

ARRAN DEL MAR CARIBE, UN DRAMA D'EXILI EN TERRITORI MÍTIC

Jordi Lladó i Danny González Cueto

Ai, la meva terra! I pensar que me n'he acomiadat per sempre. Per sempre més!
Arran del mar Caribe, de Ramon Vinyes

Presentació

Escrita a Colòmbia entre els anys 1943 i 1944, *Arran del mar Caribe* no sols és una de les obres teatrals més reeixides de Ramon Vinyes, sinó que constitueix una de les rares peces del repertori català que planteja el tema de l'exili republicà. Hi afegim una peça inèdita del mateix autor (*Santuari en els Andes*, revisada el 1951) i dues d'Ambrosi Carrion: *Els camins d'Antígona* (1940), estrenada a Buenos Aires, i *L'àngel negre* (1959). Desconeixem les obres de Carrion (inèdites segons informació que extraiem de l'estudi específic sobre el tema a càrrec de Jaume Aulet —Aulet: 1999, 119-134—, però afirmariem que *Arran del mar Caribe* és, ara per ara, la peça emblemàtica de la dramaturgia catalana quant al tema, tot i no plantejar-lo explícitament. L'obra aplega elements diversos de la trajectòria de l'autor: al mateix llegat teatral s'hi afegeix el lector atent d'escriptors colombians coetanis, i al Vinyes exiliat polític i cultural que s'hi entreveu, s'aplega una dimensió moral i personal. La vida errant dels catalans que dins *Arran del mar Caribe* han anat a raure a un *finis mundi* del Nou Continent, és reflex de la trasbalsada biografia de l'autor des del viatge que emprengué el 1913 a Colòmbia (Lladó: 2002, 19-27).

A diferència d'altres transterrats com Pere Calders o Agustí Bartra, Vinyes comptava amb una zigzaguejant travessia entre els dos continents que seguia les adversitats i fites de la seva literatura, dels seus negocis o de les inquietuds personals i polítiques que li costaren, segons tots els indicis, una sortida forçada de Colòmbia, l'any 1925. L'exili existencial —la soledat de l'individu incomprès pel seu entorn— era recurrent en el seu teatre. Als anys quaranta, però, adquiria dimensió col·lectiva: la guerra decantada cap al bàndol aliat i el desig de retorn a Catalunya feien cap a *Arran del mar Caribe*. Vinyes revisà la peça el 1948 i no hi va fer variacions substancials, i la trameté al seu germà Josep, que la lliurà al Teatre Romea. A l'abril del 1950 l'autor retornat a Barcelona visqué l'última desil·lusió: el rebuig envers aquesta obra dotada d'una crueta que els germans Joan i Claudi Fernández Castanyer, amb Xavier Regàs al capdavant del Romea, consideraren excessiva (Elies: 197-198). El drama restà inèdit fins que la revista *Estudios Escénicos* el publicà el 1972 i fou estrenat a Berga per l'Agrupació Teatral La Farsa, el 8 de maig de 1982.

Desconeguda entre els professionals, és l'obra de Vinyes que permet —amb *Peter's Bar, Ball de titelles* i *Viatge*— una dramaturgia moderna d'acord amb la densitat del text i l'escenografia. Edicions de l'Albí edità l'obra l'any 1988 en un volum (*Teatre*), conjuntament amb *Ball de titelles* i *Viatge* (Vinyes: 1988, 165-258, del qual seguim la paginació en aquest article). El 1989 Jacques Gilard publicà *Entre los Andes y el Caribe (La obra americana de Ramón Vinyes)*, estudi imprescindible sobre aquest drama i tota la producció vinyesiana ubicada a Colòmbia (Gilard: 1989, 177-231 i restants).

Una immersió catalana en el tròpic

Arran del mar Caribe planteja les vivències d'una família en un lloc costaner de La Guajira colombiana, Santa Rosa, de toponímia coincident amb una platja d'aquell departament. La Guajira és una península separada de la resta de Colòmbia per la Sierra Nevada de Santa Marta (5.775 metres d'altitud), comparteix sobirania amb Veneçuela i és solcada de zones semidesèrtiques. Un marcat component indígena distingeix la zona on habiten els Wayúú —*persona*, en llengua local—, distribuïts en diferents grups. Actualment es compten tres-cents mil membres d'aquesta ètnia, distribuïts en uns vint-i-dos clans tan sols al costat colombià. La ramaderia és una ocupació habitual dels indis, però el tret més característic de la zona és el contraban (amb la seva estela d'il·legalitat), que han practicat indis i foravinguts. Un territori, doncs, a banda, transfronterer i amb grans lligams amb el Carib holandès, en la fi o més enllà del territori «colombià» o «espanyol», conceptes que s'unifiquen en la perspectiva indígena sota el nom despectiu d'*arijuna* (Candelier: 1994, 87-88). L'escriptor català, que situa la concepció de l'obra «arran del mar Caribe» conegué de prop la zona a la primeria dels anys quaranta, quan passava les vacances a la veïna Sierra Nevada, i tingué contactes amb els indis (Gilard: 1989, 247).

