran: el "week-end complex", home carregat amb motxilla humana (dona) de la qual no pot ~~desprendre's~~ desprendre's; el comportament "psicotesta" persona que duu la mà enganxada al cap com si es tractés d'un barret i per últim l'home que viu amb el seu tratge ~~enxam~~ adherit al cos. En aquest darrer cas clínic, el Dr. li treu per la força alguns elements del tratge com un mocador, el barret, la xaqueta ... el pacient sentint-se nuix demana a crits al psiquiàtra i l'infermera que no sél miren i fins i tot els obliga a anar-s'en de la consulta.

- Escena VI - LA SÍNDROME FRÈNICA

Dos militars efectuen un control en una discoteca per detectar individus que puguem estar afectats per la síndrome frènica. D'entre el grup que balla en la discoteca, els militars de control seleccionen ~~ix~~ a dos homes, als quals els realitzen unes proves que demostren la seva dependència al moviment frènic o altrament síndrome.

Text de la oficial traductora:

Al mateix temps que augmenten les condicions de benestar i confort social, augmenten també paral·lelament el nombre de frènics.

El frènic no es un autista. Es tracta d'una opció voluntària que afecta el cervell amb conseqüències irreversibles. Investigant sobre un possible estímul extern que fes reaccionar els frènics, es va crear el LIPTIC, objecte fonamentat en la teoria de les vibracions armòniques.

Els antecedents clínics dels frènics els trobem a la macrobiòtica, la drogadicció, els moviments marginals i l'orientalisme.

- Escena VII - VULL SER FRÈNICA

Escena familiar. El pare, que ha adoptat el comportament "intelecmosi" (veure escena V), canvia successivament, amb un comandament a distància, canals a la TV., buscant un que pugui interessar-li o suportar una petita estona. La seua filla entra a casa i s'adreça a ell per confiar-li que ha decidit ser frènica. (La conversa en rus es traduïda per un oficial militar)

Text de l'oficial traductor:

Filla.- Pare vull explicar-te una cosa vital. Pare vull ser frènica.

Pare.- No fem bromes amb aquestes coses.

F.- No es cap broma. Vull ser frènica.

P.- T'has tornat boja? No facis aquests gestos!

F.- Papa esteu desfasats. Em sento marginada. Tots els meus amics ja ho són de frènics. I tu que dius si pa teixes una intelecmosi aguda!

(El pare amb molts esforços es treu la intelecmosi tot i dient-li que per a ell no li suposa eixe comportament cap dependència.) ~~En~~

Mare.- (entrant) Anem que fem tard a l'òpera. (El pare li treu el comportament "psicotesta" (veure escena V).

Filla.- Mare vull ser frènica. (Davant de les protestes de la mare) Preferiria que fos libidinosa ? (El pare reacciona violentament i intenta pegar-li, la mare plora i ella adopta una postura frènica i surt de la cambra.)

Oficial.- Sonia va esdevenir immediatament frènica. A l'esgotar aquest cicle, va passar a l'estat terminal com tots el demés frènics.

- Escena VIII - CADENA DE FRÈNICS

Veiem les darreres investigacions efectuades al camp d'experimentació, per a coordinar en cadena els moviments dels frènics. Aquests desplaçen i enrotllen uns cordills al voltant dels tubs o barres LIPTIC. Un vigilant militar revisa les errades i descontrols de la cadena.

Text de la oficial traductora:

Excitant els frènics amb música de Beethoven, el Dr. Genisof va dur a terme unes importants investigacions destinades a la rehabilitació social dels frènics, però la rendibilitat industrial era mínima. Es va interrompre l'experiència.

- Escena IX - ESTAT TERMINAL: ATZUCAC FRÈNIC

Un home vell paseja amb el seu fill frènic. El frènic, donat el seu estat, no respon a les confidències que el vell li explica. Uns militars de control sobre aquest síndrome, ^{li}pregunten si el seu fill ha arribat al estat terminal. El vell ho nega i intenta que aquest responga a les proves del Liptic. El frènic no ho fa i els controladors se'l enduen, mentre el pare intenta impedir-ho sent reduït per la força. Al vell, el militars li han substituït el seu fill per una nina que parla. Reticent al principi, el vell acabarà acceptant aquesta substitució i molt content li ho explica a un amic que té una filla frènica a la qual tracta agressivament.

Efectuen proves els militars de control a la filla frènica de l'amic. Aquesta no ha arribat encara a l'estat terminal, quedant-se el pare sense nina o filla de substitució.

- Escena X - EL PARADIS FRÈNIC

Les mateixes imatges idíl·liques que havien vist en el paradís anterior (escena II), queden contrastades ara, en aquest nou paradís per la terrible sotragada que ha produït la síndrome frènica. Les màximes condicions de benestar social han accelerat importants mutacions socials a dintre el camp d'experimentació.

Text de la oficial traductora:

Informe sobre les primeres dades parcials de l'OPERACIÓ PARADIS: Ja que l'investigació sobre la síndrome frènica ha quedat aturada per la propia autoeliminació dels individus, ens concentrarem en l'estudi d'una altra mutació social sorgida en el camp d'experimentació. Mutació que té el seu origen en els nens educats al món de l'informàtica. A aquests nens els varem anomenar "nens XIPS". Signat: Dr. Anatoli Berkov.

- Escena XI - JOCS BEL·LICS

Escena familiar plàcida i tranquil·la. El pare llegeix un llibre, la mare fa mitja, els nens juguen amb els seus ordinadors. Els nens han preparat un programa informàtic que els permet fer funcionar els aparells electrònics de la casa, a través dels seus ordinadors. Així el tocadiscos, el telèfon, el timbre de la porta, la radio, una màquina d'escriure elèctrica van entrant en funcionament un rera l'altre.

A la fi els engeguen tots a la vegada, creant del desconcert a l'histèria en els seus pares.

Sembla que la calma ha tornat a la casa. El pare retorna a la lectura, la mare... Unes tanquetes, teledirigides mitjançant els ordinadors, fan la seva entrada en la sala d'estar de la casa. El pare nerviós comenta alguna cosa sobre els joguets i la poca tranquil·litat que els deixen els nens, la mare intenta disculpar-los. Sona un tret. El pare se'n du la mà al turmell i se'n adona que el té ple de sang. Increduls, el pare i la mare miren indistintament als fills i als joguets que ells mateix els han comprat.

Les tanquetes cerquen als dos adults, disparant-~~los~~ fins fer-los caure morts a terra.

El joc continua. Els nens han introduït un petit aparell en la boca dels pares i pulsant els ordinadors animen els cosos morts, dirigint-los en una partida de tennis semblant a les que coneixem pels video-jocs. Però, els impulsos electrònics que arriben als cosos morts dels adults pareixen morir també. Els nens perden el control dels jugadors. Potuts, insultant als seus progenitors, intenten jugar amb els seus propis cosos el mateix joc. Joc que els durà a la mort.

Text de la oficial traductora:

El 85% de famílies que tenien nens xips, varen ser eliminades pel sofisticat domini de l'educació informàtica. El 75% d'aquest nens, es van autoeliminar amb els seus mateixos ordinadors.

- Escena XII - DESFILE MILITAR

Després de saludar la bandera al so de l'himne nacional, els militars en formació, escolten el discurs d'un dels seus comandaments. Aquest discurs interromput de tant en tant pel seu " cap ", crearà el desconcert entre la resta dels militars en el desfile. Les ordres usuals: dreta, firmes, saluden, etc., son quasi impossible d'acomplir. Els cosos dels militars semblen paralitzats o inicien un disfuncionament estrany.

Text de l'oficial traductor:

Informe del Coronel Dr. Eutochenko sobre les anomalies que presenta el personal militar del camp d'experimentació. Donat que els desequilibris, afecten de manera indiscriminada tant al personal civil com al militar, es confirma la teoria del Dr. Samenof de que totes les anomalies presentades al llarg de l'experiment, són producte d'un virus latent en tota l'humanitat.

Els factors acceleradors d'aquest virus podrien ser:

- l'augment del percentatge de plom a l'atmosfera
- els conservants d'alguns aliments
- els alts nivells de soroll ambiental
- les llargues exposicions als raigs solars i els excessos d'asèpsia, higiene i desinfecció.

El virus en la seva fase final es torna extremadament actiu sota l'efecte de determinades ones sonores musicals. Aquest virus pel seu caràcter destructor se'l va anomenar virus APOCALÍPTIC.

- Escena XIII* - PASSE DE MODELS APOCALÍPTICS

L'evolució dels comportaments al camp d'experimentació, ha tingut p pres un caire tortuós i destructiu. L'home-peix, l'home sense cara, el carnisser, el doble, etc, travessen la pasarel·la mostrant-nos les darreres mutacions d'aquesta societat del benestar que estem observant.

Text de l'oficial presentador:

Descripció dels comportaments apocalíptics a l'interior del camp d'experimentació. Comportament Not face, Fisfman, Woman's book, Bussiness, Posesion, Classic, Butcher, The double, Geminis, Baby-sitter, Fraternity.

- Escena XIV - REVISIÓ PSIQUIÀTRICA MITJANÇANT MÚSICA

BEETHOVEN.

Una psiquiatra observa les reaccions de tres pacients al fer-los escoltar una peça del compositor alemany. El sistema nerviós s'accelera, els pacients caminen, llegeixen o escriuen amb molta dificultat. Dos d'ells intenten ofegar-se un a l'altre amb les mans. La psiquiatra treu la música i fa unes últimes proves al pacient que millor ha passat les anteriors. El bolígraf i rellotge de la doctora aterroritzen al darrer pacient arribant aquest quasi al suïcidi quan se li fa escoltar altra vegada la música de Beethoven.

La psiquiatra ha acabat les proves i es dirigeix a treure la música i en aquekk moment començarà a sentir també en el seu propi cos els efectes del virus apocalíptic.

- Escena XV - SUICIDI COL·LECTIU

Text off: Circular del Departament de Control a tot el personal civil i militar.

Ja que les últimes investigacions demostren que la música de Beethoven, es un potentíssim activador del "virus apocalíptic", queda prohibida tota reproducció pública o privada de l'obra d'aquest compositor; així com l'obligació de fer desaparèixer tot material fonogràfic del mateix.

Qualsevol persona que infringeixi aquesta disposició serà sotmesa a la llei de persecució terrorista.

Una reunió molt especial esdevé a l'interior d'una de les cases d'un barri al camp d'experimentació. Aplegats, cerimoniosament, al voltant d'un vell gramófon, cinc persones escolten la setena sinfonia de Beethoven. L'activació del virus que produeix aquesta música, els durà al suïcidi, un

suicidi premeditat i conscient.

L'entrada de la policia, per requisar l'aparell de música, no impedirà que es consume aquesta cerimònia col·lectiva.

Text de la oficial traductora:

Informe del departament de estadística: S'ha detectat un augment alarmant de suïcidis entre el personal pertanyent a professions artístiques, intel·lectuals i humanistes. Per tant s'ordena extremar les mesures de control dels portadors del virus apocalíptic en fase terminal, a fi i efecte d'exhimir-los de qualsevol càrrec de responsabilitat i aïllar-los convenientment. Signat: Cap del Departament de Sanitat.

- Escena XVI - ATOMIC CENTRAL CONTROL

En la sala de control dels míssils amb cap nuclear, hi ha tres oficials a càrrec dels ordinadors. Una feina rutinària mil vegades vista en les pel·lícules. Però, una música, molt suau al principi, va introduint-se pels seus cascos d'audio, per on cadascú dels oficials rep i dona els parts de control. Una música que creix activant irremediablement el virus apocalíptic, dels qual ells també són portadors. Els militars embogits per la música, treuen les seves armes i disparen contra els ordinadors i contra ells mateix. Un d'ells, malgrat tot, engegarà els interruptors d'encesa del míssils, però, abans d'arribar a pulsar l'últim, el record d'una mare, la seva, amb un nen petit als braços, aturarà per uns segons l'explosió final.

- Escena XVII - RETIRADA DE CADAVERS DESPRÉS DE L'EXPLOSIÓ

La sala de control ha quedat congelada, talment com una fotografia fixada en el temps. Els cosos dels militars i (l'imatge de record) la mare amb el nen als braços, resten inmovilitzats al mateix lloc on eren quan es produí l'explosió. Dos militars amb trages antirradiacions treuen els cosos, mentre una capa de terra fosca i àrida cobreix la ~~txixix~~ plataforma.

Una astronauta, en aquest paisatge quasi llunar, ens informa sobre les característiques de l'explosió i llegeix el següent text:

L'explosió no va ser dolorosa. Va ser ecològicament inevitable, sense dramatismes i científicament instantànea.

En els últims temps, els interns al camp d'experimentació, van adquirir la reacció instintiva d'enterrar memòries sobre la seva civilització.

Un dels textos trobats sorprén per la seva clarividència:

Degueren transcórrer 380 milions d'anys, des de l'aparició de la vida visible en la terra, per què una papallona apren gués a volar, altres 180 milions per fabricar una rosa sense cap compromís més que el de ser bonica i quatre eres geològiques per què els sers humans foren capaos de cantar millor que els ocells i de morir-se d'amor.

Dins de milions de milions de milénis després de l'explosió, una salamandra trionfant que haurà tornat a recórrer l'escala completa de les espècies, serà tal vegada coronada com la dona més bonica de la nova creació.

Es necessari projectar i fabricar una arca de la memòria, capaç de sobreviure, el diluvi atòmic; una ampolla de naufrags siderals llençada als oceans dels temps, perquè la nova humanitat pugui conèixer en aquell moment gràcies a nosaltres allò que no han de contar-li els escarabats: que aquí va

existir la vida, que en ella va prevaleixer el sofriment i l'injustícia, però que també coneixiem l'amor i fins i tot vam estar capacitats d'imaginar-nos la felicitat.

Aquest text va ser trobat escrit en llengua castellana.

- Escena XVIII - PRINCIPI DE LAETIUS

Els dos militars protegits amb els seus tratges especials, depositen sobre la terra unes closques, escultures deformades del que abans van ser una estatua o momia, no poden saber-ho, un contrabaix i un silló d'orelles grans.

Lentament, una vegada els dos homes han surtit, les closques prenen vida. Una mà, el cap, un peu. Laetius, el ser que habita en cadascuna de les closques, intenta treure-se-les del damunt. Són sers sense rostre que porten la roba dels seus tratges i vestits adherida al cos com una segona pell. Amb dificultat, sense saber caminar, Laetius reptava pel terra, arrossegant la closca com un carafol. Alliberat per fi de la seva càrrega, Laetius fa gestos més prop d'un insecte que d'un ésser humà.

Text de l'astronauta:

El llarg període d'esterilitat al camp d'experimentació, finalitza amb l'aparició d'una nova forma de vida. Això refutava les hipòtesis científiques sobre l'absència de vida en la terra després d'una catàstrofe nuclear.

Les momies i els fòssils de la passada civilització, servien d'habitable a unes crísalides que els científics anomenaren LAETIUS, que vol dir més que la vida més que la mort.

Aquesta nova espècie està prodigiosament dotada per adaptar-se i sobreviure en el mitjà estèril que l'envolta, gràcies a la membrana que recobreix el seu cap protegint-lo dels raigs gamma.

-Escena XIX - DESCOBRIMENT DE LA PASSADA CIVILITZACIÓ

Dos Laetius remonent la terra han deslliurat el contingut d'un nino, en forma de pallaso, que com una exhalació ha sortit de la terra recuperant la seua verticalitat. Els Laetius estupefactes i sorpresos, no saben que fer amb el seu descobriment. Finalment, jugant a inclinar el pallaso que sempre recupera la posició vertical, es decideixen a imitar-lo. Així es com Laetius apren a caminar. Una femella ha estat observant els moviments dels mascles i intenta posar-se d'en peus i donar les primeres passes.

