

# LA CAIGUDA D'UN ÀNGEL BO. BALL DE TITELLES, DE RAMON VINYES

---

Magí Sunyer i Joan Cavallé

AQUEST ARTICLE FORMA PART DE LA INVESTIGACIÓ DEL GRUP DE RECERCA  
IDENTITAT NACIONAL I DE GÈNERE A LA LITERATURA CATALANA, DE LA  
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI, I DEL PROJECTE HUM 2006-13121/FILO  
DEL MINISTERI D'EDUCACIÓ I CIÈNCIA.

## *Ramon Vinyes, entre dues crisis*

En el context de la trasbalsada vida catalana de la primera meitat del segle xx, la posició intel·lectual de Ramon Vinyes no va ser còmoda. Resident durant molts anys a Colòmbia, va patir a Catalunya, directament, dolorosament, les dues grans crisis culturals, la del 1909 i la del 1936-39. Per moltes i evidents raons, la segona ha pesat més en la consciència col·lectiva que la primera. Mentre que la catàstrofe del 1939 era difícil d'ocultar i significava un seriós intent d'eliminar, sencerament i d'arrel, tot un món cultural, amb una repressió violentíssima, amb exilis polítics, empresonaments i assassinats, les implicacions de l'esqueixament del 1909 resulten menys explícites, perquè es va tractar d'un fenomen intern de la cultura catalana interpretable com un canvi de cicle, amb noves regles i nous actors que arraconaven els anteriors protagonistes, incapaços —o poc inclinats— d'adaptar-se a la nova situació, més encara quan en la postguerra es va teixir la idealització d'una edat d'or noucentista, com a refugi en una època de relativa normalitat, amb institucions pròpies i ascens del catalanisme. No va ser fins a dècades després que es va començar a valorar en una mesura més justa el període anterior a la Setmana Tràgica, un sotrac que va interrompre un dels moments més brillants de la literatura escrita en català. No es va tractar d'un relleu generacional. Els estudiosos dels últims trenta anys —Joan Lluís Marfany, Jordi Castellanos, Alan Yates, entre d'altres— han subratllat que els escriptors que van entrar en l'escena pública en el canvi de segle i que en la divisió estricta en dos bàndols van quedar en el de l'anomenada segona generació modernista tenien la mateixa edat que els de la primera generació noucentista: Josep Carner i Joan Puig i Ferrer, Eugeni d'Ors i Ramon Vinyes. Resulta molt útil, a l'hora d'encarar el comentari d'una peça dramàtica de Ramon Vinyes donada a conèixer l'any 1936 —en l'inici de la segona gran batzegada— i redactada en la dècada anterior, tenir en compte que el dramaturg havia patit molt directament les conseqüències de la interrupció del modernisme i que ell i els seus companys de grup van quedar apartats de la

primera i de la segona línia del panorama cultural català quan ja havien fet una obra de qualitat o apuntaven sortides originals i no arribaven a tenir trenta anys.

Ramon Vinyes es va embarcar cap a Amèrica a l'inici de la segona dècada del segle xx, en ple ascens del noucentisme. Deixem a part el debat sobre si va marxar per progressar econòmicament —sembla que Jordi Castellanos i Jordi Lladó han deixat prou clar aquest extrem— o com a conseqüència d'una crisi cultural, ens importa més la certesa que si s'hagués quedat no hauria disposat d'oportunitats reals de progressar com a escriptor, que tres lustres després, quan escrivia *Ball de titelles*, la seva formació es continuava considerant un llast i que ell s'hi va apuntalar per dur a terme una renovació personal d'ampli abast modernitzador per a l'escena dels últims anys vint i trenta. Un darrer extrem, en l'actualitat el més definitiu, ens haurem de plantejar: deixant a part les circumstàncies històriques i la trajectòria personal de l'escriptor, quina vigència té avui la seva obra, o determinades obres seves?