Un àmbit, doncs, idoni, en la línia del Vinyes amant dels territoris de frontera, per al drama d'una família catalana que fa quinze anys roda per Amèrica. El grup és dirigit per la mare, Maria dels Dolors, i la filla, Amarga, ambdues amb nom prou simbòlic. En oposició se situen els tres fills i germans: Lleó (d'una arrogància també manifesta en el nom), Cristià i Benet, quasi adolescent, figura bàsica del drama. El pare difunt encarna el somiador illús present en obres anteriors de Vinyes, però dins *Arran del mar Caribe* els somnis del traspassat *indiano* s'esvaeixen i donen pas a la dura supervivència dels descendents que sobreviuen. La Guajira opera de quinta essència de les parts indòmites del continent.

Les dones administren una rústega botiga vora la platja i intenten servir el record patriòtic i la unitat familiar contra el *modus vivendi* dels fills. Cristià i Lleó, contrabandistes, actuen de model per a Benet que, tot reaccionant al sobreprotector amor maternal, inicia per ell mateix el comerç il·legal. Entre els negocis dels seus germans n'hi ha un de rendible proposat per un misteriós Polonès (un nazi alemany camuflat, de fet): es tracta de la venda de petroli que, ignorant-ho ells, es destina a submarins alemanys que ronden per aquelles costes. La degradació abasta l'àmbit privat: Lleó ha comprat amb males arts Orala, una jove indígena, després de forçar-la; al seu torn, Benet manifesta una possessiva atracció per Floriselli, rebregada prostituta italiana que correspon

a la passió del noi amb grotesca tendresa. La mateixa dona (que es presenta amb una companya libanesa o iraquiana anomenada Sucre-Roig) és també objecte de desig del Polonès i Caraplana, un valencià amb fama de criminal i vell conegut dels germans. Benet i Caraplana lluiten en dos episodis per tal de posseir la bagassa, i en el segon el valencià resulta ferit i humiliat pel jove.

Des d'aquest moment Caraplana (que perd un braç de resultes de la ganivetada de Benet) representa una amenaça, el «gandurú» o mal esperit Wayúu a ulls d'Orala. La venjança s'executa en un complot entre el valencià i el Polonès: després d'ordir un seguit de proves falses a través d'un còmplice negre, Caraplana acusa Benet davant un agent nord-americà i li atribueix el tràfic de petroli dut a terme pels germans. Aquests callen per protegir-se però es mostren recelosos amb el soci: «en els moments actuals, no em semblen coses de polonès emigrat aquests contrabans perillosíssims de petroli, ni tant diners» (III, 231). Reaccionant a la falsa delació, Amarga abandona tot escrúpols i indueix Oralà (camuflada sota una màscara indígena) a matar Caraplana amb una fletxa enverinada: l'assassinat no interessa, però, a la policia, sols atenta als tràfics polítics. Amb Benet detingut, Floriselli aclareix la traïció a les autoritats i prepara l'alliberament del jove. Tot seguit, i amb l'ajuda de la seva companya Sucre-Roig i del negre penedit, la meuca prepara la fugida de Cristià i Lleó abans que puguin ser detinguts. Excarcerat Benet, rebutja replegar-se amb la família i parteix a la recerca de la italiana, la qual ha renunciat a l'amor del noi i ha fugit abans que la pugui retrobar. Uns quants mesos més tard Amarga i Maria dels Dolors abandonen La Guajira per retrobar-se amb els fills grans evadits a Cabuyaro, població de Los Llanos colombians. Aquesta regió és també lluny de les «parts domades» d'Amèrica, en mots d'un conte de l'autor (VINYES: 2000, 39), on «ningú no et troba ni et cerca» (II, 247). Allà retrobaran Benet quan la desil·lusió els el retorni.

La trama inclou un personatge, Jordi, que opera de testimoni i temptativa fallida de regeneració. Arribat «per força» de Catalunya (I, 177), es mostra d'antuvi «sensitiu, amb llibres de versos a la butxaca i escruixint-se» de la vida dels compatriotes esgarriats (II, 226). És, doncs, símbol de les essències patriòtiques i *alter ego* de l'exiliat Vinyes, «en lluita per la vida, (...) que li obliga a fer el més desconcertant i el més estrambòtic» (I, 170). Enamorat d'Amarga en un sentiment que veiem correspost, el matrimoni i retorn amb ella a Catalunya no serà possible. També ell es degradarà sense regenerar l'entorn com esperava la mare («Era d'allà. Canviaria els meus. Va tarar-se de seguida i la Guajira l'ha canviat a ell i no ell als guajiros» III, 251). Amarga, endurida, rebutja un home que no rau «en primer terme» (III, 257) i comina Jordi a retornar al país on hom li pressuposa una missió abans que el tròpic l'engoleixi: «Has de tornar a la nostra terra» (III, 257).

Un destí i sacrifici èpics, bastits de renúncia i expiació, pesen damunt Amarga i Maria dels Dolors, soques d'un arbre «amb les rels enlaire» (I, 170) i en lluita contra l'entorn que preval en la llar però que encara al final no pot doblegar-les: «Cor fort! A esperar-los! (...) fermes! valentes» (III, 258). La mare porta «dintre un passat que serà tot el ranci i estantís que vulgueu, però és el meu passat, jo mateixa, i no puc, ni vull renegar-ne» (I, 183). Amarga és el pal de paller familiar, tot i haver caigut en la venjança que Maria dels Dolors li retreu: «Has rodar, t'has enterbolit, també! Com tots; com jo mateixa! O Amèrica maleïda!» (II, 243). Ella, però, li recorda la falta original: «La culpa no és pas d'Amèrica. És nostra. Ningú no ens hi feia venir i hi vinguérem. Aventura! Canvi!» (Ibidem).