- Escena XX - FUNCIO REPRODUCTORA

Un astronauta porta agafada per les mans, utilitzant un lip tic el qual acaba en mordassa, una femella Laetius i la deixa al bell mig de la terra.

Text de l'astronauta:

Primera mutació observada en el camp d'experimentació.

Degut a la forta agresivitat de la femella Laetius, es produeix, a través del temps, un creiximent desmesurat de les seves urpes.

Tres Laetius mascles arrosegant-se per terra, es situen al davant de la femella en actitud d'espera. Aquesta inicia uns moviments de dansa apropant-se als mascles fins que amb les seves poderoses urpes grata el cos d'un d'ells per donar-li a conèixer que ha estat l'escollit. El mascle satisfet es posa d'en peus i s'enfronta als altres, obligant-los a retirar-se de la dansa amorosa. Seguidament el mascle ensuma el rastre que la femella, amb la mà mullada en el seu sexe, li va deixant per terra. A la fi cauran els dos de genolls fregant-se els caps en senyal d'amor i posant-se immediatament d'en peus comencen una dansa en la que el mascle tracta d'escapolir-se de les potents ungles que la femella enarbora en front d'ell. A l'acabament el mascle aconsegueix

reduir-la, agafant-la pels canells, de forma que l'inutilitza les pinces o ungles agresives, mentre la deposita suau però firmement en la terra. Tot seguit excava en la terra ejaculant al bell mig del buit. Després s'aparta de la femella esperant que aquesta consume el ritus, es a dir, clape les seves afilades ungles en el cos del mascle fins procurar-li la mort. A l'últim la femella porta la terra mesclada amb semen al seu sexe tancant aquest cicle engendrador de Laetius.

Text de l'astronauta:

Extracte de l'informe del Coronel Dr. Vladimir Bartok:

S'ha observat com, després de matar el mascle, les femelles fecunden la terra que es convertirà en el claustre matern de Laetius.

Aquest comportament, recorda les costums d'alguns insectes de la civilització anterior, tals com: l'aranya vidua negra o la mantis religiosa.

(L'astronauta assenyala un gran munt de terra) Recordin el lloc on la femella va fecondar la terra.

- Escena XXI - NAIXIMENT D'UN NOU LAETIUS I MORT DE LA MARE

... i allí on la mare va fecondar la terra hi ha un gran monticle. La femella es col·loca davant d'ell i ajupint-se l'acarona repetidament i el rodeja amb els seus braços. Desencadena tot el seu afecte fins que l'ésser comença a moure's. Emergent de la terra que el tenia aixoplugat, el jove Laetius avança caminant amb dificultat, mentre la mare continua covant amb els seus gestos mecànics el que ha estat el claustre matern. Mentretant aquest nou Laetius s'aproxima a la seva mare i situant-se rera d'ella la

rodeja el cap amb els seus potents braços i la desnuca.
Morta la mare el jove Laetius llença un crit desesperat.

Text off: L'acte parricida no és accidental ni té cap implicació edípica; és simplement l'instint de control sobre el creixement demogràfic.

- Escena XXII - L'ENSINISTRADOR DE LAETIUS

Un militar treu a escena dos Laetius, per fer una demostració de la capacitat imitativa d'aquests sers. Portant màscares de rostres humans i dirigits pel domador, els Laetius imiten els gestos de dos homes de negoci al compàs d'una música de tango. Caminen, es donen la mà, seuen, s'ofereixen tabac, obrin i tanquen les seves carteres, miren l'hora als seus rellotges i finalment a l'acabar el seu número i en un moment de distracció del domador, els Laetius utilitzen una de les carteres per defecar i menjar-se els excrements.

Text del militar-domador:

M'he permès prepararal's-hi, una petita exhibició, demostrant com Laetius té una gran capacitat imitativa per reproduir els gestos humans.

No ha estat possible utilitzar el tradicional mètode de doma a través de l'estímul alimentària, ja que Laetius es autosuficient. Per l'exercici doncs ha calgut aprofitar el seu gran instint evolutiu.

- Escena XXIII - CANVI DEL MEDI AMBIENT I DESCOBRIMENT DEL BRUM

Una femella Laetius, picant amb les seves banyes menja els Brums que va caçant.

Text de la oficial traductora:

Retrovem Laetius en un nou període. La terra comença a regenerar-se. Observin com les seves urpes han anat sofrint

una atrofia convertint-se en unes potents defenses.

Atenció, la femella amb la seva ~~intelligència~~ intel·ligència acaba de trobar un Brum. Són els primers insectes que habiten la terra després del període d'esterilitat.

A partir del descobriment del Brum, lentament passa de la seva caça artesanal a la necessitat de tenir-lo en stock i per tant a la seva caça industrialitzada.

Cinc mascles Laetius, mitjançant una dansa, caçen Brums que van portant a les femelles encarregades del seu emmagatzemament. Acabada aquesta tasca, els mascles arrossegant-se d'esquena i aixecant~~xxx~~ amb diversos salts el seu sexe, demanen a una femella que faci la tria d'un d'ells per l'acoblament, però, la femella els ataca amb les seves banyes fent-los fugir. Tant sols un mascle, que ha passat des~~aproximadament~~ previngut per la femella, repeteix mimèticament la caça del brum i l'entrega posterior a la femella, fins que s'en adona que aquesta no hi es.

- Escena XXIV - SONS DEL PASSAT

Text de la oficial militar:

Alguns vents transporten fins Laetius sons de la passada civilització. Són ones sonores que encara corren per l'espai i que donada la capacitat de Laetius per captar aquestes vibracions, li provoquen uns moviments instintius que ell no pot controlar.

Oïm el ressó d'un tren que passa i s'allunya. Un Laetius, amb els seus gestos nerviosos, elèctrics, d'insecte, sembla que es despedeix d'eixe tren que no ha vist, però que el seu ancestre reconeix com alguna cosa viscuda moltes generacions abans.

Dos mascles més, s'apleguen junt al primer colpejant-se el pit, senyant-se, juntant les palmes de les mans com si preguessin. Un so distant de campanes identifica els seus gestos. Tot seguit Laetius figura marcar el pas i en formació ~~XXXXXX~~ avancen fins que el so d'una marxa militar es perd en l'espai i un vals comença a fer-se sentir... Altres mascles s'uneixen als primers en una dansa mimètica dels gestos LAETIUS que un d'ells va marcant, per a poder ballar a la seva forma, aquell vals que ve d'un remot passat.

- Escena XXV - DOMINI DE LES FEMELLES LAETIUS

En ~~xxx~~ els darrers compasos del vals, apareixen dues femelles entrecreuant lentament les seves banyes amb moviments de tisores. Les femelles acaronen l'esquena dels mascles i seguidament inicien una dansa amorosa que finalitzarà amb els seus cosos plegats rodolant per^{la} terra. Els mascles excitats i decebutos per aquesta relació lèsbica, van anant-se'n llençant crits de tristesa.

- Escena XXVII - CODIFICACIÓ DEL LENGUATGE LAETIUS

Un oficial militar separa amb un liptic-mordassa una de les dues femelles que jeuen a terra. Du en l'altra mà un mànec de fusta on hi ha engalzada una banya similar a les de femella Laetius. Amb aquesta simulació i produint uns sons Laetius, acarona l'esquena de la femella i pareix que aquesta contesta, amb altres crits i sons, comunicant-se d'una forma lògica.

Text de la oficial traductora:

El Dr. Coronel Yuri Kobalski, va ser el primer que va establir una comunicació racional amb una Laetius.

Laetius diu: Vull, vull, vull l'altre...l'altre em porta

calor, calor, calor... els inferiors em caçararan Brums, Brums, Brums....(Traductora: Els inferiors es refereix als mascles, naturalment.)... escolto l'eco de la meva pell i em diu: "Aquí va existir la vida i ens vam imaginar la felicitat." " Escolto: Five, four, three, two, one, zero... (la femella llença un crit esgarrifador)

Traductora: Aquesta darrera comunicació ens es del tot indescifrible.

Durant el transcurs d'aquesta escena es treu la terra (suro) que cobreix la plataforma.

— Escena XXVII - ACUPUNTURA DE LA TERRA

Text de la oficial traductora:

Deixem enrera la prehistòria de Laetius. En l'etapa en que el retrobem, Laetius no extrau de la terra matèries concretes com carburants o minerals, sinó que ha arribat a l'autèntica síntesi: extrau de la terra l'essència de l'energia, considera la terra com un gran cos al qual li aplica l'acupuntura.

Amb una pedra de sílex, un Laetius va buscant els punts d'energia de la terra. L'incisió del sílex en el lloc convenient, obri un camí de llum, que Laetius segueix carregant el seu cos d'energia i projectant-lo al cel. Cel, terra i món dels Laetius; principi de tres. Aquesta unió reflexa el profund significat de la llei còsmica del creiximent. El punt de partida es el punt mig d'una estructura que acaba per ramificar-se en art.

- Escena XXVIII - LAETIUS DESCOBREIX LA MÚSICA

Text off: La música de Beethoven, no es una creació individual, es la síntesi d'un nivell de civilització.

Els sons betovenians, corren per l'espai fins que la maduresa dels sers vius permet de captar-los. Es el zenit de l'evolució i per tant l'apropament de la fi.

I així dos Laetius, proven d'extraure els sons amagats d'un món en silenci. Utilitzen els bucs, traus, cavitats i esclatxes de la terra com un gran resonador on trobaran el ritme i l'harmonia. Aquell gran instrument, format dintre la terra i pulsat per Laetius, conté en la seva estructura asimétrica l'integritat del cicle: la plenitud i la separació.

- Escena XXIX - FINAL DE LAETIUS

Laetius balla un minuetto vestit amb tratges Rococó. Laetius conserva els seus gestos d'insecte, el seu ancestre animal. La femella Laetius, continua sent el centre del nucli familiar: domina en el sexe, en l'aconseguint del menjar, la procreació de nous sers...

Laetius sota les màximes condicions de benestar i refinament social, veu interromput el seu ball pel so d'una gran explosió. Un so que fa present el present i retorna del passat. Un so que ja no li es del tot desconegut.

- Escena XXX - CONDECORACIONS I ENTREGA DE DIPLOMES

Dos militars d'alta graduació, imposen una condecoració, a cadascú dels components del grup de militars-actors, que han representat els resultats de l'experiència: OPERACIÓ PARADIS. Seguidament, un dels dos militars, es dirigeix al públic amb les següents paraules:

VIII.2 TEXTOS PERTANYENTS A LA PREPARACIÓ DE MARCS REFERENCIALS
(ORIGINALS ESCANEJATS):

"Alias Serrallonga"

Muy a finales del siglo XVI podríamos decir que la situación social en Catalunya está más que abonada para la proliferación de bandidos y bandoleros que optan por esta solución como fuente de ingresos y de supervivencia. Quizá sea interesante apuntar, muy someramente, alguna de las condiciones que atraviesa el país en la época. Catalunya no ha participado en la colonización de América; claro está, , tampoco en la explotación de sus riquezas; las pestes han tenido una virulencia aquí mayor que en el resto de la península, ya que durante un siglo se han reproducido cada 25 años afectando a todas las generaciones; las fuertes migraciones de ciudades al campo y a la inversa han acabado por hundir la ya débil economía.

Catalunya está gobernada por virreyes, que se suceden con gran rapidez y que, salvo raras excepciones, no comprenden las aspiraciones del pueblo catalán que ve con desagrado como las rentas a la Corona de Felipe II a Felipe III se han duplicado; el problema de la alza de precios y de los bajísimos salarios es general en Europa; Catalunya, más que nunca, está dividida, dos grupos (nyerros y cadells) sin que aún hoy estén más claras sus posturas absolutas, dividen familias y acrecientan rencores. Si unimos a ello el verdadero río de oro que discurre por Catalunya en las diligencias que transportan las riquezas americanas, primero hacia los Países Bajos y más tarde a las bancas italianas, comprendemos en parte la proliferación del bandidaje catalán. la represión fué durísima, era necesario mantener el orden interior, cada vez más vacilante.

Las persecuciones de bandidos enfrentaban a menudo a los virreyes con la propia Generalitat Catalana, pues no respetaban las leyes y Constituciones de Catalunya, las destrucciones de casas y castillos daban lugar a confusiones y arbitrariedades. La prohibición de tenencia de "pedreyales" (arma corta de pólvora usada muy a menudo por los bandoleros) provocó grandes protestas, sobretudo en los nobles, pues les desposeía de su arma de defensa.

Nunca los desmanes de los bandoleros sobre la población fueron mayores que los de las tropas que los perseguían.

Joan Sala conocido por Serrallonga (apellido de su mujer) actúa en esta época. Su historia es parecida a la de otros bandoleros famosos y después mitificados por leyendas, novelas románticas y cantares populares. Historia real y leyenda se mezclan difíciles de separar.

Quizá su final, su juicio y muerte, es más espectacular que la de otros bandoleros; el escarmiento dado, por la justicia debía ser ejemplar. Pensemos que muy pocos años después de su muerte estalla en Barcelona la "revolta dels Segadors" muestra del descontento popular en toda Catalunya. Después de confesión bajo tortura, práctica absolutamente normal en la época, se le pasea por Barcelona en un carro, sentado en una silla de metal bajo la cual las brasas calientan hierros que le son aplicados periódicamente, es descuartizado, su cabeza, dentro de una jaula, expuesta en una de las puertas de la muralla de la ciudad y sus restos esparcidos en los escombros.

En toda esta documentación profundizaron el grupo de teatro "Els Joglars" para realizar su montaje de "Alias Serrallonga" del que luego se hizo una adaptación para Televisión. Además de la información Histórica, social, novelística y de la revisión del sumario del juicio (del que inexplicablemente faltan algunos folios) coincide con la obra, que fué preparada, ensayada y montada, por esta compañía, en el mismo lugar geográfico donde Serrallonga "actuaba"; la zona abrupta de Collsacabra y de les Guilleries, maticos montañosos, perfectos escondrijos para él y sus bandoleros, (en épocas) numerosa banda, frente a las tropas enviadas por el virrey a instancias de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares.

El espectáculo de Els Joglars no es, ni mucho menos, una reconstrucción de "los hechos" ni pretende serlo., sino que a partir de toda esta información construyen una obra, basándose en la improvisación de los actores, recreándola, haciendola viva y nueva. En ningún momento pretende ser "fidedigna".

COSSOS DE SEGURETAT DEL PAPA

UN COS MILITAR: LA GUARDIA SUISSA. Es tracta d'un privilegi del Papa als suïssos catòlics. Els suïssos poden fer la mili a terminis. Si la fan al Vaticà l'han de fer tota seguida. Condicions: Han de fer 1,80 m. d'alçada i ser catòlics practicants.

La única vegada que van haver d'actuar va ser en la batalla de la Porta Pia, quan Victor Manuel va intentar invadir l'estat del Vaticà. Van fugir tots.

SERVEIS SECRETS: 2 cossos. SEGURETAT PERSONAL I SERVEIS D'INTELLIGENCIA.

SEGURETAT PERSONAL: Està a càrrec del Cardenal Marzinkus. Està formada per 6 persones + guarda-espallles. Són oficials i sots-oficials formats i entrenats als Serveis Secrets dels Estats Units.

SERVEIS D'INTELLIGENCIA: Estan comandats per un Coronel

SEGURETAT EN ELS VIATGES: Responsable: Mn. Tucci, jesuïta, ex director de Radio Vaticana. Viatja juntament amb els serveis del Vaticà, es posa en contacte amb els Serveis de Seguretat dels països que visita i munten tot el sistema de seguretat convenient.