Ara disposem d'una bibliografia sobre Vinyes adreçada a la reivindicació de la seva obra, encapçalada per l'esplèndida tesi de Jordi Lladó (2002). Ens podem adonar de fins a quin punt un dramaturg que tants esforços de renovació va fer i que tant d'aire fresc va aportar a l'escena catalana com a escriptor i com a crític i conferenciant, va estar profundament condicionat per la crisi del 1909. I, definitivament, per la del 1939, després d'haver participat en la resistència antifeixista i el debat sobre el teatre en temps de guerra (Campillo, 1994, i Foguet, 1999). En el tall del 1909 va ser determinant, però no l'únic, el factor ideològic; els noucentistes van arraconar Joan Puig i Ferrer i Prudenci Bertrana, però també escriptors consagrats i no gaire allunyats de la Lliga Regionalista, com Narcís Oller i Víctor Català. Era una qüestió d'estètica, de pertinença a un grup i de concepció de la cultura com un espai obert o com un clos per a amics i adeptes. En una cultura com la catalana, que ha construït els seus mites més sobre la base de la persistència i la feina solitària que sobre l'enlluernament, perquè li falten instruments de publicitat, els apartaments interiors són especialment dolorosos, per als bandejats i per a la cultura sencera.

Ens podem plantejar si, sobretot en gèneres menystinguts pel noucentisme, com la novel·la i el teatre, s'hauria aconseguit una evolució pròpia fins a models similars als que en els anys vint es van haver d'importar per falta de tradició recent que continués el que en el modernisme apuntava. La incògnita no es podrà desvetllar, la història no tira enrere per recomençar des del punt de partida, no sabrem com hauria evolucionat la literatura catalana si s'haguessin desenvolupat les innovacions i les propostes apuntades per aquests escriptors que l'any 1909 tenien entre vint i trenta anys i que ja havien demostrat, com a mínim, possibilitats interessants. Només podem especular sobre si els grans, ben tractats, haurien donat més de si —Narcís Oller hauria pogut escriure tres o quatre novel·les més després de *Pilar Prim*? Cap a on s'hauria encaminat? I Víctor Català? Hauríem tingut unes quantes novel·les de la densitat i la qualitat de *Solitud*?—, ens podem preguntar quins camins haurien pogut obrir a la literatura catalana, entre d'altres, Joan Puig i Ferrer, Miquel de Palol, Alfons Maseras, Diego Ruiz, Frederic Pujulà, Emili Tintorer i Ramon Vinyes, si les condicions haguessin estat favorables. No ho sabrem mai, és clar, però el cas Vinyes hi pot orientar una mica, encara que unes circumstàncies com les que va viure, òbviament, en van condicionar la trajectòria.

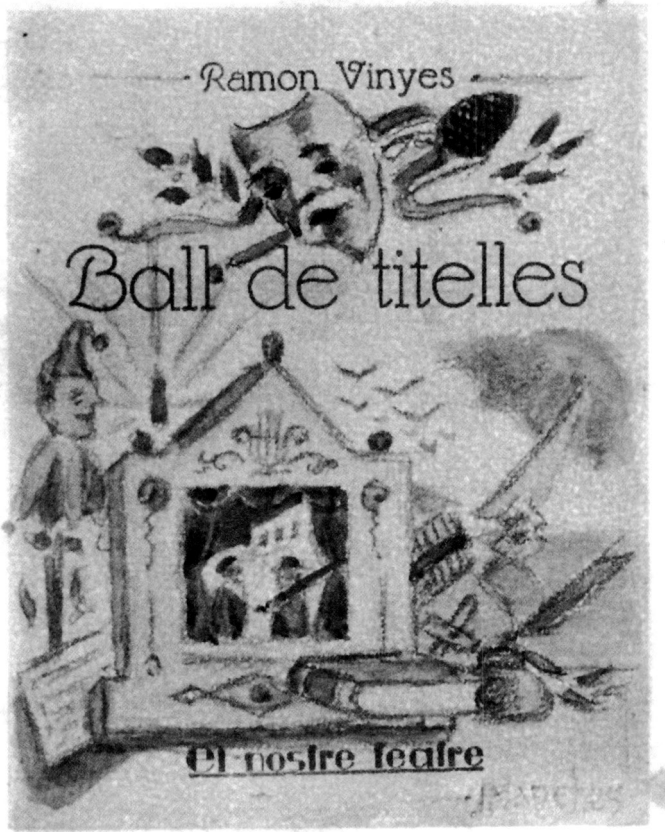
Jaume Huch (1986) ha explicat amb deteniment que quan Vinyes va emprendre el primer viatge a Amèrica havia publicat unes quantes peces dramàtiques amarades de simbolisme,

