
RAMON X. ROSSELLÓ

**SOBRE EL REALISME HISTÒRIC I
EL TEATRE-DOCUMENT
(O DE QUAN ELS AUTORS
ESTUDIAVEN HISTÒRIA)***

0. PRELIMINARS

Quan Joan-Lluís Marfany parla del teatre en el capítol dedicat al realisme històric, dins el volum 11 de la *Història de la literatura catalana* (1988: 275-281), incideix en la importància de l'arribada i de l'extensió de les fórmules del teatre èpic o narratiu:

Cap a 1960 també, entre els cercles d'escriptors *engagés*, es plantejava la necessitat d'estendre el moviment del realisme històric al teatre i, en aquest sentit, es començava a parlar molt, amb connotacions gairebé màgiques, de Bertolt Brecht i el seu teatre èpic. (1988: 276)

Sobre aquesta qüestió vaig tenir la voluntat d'aprofundir a partir d'una comunicació presentada al curs-homenatge que, amb motiu del centenari del naixement de Bertolt Brecht, es va celebrar a València el maig de 1998. En l'estudi resultant tractava de presentar, amb totes les prudències pertinents, una cronologia al voltant de la presència de les tècniques del teatre èpic durant el període de la dictadura franquista, prenent-ne com a data inicial l'any 1958 (Rosselló 1999).

El repàs que hi oferiria distingia tres moments, definits pel procés d'arribada i per la posterior difusió d'un model vist efectivament com un dels elements de vertadera renovació de la dramaturgia del moment. La darrera fase que hi assenyalava apareixia carac-

* Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajut a la investigació de la Generalitat Valenciana GV 98-09-119.

teritzada, a grans trets, per la presència d'aquestes fórmules, amb major o menor fortuna i intensitat, en una àmplia nòmina d'autors de l'anomenada generació del Sagarra o dels 70, com ara Jordi Teixidor, J. M. Benet i Jornet, Alexandre Ballester, Jaume Melendres o Ramon Gomis. Ara bé, aquest darrer moment coincidí, entre altres fets destacables, amb les primeres manifestacions de la influència de la producció de l'alemany Peter Weiss (1916-1982), de l'anomenat teatre-document i, més en general, d'unes propostes que agafaven com a matèria teatralitzable episodis o personatges del passat.

Encara que amb una incidència desigual i amb una cronologia relativament diferent a la del teatre èpic, considere que caldria recordar la presència de les formes del teatre-document com una altra de les fórmules o estètiques que s'ha d'encabir en aquest període marcat per un considerable grau de compromís en les propostes escèniques, tot i que aquest compromís es vehiculés des d'estètiques diverses –per descomptat, no totes elles d'igual fortuna, ni tampoc amb el mateix suport per part de la crítica.

Ja Xavier Fàbregas en destacà la presència dins el capítol que dedicà al «drama realista» durant el període de la postguerra, a partir d'un epígraf titulat «L'auge del teatre-document i les seves derivacions»:

Cap al 1967 es produeix la descoberta i introducció d'un autor que tindrà una gran influència, Peter Weiss. La tindrà, sobretot, en tant que Weiss apareix com el definidor d'una nova dramaturgia, el teatre-document [...]. (1984: 233-235)

Per la seua banda, J. Orduña (1988: 183-184) posa en relleu que la recepció d'aquest model teatral va ser «particularment acusada» a Catalunya enfront de la resta de l'estat. Recentment, J. L. Sirera (1999) se n'ha ocupat, amb la voluntat de buscar-li raons a aquesta situació específica.¹

Així mateix, no podem oblidar textos tan emblemàtics d'aquest període com *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1970), directament influït per les propostes de Weiss i amb alguns antecedents vinculats al treball de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Aquest serà, per tant, el centre d'interès d'aquest article, si de cas amb la pretensió d'aportar-ne un recordatori i un aprofundiment en l'estudi dels recursos formals que presenta el text de Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) i Xavier Romeu (1941-1983), o agafant les paraules de Graells (1992: 5), en «un petit mite de l'època».

1. ALGUNES DADES SOBRE LA RECEPCIÓ I DIFUSIÓ DEL TEATRE-DOCUMENT

Abans d'entrar en l'anàlisi del *Layret*, que centrarà la segona part d'aquest article, voldria esmentar una sèrie de dades que ajuden a situar la recepció i extensió d'aquest model teatral.²

(1) De manera resumida, tres són els factors que J. L. Sirera esmenta: l'interès a Catalunya per Piscator (defensor del teatre-document), l'ambient favorable al brechtisme (que feia fàcil admetre el teatre document com una manifestació complementària) i l'interès d'una estètica que es mostrava apta per a la recuperació o reconquesta de la memòria.