"PAPAMOBIL": Viatge amb avió abans que el Papa per tal que quan aquest arribi al país de destí ja el trobi allà. L'utilitza en països catòlics i calents. En països freds i protestants fa els recorreguts en cotxe descobert.

GUARDIA HONORÍFICA: 2 cossos. GUARDIA PALATINA ; GUARDIA NOBLE. Només actuen en les festes. Són antics privilegis dels nobles romans.

SINOPSIS ARGUMENTAL

Un lugar recóndito de la selva amazónica cobija una tribu curiosa: sus costumbres, tradiciones, su música recuerdan España, pero una España antigua, su lengua es una amalgama de castellano viejo, su pintura tiene un aire de Velázquez o Zurbarán y algunas de sus danzas son flamenco auténtico.

Vamos descubriendo a través de algún ritual tradicional que se trata de una expedición española que colonizó aquel territorio y que se cruzó con los indígenas que sobrevivieron a su conquista. Por tratarse de un lugar casi impenetrable no volvió a llegar jamás expedición alguna, ni ellos tuvieron interés en volver ni buscar más allá de su territorio, el clima y la benignidad de la naturaleza facilitarían esta actitud.

A través de los siglos se han conservado intocables las costumbres o formas de vestir pero algunas tradiciones indígenas también han penetrado.

En algunas cosas se ha evolucionado hasta casi perder el sentido primitivo, pero en otras se han mantenido los cánones más arcaicos.

Los conocimientos técnicos que poseían ya los conquistadores han servido para salir de las formas primitivas de vida y construir una sociedad tópicamente feliz en perfecto equilibrio entre la comodidad y las leyes de la naturaleza.

Un equipo de investigadores españoles que lleva años estudiando el lugar donde fue a parar esta importante expedición consigue localizar la tribu, pero muy rigurosos en no ejercer una colonización traumática, les enseñarán el mundo exterior a través de un televisor, una antena parabólica y una batería solar. Los científicos creen que así es la manera menos brutal de mostrar el mundo actual, mirándolo simplemente en 25 pulgadas.

Los indígenas copiarán con insospechada celeridad actitudes, costumbres y comportamientos de video-clip; en poco tiempo casi no quedará nada de sus antiguas tradiciones convirtiéndose en auténticos políglotas y fabulosos imitadores de las formas más rabiosamente modernas.

A cambio de un buen lote de electrodomésticos y objetos sofisticados accederán a protagonizar un reportaje para una importante cadena de televisión norteamericana, sobre como eran sus formas de vida pasada, pero ellos ya habrán convertido su antigua personalidad en algo tipic-hall para el consumo.

Rigoletto bufó deforme del llibertí Duc de Màntua celebra les aventures amoroses del tirà burlant-se despiatadament dels marits enganyats i els pares ultratjats. El vell Monterone és també víctima d'aquests escarnis quan increpa al Duc per la seva filla deshonrada. Monterone maleeix Rigoletto.

La impunitat del Bufó resulta molesta als cortesans que esperen un dia burlar-se del burlador. L'ocasió es presenta quan descobreixen que el tullit Rigoletto amaga una bella amant gelosament tancada a casa seva. Decideixen doncs segrestar-la.

La suposada amant és en realitat Gilda la seva filla estimada i única alegria a la vida del cruel bufó.

Aprofitant l'absència de Rigoletto el Duc s'introdueix a la casa, disfressat d'estudiant, per continuar la seducció de Gilda començada durant les seves visites a l'església. Aquest vespre una remor de gent al voltant de la casa obliga el Duc a sortir-ne precipitadament per no ser descobert: Són els cortesans que venen a perpetrar el segrest.

Al carrer es topen amb Rigoletto i l'enganyen sobre la dona a segrestar dient-li que es tracta d'una nova conquesta del Duc. Així aconseguiran la col·laboració del bufó que es posarà la màscara com tots, encara que a la seva li taparan els ulls.

Entre la ignorància i la ceguesa Rigoletto participa al segrest de la seva pròpia filla. Quan el deixen sol i es treu la màscara descobreix l'engany i desesperat anirà a la cort per suplicar als cortesans el retorn de Gilda.

Gilda és retornada però després de ser deshonrada pel Duc. Rigoletto furios es servirà d'Sparafuccile, un assassí a sou, per projectar la seva venjança.

El Bufó conduirà Gilda fins al cau de l'assassí, una tenebrosa taverna, on des d'un amagatall podrà veure com el Duc acudeix a la cita d'una altra dona: Magdalena, la germana del criminal que serveix precisament per atraure les víctimes. La desconsolada Gilda ignorant la trampa comprova la traició del seu amor.

Rigoletto li ordena que abandoni la ciutat, ja que ell ho farà més tard perquè li queda una feina per resoldre.

Mentrestant Magdalena seduïda també pel Duc convenç al seu germà perquè assassini una altra persona en lloc d'aquell galant cavaller. Sparafuccile accedeix al canvi si abans de l'hora convinguda amb Rigoletto per acabar la feina entra algú altre per la porta de la taverna.

Desobeint les ordres del seu pare, Gilda retorna al cau d'Sparafuccile

on escolta amagada les funestes intencions. Decideix entrar i ser ella la víctima per salvar així la vida del Duc.

A l'hora convinguda Rigoletto apareix i recull el sac amb la víctima per tirar-lo al riu, però just abans de fer-ho escolta a la llunyania els cants del Duc que segueix viu. Aterroritzat obre el sac i comprova desesperat que hi porta la seva filla agonitzant la qual expirarà en els seus braços.

S'ha acomplert la maledicció de Monterone.

Poca llum a l'escenari, potser unes làmpares de pantalla com les casolanes, repartides en diferents espais donant una certa intimitat a uns racons-apartament, és a dir amb sacs de dormir o mantes, fognets, etc. Els personatges seran inicialment anti-protagonistes dins de les seves especialitats:

COMPARSA: un "manguta" que ha fet tots els missatgers i aguantat totes les llances.

APUNT: ex apuntador d'una altra època reciclat a regidor, s'ho coneix tot entre caixes.

FREGONA: dona de la neteja que fa les seves pràctiques de cant netejant les butaques i els lavabos, per cantar necessita la fregona.

CORISTA: cantant del cor del teatre amb tota la frustració del que ja li ha passat l'oportunitat de ser un divo.

TRAMOIA: la seva autèntica passió és tocar la trompeta tal com feia a la mili. Ell es creu artista molt més que els escenògrafs.

TAQUILLERA: es coneix totes les obres, coneix els èxits comercials, pot tenir una visió particular de l'escena.

DIRECTOR: és el director del teatre i al mateix temps forma part de tota mena de comissions i patronats. És home administratiu de partit però amb idees sobre l'art i la cultura de prestigi.

Poden estar presents l'electricista i el tècnic de so i fer incorporacions segons possibilitats personals. En tot cas els aparells de so a la vista poden ser falsos i fins i tot un xic primitius pel gust anti-sofisticat del tècnic. Els aparells elèctrics poden tenir rodes i moure'ls segons les diferents situacions.

COMPARSA: (entra arrossegant al director) L'últim que faltava! s'havia amagat bé el malparit!

TAQUILLERA: (amb sorna) senyor director puc sortir una hora abans?, tinc la nena amb angines!

DIRECTOR: (aterroritzat, quasi amb una crisi) (tranquils..., calma..., no es posin nerviosos...

TRAMONIA: Nerviosos? (assenyalant els altres que fan postures d'oci) Miri home!

DIRECTOR: (Veient horroritzat el públic a la sala) Oh Déu meu!!
(fa com unes tímides reverències fent també indicacions de calma).

COMPARSA: Els esdeveniments en directe són avui el millor espectacle... ara que es donen les guerres per televisió i en directe... no pretendrà que fem el Hamlet per milionèssima vegada?

DIRECTOR: (es dirigeix a ells molt fluix perquè no els senti el públic)

TAQUILLERA: (traduint alt i teatralment el que diu) Diu que reconsiderem la nostra actitud... que ningú recolzarà una acció semblant... que les conseqüències poden ser molt greus... que... què?

DIRECTOR: (calla quan es veu traduït)

TAQUILLERA: Ara calla però segur que pensa que som uns fills de puta.

APUNT: (dirigint-se al comparsa) va som-hi... els timbres (tocant els tres junts) vinga... (Tocant els cops de rigor amb el bastó) Taló (tots miren com puja imaginàriament el taló)

COMPARSA: un moment que jo sense llança i casc em veig
incapaç de fer res... ho sento, és el mal costum
(Agafa un bastó i un casc d'obres)

APUNT: Espera doncs, si es tracta d'agafar cada un els
seus instruments... (remena per un racó i apareix
amb la conxa de l'apuntador)

FREGONA: (va fent mentrestant tota mena de gestos de calma
i espera als espectadors)

COMPARSA: (repetint el text de l'apuntador) sóc el comandant
Llorenç, no és que sigui comandant ni tingui res a
veure amb cap milícia, però aquí se m'ha nomenat
així per posar ordre en aquesta situació
(assenyalant els altres) ja que tots tenen una
mania o altra.

APUNT: (insistent) No assenyalis... No assenyalis!

COMPARSA: Bé... des que hem situat el punt neuràlgic i
centre d'operacions a l'escenari, fem el que fem,
tot sembla teatre (dirigint-se als altres) inclús
això que dic també ho és perquè m'estant
apuntant...

CORISTA: (tallant) digues que per això hem assenyalat
aquest tros (ensenyà els límits d'una ratlla) per
al teatre i fora res.

COMPARSA: Ah, si... tot el que passa aquí a dins és teatre o
sigui va a missa i tot el què passa defora és...
una merda.

APUNT: Presenta... presenta...

COMPARSA: Aquí tenim l'estat major de l'operació
(assenyalant els altres)

APUNT: No assenyalis!!

FREGONA: (Entrada teatral amb els estris) Consuelo.

COMPARSA: Deu anys de neteja per tots aquests locals
(assenyalant discretament)

CORISTA: Mariano

COMPARSA: 15 anys de cant a 3^a fila de la coral.

TRAMOIA: Vicente (com que el comparsa tarda massa a
presentar-se) 11 anys de tramoia i ara substituït
pels "niñatos" de l'electrònica que...

TAQUILLERA: Paquita!

COMPARSA: tretze anys a la taquilla (dirigint-se a
l'apuntador) Ramon reciclat d'apuntador a regidor
que vol dir la puta del regimiento i per fi jo
comandant Llorenç que està fins als baixos de
representar tota mena masses i multituds.

TRAMOIA: O sigui que aquí no hi ha autors ni la mare que
els ha parit!

COMPARSA: Això... el teatre és nostre, tot això és nostre,
tot el que dic és nostre... ara em sembla que m'he
embolicat...

APUNT: Si has de dir el que et dona la gana ja puc
plegar, això és pitjor que un pirandello fet per
aficionats!.

COMPARSA: (Crida atropelladament insults als que considera
paràsits del teatre) Aquí no hi tornaran a entrar
ni consellers culturals, ni assessors, ni
sindicats, ni directors, ni "azafatas" amb flors.
Ni putes! Ni maricons! Ni "bolleras"...

LA DRAMATÚRGIA ESCRITA DE LA COMPANYIA ELS JOGLARS

- APUNT: Així ja s'ha acabat el teatre!
(s'hi afegeixen tots els altres a denunciar les seves fòbies)
- TRAMOIA: Ni Pavorottis! Mori el mestre Ivanovitx... és un cabró!
- FREGONA Mori la "xivata" perruquera i els de les oficines
- CORISTA: i tots els solistes!
- TAQUILLERA: A prendre pel sac aquella... com es diu... Ah Marguerite Dupas i Botho Strauss... acabem amb els teatres buits.
(Gran desordre exhibicionista de tots)
- DIRECTOR: (desesperats) incults... impotents!
- CORISTA: Música, alguna cosa per acompanyar (es toca una melodia)
- TRAMOIA: Hòstia com desafinen... (crident) visca la desafinació!! Ara matem el porc! (dirigint-se al director) fem la matança! No facis aquesta cara home... és teatre, que vols que et passi si tu ets el nostre salvaconduït... però col·labora una mica, encara que això no sigui la traviata. (El posen damunt la taula, el despullen i fan veure que l'escorxen, els cantants poden imitar els crits que recorden aries, de darrera el coll s'estira una peça estreta de roba vermella com un raig de sang que no para).
- TAQUILLERA: Quin efecte més preciós!
- COMPARSA: això és d'aquells xinesos o japonesos que van passar per aquí!
(quan es recorden del Kabuki alguns imiten gestos i veus mentre es "destornillen" de riure)

DIRECTOR: (despullat des de la taula) eh, eh, em puc tornar a vestir? on és la meva roba?

TAQUILLERA: (rient mentre porta un vestit del rococo) aquí la tens.

DIRECTOR: (Mentre el vesteixen) jo no tinc res contra vostès, però si em deixen marxar els puc assegurar que pactaré unes condicions favorables... però baixin el teló perquè tinguin en compte que el seu delicte...

APUNT: Delicte?, però què diu... Miri (es refereix a les accions anàrquiques dels altres) Aquí fem catarsi i això és legal.

TAQUILLERA: És allò de la vida és sueño!

TRAMOIA: que collons la vida és sueño! Si ~~e~~^s vol canviar la vida s'ha de començar pel teatre, perquè els civils ens copien a nosaltres, aquí comença la revolució! (dirigint-se a un que fa de subnormal) a veure en que s'assembla aquest amb un imbècil de veritat... fes un poeta (li donen un llibre i fa uns gestos afeminats, ~~senca~~^{recita} etc) ara sí que fa l'imbècil!
(cau un pot de fum des de la finestra)

FREGONA: fills de puta! (alguns tenen atacs de tos, es posen mocadros a la boca)

COMPARSA: Ensenyeu-lo que així pararan!

TRAMOIA: (Agafen el director i l'ensenyen per la finestra) ep tranquils... que si ens posen nerviosos...

CORISTA: Malparits, ens han tallat el telèfon, jo volia trucar a casa.

APUNT: Ara no podrem saber qui ha secundat l'acció.

DIRECTOR: No siguin ingenus, no veuen que estan ben sols!

COMPARSA: Però el teatre és nostre

DIRECTOR: Ja em dirà de què els serveix!

COMPARSA: Què? no som artistes? aquí només puguen els enxufats o també els que es deixen enxufar! els pilotes i mediocres i nosaltres tots a la clandestinitat!

TRAMOIA: Què vols que et fem malparit! et penses que no tenim talent?

COMPARSA: Mira, mira (va canviant de postures segons el nom)
Hamlet... Otello... Macbett... Cyrano... Juli Cèsar...
Què vols, va digues què vols que fem... teatre a la carta... (tothom va a la seva)
Cony... pareu... una mica d'ordre, o dius què vols o t'escorxo!!

SENTÈNCIES PLA UTILITZADES EN L'ESPECTACLE "LA INCREIBLE HISTORIA DEL Dr. FLOIT & Mr PLA" D'ALBERT BOADELLA.

- 1). *(El rossinyol.)* En la primera cosa que pensa aquest artista és en la pròpia alimentació. Com el obrers, els banquers, els poetes, els militars. Després canta i canta, sobretot quan disposa d'un bon hort, de cucs grassos i d'excel·lents cireres.

Les hores. Volum 20. Pàg. 159.

- 2). ...m'agraden sempre i no em canso mai d'escoltar-los perquè sóc conservador, perquè crec que en la vida, que té tantes poques coses agradables, menysprear-ne una de sola és una salvatgeria absoluta i real.

Les hores. Volum 20. Pàg. 161.