poesies en vers en publicacions periòdiques, un interessant, per transgressor; llibre de proses poètiques, *L'ardenta cavalcada*, poesies en vers, i havia fet una aposta per la tragèdia en una conferència del 1908. Amb prou exactitud, era un modernista del grup catalanista d'esquerres d'*El Poble Català*, que estèticament navegava per aquelles inquietes aigües en què es barrejaven decadentisme, vitalisme i messianisme. És interessant de constatar que, malgrat la seva qualitat de renovador i de nunci de nous corrents, quan torna a Catalunya sembla que les seves peces dramàtiques conservin la sintonia de quinze anys enrere —Jordi Lladó diu de *Llegenda de boires* (1926) que «té en el seu rerefons ressos del ruralisme modernista català» (2002: 194)—, i per aquest motiu és acusat d'anacrònic. Lladó interpreta l'extraordinària activitat desplegada en els anys posteriors —sobretot el 1929— com el propòsit de demostrar la seva radical modernitat (2002: 268) sense renunciar a uns supòsits ni a uns models —teatre-tribuna, mestratge d'Ignasi Iglésias, valoració de Joan Puig i Ferrer i Ambrosi Carrion— procedents de la seva primera etapa. És en aquesta clau que Lladó explica la connexió de Vinyes amb uns corrents nous: «el socialisme o antiburgèsisme utòpic de Bronner, Kaiser, Toller, Hasenclever, el primer Brecht o Sternheim» (2002: 288).

Una altra consideració ha de pesar a l'hora d'examinar *Ball de titelles*. Ramon Vinyes, autor prolífic —el seu biògraf Pere Elies (1972) li compta seixanta-vuit produccions i traduccions dramàtiques, setze d'extraviades— no arribà a aconseguir convertir-se en un dramaturg de repertori, ni tan sols a veure estrenades les seves obres amb una certa regularitat. Tant és així que en temps de la República va esdevenir proveïdor del teatre d'aficionats. Això va provocar que sovint entre la data de redacció i la d'estrena o edició d'una peça, si s'arribava a estrenar o a editar, passessin anys, i que un escriptor en contínua evolució com ell sentís la necessitat de reelaborar-la, de manera que, més enllà de les evidències, resulta difícil determinar què correspon a cada moment de l'escriptura de Vinyes, circumstància rellevant en qui es renova tan profundament en uns anys convulsos i especialment interessants per a un dramaturg que creu en l'escena com a tribuna ideològica.

### ***L'escenari: un bordell***

Sembla que Vinyes va començar a escriure *Ball de titelles* el 1926, la va oferir a Josep Canals el 1927, la va perfilar el 1928, l'actriu Elena Jordi en projectava una estrena el 1929 al Teatre Goya (Elies, 1972: 91-92) i, després d'altres intents de representació o traducció, es va publicar el 1936 a *El Nostre Teatre*. Va concursar sense sort als premis Ignasi Iglésias (1937) i Teatre Català de la Comèdia (1938). No va ser estrenada fins el 1978, per l'Agrupació Teatral la Farsa, de Berga, i posteriorment l'han muntada l'Escola d'Actors de Barcelona (1980) i la companyia Alpha 63, de l'Hospitalet de Llobregat, dirigida per Josep Anton Codina (1983) i s'ha reeditat el 1988 a edicions de l'Albí. Jordi Lladó, que forneix aquestes dades, especula sobre les possibles modificacions que Vinyes hi devia introduir des de finals dels anys vint fins a l'edició del 1936, a partir d'un mecanoscrit del primer acte conservat a l'Institut del Teatre, i fa notar que hi desapareixen determinades ironies i caracteritzacions com a conseqüència de la nova situació política.



*Portada de l'edició de Ball de titelles (Barcelona, 1936),  
exemplar il·lustrat per Josep Vinyes.  
(Arxiu Comarcal del Berguedà)*

L'estructura temporal de l'obra és senzilla. Tres actes que responen de manera clara a les tres fases clàssiques de la progressió dramàtica: plantejament, nus i desenllaç. Tanmateix, l'estructura dels conflictes que s'hi desenvolupen és més complexa. Ens trobem davant d'una peça escrita en to de farsa i amb estructura vodevilesca, sobretot l'acte segon. El seu fons, i fins i tot la forma, és força convencional. Crítica, més o menys àcida, a una societat hipòcrita. L'espai (un prostíbul) i el temps (els volts de Nadal) estan al servei d'aquest propòsit. El prostíbul com a escenari i la prostituta com a personatge compten amb una prestigiosa literatura vuitcentista que el modernisme en què es va formar el jove Vinyes va incorporar a les lletres catalanes, amb intenció de denúncia social, en clau de símbol i com a recreació d'exotismes decadents. Els personatges externs a la Casa representen la varietat humana de la nostra societat. Hi són tots: les dretes i les esquerres;