(2) Per a una recepció general a tot l'estat, poden veure l'estudi citat de J. Orduña (1988).

Les primeres notícies ens remetent a dos articles de Ricard Salvat publicats a *Serra d'Or* l'any 1964. El primer d'aquests articles és el titulat «Amb el creador del teatre èpic, Erwin Piscator», aparegut al número de juliol. Aquesta entrevista s'inicia amb una pregunta sobre el futur del teatre polític que obté la resposta següent:

Mentre la política tindrà un futur, tindrà un futur el teatre polític. És fals i mancat de sentit el fet que l'esquerra burgesa pretén: pretén de trobar una sortida fugint de la política, refugiant-se en la resignació tot traduint-la a l'absurd (Beckett, per exemple), el formalisme i la manca de Déu.³ (Salvat 1964: 4n 3-44)

(3) Aquesta crítica al teatre de l'absurd, ens recorda de terminats comentaris fets per alguns dels homes de teatre i crítics catalans (Rosselló 1997), la qual cosa ens fa veure la voluntat clara per defensar fórmules teatrals de marcat caràcter polític.

(4) Aquests dos articles apareixeran publicats l'any 1965 en castellà a la revista *Primer Acto*.

(5) Per exemple, al primer acte, el que situa l'acció el 1968, se'ns presenta la NOIA i el XI-COT llegint les notícies del diari. També es pot recordar un muntatge anterior, de 1963, *Poesia-document (poetes alemanys contra la guerra)*, del grup Gil Vicente, que incorporava «textos i notícies històriques intercalades entre poema i poema» (Formosa 1968: 10).

(6) Aquesta obra serà la primera de les que escriurà dins aquesta fórmula. Després arribaren *Cant de l'espantall lusità* (1966), *Discurs sobre... Vietnam* (1967), *Trotsky a l'exili* (1969), *Hölderlin* (1970-71), etc. (De Vicente Hernando 1996).

(7) L'any 1968 publicarà un estudi monogràfic sobre Peter Weiss, *Peter Weiss: poesía y verdad*, publicat per Taurus.

Més avant, Piscator esmenta l'estrena de l'obra *El vicari* de Rolf Hochhuth (1962), considerat com el text inaugural del corrent:

Després estrenarem *Der Stellvertreter* (El Vicari), de Hochhuth. Ningú no volia estrenar-la: tothom deia que era irrepresentable, que no era teatre. Jo em vaig atrevir a fer-ho, i ha estat el gran èxit de la temporada.

Quan se li pregunta pels autors alemanys joves més importants, Piscator esmenta els noms, entre altres, del ja citat Hochhuth, de Kipphardt i de Weiss, tres autors vinculats a aquesta fórmula teatral (Fàbregas 1970: 57; Orduña 1988: 133). En el segon article, «El teatre alemany de l'any 1944 al 1964: la generació de la segona postguerra», Salvat destaca algunes obres dels tres autors citats abans.⁴

El juny de 1965 Ricard Salvat estrena *Vent de garbí i una mica de por*, a partir d'un text de M. A. Capmany, fruit d'un encàrrec de Salvat mateix. Aquesta obra, relacionada directament amb el teatre èpic (Rosselló 1999), manté també alguna connexió amb el teatre-document, fet que recull Espriu en el text escrit amb motiu de l'estrena. A més, en el llibre entrevista de Bartomeus (1976: 119) trobem aquestes declaracions de l'autora:

— *Vent de garbí* té alguna cosa de punt de partida. I no només per a tu...

— És clar, perquè vaig començar a utilitzar el document. Per a mi va ser la descoberta d'unes grans possibilitats [...]. Després van preguntar-me què és el que havia fet (la gent sempre et pregunta què has fet) i jo vaig parlar del *Living newspapers*; evidentment no tenia res a veure, però era una manera de posar-hi una etiqueta [...].⁵

El 1965 es publiquen a l'editorial Cuadernos para el diálogo una selecció de sis dels onze cants de *La indagació* de Peter Weiss (1965).⁶ El 1966 J. M. Carandell publica «El teatro de Peter Weiss», al número de juliol de *Primer Acto*.⁷ Aquest mateix any apareixia *Teatre contemporani* de Ricard Salvat, on parlava, en un epígraf titulat «Hacks, Hochhuth i altres autors realistes» (1966: 200-210), dels tres autors alemanys

citats abans, ampliant el que ja havia comentat amb anterioritat. Hi inclou, per exemple, notícies sobre l'estrena de *La indagació* –que ell tradueix com *L'enquesta*.⁸