- 3). *(Les merles.)* Són com la vida, com la cosa inaferrable que té la vida. En el moment de fer el pinyol sublim resulta que es desinflen i fan el ridícul. Quan arriba el moment de la temperatura de l'amor succeeix que la senyoreta té mal de queixal i no està per a res.

El nord. Volum 5. Pàg. 104.

- 4). El cucut és un altre ocell que anuncia la primavera, l'element de vanguardia, del xivarri universal, vegetal, animal i humà.

Les hores. Volum 20. Pàg. 142.

- 5). Els pardals són uns animalets divertits i xirois que es passen la vida fornicant davant dels ulls del públic. Són potser els éssers més veneris i genèsics de la creació. Els pardals ho fan curt, però no els ve d'una vegada.

La vida amarga. Volum 6. Pàg. 360.

- 6). El lloro és el rentista més important de l'ornitologia. Després de la guerra civil han desaparegut tots els lloros i jo no en trobo cap. Es pot trobar un comunista, un anarquista, un socialista, un purità, un vegetarià, un abstemi, un pesat, un fanàtic, un torracollons impressionant, però de lloro no en trobo cap.

Articles amb cua. Volum 31. Pàg. 328.

- 7). Escoltar és un hàbit que consiteix a separar-nos del xivarri que portem dins. No solem pas escoltar. No ens escoltem més que a nosaltres mateixos, perdoni, a nosaltres mateixos i al telèfon. Tota la resta a penes existeix.

Les hores. Volum 20. Pàg. 153.

- 8). ... per això els ocells han de tenir una cosa singular des del moment que han aconseguit fer-se escoltar més o menys.

Les hores. Volum 20. Pàg. 153.

- 9). He nascut el 8 de Març de 1.897 a Palafrugell. La totalitat de la meva sang és empordanesa. ... De l'època de la meva infància no recordo absolutament res. El meu pare es diu Antoni Pla i Vilà ... La meva mare es diu Maria Casadevall i Llac.

El quadern gris. Volum 1. Pàg. 85.

- 10). Jo he estat sempre un escriptor molt lent. He escrit molt perquè no he pensat més que a escriure.

Articles amb cua. Volum 31. Pàg. 8.

- 11). He comès molts errors. Els resultats han estat insignificants. L'única esperança que tinc és el dia de demà. Jo no vull res, ni he demanat mai res, ni aspiro a res. Em deixin passar els últims dies de vida en l'oblit i la vaguetat dels creixents i minvants.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 290.

- 12). Jo he estat un gandul fracassat. Crec que és una posició molt respectable i que no fa mal a ningú. El Mediterrani és un lloc ideal per a practicar-ho.

Itàlia i el Mediterrani. Volum 37. Pàg. 526.

- 13). He viscut tota la meua vida en el segle més sinistre, més sanguinari de l'era cristiana.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 341.

- 14). En el curs de la vida he pogut observar molt poques coses: Jo no sóc res de res. La vida ha estat un caminar a les palpentes, un llarg exercici de la pròpia ignorància.

Les hores. Volum 20. Pàg. 485.

- 15). Jo no sóc un producte del meu temps, sóc un producte contra el meu temps.

El quadern gris. Pàg. 434.

- 16). La vellesa em porta a la fatiga. L'insomni em fatiga enormement i mirar el sostre de l'habitació encara més.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 581.

- 17). *(Alimentació.)* ... s'han de reservar per a les persones que es dediquen a la heroicitat, com per exemple els astronautes.

El que hem menjat. Volum 22. Pàg. 207.

- 18). Tot això és insípid com un discurs socialista.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 473.

- 19). Al pas que anem, amb la inconsistència dels aliments, arribarem a la mandíbula d'herbívor, de conill.

Articles amb cua. Volum 31. Pàg. 26.

- 20). Les presses han matat la qualitat. Han matat l'artesanat. Han matat totes les arts.

Humor candor. Pàg. 499

- 21). La bona cuina sempre és localista.

El meu país. Pàg. 221.

- 22). Vos hermós teniu el cap gros, les faccions grollerotes, el pit i el ventre potent, en canvi les cames se us aprimen. És la totalitat del cos que no us acompanya. Sou un analfabet aparatós, però ple del més autèntic seny. Vos Hermós no sou un primari, sou un home arcaic, antic.

Caps i puntes. Volum 43. Pàg. 682.

- 23). Entre 1917 i ... visqué en aquestes sol·lituds allunyat dels homes i les dones Sebastià Puig conegut per l'Hermós, analfabet, home feliç, hospitalari, pescador, mariner, caçador, gran cuiner. Tu que passes has de saber que si no ha tornat és perquè no ha pogut o perquè l'han enganyat com un xino.

Aigua de mar. Volum 2. Pàg. 73.

- 24). No m'he dedicat mai a la imaginació, ni a la invenció ni a la retòrica. he fet una literatura d'observació, de visió, de materialització, d'alguna forma de coneixements, de realisme fi.

Articles amb cua. Volum 31. Pàg. 8

- 25). L'interès de les dones no està en la bellesa, ni en la seva manera de vestir, ni de parlar, ni en les qualitats del cos i de l'esperit. Crec que depèn en definitiva de l'adequació del paisatge sobre el qual la dona es mou. Hi ha dones que no lliguen amb res. Quan es produeix l'adequació, la fascinació és infalible, excelsa.

- 26). Em fa un efecte estrany que els capellans tendeixen a vestir com els economistes.

Notes per a Silvia. Volum 26. Pàg. 314.

- 27). Quan les religions maduren porten a l'escepticisme.

Les illes. Volum 15. Pàg. 436.

- 28). Els pagesos viuen de les propines de la naturalesa.

Les hores. Volum 20. Pàg. 349.

- 29). Només els països d'una determinada substància crematística es poden permetre ser nacionalistes.

Notes de capvesprol. Volum 35. Pàg. 78.

- 30). L'art no és una perversió.

Homenots 4ª sèrie. Volum 29. Pàg. 186.

- 31). Això del turisme consisteix en la bogeria demogràfica.

- 32). Els hi participo que la meua única aspiració és morir davant el Mediterrani o davant una o altra muntanya dels voltants.

Direcció Lisboa. Pàg. 110.

- 33). Contemplar un paisatge enmarcat produeix més plaer que mirar-lo en llibertat.

Retrats de passaport. Volum 17. Pàg. 9.

- 34). És trist haver d'arribar a la conclusió que si no es menja bé no es pot ser intel·ligent.

El quadern gris. Volum 1. 604.

- 35). L'únic que li fa falta a les roses per a ser perfectes és que siguin comestibles.

Les hores. Volum 20. Pàg. 204.

- 36). Destruïa el cul de les criatures pensant que havia fet la cosa més important del món.

Itàlia i el Mediterrani. Volum 37. Pàg. 303.

- 37). El teatre és avui una pura sordidesa intel·lectual i moralística.

Tres artistes. Volum 14. pàg. 316.

- 38). El reneç és inseparable del clima imperant.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 104.

- 39). Aquests temples brunyits d'or i substàncies brillants no són més que meres vitrines ...

Caps i puntes. Volum 43. Pàg. 198.

- 40). He fet una literatura, segurament massa extensa, sense cap pretensió, sense cridar ni llagrimenjar, sense cap demagògia literària.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 287.

- 41). He estat un dels escriptors més atacats d'aquest país. M'és indiferent. Molt més m'he atacat jo a mi mateix.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 289.

- 42). He comès molts errors Els resultats han estat insignificants. L'única esperança que tinc és el dia de demà. Jo no vull res, ni he demanat mai res, ni aspiro a res. Em deixin passar els últims dies de vida en l'oblit i la vaguetat dels creixents i minvants.

Darrers escrits. Volum 44. Pàg. 290.

43). Morir és fàcil el que costa és la comèdia.

Imatge Josep Pla. Volum 45. Pàg. 67.

44). Sóc jo qui ha de decidir quan m'he de morir.

Imatge Josep Pla. Volum 45. Pàg. 67.

Temps total espectacle	1h. 45'
Temps total text Pla	7'
Tant per cent de text de Pla	6,6 %

RESUM SENTÈNCIES.

PAÍS.

1).	País	131.
2).	Política.	73.
3).	Espanya.8.
4).	Governar.8.
5).	Guerra - revolucions.. . . .	22.
6).	Economia.	18.
7).	Mediterrani.4.
Total :		264.

NATURALES.

1).	Naturalesa8.
2).	Paisatge.	16.
3).	El camp8.
4).	El foc.2.
5).	Animals.6.
6).	Calendari.	11.
7).	Mar.7.
8).	La pluja.4.
9).	Ambient.2.
10).	Flors..3.
11).	Exabruptes naturalesa.3.
12).	Vent.2.
13).	Rius.2.
14).	Clima.3.
Total :		77.

COMPORTAMENT.

1).	Dormir.	10.
2).	Presses.	3.
3).	Retrats.. . . .	28.
4).	Pla.	109.
5).	Ciutats - Països.	42.
6).	Viatjar.. . . .	10.
7).	Família.	2.
8).	Malalties.	16.
9).	Anècdotes.	29.
10).	Esport.	6.
11).	Juventut.	6.
12).	Varis.	131.
Total:		392.

CULTURA.

1).	Cultura.	21.
2).	Intellectuals.. . . .	11.
3).	Universitats - escoles.	4.
4).	Refranys.. . . .	4.
5).	Plagi.	6.
6).	Oci.	2.
7).	Literatura.	23.
8).	Poesia.	6.
9).	Esriptura.	18.
10).	Periodisme.	7.
11).	Autors.. . . .	15.
12).	Llengua.	13.
13).	Epigrames.. . . .	11.
14).	Teatre - cinema.	33.
15).	Música.	20.
16).	Art.	23.
17).	Bellesa.	10.
18).	Pintura.	17.
19).	Arquitectura.. . . .	15.
Total :		259.

FILOSOFIA.

1).	Filosofia	70.
2).	Història	7.
3).	Profecies.	3.
4).	Temps	3.
5).	Il.lusions.	5.
6).	Felicitat.	22.
7).	La vida.	32.
8).	Religió	10.
9).	Mística.	3.
10).	La mort.	11.
11).	L'home.	25.
12).	Vellesa.	6.
13).	Diners	32.
14).	Progrés.	28.
Total :		257.

HOMES - DONES.

1).	Dones	34.
2).	Putes	5.
3).	Cames.	6.
4).	Feminisme	4.
5).	Homes	2.
6).	Homes - dones	5.
7).	Amor.	25.
8).	Matrimoni.	8.
Total :		89.

GASTRONOMIA

1).	Menjar8.
2).	Cuina	18.
3).	Plats	25.
4).	Begudes	11.
5).	Fruites	3.
6).	Aliments	10.
7).	Paladar	3.
Total :		78.

VOCABULARI

1).	Vocabulari	47.
2).	Frases	60.
Total :		107.

TOTAL

1).	Pais	264.
2).	Naturalesa	77.
3).	Comportament	392.
4).	Cultura	259.
5).	Filosofia	257.
6).	Homes - dones	89.
7).	Gastronomia	78.
8).	Vocabulari	107.
TOTAL		1523.

Senyor Pla, ja sé que no li agrada parlar de vostè, sino del que veu però malgrat tot, com el podriem definir, com periodista, un escriptor, un petit propietari rural?

Jo he sigut un gandul fracassat...etc... un llarg exercici de la pròpia ignorància.

Malgrat definir-se com un gandul, vostè ha sigut un treballador transcendent per la conservació de la llengua?

La nostra llengua és una cosa tan poc treballada que costa Déu i ajuda no escriure en vers i donar a les coses un punt de insípida vaguetat. Miri, una llengua ha d'esser fàcil i còmoda mai una forma d'heroisme, m'enten?

Amb aquesta llengua difícil vostè però ha conseguit construir un estil ben personal?

Perquè he caminat molt al llarg de la meua vida, per això he fet una literatura caminada, sap? Jo mai m'he dedicat...etc...jo fumo per això, per buscar adjectius.

És curiós que amb la facilitat lingüística que posseeix no es dediqués també a cultivar la novel·la?

Miri entre els amors d'un barber o els sentiments d'un fogainer de tren i la política de Cambó i d'Azaña, em quedo com a interès humà, amb això darrer.

Vostè, com ha dit abans, ha viscut en el segle més sanguinari de la història, és així com sintetitzaria el segle XX?

És potser el moment en que tota la humanitat ha estat més acostada a la selva i la caverna. És realment angoixós de pensar que hi hagi tants milions d'essers humans que hagin patit pel fet d'existir Hitler.

Quin creu que va esser el germen de la última guerra mundial?

El tractat de Versalles que provoca a Alemanya una inflació colossal. Pensi que l'expressionisme alemany fou la tendència pictòrica de la inflació monetària, del dolor immens que produí aquesta inflació, de la eliminació en la vida humana de tota bellesa pensable i possible. Les criatures se suïcidaven com aquell qui menja un préssec.

Així vostè coincideix amb la gran obsessió per la moneda estable, que porta a terme la política de la Unió europea?

La gent té un respecte instintiu a la moneda, és un dels grans fets màgics del món. El preu de la moneda és el fonament de la moral pràctica.

Itàlia sense haver patit tan aquest problema també va participar activament en la guerra mundial?

A Itàlia ningú dona importància a Itàlia, això a Mussolini li serví per exaltar-li totes les disposicions a l'arbitrarietat, la llet entra en un procés d'aigualment impressionant i cada vegada que cridaven, Viva Il Duce!! S'havien d'escurçar la corretja.

Parlím, una mica de la nostra guerra civil.

Deixem-ho córrer... deixem-ho córrer... No veu que el que s'assembla més als espanyols d'esquerres son els espanyols de dretes?

Potser és per això que en els dos bàndols es van cometre les mateixes atrocitats?

Però vostè que es creia, que era possible tallar un formatge i que una meitat sigui de bola i l'altre de Gruyère?

Ara m'agradaria que em contestés breument alguns grans títols de la nostra societat. El comunisme.

Els comunistes sempre son dos i la seva missió és vigilar-se mútuament.

Les revolucions?

Per evitar les revolucions hi ha la política. L'únic positiu que tenen les revolucions...etc

La política?

És l'astúcia al servei de la realitat. L'única política responsable és la que no augmenta el dolor humà.

Les religions?

Quan les religions maduren condueixen fatalment a l'escepticisme. Vostè ja ho sap això!

La civilització?

La civilització no és més que això, poder reduir mentalment un troç de terra monstruosa a la corba antiga d'una ametlla tendre.

La monarquia?

El principi monàrquic implica que s'admeti al tron a gent que seria incapaç de conquerir-lo.

Els intel·lectuals.

Tots els historiadors de la revolució estan d'acord a remarcar que el terror és una construcció típica de l'home de lletres.

L'art?

L'art i la literatura no son més que un fenomen, d'ordre absolutament secundari de la xarxa de fets vivents que es manifesten en la vida en comú.

El teatre?

Una collonada!! El teatre és avui una pura sordidesa intel·lectual i moralista. Prefereixo la bona cuina.

I la cuina?

La bona cuina és un paissatge cultivat al interior d'una cassola.

La seva literatura?

He fet una literatura massa extensa...etc creixents i minvants.

Senyor Pla no tenim mes temps, amb deu segons facim una definició de Catalunya?

Un, dos, tres, quatre, cinc (mentres va marxant), sis, set, vuit, nou i deu. Donguís, per saludat, no m'emprenyi mes.

DICCIONARI DALÍ.

INDEX.

1). DALÍ. Personatge.

Autodefinicions.
Dalí-geni.
Dalí-boig.
Dalí-teatral.

2). DALÍ. El seu món. Univers dalinià.