els homes i les dones (les de dins, però també les de fora); els heterossexuals i els homossexuals (un solet representant); les forces vives i el poble baix; els de casa (la majoria) i els de fora (el Viatjant); la gent sense cultura i els intel·lectuals (el Poeta i el Paleontòleg); fins i tot el clero hi apareix a través d'un desconegut, el Senyor sense nom, aviat identificat com el capellà; i, en certa manera, les forces de l'ordre representades pel Guardabosc. El prostíbul és el lloc on totes les mentides s'esvanixen, on cauen les caretes, on totes les persones s'igualen (o quasi). Precisament, amb aquesta obra culmina un cert intent, no premeditat però sí afavorit per l'evolució moral de la societat, de portar l'anomenat «ofici més antic del món» a les taules del teatre. Paral·lelament a Vinyes, ho feia Prudenci Bertrana amb la protagonista de *Neu de tot l'any* i, sobretot, Domènec Guansé a *El fill de la Ninon* (1934), on les xiques d'una casa de meuques fan veure el que no és per tal que el fill d'una d'elles no conegui la veritable identitat de la seva mare.

Som davant una «sàtira mordaç i nihilista» (Lladó, 2002: 552) en què la «titellada» serveix de marc per a la caricatura —connectada amb l'expressionisme, segons Jacques Gilard (1988: 15)— de tota una societat, representada per una «ciutat de muntanya» que pot ser que agafi com a referència la Berga natal però que funciona com a metàfora de qualsevol ciutat o del país mateix. Un treball intens de llenguatge confirma l'aposta clara —defensada en textos crítics i en la pràctica dramàtica— de Vinyes per un teatre textual fortament literaturitzat, tant en els diàlegs com en les acotacions. Les intervencions estan esquitxades de referències que s'han de plegar al vol —«Fa gràcia que es cerqui la felicitat posant-se camisa, quan precisament l'home feliç no en duia» (Vinyes, 1988: 103)— i en les acotacions —potser a imitació del Rusiñol decadentista— s'esmerça bona part de la voluntat de lluíment literari de Vinyes, que, per posar un únic exemple, descriu els colors d'una estança amb aquest desplegament metafòric: «roig cresta de gall, groc de bilis, verd de cotorra i blau de pessic» (Vinyes, 1988: 99). El recurs de la utilització de la ràdio, que irromp en escena per convocar un concurs sobre la procedència de l'àngel i que deriva en l'acusació d'engany al poble i la crida a la revolta, és, segons Gilard (1988: 17), probablement un dels més introduïts a la dècada dels anys trenta, quan el mitjà esdevingué més popular. Cal considerar, doncs, aquest ús de la ràdio, en aquest moment, com una modernitat absoluta, de similar valor a quan, darrerament, s'han introduït projeccions audiovisuals en les representacions teatrals. La ràdio, però, no és simplement un personatge anecdòtic, ambiental, per marcar una època. Ni tampoc un recurs tecnològic superflu. La seva funció va més enllà de la simple transmissió d'informació, s'assimila a la funció del cor a la tragèdia grega, anunciant els perills i les amenaces que s'atansen. D'alguna manera, la ràdio ens avisa que aquesta «comèdia» que estem veient acabarà de manera «dramàtica».

La trama es belluga a l'entorn d'un esdeveniment extraordinari: en la quotidianitat d'un bordell de luxe, Ca la Cacauets, quan prostitutes i clients es preparen per a la revetlla de Nadal, irromp un jove àngel ferit pels trets d'un guardabosc. L'espai no variarà durant tota l'obra, el segon acte transcorre durant la tarda de Nadal i el tercer el dia de la Candelera. L'obra ens trasllada el clima d'abans de la guerra en alguns d'aquests establiments, on no tan sols s'hi anava a practicar el comerç sexual sinó que també servien d'espai de trobada —d'homes— i de tolerància. Això permet que, amb una certa dosi de realisme, bona part del poble estigui representat en els que concorren habitualment al bordell, i fins i tot la col·locació per part de Vinyes d'un personatge en posició d'espectador irònic, com és el Viatjant.