Pel que fa a qüestions més directament teatrals, hem de considerar l'any 1967 com la data de les primeres mostres d'aquest model teatral. S'estrena *Tot això del Vietnam*, una versió del *Discurs sobre... Vietnam*, de Weiss, espectacle del grup El Camaleó, de Jordi Bayona i Jordi Teixidor. Així mateix, té lloc la lectura de *La indagació*, de Weiss, el 16 de juny de 1967 pel Grup de Teatre Independent del Centre d'Influència Catòlica Femenina (CICF). La selecció dels textos, la traducció i la direcció escènica foren de Feliu Formosa. Abans de la lectura Carandell va adreçar unes paraules de presentació de l'autor (Fàbregas 1976 [1967]: 55-56). Aquest fet provoca un article de Fàbregas al número de juliol de *Serra d'Or*, «Peter Weiss en català», en què es torna a parlar de Hochhuth, Kipphardt i Weiss.⁹

Sobre la presència d'aquest model en obres i espectacles d'autor català, s'hi han vinculat muntatges com ara *Salvat Papasseit i la vida i la mort*, estrenat el 23 abril de 1967 per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, el qual, en paraules de Fàbregas (1976 [1967]: 45-46), estava construït a partir d'una selecció de poemes i un recull de notícies biogràfiques i històriques, que efectuà Jordi Doderó, director de l'espectacle. Aquell mateix 1967, el 30 de setembre, s'estrena *Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat, per la Companyia Adrià Gual, dins el "X Cicle de Teatre Llatí". X. Fàbregas (1976 [1967]: 59) comentava que aquest espectacle és «un bon reportatge retrospectiu», i que, tot i que «no aporta un plantejament històric rigorós i profund [...], posseeix tot l'encant d'un àlbum –d'un àlbum animat–, pel qual desfilen, vistos amb amor i ironia, els components d'aquells moviments que en un moment donat donaren a la nostra cultura un to determinat i una indubtable volada: naturalistes, modernistes i noucentistes».¹⁰ El text fou editat l'any 1972 per Edicions 62 i en el pròleg, d'Arnau Olivari, es presenta l'obra com un text que vol «provocar un teatre històric-reflexiu en el qual el protagonista sigui el mateix poble català. Així neix *Adrià Gual i la seva època*, l'únic cas que conec de revisió de la història contemporània de Catalunya fet espectacle teatral, a teló alçat i a sala oberta» (1972: 8).¹¹

Una altra obra relacionada amb aquest corrent és *Cel·la 44, Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*, de Feliu Formosa. Aquest text fou estrenat per dos grups durant el mes de març de 1969, el dia 27 a Terrassa pels Amics de les Arts, amb Feliu Formosa en el paper d'Ernst Toller, i el 29 a Sant Cugat del Vallès per l'Agrupació Teatral Maragall (Fàbregas 1987 [1969]: 33). El text fou editat el 1970, obra que encetava la col·lecció teatral "el Galliner".¹² Segons l'autor mateix (Toller/Formosa 1970: 15-16), «es tracta d'una peça documental sobre uns fets històrics i sobre una forma estètica que intentà d'expressar-los».¹³

Dins aquest context, cal esmentar la publicació de l'article de Fàbregas que el maig de 1970 apareix a la revista *Serra d'Or*, «Peter Weiss i el "Dokumentarische theater"»,

(8) Aquell 1966 Aymà pública *El caso Oppenheimer* de Kipphardt (Orduña 1988: 163).

(9) Sobre la difusió d'aquesta obra, Orduña (1988: 185) comenta que «l'interès per aquella peça del teatre documental en el teatre alternatiu tornaria a palesar-se el 1969 i el 1970 en les lectures escenificades que en van fer de la selecció Art Viu, de Manresa, i l'Agrupació Dramàtica Maragall, de Sant Cugat del Vallès, respectivament».

(10) Trobem en aquest text HISTÒRIA i ANÈCDOTA, personatges que presenten els fets ocorreguts durant el període que va des de l'Exposició Universal a l'inici de la I Guerra Mundial. A més, el text conté diversos fragments de textos literaris, com ara poemes de Maragall, o escenes de peces teatrals d'alguns autors del període i de les estètiques que s'hi revisen.