Un drama de múltiples estrats i lectures

Arran del mar Caribe esdevé una cruïlla entre el millor llegat dramàtic de Vinyes i l'experiència de lector i autor de narracions que s'inscriuen en les beceroles del realisme màgic, com demostrà Gilard, el qual també marcà l'influx de novel·les de detectius i de cert gènere de films. (Gilard: 1989, 214-215, 235-364). A diferència d'obres seves on l'acció deixava pas a llargues disquisicions, *Arran del mar Caribe* presenta una trama dinàmica, tot acostant-se al teatre-espectacle, com destacà l'investigador francès. L'autor se serveix d'una intriga que recorda la narrativa d'aventures i un cert aire de les novel·les de Melville, ja vist en drames exòtics de marineria com *La Creu del Sud* (1933) (Lladó: 2002, 607-611). Dins aquest canemàs hi batega el context politicohistòric (la Segona Guerra Mundial) sense perdre l'alè strindberguà de drames anteriors. La conjunció d'aquests elements (aventura, història i drama familiar) es concreta en una textura de múltiples estrats emmarcada per la llegendària Guajira que a tants escriptors ha atret. A banda de *Cien años de soledad*, de García Márquez, el territori pogué inspirar *Nostromo*, de Joseph Conrad, autor molt llegit per Vinyes, i compta amb tradició dins la literatura colombiana fins a aportacions recents com les de Ramón Illán Bacca Linares (*Marihuana para Goering, Deborah Kruef*). El drama de l'escriptor de Berga plasma la lluita entre la idea vertebradora que encarnen la família i Catalunya contra el caos de la natura i el tròpic, combat saldat en dolors i sacrificis, generador d'antiherois, els vers herois moderns. El *gestum* dels personatges atorga grandesa a l'obra, àdhuc quan davalla als terrenys del grotesc.

Al lirisme característic Vinyes hi afegí la narrativitat del període en què redactà la majoria dels seus contes (1942-1945). Vinyes traça un particular «drama d'estacions» ben travat per les didascàlies, que constitueixen un autònom però enriquidor «cotext» ric de pinzellades poètiques i epicitat, que confereix a l'obra unes magnífiques possibilitats de dramatúrgia i una visió cinematogràfica. El recorregut es presenta de forma cíclica i simètrica, servida pel temps de ficció —un any des que Jordi arriba fins que s'acomiada de la família—. Un camí pautat, com és costum en l'autor, per simbòliques festes: Carnestoltes, Setmana Santa o Nadal, celebració familiar i catalana per excel·lència. El diàleg és dens, ric en trops i servit per una gestualitat emfàtica en determinats passatges.

El drama és una seqüència de nou quadres distribuïts equitativament en tres actes. El primer quadre és tothora el més llarg: tots els personatges entren dansant i no hi manquen cops d'efecte com la fletxa llançada pels parents d'Orala, al cap de poc d'iniciar-se l'obra, que remet a la fletxa assassina posterior. El segon és sempre un breu i plàstic nocturn: la música, la percussió del tabal, el mar, la il·luminació cromàtica, la màscara o les ombres, presideixen el parèntesi oníric, mai no deslligat de la trama; tot pensant en aquests intermedis cinemàtics, l'escriptor documentà el seu germà Josep amb imatges i fotografies de màscares i cabanes, destinades a la fallida estrena en el Romea (Lladó: 2006, 47-48). Finalment, el tercer quadre, més breu que els primers, enclou fets determinants: ferida de Caraplana (primer acte), assassinat del valencià i detenció de Benet (al segon, en el clímax del drama) i desenllaç (tercer) amb la dispersió i l'assumpció del sacrifici col·lectiu de la família i, per extensió, de tots els transterrats catalans. L'única esperança apuntada a la cloenda és el retorn de Jordi a Catalunya, on oferirà una rosa al seu patró en nom d'Amarga, condemnada a l'esterilitat com a dura penitència autoimposada.

Gilard estudià amb rigor els deutes i manlleus d'*Arran del mar Caribe* respecte de tres obres colombianes: el drama *Luna de arena*, d'Arturo Camacho Ramírez, la novel·la *4 años a bordo de mí mismo*, d'Eduardo Zalamea Borda (ambientada com l'anterior a La Guajira) i la narració *Lejos del Mar*, de V. Manuel García Herrerros (Gilard: 1989, 188-211). *4 años a bordo de mí mismo* és la més determinant quant a aquest influx: no tant pels intertextos que hi manlevà l'autor berguedà, sinó per la similar via iniciàtica del jove protagonista, comparable a Benet. Aquest habitant de Bogotà emprèn una travessa pel Carib fins a la inhòspita Guajira, on s'enfronta amb el clima, el mestissatge, el primitivisme i les tenses relacions amb els indígenes, un entorn on operen les pulsions primàries i una solitud poblada d'inquietuds. «Ya hace meses que estamos en Manaure —hi relata—. Los días fueron todos iguales, como las horas, interrumpidas en ocasiones escasas por sucesos grotescos o trágicos» (Zalamea: 1985, 87): una frase que resumeix l'acaparador pes de l'entorn i un sentit del tràgic i del grotesc que també amaren el drama de Vinyes.