L'emplaçament propicia la comicitat i la crítica social. Així s'inicia la farsa: el senyor Fe, republicà, retreu al senyor Prudenci —representant local de les dretes— que, pel que representa, no pot passar aquella nit en un prostíbul. Prudenci es defensa amb el recurs catòlic de la confessió, i així s'inicia una disputa —Prudenci acusa el progressista d'explotar els seus treballadors i de comerciar amb elements litúrgics— que deriva en sàtira d'uns i altres, per sobre d'ideologies. La mestressa de l'establiment, Remei, després de confirmar sarcàsticament la hipocresia dels polítics locals —els clients més habituals són els que encapçalen les campanyes contra la pornografia— tanca la discussió amb l'anunci de noves incorporacions femenines a la plantilla del bordell. L'actuació posterior de les forces vives de la ciutat, que intentaran, en primera instància, apropiarse de la significació de l'àngel i després eliminar-ne el possible perill, confirma la seva mesquinesa, posada al descobert per la ironia de la mestressa del bordell: «Qui de vostès, en apropar-se a aquesta casa de damnació i escàndol, no se sacrifica pel poble?» (Vinyes, 1988: 131).

El personatge vertebral de la farsa és la Remei —«un plat de nata amb maduixes: blancor de llet i vermell de desig» (Vinyes, 1988: 101). Tot gira al voltant seu. El pragmatisme de la Remei respon a una de les tipificacions de la prostituta: capaç de commoure's davant l'àngel aterrat i de defensar-lo però proveïda d'un arrelat sentit pràctic i d'una experimentada capacitat de maniobra. Ella fa les autèntiques funcions de polític: negocia, aguanta les pressions, cedeix, arranja, provoca petites catàstrofes amb un perfecte control de la situació i acaba traïnt, sense fer sang, fins i tot amb una certa conformitat del traït, que se'n va del bordell sense que ningú no el forci físicament i sense promoure cap escàndol. La Remei, com el polític professional, té com a armes bàsiques la seducció i l'habilitat per canalitzar energies, i les exercita amb una administració precisa de paraules i d'accions, amb la conducció de les petites dosis de poder que li proporcionen o que s'arrisca a suposar que té. Amant del Notari —«el que paga»—, però també del jove Ferreret, que no li proporciona poder, però del qual podem suposar que obté satisfacció sexual, aconsegueix enamorar l'àngel des del moment que arriba al prostíbul. Sensible però avesada a tractar amb les pulsions menys idealistes dels homes i a treure'n rendiment, mou els fils de la titellada amb seguretat i crea i resol situacions compromeses en profit seu, com una experta jugadora d'escacs. No li sap greu perdre alguna peça amb el càlcul posat en una estratègia que acabarà en benefici seu. El passatge estellar de la Remei, i potser el més brillant de la farsa, és aquell del segon acte en què, amb tècnica de vodevil, rep i amaga en cambres separades, successivament, cada vegada que arriba un nou visitant, l'alcalde, el polític conservador, el polític progressista i la senyora del notari, la de Prudenci i el Notari, per, tot seguit, provocar la confusió general, quan fa sortir tothom alhora. Si en aquestes escenes de ritme accelerat la titellaire es diverteix, el polític de raça que en ella hi ha actua amb eficàcia i sense escrúpols, d'acord amb la seva conveniència. Davant un inici de revolta popular, salva la situació al llit: utilitza la seducció que exerceix sobre l'àngel per convèncer-lo que es deixi tallar les ales i tot seguit accedeix als requeriments del notari i expulsa el jove eixalat amb prou traça perquè en l'operació no s'exerceixi altra violència que la verbal, i encara atenuada.

En el bordell hi ha una precisa distribució de papers: els criats —destaquen Severí, homosexual, i Ferreret, jove amant de la mestressa— i les putes, les quals, més enllà de les exclamacions tòpiques sobre els inconvenients de l'ofici —«la nostra vida és de gosses» (Vinyes, 1988: 122)—, responen a una caracterització molt literària i desenfadada de tipus diferents de prostituta: la

Mirte, monàrquica, de casa bona i col·legi de monges, que ha perfeccionat el francès als dancings; la Josafat —el nom parla sol—, que canvia de color; segons el que beu; i, sobretot, l'Endolada, meretriu anarquista que hauria pogut ser mare «d'un segon Lenín» (Vinyes, 1988: 105), displicent, transcendent, quasi existencialista, que aporta un contrapunt interessant a l'obra amb les meditacions sobre el capital i que estableix una certa complicitat amb l'àngel, a qui avisa dels perills que l'amenacen i, finalment, en certifica la derrota, quan comprova que ja té por i, en conseqüència, ja és un home com els altres.