Emoció. Sentiments. Amor.
Intel·ligència
Bellesa- Lletjor
Por- fòbies- manies.
Sadisme- Massoquisme- crueltat.
Cul- escatologia.
Drogues- alcohol.
Menjar.
Animals.
Oci- lectura.
Presó
Aspecte- Bigotis
Els altres: La majoria
Cretins
Enemics
Aristocràcia- societat
Popularitat
Opinions diverses.

3). DALÍ. Biografia.

Infantesa

Família : Pare
Mare
Germà

4). DALÍ. Paisatges.

Figueres. Cadaqués. Portlligat.
Estació de Perpinyà.
Nova-York

5). DALÍ. Pintor.

Autodefinicions.
Definicions.
Consells.
Pintors.
Llibertat.

6). DALÍ. Artista.

Reflexions artístiques (art-antiart)
Mètode paranoic-crític.
Surrealisme.
Altres arts. Cinema.
Fotografia
Música.
Publicitat
Món industrial
Ciència

7). DALÍ. Reivindicacions. Manifestos.

8). DALÍ. Místic.

Misticisme
Religió
Déu.
Mort.
Moral.

9). DALÍ. Profètic.

Prediccions

10). GALA.

11). DONES.

12). SEXE/ EROTISME.

13). DINERS.

14). POLÍTICA.

15). CATALUNYA-ESPANYA.

16). PERSONATGES.

Buñuel.
Eluard.
Freud.
Le Corbusier.
Lorca.
Matisse.
Miró.
Picasso.
Proust.
Rafael.
Rodin.
Velázquez.
Vermeer.

Autodefinicions.

- 1). Tots els meus esforços, cada dia i des de sempre, busquen una sola cosa: Reeixir a ser Dalí.
(Pensaments i anècdotes. p.17)
- 2). Per causa meva, algun dia hom es veurà obligat a ocupar-se de la meva obra.
(Pensaments i anècdotes. p.17) (Diario de un genio. p.50)
- 3). El diví Dalí sempre s'ha de prendre seriosament. Digui el que digui. I aquells que troben les meves paraules frívols, són ells els frívols per no prendre el diví Dalí seriosament.
(Pensaments i anècdotes. p.18)
- 4). A l'edat de sis anys, volia ser cuinera. Als set anys, volia ser Napoleó. Però l'edat del seny em va ensenyar que no hi havia ambició més alta que la d'esdevenir Dalí.
(Pensaments i anècdotes. p.18)
- 5). Al voltant de Dalí, tot és veritat tret de mi.
(Pensaments i anècdotes. p.18)
- 6). Jo, d'idees en tinc per donar i per vendre. Prefereixo que me les robin, això m'evita haver de realitzar-les jo mateix.
(Pensaments i anècdotes. p.20)
- 7). Cada matí, quan em desperto, experimento un plaer suprem que avui descobreixo per primera vegada: el de ser Salvador Dalí, i em pregunto meravellat, què més farà avui de prodigios Salvador Dalí. I cada dia m'és més difícil comprendre com els altres poden viure sense ser Gala o Salvador Dalí.
(Pensaments i anècdotes. p.24) (Diario de un genio. p.123)
- 8). Estic en estat d'erecció intel·lectual permanent.
(Pensaments i anècdotes. p.27) (Diario de un genio. p.157)

- 9). Tinc ben endins la noció ininterrompuda que tot allò que té a veure amb la meva persona i amb la meva vida és únic i sempre està marcat per un caràcter excepcional, total i truculent.
(Pensaments i anècdotes. p.31) (Diario de un genio. p.58)
- 10). Dalí, és una droga.
(Pensaments i anècdotes. p.31)
- 11). Em considero un pintor molt dolent, un escriptor molt dolent, i fins i tot un artista molt dolent. El que compta és el meu do arcangèlic de cosmogonia.
(Pensaments i anècdotes. p.33)
- 12). Només vull ser Salvador Dalí i res més. Però a mesura que m'hi acosto, Salvador Dalí s'allunya de mi.
(Pensaments i anècdotes. p.35)
- 13). Sé el que menjo. No sé el que faig.
(Pensaments i anècdotes. p.35)
- 14). Sóc el prototip per excel·lència del "pervers polimorf", fenomenalment endarrerit, que conserva intactes totes les reminiscències dels paradisos heterogenis del nen de pit.
(Pensaments i anècdotes. p.40)
- 15). M'interesso molt per la meva salut, m'interesso molt en mantenir en vida allò que per a mi hi ha de més excepcional al món, jo mateix.
(Pensaments i anècdotes. p.40)
- 16). La meva intimitat està protegida pels dragons de la meva pròpia mitologia.
(Pensaments i anècdotes. p.49)
- 17). El meu objectiu? Sistematitzar la confusió i contribuir al descrèdit total del món real.
(Pensaments i anècdotes. p.49)
- 18). Tot em modifica, però res no em canvia.
(Pensaments i anècdotes. p.53)

- 19). Sóc una dida. Trec els pits i dono de mamar a la meva època. L'única cosa que ha fet el meu segle és alimentar-se amb les meves idees.
(Pensaments i anècdotes. p.56)
- 20). L'estructura profunda de la meva personalitat sempre és binària: Sóc bicèfal i doble.
(Pensaments i anècdotes. p.57)
- 21). Quan Dalí té una visió, en lloc de ser efímera esdevé ciment.
(Pensaments i anècdotes. p.69)
- 22). Des de la més tendra infantesa, tinc la viciosa inclinació de considerar-me diferent del comú dels mortals. En això també me n'estic sortint.
(Pensaments i anècdotes. p.70)(Diario de un genio. p.99)
- 23). La modèstia no és precisament la meva especialitat.
(Pensaments i anècdotes. p.70) (Vida secreta de Salvador Dalí. p.4)
- 24). Sempre sóc feliç, sempre! Tinc un termostat, una mena de sistema intern que fa que res no pugui alterar el meu benestar. Així que apareix a l'horitzó la més mínima contrarietat, el meu termostat interior es posa en marxa i m'impedeix patir.
(Pensaments i anècdotes. p.83-84)
- 25). Sí, el diví Dalí és el porc que, amb el seu musell, babeja i remuga de satisfacció, gastrònom inconfessable, dalinitza en català, la qual cosa, en francès, vol dir "posseït pel desig", s'obre, bretxa llefiscosa i supergolafre, entre el munt d'escombraries amoniacals i terribles de la nostra època, a fi d'avançar pel passadís llarg i estret de la idiotització que són la premsa, la ràdio, la televisió, els dalinians, els antidalinians, les dalinianes, les antidalinianes, tots plegats més o menys pagesos cibernètics impenitents.
(Pensaments i anècdotes. p.110)
- 26) Dalí és l'home més pretensions del món. Malauradament, també és excessivament talentós. La temptació de tenir d'ell una idea tan elevada com la que ell es fa de si mateix és molt gran.
(Pensaments i anècdotes. p.173)

- 27). Semblo destinat a una excentricitat truculenta, tant si ho desitjo com no.
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.19)
- 28). Un atzar impronosticable, fidel i objectiu sembla haver escollit sistemàticament la meva vida per a convertir uns incidents que normalment no tenen importància en violents, fenomenals i memorables.
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.20)
- 29). Vaig arribar a ésser, vaig ésser i continuo essent la viva encarnació de l'anti-Faust. D'infant adorava aquell noble prestigi de l'ancianitat i hauria donat el meu cos sencer per ésser com ells; per envellir immediatament!
Era l'anti-faust.
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.72)
- 30). En aquella època encara no era un "conversador" i pronunciava només els mots estrictament necessaris, destinats únicament a fastiguejar tothom. Les restes de la meva tímidesa patològica donaven al meu caràcter uns ribets summament incommunicatius, uns trets tan rudes que m'adonava que la gent devia esperar nerviosament les ocasions, ben rares, en què obrís la boca.(...) Sempre he admirat la persona que, sense tenir res de realment excepcional ni important a dir, aconseguix durant tot un dinar de vint comensal dirigir la conversa pels viaranys que desitja.
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.274)
- 31). Ningú no imita Salvador Dalí amb impunitat, perquè qui intenta ésser Dalí mor!
(p.340)
- 32). Primeros: Gala y Dalí.
Segundo: Dalí.
Terceros: Todos los demás, comprendidos desde luego, nosotros dos.
(Diario de un genio. p.99) (Pensaments i anècdotes p.52)
- 33). Desde mi adolescencia, he cogido el vicio de considerar que todo me está permitido por el hecho de llamarme Salvador Dalí. Desde entonces -y hasta ahora- me he portado siempre de la misma manera y me ha ido la mar de bien.
(Diario de un genio. p.115)

- 34). Siento que se acerca el valor que aún me falta para proceder a realizar del todo una obra maestra de mi vida heroica. Lo lograré después de no haber dejado ni un instante de ser un héroe.
(Diario de un genio. p.116)
- 35). He escuchado embriagado la tesis del Dr. Roumegure, según la cual Gala y yo encarnamos el gran mito de los Dióscuros, nacidos de uno de los huevos divinos de Leda.
(Diario de un genio. (p.204)
- 36). Yo aspiraba a convertirme en el Nietzsche de lo irracional.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 18).
- 37). De todas mis certidumbres, dos tan sólo no se justifican por mi voluntad de dominio : una es mi fe recobrada desde 1949, y otra la de que Gala tendrá siempre razón por lo que hace referencia a mi porvenir.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 19.)
- 38). (Mort de Hitler.) En cuanto me enteré de la noticia reflexioné 17 minutos, (En aquell moment Dalí es prenía la temperatura. Gala li va dir: "Con dos minutos hay bastante" "Para estar más seguro -le respondió él- conservaré el termómetro 15 minutos más.), ntes de tomar una decisión irrevocable: Salvador iba a convertirse en la más insigne cortesana de su tiempo. Y en ello me convertí. Y lo mismo ocurre con todo lo que propongo realizar con furia paranoica.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 29).
- 39). Mi vida se rige por un reloj de precisión.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 44).
- 40). ... mi habitual táctica daliniana; a provocar para cada contingencia la mayor cantidad posible de antagonismos insolubles, con el fin de extraer de todas estas oportunidades el máximo juego irracional.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 86)
- 41). ¡Seré Dalí! ¡Seré Dalí! ... ¡Viva yo y Gala! Sí o no, ¿estoy yo llamado a realizar prodigios? ¡Sí, sí, sí y sí!
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 105)

- 42). Mi capacidad para aprovecharlo todo es ilimitada. (Todo lo que ha hecho y pensado en media hora.)
(Diario de un genio. Fábula Tusquests. p. 117).
- 43). Mi personalidad excluye toda posibilidad de broma o mixtificación, puesto que soy un místico y que mística y mixtificación son dos cosas completamente opuestas según la ley de los vasos comunicantes.
(Diario de un genio. Fábula Tusquests. p.168)
- 44). Vuestro divino, complicado y humilde servidor ...
(Diario de un genio. Fábula Tusquests. p. 235)

Dalí-geni.

- 1). Si jugues a ser un geni, ho esdevens!
(Pensaments i anècdotes. p.19)
- 2). Des de 1929, tinc la consciència clara del meu geni, i he de confessar que aquesta consciència cada cop està més arrelada en el meu pensament i no m'ha procurat mai emocions de la mena que hom anomena sublim. Tanmateix, he de reconèixer que això crea dins meu una sensació d'una constància extremadament agradable.
(Pensaments i anècdotes. p.25) (Vida secreta. p.2)
- 3). D'ençà de la Revolució francesa, es desenvolupa una viciosa tendència idiotitzadora que tendeix a fer que tothom i cadascu consideri que els genis (a banda de la seva obra) són en tot éssers més o menys semblants a la resta del comú dels mortals. Aquesta creença és falsa. Ho afirmo pel que fa a mi, que sóc el geni modern per excel·lència.
(Pensaments i anècdotes. p.24) (Diari d'un geni. p.11)
- 4). Que si sóc orgullós? Tinc l'orgull d'aquest ball d'orgulls que dona en mi el geni.
(Pensaments i anècdotes. p.29)
- 5). Sóc l'estatge d'un geni.
(Pensaments i anècdotes. p.40)

- 6). Ahir, 9 de setembre, vaig fer la comptabilitat de la meua genialitat per veure si augmenta.
(Pensaments i anècdotes. p.69)
- 7). Amb un pessic de geni, intento espiritualitzar i immortalitzar els setanta quilos de carn d'aquest Dalí el nom del qual significa desig.
(Pensaments i anècdotes. p.70)
- 8). Adoro a los académicos, sobre todo después de que uno de los más ilustres académicos españoles, el filósofo Eugenio Montes, haya dicho una cosa que me ha gustado mucho porque siempre me he considerado un genio. Dijo: Dijo Dalí es el ser más cercano al arcangélico Raimundo Lulio.
(Diario de un genio. p.150)
- 9). Y si en esta época de casi-enenos, el colosal escándalo de haber nacido genio nos permite no ser lapidados como perros o no morir de hambre, sólo a Dios se lo deberemos.
(Diario de un genio. p.205) (Pensaments i anècdotes p.66)
- 10). Me siento más sublique que los Charlot, en el supuesto de que éste haya sido sublime.
(Diario de un genio. Fábula Tusquests. p.122)

Dalí-boig.

- 1). L'única diferència entre un boig i jo és que jo no estic boig.
(Pensaments i anècdotes p.18) (p.319)
- 2). Hi ha menys bogeria en el meu mètode que mètode en la meua bogeria.
(Pensaments i anècdotes. p.20)
- 3). Sempre m'he negat a anar a inclinar-me damunt d'un mort a fi d'estalviar-me un malestar de diversos dies. De la mateixa manera, evito els bojos, per por del contagi.
(Pensaments i anècdotes. p.25)

- 4). Sóc un dels casos més rars de bojos viables que mai no han existit.
(Pensaments i anècdotes. p.108)
- 5). A l'època en què vaig experimentar la meua primera i única al·lucinació em produïen satisfacció tots els fenòmens de la meua anormalitat psíquica creixent, fins a tal punt que tot contribuïa a estimular-los. Feia uns esforços desesperats per repetir-los tirant cada matí una mica de llenya al foc de la meua bogeria. Més endavant, quan vaig veure que els fruits d'aquella bogeria amenaçaven de desorganitzar la meua vida adquirint una tal força que semblava que m'havien de privar de tot l'aire que necessitava, vaig rebutjar la bogeria amb unes violentes puntades de peu i vaig emprendre una croada per recuperar el meu "espai vital"; i la divisa d'aquell primer moment- "l'irracional per l'irracional"- havia de transformar-la i encarrilar-la en aquella altra divisa, que ja era d'essència catòlica -"la conquesta de l'irracional"-
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.236)
- 6). La meua por d'espantar-me ja s'havia convertit en una sola por molt precisa -la de tornar-me boig i morir-me!
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.371)
- 7). Una vegada Gala Gradiva ja m'havia guarit la bogeria amb la realitat corpòria del seu amor. Havent-me tornat pràctic, vaig poder assolir la meua "glòria" surrealista. Però aquest èxit amenaçava amb una recaiguda en la bogeria, perquè m'estava recloent en el món de la meua imatge realitzada. Calia rompre aquest capoll. Calia que jo cregués realment en la meua obra, en la seva importància fora de mi mateix! Ella m'havia ensenyat de caminar; jo havia d'avançar, com una Gradiva al meu torn. Havia de foradar el capoll de la meua angoixa. Boig vivent! Ho vaig dir i ho repeteixo: Vivent, envellit fins a la mort, l'única diferència entre un boig i jo és el fet que jo no estic boig.
(Vida secreta de Salvador Dalí. p.373)
- 8). (Dalí pintant "El espectro y el fantasma") ¡Esta vez sí, esta vez creo que rozo por fin la auténtica locura!
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 23)
- 9). Tantos acontecimientos típicamente dalinianos en tan poco tiempo me convencen de que he alcanzado la cúspide de mi genio.
(Diario de un genio. Fábula Tusquets. p. 62)

VIII.3. TEXTOS DE PLANTEJAMENT DE LES OBRES (ORIGINALS ESCANEJATS):

" E L S J O G L A R S "

A u t o c r i t i c a d e l m o n t a j e

Al mímico actual hay que reconocerle, por su austeridad de medios y por el efecto profundamente referescante que ejerce sobre el lenguaje habitual de la escena, una acción más atractiva sobre el espectador que buena parte del teatro literario, aunque, como es evidente, no todas las manifestaciones de mimo son representativas de lo que antecede, y hay que soportar por desgracia muy amenudo verdaderos recitales y recitadores de historietas mudas que nos aburren constantemente con manipulaciones de objetos imaginarios, historias de florecillas y cazas de mariposas.