L'americanització de Vinyes, ben estudiada per Gilard (només aquesta obra i *Santuari en els Andes* tenen aquesta localització continental dins la quarantena de peces conservades de l'autor) no esborra el prisma català d'*Arran del mar Caribe* (Gilard: 1989, 141-231), on al costat dels personatges esmentats cal situar un altre compatriota: el bus Roric, fascinat pel mar tropical. Els catalans hi mantenen una ambigua relació amb Amèrica, on la fascinació i la contaminació guanyen la partida. Altres emigrants com el Polonès, Floriselli o Sucre-Roig conformen el Carib *melting-pot* del Vell Continent que destaca Gilard, un cosmos macondià que integra el vell mestissatge. Dins *Arran del mar Caribe*, l'element crioll és representat en la imatge negativa de la policia local, l'africà pel negre amic de Floriselli —d'actitud poruga o subordinada, malgrat el penediment— i l'indígena a través d'Orala i el seu entorn, amb interès de l'autor per reproduir costums i mots dels Wayuú: *tey* (mare), *asustayá* (mal de cap). La mirada negativa sobre el mestissatge hi contrasta amb certa comprensió del primitivisme indígena, ingenu davant el desarrelament de l'emigrant: «Fixeu-vos com ens esguarda a tots l'Índia Oral! Els europeus són boigs, es deu dir... I el cert és que ho som un xic» (I, 184). En aquest mosaic adquireix simbolisme la música i el ball de la cúmbia, d'origen africà en la visió de l'obra, però que amb els seus diversos instruments opera d'element sintetitzador de les tres races i cultures essencials del Carib colombià i Llatinoamèrica.

La posició de l'autor és ambigua, doncs, davant una Guajira on opera l'estereotip de la llegenda i una indissimulable fascinació ambiental, no exempta de pintoresquisme. Al cap i a la fi, com en altres poemes i contes d'ambient americà, es tractava d'impressionar els espectadors catalans i no sempre les referències etnogràfiques i geogràfiques en l'obra americana de Vinyes es distingeixen per l'exactitud, com desvetllà Gilard (Gilard: 1989, 165-168). En aquest sentit, l'escriptor no delimita els valors indígenes respecte dels de la resta d'habitants peninsulars, que es mostren sovint com un tot. Els estudiosos de la cultura Wayuú apunten que els caps *guajiros* tradicionals tendeixen a una actitud consensuadora que els allunya de l'estereotip del «cacic» autoritari que hi han projectat els europeus i que és propi de les societats violentes de frontera; tampoc la *vendetta*, malgrat ser considerada com a indissociable dels costums *guajiros*, és practicada per sistema en les disputes entre aquests clans, els quals recorren sovint a la negociació a través del «putxipúu», un mitjancer (Guerra Curvelo: 1998, 4). En l'obra de Vinyes l'amenaça sobre Lleó per no haver satisfet completament la compra d'Orala és un element destacat a l'inici de l'obra: quan Amarga paga tot el deute, però, cessa tot el perill.

L'assassinat comès per Orala —indígena però també dona jove i feble, objecte de domini— no sols s'explica per la necessitat d'Amarga de no tacar-se les mans amb sang i delegar la tasca a la indígena; també s'hi detecta un cert sentit de justícia poètica en l'escriptor que com a crític colombià havia glossat les possibilitats que la conquesta espanyola i la humiliació de l'indi oferien al teatre americà (Lladó: 2002, 212-213). Sense ser un indigenista convençut, Vinyes havia heretat del catalanisme un rebuig vers conqueridors i descendents que distingeix bé dels colonitzadors en un article de 1940 al diari barranquiller *El Heraldo*, dedicat al Congrés d'Indologia celebrat a Mèxic (Vinyes: 1982, 236-239). És un discurs lleument antiespanyol i amb traces panamericanistes que concilia l'interès per figures alliberadores com Bolívar amb una prudent però creixent posició anticriolla. Així, els contactes amb l'intel·lectual peruà indigenista Luís Velasco Aragón des de la segona dècada de segle ens indicarien una simpatia per aquestes postures i ja als anys quaranta, les referències negatives a l'alta societat barranquillera —encara que en l'anonimat del català dels contes— són exemples d'aquest posicionament. Quant als Wayhúu, Elysée Reclus, viatger francès de mitjan segle XIX, descriu en aquests termes la seva actitud rebel:

Creo que en toda la América no se encontrarán aborígenes de mirada más arrogante, de andar más imponente y de formas mejor delineadas (...). Los goajiros no son hospitalarios sino con los de su raza y con los extranjeros que les piden protección. Odian cordialmente a los españoles, con los cuales llevan batallando casi cerca de tres siglos (...). En paz como en guerra, los goajiros conservan en la ciudad el derecho a gobernarse por sí mismos y se mofan de las leyes granadinas. (Reclus: 1994, 134, 136, 137).