### *Un àngel sense ales*

Plantejada així la farsa, ens trobaríem davant d'un quadre de costums de llengua esmolada, amb un funcionament coral, centrat i dirigit amb mestria per la Remei, la mestressa de la casa de barrets. Però l'obra és una mica més que això. La seva originalitat rau en aquest protagonista estrany, que no representa cap grup ni situació social, que procedeix d'un món imaginari o fantàstic, mai no identificat, i que no es fa visible fins ben avançada l'obra. Tots els conflictes humans, els de la política, els del diner, els de la bragueta, els de l'estola i la creu, els de la ciència, resten de sobte subordinats a un altre conflicte. L'obra funciona i avança a través d'aquest conflicte imprevist. Allò real oposat a allò irreal. Però, sobretot, allò que ja està pervertit per segles de cultura i de relacions humanes, enfrontat a un esperit ingenu, innocent, volàtil.

Òbviament, l'originalitat de Vinyes no prové de la figura de l'àngel, que té una llarga tradició teatral i literària. El seu no és un àngel de pastorets, ni un àngel bo que protegeix les persones, com a *La cabana de l'oncle Tom* (Harriet Beecher-Stowe, 1851) o a *It's a wonderful life* (Frank Capra, 1946). Ni tan sols és l'àngel d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* (Joan Oliver, 1936). L'originalitat rau en la manera de plantejar-ho: un àngel que sembla procedir directament del paradís terrenal, allà on encara no hi havia, o diuen que no hi havia, ni sexe, ni mals pensaments, ni dolenteria, però on sí que existia la llavor que engendraria totes aquestes coses.

No es pot assegurar amb absoluta certesa si Vinyes va ser el primer a fer-ho; una afirmació com aquesta sempre és arriscada. El que sí que es pot assegurar és que molts altres ho han fet després. En el cinema va ser Wim Wenders, a *Der himmel über Berlin* (1987), qui ens planteja la mirada d'uns àngels que veuen el món en blanc i negre, sense matisos, una mica com la mirada innocent del jove de les ales de *Ball de titelles*. Precisament, un d'aquests àngels, el que és protagonitzat per Bruno Ganz, fa el pas decisiu de saltar a la vida humana arran del seu enamorament d'una trapezista, interpretada per Solveig Dommartin. I això és precisament el que, mig segle enrere, havia fet Ramon Vinyes, encara que, a *Ball de titelles*, aquest pas no és el fruit d'una decisió lliure i alegre, sinó encadenat i subjugat pel verí de l'amor. Després de Wenders, el tema és reprès i continuat encara en una novel·la de Cees Nootheboom, *Perdut el paradís* (2004), on els àngels ja conviuen amb els humans i comparteixen amb ells els seus encisos i frustracions. Malgrat tot, els àngels no podran deixar de ser-ho i arrossegaran per sempre la seva aurèola de misteri i ambigüitat.

L'àngel de Vinyes també és precursor dels de Wenders i Nootheboom per una altra carac-

terística. En la seva biografia no hi ha cap referència religiosa. No és l'àngel caigut ni pertany a cap de les categories angèliques dels tractats d'Ambrosi i Pau de Tars. (I no és pas per manca de coneixements de l'autor, que en l'obra ofereix un seguit de disquisicions sobre tipologies i denominacions d'àngels a través del Senyor sense nom, primer, i del Poeta, després). És més, si els àngels del cristianisme, segons el testimoni que aporten els Evangelis de Mateu i Marc són uns àngels sense sexe, que no prenen ni dona ni home, els àngels de Vinyes i Wenders són ostentament masculins i la sensualitat els penetra per tots els porus.

I per què se li acudeix a Vinyes invitar un personatge d'aquestes característiques a enfrontar-se amb els seus personatges carregats de realitat i de sarcasme? No ens sembla desencaminat recordar una frase que el mateix Vinyes va dir en una conferència pronunciada el 1928 dins el Cicle Ignasi Iglésias: «Portem-hi ànimes, al teatre català, i no anècdota» (Citat a Gallén, 1987: 458). Relacionar la presència del jove de les ales a *Ball de titelles* amb aquesta frase pot semblar una mica agafat pels pèls, o si es vol superficial o fins i tot, precisament, anecdòtic. Tanmateix, realment, la intervenció d'aquest personatge té no tan sols una funció argumental, sinó també una funció estètica. Fins a l'aparició del Jove, la comèdia transcorre en uns paràmetres satírics convencionals. Cada un dels personatges està perfectament dibuixat en funció d'aquesta intenció de fer riure. Les situacions, els diàlegs, aconseguen arrencar-nos la rialla contínuament. En un primer moment, l'aparició del Jove s'integra perfectament amb aquesta manera de mostrar la història, com si l'autor hagués pensat regalar-nos un punt de vista extern. Extern al món, s'entén. Això ocorre quan els homes alats vénen a rescatar el Jove. Les paraules que els diu aquest jove ens fan la mateixa impressió que si les digués un extraterrestre o, per fer-ho més pròxim, com les dels Papalagi. Diu el Jove:

Començo a conèixer el món. És estranyíssim! Té les complicacions de les coses que tot just neixen. No ho entenc! Els éssers que s'hi mouen parlen de coses sorprenents i ni ells mateixos no s'entenen. Els passa el mateix que em passa a mi, però dissimulen o no se n'adonen. Em sembla que cadascun d'ells veu les coses de la manera que li convé de veure-les. Els he observat mentre anaven a fer-se l'amor, el seu més gran goig, la font de la vida! M'ha semblat absurd. Apreten les boques a les boques i es lliguen amb els braços. M'han preguntat moltes coses: si entre nosaltres existeixen lleis, pàtria, família, paradís...! No els he pogut contestar. Crec que es tracta d'afers complicadíssims, companys, complicadíssims! (Vinyes, 1988: 19.)

És un àngel que no ha estat enviat per lliurar cap missatge —per deixar ben clara la seva puresa, al marge de la utilització partidista—, sinó que ha estat abatut per uns trets quan volava baix amb un grup de companys. Representa la innocència, indigerible en l'univers de la hipocresia, que l'ha d'eliminar. La seva candidesa propicia alguna situació còmica, i la indefinició alimenta tota mena de teories sobre el seu origen i la seva naturalesa —les del poeta i el paleontòleg, per exemple— i les ànsies d'apropiació per part de personatges amb diferents interessos polítics. La feblesa de l'àngel rau en la seva emotivitat —al final, diu als altres àngels que viurà «a la presó de la meva passió» (Vinyes, 1988: 161)—, utilitzada per una experta com la Remei, que el sotmet a tots els seus desitjos quasi sense opció, i en aquest punt potser podríem esperar una reacció del personatge, que hauria pogut aportar un enriquiment en la dialèctica d'una obra en què ell és el centre del conflicte. La momentània rebel·lió, quan s'adona que l'han manipulat i mutilat,



acaba aviat, i quan accepta d'anar-se'n amb el coixí que la Remei ha fet amb les plomes de les seves ales sota el braç evidencia la seva feblesa, metàfora de la desesperança dels éssers purs i innocents en un món dominat per la malícia i l'abús. El realisme de l'Endolada el fa adonar que, mutilat, sense ales, sense possibilitats de fugir, s'haurà d'espavilar, treballar, que és «morir per viure» (154), o, més explícitament, en relació amb el títol de la farsa: «T'hauràs d'arrossegar i fer de titella com fem tots» (154). S'ha convertit, per dir-ho a la manera de Santiago Rusiñol, tan admirat per Vinyes, en un «ocell de fang» eixalat, no disposa de recursos per enlairar-se per sobre de la trista condició humana. El desesperançat diàleg final amb els seus companys àngels que el vénen a buscar resumeix la transcendència —no acabada d'explicitar— del personatge, en frases com «els homes cerquen sempre el que no tenen» (Vinyes, 1988: 162) i la consciència que, si de cas, això que busquen ho troben als llibres, mai a la realitat. Un altre personatge pur derrotat per una societat que no perdona la innocència i els bons sentiments. Adquireix dimensions molt comprensibles si se li aplica la idea del lema de Max Jacob que encapçala el primer acte: «has cregut veure un àngel i era el teu mirall». Un retorn a l'antiga temàtica modernista de desajustament entre l'ideal i la realitat, entre la poesia i la prosa, expressada amb la utilització d'algunes de les innovacions que aquelles dues dècades havien aportat al món de l'art.