EL JOC no se trata de un espectáculo de mimo tradicionalmente entendido. Sobrepasa voluntariamente los límites impuestos a este arte, no porque creamos que los mismos obstruyan sus posibilidades como espectáculo sino más bien porque siempre nos hemos sentido interesados por un justo equilibrio entre los elementos visuales y sonoros, así como por una total libertad de empleo de los medios de expresión escénicos.

Al crear EL JOC nos inquietaba ante todo el problema de encontrar nuevas formas de comunicación con el espectador, al margen de una expresión literaria. Anteriormente, con EL DIARI, habíamos roto ya con los academicismos de rigor en el empleo del mimo, anteriormente aceptados durante más de cuatro años; con EL DIARI habíamos incorporado ya a nuestra acción silenciosa y puramente visual, el uso de la voz, los objetos, la palabra y los sonidos y la música. Siempre hemos intuído que el

.../...

.../...

verdadero problema de todo arte consiste en la eficacia de su lenguaje comunicativo, más que en la importancia de su contenido temático. El pintor José M^a de Sucre acostumbraba a decir con tal sentido que "hay muchos ingenuos que pintando sexos creen hacer pintura "fuerte". La función que el teatro ha venido desarrollando durante largos años ha producido la total insensibilización del espectador hacia lo que podríamos llamar medios específicos de la escena, como son: cuerpo, voz, luz, movimiento, color, sonidos, etc., ahogados por una obsesiva atención dirigida hacia el texto y lo que del mismo se desprende.

Esta búsqueda de "lenguaje" nos obligó a iniciar la creación de nuestro espectáculo, no a partir de un guión, sino de un ejercicio vivo encima de la escena, es decir, partiendo de ritmos, sonidos, imágenes, improvisaciones, etc, que nos llevaron a un intenso trabajo posterior de rigurosa selección y ordenación. Una vez fijados los contextos de los distintos "juegos", empezaron a sistematizarse los ensayos a la manera tradicional, con la única diferencia de que el tiempo de ensayo de un espectáculo de esta especie triplica al de una pieza de teatro escrito, ya que la retención de un sonido o un gesto dentro de un contexto abstracto necesita para nuestra memoria realista y positiva de un esfuerzo superior para su memorización.

La última fase de creación del espectáculo fué quizá la más viva, poniéndolo frente a su destinatario: el público. Los primeros contactos con el mismo pusieron de relieve los problemas expresivos que se planteaban en nuestra comunicación, al mismo

.../...

.../...

tiempo que el espectador apertaba nuevas facetas, muchas veces imprevistas, que redondearon notablemente nuestra realización.

Después de estas primeras impresiones con el público, el espectáculo toma ya su forma definitiva, en la que todos los actores son responsables de su anterior proceso de creación y, por lo tanto, deben reproducir de forma exacta y científica toda su actuación como pieza de un engranaje colectivo sin posible alteración individual.

EL JOC va dirigido a los sentidos más que al razonamiento o a las ideas. No ha sido aún demostrado que el teatro tenga como misión iluminar ideas, solucionar problemas sociales y políticos y ser un instrumento de presión a manos de gente ajena a la vida del Teatro. El intelectual domina generalmente en este medio por encima del artista, a veces incluso llegan a confundirse, siendo precisamente dos personalidades por esencia contradictorias; como consecuencia nos convierten un arte mágico en una manifestación funcional. El espectador, cuando no le es dada esta funcionalidad, empieza a preguntar "qué significado tiene esto" y "qué quiere decir concretamente", cosa que no se pregunta jamás ante un concierto. Las artes llamadas plásticas han demostrado visualmente que pueden expresar desde una realidad casi fotográfica hasta una abstracción total; la una y la otra no pueden disfrutarse con los mismos sentidos; incluso en el terreno de lo abstracto, una misma obra produce muchas y muy variadas impresiones.

Así pues, el espectador ha sido acostumbrado y es ya actualmente víctima de esta costumbre de encontrar únicamente contenidos

.../...

.../...

"concretos" en las manifestaciones de nuestro arte.

Ante todo nosotros entendemos el Teatro como la expresión del hombre a través del cuerpo y la voz. Lo demás es puramente accesorio. El solo hecho de habernos visto obligados a definir el teatro y nuestro espectáculo con palabras escritas, nos parece, ya de por sí, una aberración. Continuando pues dentro de esta fórmula aberrante, y como síntesis, diremos que "EL JOG" es un esfuerzo para encontrar nuevas formas inéditas de lenguaje que pongan en causa las empleadas tradicionalmente, no ya porque estas sean más o menos erróneas, sino porque en arte cada creación es, al mismo tiempo, una destrucción.

Cruel Ubris

- espectacle de plaça -

Una companya com Joglars, consagrada habitualment a la investigació formal, es veu en la necessitat de donar-se en un espectacle obert a tota mena de públics, sense discriminació de cultura o informació sobre teatre.

Aquest espectacle ha estat creat sobre el model dels antics espectacles de fira, presentats davant un públic format per persones molt diverses.

Malgrat les diferències que el separen, formalment, de la resta dels nostres treballs, "Cruel Ubris" té les característiques de tota la nostra producció: és un espectacle eminentment visual, que considera que la imatge és el llenguatge fonamental del teatre.

Sense que ens ho haguéssim proposat, la nostra investigació ens ha permès trobar algunes formes d'influència de la Comèdia - dell'Arte, de l'"esperpento" i, més lluny potser, de les comèdies d'Aristòfanes.

Hem estat els primers sorpresos en comprovar que, degut potser a la nostre condició de mediterranis i a la nostra herència, aquestes influències inconscients es vagin renovant en el nostre treball i ens arrolin profundament a la nostre comunitat. Si no fos així, el nostre treball correria el risc de no trobar el clima favorable al seu desenvolupament.

METODE DE TREBALL

El nostre mètode és no tenir-ne cap. Cada espectacle ha creat, per si mateix, les seves pròpies necessitats. De fet, abans de començar-lo ignorem totalment quins seran als resultats, com i quan s'acabarà.

Tenim la impressió i l'emoció d'embarcar-nos en una autèntica aventura, en la que cada treball ens sorprèn a nosaltres mateixos. Ens posen a treballar sense gaires idees prèvies i amb les nostres limitacions, que son, en definitiva, les que garanteixen que l'obra creada sigui a la -- nostra mesura.

Sabem que no és possible fer-ho tot alhora: ballar damunt la corda fluixa, cantar òpera, domar lleons... El nostre bagatge no és gaire gran: un entrenament corporal, una veu especialitzada en alguns aspectes, el costum de treballar junts i uns diners que no tenim però que compten guanyar amb l'espectacle.

Aquests són els ingredients, els fonaments de la futura obra. És evident que, en part, la condicionen.

Partim de la base que darrera cada cos hi ha un individu amb el compromís d'aportar els aspectes més íntims de la seva òptica personal sobre el món que l'envolta. Això, sumat a l'aportació dels altres set actors, ha de produir la coherència i els matisos suficients per a que l'espectacle no sigui un simple virtuosisme, ni la visió unilateral d'una única persona.

Busquem, en aquest cas, la comunicació d'un grup (Joglars) amb un altre grup (el públic). Si bé això no garanteix la qualitat d'un espectacle, ajuda almenys a treballar d'una forma més agradable.

Volem que quedi clar que no presumim de les nostres limitacions. Inten-tem, cada dia, conèixer alguna cosa nova en el nostre ofici, ja que som conscients que la nostra pròpia evolució tècnica i humana és l'única capaç d'evitar un futur estancament que tindria com a conseqüència un amanerament del nostre treball.

Aquesta podria ser la fitxa tècnica de l'espectacle. És, al mateix temps, l'exposició de la nostra manera d'entendre l'ofici teatral. Creiem que és una manera autèntica, que ens pròpia perquè depèn, únicament, de les vuit persones que formen el grup, i també de vostè, futur espectador.

ELS JOGLARS

BYE, BYE, BEETHOVEN

Es tracta d'una creació catalana i remarcuem això com a preàmbul perquè avui, la major part del teatre que es diu català és d'autor estranger i paradoxalment aquest és el teatre més recolzat per les institucions catalanes.

Sobre l'espectacle és molt difícil donar-ne una versió realista, és com demanar-li al pintor que expliqui els seus quadres; es poden descriure les anècdotes però només en qualitat d'anècdota, Científics militars Russos que porten a terme un original experiment, l'aparició d'un virus anomenat apocalíptic, la degradació d'una societat humana, l'auto destrucció i la vida post-nuclear, l'aparició del personatge Laetius tractat ja en un espectacle de l'any 80 etc, etc. Però el més important de l'espectacle no és l'anècdota, sinó la imatge i la imatge és afortunadament indescriptible en forma literària, per tant només ho puc sintetitzar dient que es tracta de imatges donades en forma de somni, però d'un somni que es pot fer realitat en qualsevol moment amb el que deixaria automàticament de ser ciència ficció, perquè no saltarès tan sols pels homes del segle passat som ciència ficció. Perquè Beethoven en aquesta història? Beethoven com Mozart, com Leonardo, Rembrandt, Velazquez, Shakespeare, Cervantes etc, representen el Zenit del coneixement i la sensibilitat humanes, a partir d'aquí l'home no sap dir gaires coses més, és evident que la ciència evoluciona espectacularment però és una ciència que sempre acaba girant-se contra l'home mateix, per tant només un gran cataclisme podrà aportar una nova sortida a l'evolució de la vida en aquest planeta, doncs resulta materialment impossible retrocedir i canviar la direcció, i la direcció és clara, el descontrol del monstre atòmic que ha creat la societat de consum i que acabarà amb tots els consumistes, no és una situació còsmicament tràgica, estem inclosos en els cicles de vida i mort de plenitud i decadència, que afecten a totes les coses vivents i cal acceptar doncs aquest ecològic destí de la nostra espècie.

Aquest espectacle creiem que posa en entredit a tots aquells que han fet seves les consignes llençades en els últims anys pels sectors més ultra-conservadors, de que " Joglars només són que l'escandol i la provocació ".

Joglars porta darrera 25 anys de teatre, 19 espectacles de creació pròpia, dels quals tan sols 3 han estat motiu de conflictes externs, és la companyia que inverteix més temps en la investigació i creació d'una obra i posseeix un dels equips d'actors més disciplinats i preparats del teatre Espanyol. Fer aquest tipus de manifestacions descalificadores només poden tenir motivacions polítiques, i per tant extra teatrals o una implícita hipocresia que intenta disfressar amb aquests arguments altres coses molt menys confesables.

YO TENGO UN TIO EN AMERICA

L'epopeia de la descoberta i colonització americana se'ns apareix avui com un conjunt desordenat d'imatges més properes a la bogeria onírica que no pas a un passatge real de la història.

Malgrat les descripcions detallades dels fets que posseïm, aquest caos d'heroïcitats, genocidis, evangelitzacions i mestisatge conserva, als nostres ulls, el misteri de les raons profundes que van actuar llavors. En conseqüència ningú se sent avui responsable dels desastres i encerts, per molt que els autòctons s'esforcin en sentir-se víctimes quan ens confonen amb els descendents de Cortés o Pizarro.

Per tant, com que després de viatjar, llegir, conèixer la gent i els llocs ens hem trobat com al començament, hem optat perquè siguin els pacients del frenopàtic de Pruit els qui mostrin la seva particular visió del fenomen a través d'un psicodrama. En resum, un altre caos.

BASES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LINEA DRAMATÚRGICA

Desde el día en que un conjunto de hombres se creyó superior a otro grupo sometiéndolo por la fuerza, no ha existido un solo pueblo en la historia moderna de la humanidad que no sea consecuencia de este fenómeno. Las fases de apogeo y decadencia a las que están sometidas las historias de los pueblos provocan este movimiento natural de colonizar y ser colonizados.

La expansión española hacia el continente americano ha sido analizada con las ópticas más diversas, desde la invasión genocida hasta la justificación de la violencia en pro de la transmisión de una cultura que se hallaba en fase superior de evolución.

Cualquier versión dará lugar siempre a una polémica inacabable, dado que no hay pueblo que no posea más o menos lejanamente, contenciosos similares por motivos de invasiones o conflictos de territorialidad.

Quizás el único punto válido de debate se halla en el concepto de superioridad cultural y técnica que da origen a la colonización. La duda estaría en si existe un punto intermedio de evolución social y técnica que represente el ideal para la medida del hombre o si por el contrario este instinto de progreso imparabile que parece congénito a los humanos conduce a cotas de mayor felicidad.

Esta discusión es casi tópica porque lleva ya muchos milenios detrás, se refleja incluso en la antigua leyenda oriental de paraíso, donde el árbol prohibido que simboliza el conocimiento conlleva la desgracia y el dolor posterior, una atracción que el hombre no puede frenar a pesar de hallarse sumido en la felicidad total.

En nuestro mundo contemporáneo, las colonizaciones por métodos violentos han dado paso a formas muchos más sutiles, hoy la invasión cultural se realiza con pocos disparos porque los espejos y el arcabuz actual tienen tal poder de seducción que para colonizar no es ni necesario tener un contacto directo con los indígenas; el propio ^{colonizador} ~~colonizado~~ defiende con la furia del converso, todos los artilugios deslumbrantes del ^{colonizador} ~~colonizado~~.
¿No son nuestros ciudadanos más progresistas los mayores propagandistas de las formas de vida y cultura norteamericanas? De nuevo se ha cumplido el ciclo natural: aquellos a los que colonizamos nos han colonizado.

Pero ello no impide que sigamos preguntándonos nostálgicamente si seríamos más felices viviendo en el aislamiento y evolucionando sólo a través de nuestra herencia ancestral empeñándonos en ser muy diferentes de nuestros vecinos o por el contrario nos sentimos más compensados en la actual esquizofrenia cultural donde nos hemos convertido en practicantes de formas muy alejadas histórica y geográficamente de las nuestras?.

El hecho de que nosotros seamos la síntesis de invasiones pacíficas o violentas no descarta que podamos interrogarnos sobre si ha sido lo mejor que podría ocurrir, no por el hecho de vivir en nuestra época tiene que ser la mejor de todas.

Un análisis sobre el futuro inmediato parece indicarnos que esta historia violenta de genocidios culturales y raciales ha representado solo una turbulenta evolución que camina hacia la consecución pacífica de una sola lengua, cultura y raza humana. Ello parece justificar el pasado.

¿Pero durante todo este largo camino habrá existido en la vida de los pueblos una época para pararse y no mover nada, porque representaba el techo máximo de felicidad para la vida en común?.

¿O bien estando sujetos a la relatividad no hay lugar para otra utopía que no sea seguir las leyes que marcan la genética y la evolución de la especie?.