Vinyes, doncs, devia contemplar amb escepticisme —si més no— l'intent de colombianització d'aquest territori ric en minerals, la reespanyolització tardana d'aquest racó on els indis —vistos antany com a «nació enemiga»—, plantaven cara a la mà de ferro ocupant i trobaven llur força en el tracte amb els holandesos de Curaçao, i amb pirates d'arreu que doblegaven el Cabo de la Vela (espai sagrat dels wayuú també esmentat a l'obra de Vinyes al costat de molts altres topònims caribenys). La Guajira i per extensió el Carib tenen vida pròpia dins *Arran del mar Caribe*, amb el seu clima anorreador, els seus tresors marins —les perles com un dels més significatius—, la seva salaborr inquietant i la difícil conquesta i possessió de l'aigua dolça, element simbòlic i vital per a la nació Wayuú: així les «cacimbes» en l'obra de Vinyes, rudimentaris pous descrits al primer acte, que connecten amb l'escena del tercer en què Amarga i Jordi recullen l'aigua de la pluja, element que remet a l'ànima dels traspassats segons creença indígena. Aquest acte de supervivència i la tempestat prèvia que l'ha originat esdevé l'hàbil contrapunt i paral·lel a uns dels moments de més tensió i incertesa per a la resolució del destí dels tres germans.

Contrarestant la natura sense concessions, les referències catalanes són positives per bé que sovint usades en clau desmitificadora. Així, Benet retreu a Amarga el somni de la «dolça Catalunya», (II, 209) referència a *L'emigrant* de Jacint Verdaguer. En ple paroxisme grotesc, el dinar de Nadal trist amb què culmina el primer quadre del segon acte és un negatiu dels pairals dinars nadalencs. Quan en aquesta escena irromp Benet i la seva «promesa» Floriselli còmicament abillada de color blanc, el jove és presentat com «El Noi de la Mare», en sarcàstica al·lusió a la coneguda nadala (II; 207). Són igualment remarcables les referències a la muntanya, element clau en el cosmos de Vinyes: Montserrat com a representatiu de catalanitat (I, 177) i sobretot la terra lleugera de Gósol, on

descansa el pare de la família, al peu del Pirineu berguedà de l'autor: Les restes del pare reposant a la pàtria s'oposen a les dels que es podriran en l'oblit de la selva, destí assumit per Maria dels Dolors (III, 256), o Jordi Homs, un altre «extraviat» de Vinyes en el conte *Una pasqua de resurrecció en el tròpic*, coetani a l'obra (Vinyes: 2000, 195). Un destí (morir lluny de Catalunya) que es dreçava damunt l'autor en aquell 1944 com l'amenaça que traspuen els mots d'Amarga («Ai, la meva terra! I pensar que me n'he acomiadat per sempre. Per sempre més!», I, 174).

Per a qui escrivia Vinyes *Arran del mar Caribe*? És difícil pensar que el 1944 trobés sala i públic per representar el drama: la comunitat catalana a Colòmbia era menys nodrida i tenia menys pes literari que a Mèxic o Buenos Aires, on es representaven obres del repertori, com *Terra baixa*. L'autor pensava en el públic de Barcelona, i la revisió del 1948 emmarca el retorn a escena de la llengua catalana, censurada fins en aquell moment. Per tal motiu no són ben explícits els elements de l'obra susceptibles d'una lectura política que en pogués vetar la representació (les al·lusions als alemanys per exemple, tanmateix ben sobreenteses). Però més enllà de l'estricta política, l'espectador hipotètic d'aquells anys podria compartir en el drama, ni que fos de manera camuflada sota la trama rocambolesca, el rotund estranyament a què tants catalans foren sotmesos arran del conflicte bèl·lic, de la dura postguerra i de l'èxode col·lectiu.

Família: renúncies, arrelaments i símbols

Ja en els seus primers drames Vinyes situà radicals enfrontaments familiars (*El calvari de la vida*, 1904, *Les boires*, 1906) que continuaren dins *Viatge* (1927) o *Peter's Bar* (1929). El Peter degradat de la taverna en aquesta darrera obra considerada com a fita de l'expressionisme escènic català, vol preservar endebades la puresa d'una filla voltada de perills morals: és la mateixa actitud de Maria dels Dolors amb Benet. Si el suïcidi és l'única sortida de Peter, en Maria dels Dolors, receptora del patiment col·lectiu, la sortida serà la renúncia no menys tràgica a Catalunya. El sacrifici en recerca de la cohesió familiar també apareixia a *L'adolescent dels ulls d'or* (1927), on el protagonista Robert Forns, amb el suport de la seva mare, renuncia a l'amor sublimat i malaltís de Jacobé Wharton en pro del matrimoni amb una dona esportiva i amant de l'avantguarda: tot un joc de símbols i oposicions. A *Viatge* (1929) el jove Jafet i Miss Oreneta refusen el drama d'adulteri que l'atzar els proposa per tal de preservar l'ideal del record. A *Qui no és amb mi...* (1929), Àngel, el protagonista, renuncia al sacerdoci per redimir una dona foraviada (Rosaura), un sacrifici estèril i amb desenllaç violent i situat, com *Arran del mar Caribe*, en un ambient de contrabandistes.