### *De la rialla al drama*

Una primera lectura del text mostra un conflicte bàsic entre el món real de la societat, amb totes les seves contradiccions i conflictes propis, i el món del prostíbul, entès com un miratge on aquell món exterior es dilueix i on les diferències i conflictes externs es difuminen. Aquest conflicte bàsic se subdivideix en molts altres conflictes menors: entre les prostitutes velles i les noves; entre els clients i les seves dones; entre els mateixos clients segons la funció social que els pertoca; etc. Dins el prostíbul, aquests conflictes són, de fet, conflictes de fireta, ja que la Remei no sembla formar part de cap dels bàndols contendents, sinó que, superant-los tots, es converteix en mestra de cerimònies o, parafrasejant el títol de l'obra, «titellaire major». Tots aquests conflictes, però, resulten esmoreïts per l'aparició d'un conflicte inesperat, el que enfronta un ésser estrany, provinent de qui sap quines altures, amb els altres personatges. En un principi, aquesta aparició no desemboca en conflicte. Cada personatge intenta derivar el nouvingut cap al seu conflicte particular. Però una nova realitat s'imposa: aquest nouvingut no s'avé a posar-se sota el mantell protector de cap bàndol. La seva candidesa li ho impedeix. Aquest fet provoca la desaparició momentània dels altres conflictes i aboca tots els personatges a una confabulació en contra d'ell. Fins i tot la Remei, que hauria pogut convertir-se en protectora del jove, prefereix seguir en el paper que sempre ha exercit que aventurar-se pels camins que el jove alat li assenyalava. Perquè, què ve a significar aquest jove alat? No el porta, això és ben clar, cap missió redemptora. Per molt que el capellà i tot l'estament conservador en tenien esperances, el jove no porta notícies de cap Déu ni de cap religió. Ans al contrari, davant les invectives del capellà, l'àngel replica: «La Teologia, farsa! Vostès, farsa! Tot farsa!» (Vinyes, 1988: 138). Si l'àngel no és emissari de cap transcendència religiosa, què representa? Ho diu, com qui no diu res, ni més ni menys que el notari, aquell que

dóna fe de la certitud de les coses: «En els temps de bona fe, cap revolucionari no ha deixat de somniar volar, o sigui reformar-nos. Comencen la carrera sentint enveja de les ales que no tenen, o dolent-se de la ferida de les ales tallades. Quan la ferida es pella, mor el revolucionari i neix el burgès» (Vinyes, 1988: 159). Aquesta frase ens dóna una pista sobre per què tothom s'ha posat d'acord en contra del Jove de les ales. El conflicte, doncs, s'ha traslladat. Ja no és un conflicte entre persones, sinó un conflicte entre la societat i un ideal. La comèdia es transforma en drama. I la Remei prefereix seguir sent la titellaire major de la comèdia que l'acompanyant en una aventura de final no massa clar.

Ramon Vinyes no va tenir sort com a dramaturg, i *Ball de titelles* va participar d'aquesta mala fortuna. Abans s'ha fet una relació de les peripècies que va patir a finals dels anys vint i durant els anys trenta sense que s'arribés a representar. Quan finalment va trobar editor, en la segona meitat del 1936, enmig del fervor revolucionari del primer mig any de la guerra, no era el moment més adequat perquè una peça que sense clemència satiritza dretes i esquerres obtingués una bona acollida. Ja hem vist que després del franquisme ha pujat als escenaris en dues ocasions i s'ha reeditat. D'això, però, ja fa vint anys. Una peça d'aquesta qualitat mereix molt més: que els nous lectors la tinguin sempre a disposició i que periòdicament la pugem veure dalt dels escenaris. *Ball de titelles* i moltes altres obres de la nostra tradició dramàtica, és clar.

## BIBLIOGRAFIA

- CAMPILLO, Maria. *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- ELIES I BUSQUETA, Pere. *Un literat de gran volada. Ramon Vinyes i Cluet (1882-1952)*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1972.
- FOGUET I BOREU, Francesc. *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelona: Institut del Teatre i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- GALLÉN, Enric. «El teatre». A: RIQUER, Martí de, COMAS, Antoni i MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*, n. IX. Barcelona: Ariel, 1987.
- GILARD, Jacques. Introducció a: VINYES, 1988.
- HUCH I CAMPRUBÍ, Jaume. «Ramon Vinyes, jove. Contribució a l'estudi de la primera etapa catalana (1904-1912)». Tesi de llicenciatura dirigida pel doctor Joaquim Molas. Barcelona: Universitat de Barcelona-Facultat de Filologia, 1986.
- LLADÓ I VILASECA, Jordi. «Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)». Tesi doctoral dirigida pel doctor Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona-Facultat de Filosofia i Lletres, 2002.
- VINYES, Ramon. *Teatre. Viatge. Ball de titelles. Arran del mar Caribe*. Berga: Edicions de l'Albí, 1988.