FORMA DE PLANTEAR LA FÁBULA

La acción no tiene un momento preciso para su inicio, entrará suavemente con una parte de espectadores en la sala, en el escenario diez timbales en semicírculo y un aspecto escenográfico poco convencional.

Un actor va dictando a otro, fragmentos de la sinopsis, pero sin demasiada precisión, desviándose en otras formas de ver el tema, jugando también con las palabras y frases, todo ello será tecleado en una máquina de escribir cuyo sonido podría estar algo amplificado. Esta podría ser una acción que actuara de contrapunto constante. Los controles de luces y sonidos estarán por lo menos simuladamente en el escenario. Los actores con vestuario de calle van cambiándose para el ensayo aunque no debe quedar claro si se trata de un ensayo o representación para no crear un clima de falsa espontaneidad.

El principio deberá recordar el procedimiento de formación de la melodía como en el caso del inicio de la 9ª Sinfonía cuando los acordes se van armonizando para preparar el primer tema. Se juega con los timbales hasta conseguir un ritmo que pueda recordar un clima tribal.

Los actores, primero individualmente, iniciarán tipos y acciones tribales que serán en principio tópicos pero que irán corrigiendo lentamente hasta entrar en imitaciones entre todos ellos.

Durante toda la sesión en segundo término pueden realizarse acciones y ejercicios paralelos que después van adquiriendo protagonismo y convirtiéndose en acciones centrales. Asistimos a la imitación de indígenas primitivos por parte de europeos con todo lo que ello conlleva. El ritmo de los timbales se va corrigiendo y perfeccionando, los actores crearán con un vestuario espontáneo una hipotética tribu, se pintarán la cara y parte del cuerpo llegando a ejecutar primitivas danzas y aprendiendo el manejo del arco o las lanzas. Se inventarán un lenguaje y algunos símbolos.

Ahora parece más que imposible retroceder, nadie renunciaría a un solo detalle de su comodidad, pero quizás avanzando en este progreso imparables descubramos de nuevo un austero placer de vivir en una tribu culta, sin que para llegar a ello sea necesario el holocausto nuclear.

La acción irá en un crescendo reiterativo que podría recordar el utilizado por Ravel en su Bolero. Estaremos también asistiendo a una disección del proceso de improvisación e interpretación.

A través de una ruptura musical, literaria o escenográfica empezará el mismo procedimiento utilizado para crear la tribu pero con personajes tópicos españoles, aunque un pequeño núcleo tribal permanecerán ya en segundo plano. Chuleo, arrogancia, misticismo, typical flamenco, pasodobles, toreo, recitados de Góngora se sucederán hasta conseguir sintetizar unas figuras de conquistadores, el arcabuz, la música del XVI, las ruidosas armaduras, etc. darán el ambiente apropiado.

A partir de este punto se probarán formas distintas de encuentros entre las dos culturas dispares. Serán intentos para aproximarse a lo que en la realidad pudo ser.

La atracción del oro, la imposición religiosa, el sexo desenfadado por parte española, se enfrentarán a los dioses esperados, la admiración de los artilugios técnicos o los extravagantes rituales de crueldad por parte indígena. El encuentro violento y la necesidad de coexistencia darán paso al mestizaje de individuos, vestuario, objetos, arte y ritos configurando una nueva tribu. El baile flamenco se mezclará con los ritmos indígenas como primera forma de entendimiento. En este punto se puede dar la impresión de que empieza el espectáculo propiamente dicho aunque terminaremos descubriendo que se trata solo de una demostración etnológica y ^{folklorica} de una tribu recientemente descubierta y colonizada por investigadores españoles, un tribu peculiar que permaneció aislada durante 500 años.

Hoy será colonizada por parte de la nueva raza consumista que asume y consume esta curiosa tribu mestiza. Los indígenas con perfecta conciencia ya de indígenas típicos son capaces de realizar números de circo civilizados, entre otros, por ejemplo, tocar exquisitamente las cuatro estaciones de Vivaldi para admiración del respetable culto. Será un nuevo eslabón del círculo sin fin de las colonizaciones y el camino hacia una cultura mundial oficial.

- El espectáculo deberá contar con instrumentos y música española de los siglos XV i XVI.
- Cante y baile flamenco que trajeron los marineros, cruzado a menudo con danzas indígenas.
- El vestuario recordará el siglo XVI algo evolucionado y con influencias tribales.
- Los objetos traídos por los conquistadores serán auténticas reliquias.
- Las formas de composición literaria son de tradición oral recordando algunas a los Versolaris vascos.
- La pintura se sigue realizando en el más puro estilo Siglo de Oro español influenciada por los mitos aborígenes.

El espectáculo introducirá elementos folklóricos españoles pero que integrados dentro de una dramaturgia quedará eliminado su posible cariz de exhibición típica. El lenguaje será básicamente visual dada la dificultad de comunicación entre indígenas y colonos.

El tono del espectáculo tomará posiblemente una línea entre la ironía humorística y los ambientes poéticos que puede llevar el simbolismo temático.

El programa de trabajo será elaborado en tres etapas:

La primera de preparación y documentación sobre músicas, formas de flamenco, danzas tribales, lenguaje y vestuario.

La segunda, construcción de la dramaturgia y escenografía únicamente con los actores, durante dos meses de ensayo.

La tercera con todos los elementos que configuran el conjunto del espectáculo: músicos, bailarines, cantantes, etc.

El total de ensayos durante la segunda y tercera fases estaría entre los cinco y seis meses pudiendo desarrollarse desde abril de 1.991 hasta octubre del mismo año.

ESCENOGRAFÍA

El proyecto escenográfico consta de un centenar de gruesas cuerdas que suspendidas en una estructura metálica de 6 metros de altura sirven para subir o darse impulso recordando las selváticas lianas. En este inmenso bosque se manipulan distintos espacios y formas ~~separando~~ o colgando las cuerdas en diversas posiciones. El suelo de madera estará cubierto por una especie de grandes colchones que se desplazan y dan la sensación de suelo orgánico. Un pequeño lago con agua y arcilla servirá para dar realismo a distintas situaciones. Los lados y fondo del escenario estarán cubiertos por grandes redes que ligeramente iluminadas ayudarán a dar un ambiente de inmensa espesura vegetal.

fondo

Ocupació, vaga, segrestament o simplement, les catacumbes del teatre, aquestes poden ser algunes de les impressions inicials.

L'escenari buit, despullat d'elements decoratius teatrals, i donant també la impressió de desordre pròpia de certes ocupacions que es fan dins l'àmbit dels conflictes socials, fogonets elèctrics, matalassos, sacs de dormir o alguns estris personals.

En aquest escenari despullat existeixen finestres o alguna porta que malgrat semblar formar part de l'estructura, poden ser decorats afegits per mantenir un esquema sempre igual d'espai escènic, així com una utilització possible per a qualsevol relació amb l'exterior.

Aquests principis poden revelar un estat de deixadesa de dies, així com també es pot cuinar damunt els fogons elèctrics. La il·luminació haurà de ser l'aprofitament d'alguns aparells teatrals mig desmuntats i col·locats diferentment dels seus llocs d'origen.

El que pot sorgir a partir d'aquí pot fer referència a l'estat agònic del teatre, queden tan sols uns músics, uns actors, uns ballarins, uns cantants, o uns pallassos, uns tramoies, etc. Tots els elements semi destruïts es van reparant, les llums, els decorats antics de paper mig estripats fan encara la seva funció, partitures, llibres, instruments, cintes o vestuaris vells seran elements sobre els quals es podrà refer un cert joc, es podrà fer renéixer el teatre, encara que tan sols sigui per uns instants.

No existeix escriptor, ni director, ni cap ordre establert, és l'anarquia però també l'histrionisme desenfrenat dels actors, la frustració del que li tocava aguantar la llança, l'admiració mítica i envejosa de les dones de la neteja, o perruqueres i sastresses, la mirada desapassionada i funcional dels tècnics, les fantasies dels cantants del cor.

És possible que aquests il·luminats tinguin penjats o amagats per l'escenari els cadàvers dels "Divos", administradors culturals, crítics, directors d'orquestrades o altres paràsits poderosos.

Els records imprecisos d'algun Shakespeare, Pirandello, Rigoletto, etc. afloren des d'òptiques ben diferents i barrejats entre ells, segons els interessos d'aquests pàries.

Es podria tractar del parallelisme amb una revolució clàssica on els personatges de les clavegueres prenen momentàniament el protagonisme i el poder amb tota la seva brutalitat, autenticitat, desordre, tendresa, incultura, frustracions i sentimentalisme. Però sobretot és l'acció desesperada, on es posa tota l'energia, encara que s'accepta per endavant un destí tràgic com el de totes les rebel·lies i revolucions.

Per això les passions es desenfrenen en aquests breus moments de llibertat transitòria. Es canta, es balla, es recita, es mata o es parodia el passat.

Poden tallar des de fora la llum, però seguiran amb espelmes, torxes o llanternes, poden disparar pilotes de goma o pots de fum des de les finestres, però la catarsi segueix, encara que hagi de fer-ho amb mocadors a la boca.

L'idealisme i les frustracions del teatre i la vida afloren lliurement sense lleis ni classes. Es pot tractar precisament d'un teatre Oficial, Nacional o simplement d'Estat. Per això es crema, abans que deixar-lo a mans dels enemics per fer-hi els seus cerimonials buits i estúpids.

És el foc idealista de la revolució que dura tan poc com les flames d'un incendi.

.. i aquest va ser l'escenari dels fets.

Els últims espasmes de la decadència varen ser molt penosos, els musicals s'havien tornat a posar de moda i l'òpera es va convertir en el summum dels espectacles (que sigui dit de passada, costaven autèntiques fortunes als estats).

En aquesta casa, sense ser de les més importants érem 130 dedicats als serveis i 97 a les oficines. Es construïen escenografies monumentals amb tota mena de materials. La dictadura sindical s'havia apoderat de l'escena i la creació depenia de l'últim conveni. La degradació arribava a tal punt que tots els desequilibrats amb problemes d'expressió es feien actors com a teràpia. Els músics tenien una irresistible vocació de funcionaris i, el seu principal instrument era el rellotge. Dels cantants només diré que l'engolament, la supèrbia, o la cursileria feia indigerible al mateix Mozart. Però pitjors eren encara els polítics de la cultura. Aquests volien a més, tenir criteris artístics, volien tenir idees originals...

No creguin que va ser fàcil acabar amb el teatre. Feia molts anys que agonitzava però aconseguia sempre sobreviure darrera l'escut protector de la cultura. A més tothom estava comprat.

La realitat és que s'havia convertit en un acte desfasat i ridícul; era la materialització exacta de l'avorriment.

Però tampoc es gosava disparar el tret de gràcia, és curiós com els complexos protegien aquest ritus decadent, complexos de tothom, del públic i dels governs que pagaven. Els suposats dramaturgs havien adquirit una habilitat especial per a estimular aquests complexos d'elit, era el que millor sabien transmetre els artistes. No tenien pudor els punyeteros, feien autèntics sermons per a iniciats.

S'havia de contemplar la cara del públic fent veure que comprenia aquells galimaties mentals!

Per això va passar tot el que va passar...

Pobres Arlechinos, Pantalones, Dottores y Colombinas en que s'havia convertit el seu ofici descarat, groller i artesanal!!

Era només un embolcall luxós, assèptic i buit per dins, una capsa de sentiments de disseny, de tan bon gust que no feria la sensibilitat de ningú... i ja em diran com es pot fer teatre sense ferir la sensibilitat? Què pot fer el teatre si no existeixen avui els grans sentiments? Sense grans odis i amors no hi ha teatre!! Per això el mateix Shakespeare s'havia convertit en la contemplació d'una ruïna arqueològica.

Això sí, molts departaments, comissions, buròcrates i tota mena de

paràsits vivint d'un cadàver prestigiós, fins i tot alguns estaven pagats per estudiar la decadència, una podridura!

Per això té tan de mèrit el què aquí va passar, almenys va servir d'espurna per provocar l'incendi purificador.

La situació d'avui és millor per a tots, tampoc ningú ha reclamat el teatre. Així almenys els records s'idealitzen.

No creguin que jo despreciava aquest ofici, per massa que m'agradava el volia mort i sublimat en els llibres d'història.

No és millor l'escenari en aquest estat? Mirant-lo, sempre podrem imaginar-nos meravelles, però per arribar en aquest punt s'ha d'haver destruït tot... escoltin, escoltin atentament i sentiran encara el ressó de les paraules, dels cants i la música... jo almenys els escolto. Si tanquen els ulls per uns instants apareixeran els espectres... volen veure de veritat el què va passar? Mirin...

SOBRE LA AUTORÍA TEATRAL EN CATALUNYA

El autor teatral ha tenido en Catalunya una función algo distinta del conjunto de España. La existencia de una lengua propia hablada por 6 millones de ciudadanos, ha condicionado a nuestros dramaturgos hacia objetivos de conservación de una lengua y una cultura particular. No obstante en las últimas décadas estas características culturales han sufrido una instrumentación política, algunas veces buscando el antagonismo frente a la cultura española y otras, simplemente como objeto de reivindicaciones nacionalistas. Esto ha supuesto el enfrentamiento de dos concepciones opuestas sobre un mismo país y, en este sentido, los autores catalanes están influenciados constantemente por esta dualidad de alejamiento o aproximación a la cultura española.

Como resultado de este contexto polémico, han desaparecido las dramaturgias basadas en el entorno inmediato que pudieran poner en tela de juicio esta realidad, son posiblemente las consecuencias de todo nacionalismo. A pesar de existir numerosos autores que escriben en catalán, tratan generalmente de no entrar en liza con las instituciones nacionalistas que son a fin de cuentas, las que distribuyen los medios económicos para el teatro. También hay que señalar que paralelamente a esto han surgido desde hace años nuevas formas dramáticas de autoría, no siempre basadas en la primacía literaria, pero que han conseguido una notable audiencia no sólo en el ámbito nacional sino internacional.

El trabajo llevado a cabo con mi compañía ha sido precisamente penetrar en la realidad social y política de Catalunya (en algunas ocasiones con la ferocidad de la sátira) a fin de buscar algo tan consubstancial con el teatro, como la inducción a la autocrítica de la propia comunidad. Hemos tratado de tramar unas historias con apariencia local en los detalles, pero buscando siempre la dimensión universal a través de los conflictos esenciales entre individuos.

No sería posible ser original sin ser originario y por ello tratamos de que nuestras obras desprendan siempre un cierto olor de nuestro entrañable mar Mediterráneo, o recreen nuestra inconstancia, anarquía e individualismo ancestral.

ALBERT BOADELLA

EL PERSONATGE

Salvador Dalí no és tan sols el més universal dels artistes espanyols del segle XX, és també, més enllà de la seva pintura, un notable escriptor i un excel·lent personatge histriònic capaç d'exercir tanta atracció com provocació a la seva constant vida pública. També se'l podria considerar com una metàfora viva que sintetitza amb gran autenticitat el que ha estat aquest segle que deixem.

Al terreny estrictament pictòric estableix un nexa d'unió entre el classicisme i l'avantguarda, resumeix i popularitza en definitiva la gran polèmica de l'art contemporani entre tradició i modernitat però la seva obsessió per la introspecció el porta a crear una materialització pictòrica al voltant de Freud de qui posteriorment s'influenciaran gran part de les expressions artístiques. En aquest sentit ell es situa encara més lluny, col·locant-se personalment com a objecte-símbol i mirall del desequilibri d'una societat queriu davant la seva teatralització de la raó objectiva.