Similars plantejaments constatem en les peces estrenades durant la guerra. La unitat de la família a punt de ser executada pels feixistes dins *Comiats a trenc d'alba* (1938) es preserva quan el fill traïdor es penedeix en el darrer moment davant la fermesa dels parents i es nega a afusellar-los: d'aquesta manera rebutja les prebendes dels guanyadors. També en la renúncia d'Amarga a Jordi dins *Arran del mar Caribe* hi ressona *Fum sobre el teulat* (1939). La jove Otilia, forta sota la seva aparent i bondadosa fragilitat, aconsegueix un canvi rotund en els hàbits llicenciosos de la seva mare, Maria-Salomé, i, amb això, la reconciliació final familiar. Per torna, però, s'allunya

de Bernat, un jove sensible com ella i per qui sent inclinació: la unitat de la família esquerdada s'imposa per damunt de tot altre ideal.

Els «àngels» vinyesians apunten un canvi dins *Arran del mar Caribe* com apuntà l'esmentat estudi de Gilard. L'ideal dels pares és substituït pel pragmatisme dels fills i àdhuc Amarga «roda». Per contra, els personatges negatius ofereixen caires de bondat com hem vist en la decisiva intervenció de Floriselli. Àdhuc Caraplana —tot desarrelament— sembla sensible a l'acollidor dinar nadalenc, quan ocupa el lloc d'un foraviat Benet que, paradoxalment, ha fugit de la taula familiar per «rebolcar-se» amb Floriselli a la platja. També Cristià experimenta la crisi dels valors primaris que sustenten el seu comportament i arriba a una conscienciació lúcida i crítica del seu estat. D'altres figures, però, són malvats de pedra picada, impertorbables com Lleó o traïdors com el Polonès. Hi ha, doncs, matisos, contrastos entre les figures i llur evolució, i moments que recorden el dramatisme del *western*, seguint l'estela de la novel·la de Zalamea Borda. El paper social del rom és un recurs que recorda el del *whisky* en aquell gènere cinematogràfic, però remet a la pràctica o estereotip local: «El ron es para el guajiro la felicidad suprema, adoran la embriaguez» (Candelier, 1994: 107). En *Arran del mar Caribe* la borratxera corrobora el procés de desarrelament total en personatges com Caraplana, Benet, Lleó o Jordi.

La tria d'una família com a nucli (a diferència de *Santuari en els Andes*) no és gratuïta i té relació amb referents vivencials de l'autor. Vinyes manifestà tothora un trist enyorament respecte de la seva família catalana, ben potenciat per la distància. Quant al tracte amb la família colombiana (l'esposa Maria Salazar amb qui es casà el 1922, i un seguit de cunyats i nebots que residien al mateix edifici senyorial de Barranquilla), oscil·là entre el fred distanciament i una cordialitat convencional segons els casos i èpoques. I és que més enllà del carisma amical i de la capacitat d'influència en tertúlies literàries, Vinyes no consolidà mai una família pròpia ni uns afectes privats com l'amor sempre ferm que mantingué per Catalunya, tal com reconegué en els seus dietaris d'exili (Lladó: 2006, 210-211). La família en la ficció teatral esdevé, doncs, un reflex del desig d'arrelament, paradigma de l'estabilitat a què anhela: la crisi de l'escriptor tant amb el seu món proper com en el context sociohistòric.

Gilard ja comentà la qüestió del gènere en sentit antropològic quant a una especialització en determinades actituds. El bloc «masculí» és associat a la degradació en tant que assumpció d'uns valors primaris (força, supervivència, instint) que es correspon a la «masculinitat» del clima i l'entorn. Àdhuc el sol és mascle a La Guajira, un símbol que remet a un tractament detectable en Camacho Ramírez i Zalamea Borda. Per contra, les dones catalanes aporten els valors cohesionadors i constructius que, curiosament, es corresponen a una organització matrilineal en els Wayuú, on també les dones actuen de transmissores dels valors culturals i on, com en el feudalisme europeu, la figura de l'oncle matern (*talaula*) és bàsica. Quant al treball en la dona, Henri Candelier, explorador francès de La Guajira entre els anys 1889 i 1892, subratlla una paradoxa: per una banda, la dona és un ésser subaltern, una bèstia de càrrega com Orala a l'obra de Vinyes si es sostragués a la protecció d'Amarga. Per l'altra banda és considerada un bé de valor fins al punt que si un Wayuú rapta i força una dona, tal com fa Lleó a l'obra, ha de pagar dues vegades a la família, una d'elles per restituir la injúria. En les obres de Vinyes i Zalamea es reflecteix que el contacte amb la civilització blanca potencià la possibilitat de la dona *guajira* com a element de venda: el pagament de vedelles insuficient de Lleó als parents d'Orala ens recordaria el doble

pagament exigit, i la infidelitat i indiferència posteriors de l'arrogant català envers l'esposa indígena es correspon amb la potestat de rebutjar i revendre la muller que s'observa, segons Candelier, en els Wayuú (Candelier, 1994, 156-157).

En aquesta primacia femenina d'*Arran del mar Caribe*, cal destacar la compenetració profunda entre Amarga i Orala, i el paper determinant de Floriselli i Sucre-Roig, capaces d'una compassió que les redimeix de la frivolitat amb què irrompen al drama. Un lleu feminisme detectem en mots d'Amarga («Llei d'homes. S'adjudiquen les prerrogatives», II, 201) o en el canvi d'actitud de Cristià quan demostra a Lleó el mèrit de les dones i la necessitat de ser-hi intel·ligent: «Tot ho moteges de "femellades" i caus en la femellada absurda de posar-te al nivell de les dones en afer de sensibilitat. Això que en diuen masclia. És de mascler saber que les dones tenen alts i baixos... i utilitzar-los. Has vist aquestes dues? Ahir ens eren enemigues mortals. Avui són els nostres àngels guardians» (II, 247). Vinyes, però, no s'està de contrapuntar-hi una actitud anticlimàtica en la rèplica irònica de Lleó: «No et coneixia el caire d'arrencaqueixals» (Ibidem). I és que Lleó, el Polonès o Caraplana responen a l'estereotip d'home *guajiro*: venjatiu, anàrquic, borratxo, doner i hedonista.