(11) García Seguí (1981: 9) parla d'una «trilogia que segueix les línies del teatre documental», la qual inclouria, a més d'aquest espectacle, *Castelao e a sua epoca* i *Salvat Papasseit i la seva època* (obra estrenada el juny de 1976 que reunia dos espectacles, *Només sóc poeta* i *Però la joia és meua*, el text del qual fou publicat el 1981 per Edicions 62). Sobre *Castelao e a sua epoca* podeu veure Salvat (1971 [1970]: 72-78).

(12) Sobre el naixement d'aquesta col·lecció podeu veure Benet i Jornet (1987). Aquest comenta (1987: 7) que el text de Formosa «era un text combatiu, implícitament antifranquista, que havia estat representat sovint i de forma clandestina, amb molt d'èxit (un èxit marginal i

any en què s'estrenarà el *Layret*. A més, l'any 1972 es feia un seminari sobre el teatre-document organitzat per l'Institut Alemany, primer a Barcelona i després a Madrid. La revista *Primer Acto* publicava la conferència de X. Fàbregas (1972) al voltant dels antecedents del teatre-document.

Anys després trobem tres espectacles vinculables a aquest model, els quals mantenen relació quant a les persones involucrades en el muntatge. En primer lloc, en tenim dos que signa Lluís Pasqual, sobre els quals, a més, pesa el treball del Théâtre du Soleil amb els espectacles sobre la Revolució Francesa, *1789 i 1793*; el tercer duu l'autoria de Guillem-Jordi Graells.

De 1975 és l'espectacle *La setmana tràgica*, del Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, amb text i direcció de Lluís Pasqual:

Alumnes de tercer curs m'havien demanat que féssim un espectacle. No trobava cap text... I en vaig escriure un sobre la Setmana Tràgica, amb Guillem-Jordi Graells [...]. (Pasqual 1993: 34)

Pasqual (Grup de... 1975: 65-66) explicava en el programa de l'espectacle que «després d'una sèrie de sessions d'informació històrica, a càrrec de Guillem-Jordi Graells, col·laborador des del començament fins al final del muntatge, i de la lectura de la bibliografia existent –sobretot els estudis moderns de Josep Benet i Joan Connelly Ullman– per part de tothom, vàrem començar a treballar en la creació, pel sistema d'improvisacions dirigides, de tema fixat, que suggerien d'altres possibilitats [...]. Calia fixar també el text. Amb el material de les improvisacions vaig començar a escriure'l, conservant una bona part de les frases creades pels actors mentre em va ser possible, ja que calia donar-li una forma, per a la qual cosa, vaig acudir al consell teatral de l'únic espectacle que, encara que amb una concepció diferent, s'havia fet entre nosaltres, el *Layret* de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu». L'escenografia i el vestuari foren de Fabià Puigserver, la primera vegada que treballaven junts Pasqual i Puigserver. L'espectacle s'estrenà el 10 de gener de 1975 a l'Aliança del Poblenou.¹⁴ L'edició del text el mateix 1975 apareixia amb una taula cronològica dels fets i amb una mínima informació sobre els personatges.¹⁵

Després vingué el primer espectacle presentat al Teatre Lliure (1-XII-1976), *Camí de nit-1854*, amb text i direcció de Pasqual, i, així mateix, amb escenografia i vestuari de Fabià Puigserver. Benach (1986: 8) comenta que Pasqual «se había sentido fascinado por la trágica peripecia de Josep Barceló, uno de los pioneros de la lucha obrera en Cataluña, en torno al cual se elaboró un no muy afortunado montaje». Per la seua banda, Abellán (1986: 50) assenyala que «*Camí de nit* pertenecía a un tipo de teatro, absolutamente al día en aquellos tiempos en los que comenzábamos a quitarnos la mordaza, que buscaba sus temas en la historia; a una dramaturgia en cierta manera documental, que en Cataluña había dado buenos frutos en lo que iba de década [...].

per a iniciats naturalment). Els components d'aquell llibret inicial eren, doncs, significatius i programàtics.»

(13) Trobem com a materials les cartes que Toller escriu des de la presó i fragments d'algunes obres seues (*Els destructors de màquines, Home-massa i Hinkemann*) o de Rosa Leviné (Toller/Formosa 1970: 15-16).

(14) Podeu veure X. Fàbregas (1990 [1975]: 165-168).