Dalí a més, assumeix amb gran eficàcia un dels signes d'identitat del nostre segle: la publicitat. Aconsegueix integrar-la mitjançant la seva pròpia persona, convertint-se en un espectacular home-anunci de sí mateix, satiritzant amb la seva imatge l'obsessió general pels diners (àvida dolars).

Des d'aquesta actitud egocèntrica que constitueix una autèntica paròdia de l'individualisme de l'home modern, genera constantment una explosió de metàfores sobre l'amor, el sexe, el fals humanisme, la decadència dels sentiments, la relació metafísica, etc. En definitiva presenta una visió descarnada però objectiva i cruelment real sobre la societat del segle XX, entestada en trencar qualsevol lligam amb el Romanticisme.

L'OBRA

La intenció de l'espectacle seria donar relleu a l'òptica Daliniana del segle que deixem enrera, aprofitant la teatralitat del personatge i del seu entorn. Un temps que ha creat noves relacions entre els homes, basades en l'avenç científic i l'apologia del "jo" obsessiu, generada per la ciència psiquiàtrica.

Mitjançant el seu univers d'imatges i la recreació de la seva presència avui, tractaríem de plantejar en quina situació aborda també la nostra societat el segle XXI. L'efecte múltiple de la seva personalitat serà reflexat a l'escena mitjançant la doble significació dels actes i els objectes, és a dir, el joc màgic que fa diferent allò que sembla indiscutible a la nostra temerosa interpretació de la realitat.

L'obra pretén penetrar en aquest terreny de la mà del filòsof-clown dalí que mitjançant els somnis i la seva plasmació pictòrica, ens condueix amb el seu corrosiu humor, pels mites i personatges del segle XX ja convertits en fantasmes. L'acte simbòlic del canvi de segle potser ens permet establir la primera distància imprescindible per a una reinterpretació dels fetitxismes acumulats fins avui.

En qualsevol cas es un gest públic necessari per a abordar el 2000 amb un bagatge esterilitzat i ignífug.

ALBERT BOADELLA
1998

VIII.4 FITXES COMPLETES DE TOTA LA PRODUCCIÓ TEATRAL D'ELS JOGLARS

Etapa pre-professional:

1962

Mimodrames

1963

L'art del mim

1965.

Deixebles del silenci

Pantomimes del Music-Hall

1966.

Doble programació infantil

1966

Mimetismes

1967

Calidoscopi

Actors i actrius:

Griselda Barceló

Albert Boadella

Joan Bosch

Marta Català

Lluïsa Fandos

Anton Font

Esperança Fontà

Lluís David Gil

Santiago Giró

Maria Pau Güell

Josep Lopez

Salvador Misserachs

Anna Riera

Glòria Rognoni

Enric Roig

Carlota Soldevila

Montserrat Torres

Enric Vidal

Assumpció Viñas

Direcció: Anton Font, Albert Boadella

Regidora: Carlota Soldevila

Màscares y figurins: Fabià Puigserver

Escenografia: Fancesc Albors

Efectes sonors: Enric Roig, Anton Sabater, Jaume Tribó

Il·luminació: Julià de Jodar

Control d'escena: Carles Taché, Jaume Sorribas

1968

El diari

Actors i actrius:

Albert Boadella

Jordi Caralt

Esperança Fontà

Glòria Rognoni

Enric Roig

Montserrat Torres

Enric Vidal

Direcció: Albert Boadella

Escenografia: Robert Llimós

Attrezzo: Montserrat Torres

So: Marta Català

Efectes sonors: Enric Roig

1970

El joc

Actors i actrius:

Albert Boadella

Benvingut Moyà

Montserrat Torres

Lluisa Hurtado

Ferran Rañé

Glòria Rognoni

Andreu Solsona

Jaume Sorribas

Josep M. Vallverdú

Direcció i espai escènic: Albert Boadella

Il·luminació: Joaquim Cueto, Victor Martínez de la Hidalga

1971

Cruel Ubris

Actors i actrius:

Albert Boadella

Marta Català

Ferran Rañé

Glòria Rognoni

Andreu Solsona

Jaume Sorribas

Direcció: Albert Boadella

Escenografia, figurines y máscaras: Montserrat Torres

Assessor musical: Josep M. Arrizabalaga

1972

Mary d'Ous

Actors i actrius:

Marta Català

Lluisa Hurtado

Victor Martínez de la Hidalga

Ferran Rañé

Glòria Rognoni

Andreu Solsona

Jaume Sorribas

Direcció escènica: Albert Boadella

Direcció escenogràfica: Iago Pericot

Figurins: Fabià Puigserver

Muntatge: Els Joglars

1973

Àlias Serrallonga

Actors i actrius:

Albert Boadella

Pau Casares

Marta Català

Anna Rosa Cisquella

Victor Martínez de la Hidalga

Núria Nebot

Fermí Reixach

Gabriel Renom

Elisa Crehuet

Glòria Rognoni

Ferran Rañé

Jaume Sorribas

Direcció: Albert Boadella

Escenografia i figurins :Fabià Puigserver

Música: Pau Casares

Espai escènic: Els Joglars

1977

La torna

Actors i actrius:

Elisa Crehuet

Miriam de Maeztu

Obdúlia Peredo

Ferran Rañé

Gabriel Renom

Andreu Solsona

Arnau Vilardebó

Direcció Albert Boadella

Màscars: Abdò Martí

Vestuari: Rosa Crehuet

Escenografia: Els Joglars

1978

M-7 Catalònia

Actors i actrius:

Anna Barderi

Carme Periano

Pitus Fernández

Rafael Orri

Ramon Teixidor

Antoni Vicent Valero

Direcció: Albert Boadella

Escenografia: Fabià Puigserver

Col·laboració: Luís Racionero

Tècnics: Miquel Arisa, Dino Ibáñez

1979

L'Odissea (*)

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Manel Barceló

Anna Briansó

Jordi Cano

Joan Faneca

Blai Llopis

Pep Maulini

Oscar Molina

Direcció: Doménech Reixach

Adaptació: Albert Boadella

Escenografia y vestuari: Juanjo Guillén

Il·luminació: Dino Ibañez , Ramon de la Torre

Assessor musical: Josep M. Duran

Muntatge: Ricard Martínez

1980

Laetius: espectacle reportatge sobre un residu de vida postnuclear

Actors i actrius:

Anna Barderi

Carme Periano

Pitus Fernández

Antoni Vicent Valero

Doménech Reixach

Direcció i escenografia – disseny: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Glòria Rognoni

Escenografia -realització: Dino Ibañez

Il·luminació, so, muntatge: Jesús Agelet, Ricard Martínez, Jordi Costa, Jordi Cano.

1981

Olympic Man Movement

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Anna Barderi

Jordi Cano

Alicia Escurriola

Jordi Martinez

Ingrid Riera

Direcció Albert Boadella

Ajudant de direcció Glòria Rognoni

Vestuari: Josep M. Turell

Escenografia: Dino Ibañez

Compositor, traductor: Josep M. Arrizabalaga

Lletra de l'himne: Guillermo Ayesa

Arranjaments musicals: Francesc Burrull

Aparells electrònics, llum i so: Jordi Costa, Ramon de la Torre

1983

Teledium

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Pep Armengol

Gilbert Bosch

Jaume Collell
Clara del Ruste
Ramon Fontserè
Maribel Rocatti
Santi Ibáñez
Xevi Vilà

Direcció: Albert Boadella
Ajudant de direcció: Glòria Rognoni
Compositor: Rafael Subirachs
Tècnic de llums: Ramon de la Torre
Tècnic de so: Jordi Costa
Escenografia: Dino Ibañez
Attrezzo i vestuari: Josep M. Espada
Assesor litúrgico: Josep M. Arrizabalaga
Danza: Marelia Monandon
Escenografia- col·laboración: Talleres Pascualín

1985

Virtuosos de Fontainebleau

Actors i actrius:
Jesús Agelet
Pep Armengol
Gilbert Bosch
Jaume Collell
Ramon Fontserè
Santi Ibáñez
Maribel Rocatti
Clara del Ruste
Xevi Vilà

Direcció: Albert Boadella
Ajudant de direcció: Glòria Rognoni
Direcció musical: Josep M. Duran
Tècnic de llums: Pere Anglada
Tècnic de so: Jordi Costa
Escenografia: Jordi Albet "Llanes"
Efectes especials: Santi Arisa
Figurins: Josep M. Espada

1987

Bye, Bye, Beethoven

Actors i actrius:

Clara del Ruste
Jesús Agelet
Quico Amorós
Montse Pérez
Jordi Purí
Ramon Fontserè
Pilar Saenz
Santi Ibáñez
Xevi Vilà

Direcció: Albert Boadella
Ajudant de direcció: Ximo Vidal
Regidoria: Josep M. Fontserè
Col·laborador musical: Josep M. Arrizabalaga
Escenografia i figurins: Dino Ibañez , Xavier Bulbena
Il·luminació: Lluís Navarro
So: Jordi Costa
Realització escenografia: Talleres Pascualín

1989

Columbi lapsus

Actors i actrius:

Eduard Fernández

Ramon Fontserè

Jordi Purí

Jesus Agelet

Josep M. Fontserè

Joan Serrats

Pilar Saenz

Xevi Vilà

Montse Pérez

Autoria, direcció i espai escènic: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Regidoria: Josep M. Fontserè

Espai escènic: Dino Ibañez

Decoració: Xavier Bulbena

Figurins: Dolors Caminal

Il·luminació: Lluís Navarro

So: Jordi Costa

Dansa: Anna Briansó

1991

Yo tengo un tío en América

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Ramon Fontserè

Eduard Fernández

Pilar Saenz

Josep M. Fontserè

Joan Serrats

Xevi Vilà

Tenora i saxo: Jordi Paulí

Ball i coreografia:

Helena Llauradó

Paulina Gálvez

Alberto Sierra

Montse Sánchez

Susana Trujillo

Esperanza de la Vega

Fernando Villalobos

Direcció i espai escènic: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Espai escènic: Dino Ibañez

Realització figurins: Cristina Fortuny

Tècnic de so i cap de muntatge: Jordi Costa

Il·luminació: Lluís Quintana

Muntatge: Carles Castro, Lluçia Comerma, Teia Hortalà, Quico Povedano.

1993

El Nacional

Actors i actrius:

Begoña Alberdi

Joan Gallemí

Ramon Fontserè

Pilar Saenz

Ramon Llimós

Minnie Marx

Josep M. Fontserè

Xevi Vilà

Jesús Agelet

Direcció i espai escènic: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Col·laboració literària: Josep M. Arrizabalaga

Escenografia i atrezzo, Xavier y Jordi Bulbena

Realització escenografia i so: Jordi Costa

Direcció musical: Joan Albert Amargós

Figurins: Deborah Chambers

Il·luminació: Josep Fernández

Muntatge: Antoni Pinós, Bernat Jansà

1995

Ubú, president

Actors i actrius:

Ramon Fontserè

Pilar Saenz

Ramon Llimós

Minnie Marx

Josep M. Fontserè

Xevi Vilà

Jesús Agelet

Begoña Alberdi

Àssun Planas

Lluís Elias

Direcció i espai escènic: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Realització escenografia i so: Jordi Costa

Figurins i màscares: Fabià Puigserver

Figurins: Dolors Caminal

Atrezzo: Castells y Planas

Il·luminació: Josep Fernández

So: Estudi Oido

Munntatge: Dani Coromina

Realització escenografia: Talleres Pascualin

1997

La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Xavier Boada

Jordi Costa

Ramon Fontserè

Minnie Marx

Dolors Toneu

Xevi Vilà

Direcció i disseny escenografia: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Figurins: Mariel Soria

Assistents a la direcció: Marc Hervás, Xevi Vilà

Realització escenografia: Jordi Costa

Escenografia: Dino Ibañez

Il·luminació: Jordi Planas, Lluís Quintana

Atrezzo i telons: Castells y Planas

Estructures metàl·liques: Talleres Pascualín

Banda sonora: Estudi Oido

Tècnic d'il·luminació: Francesc Montané

Tècnic de so: Josep Puigdollers

Gestió i producció: Josep M. Fontserè

Distribució y gira: Els Joglars, Binà Poduccions

1999

Daaalí

Actors i actrius:

Jesús Agelet

Xavier Boada

Sílvia Brossa

Ramon Fontserè

Minnie Marx

Montse Puig

Dolors Toneu

Jordi Rico

Pep Vila

Dramatúrgia i direcció: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Assistents a la direcció: Genoveva Pellicer, Montse Mitjans, Jordi Costa

Disseny espai escènic: Albert Boadella , Lluç Castells

Disseny vestuari: Mariel Soria

Atrezzo: Lluç Castells

Infografia: Xavier Gallart

Pantalla electrònica: Judith Tello

Tècnics d'escenari: Jesús Diaz Pavon, Josep Abellan

So: Francesc Busquets

Director tècnic: Jordi Costa

Director de producció: Josep M. Fontserè

Coreografia "Dansa de la mort": CESC GELABERT

Preparació física: SILVIA BROSSA

Dicció: GENOVEVA PELLICER

Esgrima: PEP MORA

Diari d'assaigs: MONTSE MITJANS

Sastre: MANUEL PEÑA

Construcció armadures: FERNANDO GARRETA

Realització titella: LLUÍS TRAVERIA

Realitzador documental: LLORENÇ SOLER

Producció documental: GARA PRODUCCIONS/MALLERICH AUDIOVISUALS

Fotografia: CONSUELO BAUTISTA

Disseny gràfic: JAUME BACH

Fotografia cartell: JOAN CARLES MILÀ

So: ESTUDI OIDO

Construcció de decorats: CASTELLS PLANAS

Estructures metàl·liques: TALLERS PASCUALÍN

Electricitat: ELÉCTRICA GAFONAL

Embalatges: STRONG

Edició digital: GEN-LOCK VIDEO

Disseny i realització pantalla: ODECO ELECTRONIC

2004

El Retablo de las Maravillas Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes

Actors i actrius:

Ramon Fontserè

Pilar Saenz

Xavier Boada

Minnie Marx

Jesús Agelet

Dolors Toneu

Pep Vila

Xavi Sais

Dramatúrgia i direcció: Albert Boadella

Ajudant de direcció: Lluís Elias

Assistent a la direcció: Xavier Boada, Joan Roura

Vestuari: Dolors Caminal

Realització màscares: Lluís Traveria

Postproducció vídeo: Elf Pla

Col·laboració literària: Josep M. Arrizabalaga

Adaptació musical del Canon de Pachelbel: Jordi Reguant

Interpretat per: Jordi Reguant, marju Vatsel i el Quartet de Barcelona (Marc Armengol, Ulrike Janssen, Edurne Vila, Sergi Boadella)

Il·luminació: Cesc Barrachina

So: Guillermo Mugular

Pantalla electrònica: Jordi Costa

Tècnics de escenari: Jesús Díaz Pavón, Josep Abellan

Direcció tècnica i realització escenografia: Jordi Costa

Director de producció: Josep M. Fontserè

Construcció escenografia: Tallers Pacualin

Realització vestuari: Atuendo for fun, Rosa M^a Pardo

Atrezzo: Castells y Planas

Forja en ferro: Fernando Garreta

Composició fotogràfica: Eulalia Grau

Operador de càmera: Xavier Crespiera

Imatges pantalla: Archivo Els Joglars

Disseny gràfic: Jaume Bachs

Fotografia: Jordi Bover

Preparació física: Sílvia Brossa

Intendència: Montserrat Balmes

Assistent intendència: Imma Rierola

Control d'àmbits: Josep M. Matavaques

Coordinació gires: Sergi Subirachs

Prensa i comunicació: Cristina Fernández

Producció i distribució: Els Joglars