Estrena d'*Arran del mar Caribe*. *La Farsa*, Berga, 1982.
(Luigi. Arxiu Comarcal del Berguedà)

La família dividida de *Fum sobre el teulat*, de *Comiats a trenc d'alba*, d'*Arran del mar Caribe*, remet a la divisió de la família catalana en un sentit ampli, trasbalsada per la guerra fratricida i les batzegades de la història. No sobta, doncs, que en dos breus quadres immediatament posteriors a aquest drama com *En nit de tardor* i *Festa major d'estiu* (redactats, el 1945, a les portes d'un alliberament de Catalunya que no es produí) abordi l'arrelament familiar des d'una perspectiva idealitzadora similar. La diferència amb *Arran del mar Caribe* és que l'entorn rural-català d'aquestes obres preserva el nucli familiar de les torbacions que s'hi plantegen, i es resol sempre en un final més confortant, sense l'èxode i la dissolució corrosiva que com a fets basculen sobre el drama caribeny, un desterrament tan històric i col·lectiu com moral i personal.

Arran del mar Caribe, entre l'epopeia i l'al·legat polític

En línia amb un expressionisme *meridional* i en acostament al cosmos i a l'estètica de moltes obres de Valle-Inclán o Salvador Espriu (de base sovint rural o vilatana), les produccions escèniques de Vinyes ofereixen bones manifestacions de l'antiheroi del segle xx, encarnació de l'home subjecte a un entorn degradat on tot idealisme és patètic, on el camí d'amor, aventura i alliberament s'estavella contra un mur angoixant i on sols resta com a lenitiu la lúcida consciència de l'ensulsiada, la que encarnen Amarga i Maria dels Dolors en la cloenda del drama. També en aquest sentit, el carregament de personatges a *Viatge*, vaixell d'illusos i aprofitats, és un aplec de «ninots desllorats» en la visió febrils del protagonista de l'obra: Jafet té la mateixa inconsciència adolescent que Benet, el mateix grau de mistificació de la realitat que el durà a confrontar-s'hi amb estèril duresa.

A *Ball de titelles* (1936) es repetirà l'esquema, dut a la fantasia i l'absurd i en festeig amb el vodevil. La «titellada» confronta l'esguard ingenu d'un jove alat a la crua realitat del prostíbul vilatà, catalitzador de les hipocresies i interessos de dirigents: polítics, demagogs de tota espècie, capellans, jutges, comerciants, periodistes, científics i poetes pedants atrets per la raresa. Tots resten retratats en la mirada sens màcula de l'angelot, fenomen de fira que genera el despullament de tota disfressa. Dues prostitutes —precedents de Floriselli i Sucre-Roig— hi tenen un paper bàsic. Per una banda la mestressa del bordell, Remei: vital, pragmàtica, alcaldessa en negatiu que amb la seva corporeïtat i el seu determini desvetlla l'instint del foravingut. Per l'altra, l'Endolada —titllada d'«anarquista»—, una escèptica que avisarà el jove alat de les amargors i sacrificis que comporta la condició humana.

En l'eixalada de l'àngel a *Ball de titelles* i la seva conversió en home disposat «a lluitar», s'hi marca el camí desmitificador d'*Arran del mar Caribe*. El que a *Ball de titelles* esdevenia sàtira amb lúcids al·legats contra la demagògia política, social i mediàtica, en *Arran del mar Caribe* esdevé epopeia de ressò nacional, representació d'un èxode fidel a la idea i al lloc originaris, on la solitud i el sacrifici en seran el preu. I com a contrapunt, la presència d'un marc màgic, La Guajira, on retrobem l'ànima «mascle» de la natura, la que el jove Vinyes modernista, poeta i defensor de la tragèdia havia glossat en un Pirineu llegendari i que el crític colombià que era des del 1915 retrobà amb la mateixa força dins tantes obres de la narrativa tel·lúrica llatinoamericana.

Un rerefons polític: apunt final sobre la posició política de Vinyes en Arran del mar Caribe i el seu context

La presència dels nazis a *Arran del mar Caribe* no respon sols a l'antifeixisme que obligà l'autor a exiliar-se de Catalunya, sinó a la forta presència d'un corrent de simpatia per Hitler, Franco i Mussolini en molts àmbits de Colòmbia, on pretengueren enderrocar amb èxit divers el govern dels presidents liberals Eduardo Santos i Alfonso López Pumarejo (Galvis: 1995). En l'àmbit personal les simpaties pels totalitarismes europeus havien arribat a membres del seu entorn familiar, com la del seu compatriota Pere Colom (el Pere Faramalla molt estrafet del conte *Molt ben casat a Amèrica*, anomenat Pedro Colón i casat amb una de les cunyades colombianes de Vinyes, amb els quals convivia al mateix edifici de la Plaza de San Nicolás de Barranquilla). Quant a la presència del policia nord-americà a l'obra respon amb fidelitat a la presència documentada d'agents secrets d'aquell país, temorós que en l'apogeu nazi la marina alemanya controlés un lloc tan estratègic com el canal de Panamà. Spruille Braden, ambaixador nord-americà, havia escrit a Washington: «Hitler està desesperat per incrementar les activitats nazis fins al punt de provocar cops d'estat amb la fi de distreure l'atenció dels Estats Units cap a països sud-americans en lloc de concentrar-se en llur ajut a Anglaterra. La situació de Colòmbia no és estable i crec que empitjorarà» (Galvis: 1995, 3).

No s'errava l'ambaixador dels Estats Units, temorós de la feblesa del bloc aliat. Pels anys en què Vinyes escriu *Arran de mar Caribe* (1943 i 1944) nombrosos intents de cops d'Estat se succeeixen sense èxit, alenats per l'entorn conservador de Laureano Gómez, un personatge que serà en el futur dictador del país, quan els americans guanyadors de la guerra es desentenguin de la sort democràtica dels colombians. I a Barranquilla, ciutat de Vinyes, el partit nazi hi tingué una destacada activitat: els cops frustrats del 3 d'agost i del 31 de desembre de 1943, de gran ressò a la ciutat caribenya, devien influir en aquest *Arran del mar Caribe* on els fills manifesten un impensat escrúpol davant la sospita que serveixin una causa política no aclarida però prou manifesta entre línies. Detinguts, consells de guerra, rumors, etc., se succeïen i alimentaven el clima de perill que es respirava a mitjan 1944 i que culminà en el Golpe de Pasto, el 10 de juliol de 1944, en què el president arribà a ser detingut. L'escriptor català, escarmentat dels fets del 1925 que li costaren la sortida del país, mantingué un perfil baix quant a la política colombiana, però s'adherí a la política cultural del carismàtic ministre Jorge Eliécer Gaitán, l'assassinat del qual, el 1948, significà l'inici de la violència que encara estigmatitza el país.

Les documentades notes editorials de contingut polític que Vinyes redactà a *El Heraldo* l'any 1940 són, vistes a ulls d'ara, d'un alt valor històric i delimiten la posició d'un intel·lectual independent, de conviccions republicanes, tan escarmentat de totalitarismes esquerrans com enfrontat a la barbàrie feixista. I fetes en la perspectiva d'una Colòmbia esperançada, però que sentia l'urpa de la dictadura que l'amenaçava. Aquests textos emmarquen la posició aliadòfila vista a *Arran del mar Caribe*, i amb totes les objeccions contra les insuficiències de les democràcies, alerten contra el cant de sirena dels dictadors embolcallats en una propaganda avantguardista i atractiva. Unes inquietuds que es traduiran en la peça més política del període: *Pescadors d'anguiles* (1947), interessant i enginyosa farsa pirandelliana, desproveïda de l'alè èpic d'*Arran del mar Caribe*. Perquè *Arran del mar Caribe* és, al cap i a la fi, més enllà d'experiments culturalistes anteriors, la tragèdia més assolida de Ramon Vinyes, la que conjuga la sublimitat del gènere amb el pressentiment viu de la història.

BIBLIOGRAFIA

- AULET, Jaume. «El teatro en lengua catalana y el exilio de 1939» A: DD.AA. *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat: Gexel, 1999, p. 119-134.
- CANDELIER, Henri. *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá: Gobernación de la Guajira, 1994.
- ELIES I BUSQUETA, Pere. *Ramon Vinyes i Cluet. Un literat de gran volada*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1972.
- GALVIS, Silvia. «Peripecias de los nazis criollos. Intentos golpistas en Colombia en los años de la Segunda Guerra Mundial.» *Revista Credencial Historia*. [Bogotá] Edición 67 (juliol del 1995).
- GILARD, Jacques. *Entre los Andes y el Caribe. (La obra americana de Ramon Vinyes)*. Medellín: Universidad de Antioquía-Celeste, 1989.
- GUERRA CURVELO, Weidler. Introducció a: HARPER, Santiago y GUERRA, Weidler. *Wayú. Cultura del desierto colombiano*. Bogotá: Villegas, 1998. [<http://www.villegaseditores.com/loslibros/9589393462/introduccion.html>].
- LLADÓ, Jordi. *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, setembre del 2002. [<http://www.tdx.cesca.es/TDX-0123104-162107>].
- LLADÓ, Jordi. *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2006. [Imatges del Fons Ramon Vinyes i Cluet. Arxiu Comarcal del Berguedà].
- RECLÚS, Eliseo. *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*. Barcelona: Laertes, 1990.
- VINYES, Ramon. *Selección de textos*. Selecció i pròleg; Jacques Gilard. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, vol. I.
- VINYES, Ramon. *Teatre: Viatge, Ball de titelles, Arran del mar Caribe*. Berga: Ed. L'Albí, 1988. [Edició a cura de Jaume Huch. Introducció de Jacques Gilard].
- VINYES, Ramon. *Tots els contes*. Barcelona: Ed. Columna, 2000. [Edició i pròleg de Jaume Huch].
- ZALAMEA BORDA, Eduardo. *4 años a bordo de mí mismo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.