(15) En aquest ambient i en aquesta mateixa temporada Els Joglars estrenaven *Àlias Serrallonga* (14-XII-1974).

Camí de nit parecia surgir a remolque del gran éxito obtenido con *La Setmana Tràgica* por el propio tándem Pasqual-Puigserver.»¹⁶

De 1977 és *Onze de Setembre*, espectacle estrenat el 10 de novembre a les Cotxeres de Sants, a partir d'un text de Guillem-Jordi Graells que li fou encarregat pel col·lectiu format pel Grup d'Estudis Teatral d'Horta, el Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants i el Teatre de l'Escorpi. El muntatge fou dirigit per Josep Montanyés –qui aportà la idea de l'espectacle– i Graells mateix, amb la col·laboració de Puigserver quant a l'espai escènic i el vestuari (Graells 1977: 9). L'edició del text, de 1977, s'acompanya d'una taula cronològica i dels textos i la bibliografia emprats com a base documental.

Aquell mateix any s'estrenava *Rebombori 2*, text de Jordi Teixidor, en concret al maig, a Reus, centrat en uns fets (el "Rebombori del pa") ocorreguts a Barcelona el 1789, amb el rerefons de la Guerra de Successió i els Decrets de Nova Planta.¹⁷ Fou editat el 1978 amb les pertinents dades bibliogràfiques i la cronologia dels fets.

Xavier Fàbregas (1984: 235) relacionava part de la nova escriptura teatral valenciana dels 70 amb aquest corrent.¹⁸ Cita obres com *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), dels germans Sirera, estrenada el desembre de 1972 al Cicle de Teatre de Granollers; espectacles de Pluja, el grup de Gandia creat el 1972, o textos de Manuel Molins com *Dansa de vellatori* (1973). J. L. Sirera (1999), qui també incorpora alguns d'aquests treballs, dóna un especial relleu a una obra com *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), estrenada el 1977 –el mateix any que *Rebombori 2*, l'*Onze de setembre* i *La torna*, d'Els Joglars. Tot i que, com ja apunta ell mateix, pel que fa a les obres dels germans Sirera els personatges protagonistes pertanyen al món de la ficció realista, però no són personatges que existiren. Tampoc no hem d'oblidar la influència declarada del teatre èpic en algun d'aquests textos, com és el cas de les obres de Molins.

2. APROXIMACIÓ A PREGUNTES I RESPOSTES SOBRE LA VIDA I LA MORT DE FRANCESC LAYRET, ADVOCAT DELS OBRERS DE CATALUNYA

Aquest text, recordem-ho, fou el resultat d'un encàrrec fet amb la intenció de commemorar el cinquantenari de la mort de Francesc Layret (1880-1920). Segons comenta Xavier Romeu (1992 [1971]: 16), la tasca de dur endavant un muntatge al voltant de la figura de Layret fou encomanada a Josep A. Codina, «director que ja s'havia distingit prou pel seu interès per totes les qüestions que ens atenyen de prop. Ell acceptà de bon grat la invitació i encarregà la confecció del text que es disposava a muntar a M. A. Capmany».¹⁹ L'espectacle fou estrenat el 21 de novembre de 1970 als locals d'"Amics de les Arts" de Terrassa i es va editar el 1971 a les Edicions Catalanes de París.²⁰

(16) Podeu veure també Fàbregas (1990 [1976]: 309-310). Sobre les dues obres de Pasqual podeu veure Prunés (1999).

(17) Podeu veure la crítica de Fàbregas (1995 [1977]: 65).

(18) Em sembla molt interessant aquest fet, ja que potser és el primer punt de contacte evident entre el teatre dels dos territoris. Sobre aquest període i la nova escriptura valenciana podeu veure Rosselló (1998).

(19) Graells (1992: 6) comenta que «no és gens estrany que Codina, en assumir el repte de contribuir amb un muntatge teatral al conjunt de commemoracions [...], acudís a Maria Aurèlia Capmany per aconseguir-ne la base textual. Les col·laboracions teatrals d'ambdós – i amb Jaume Vidal Alcover – havien estat intenses durant els anys immediatament anteriors [...]».

(20) L'any 1976 va tornar a ser muntat i representat ja de manera normal: a Barcelona es representà a la Sala Villarroel (Fàbregas 1990 [1976]: 275); així mateix va ser editat per Edicions La Magrana, tot i que sense els textos inicials dels dos autors. Aquest mateix any se'n va fer una edició bilingüe al número 3 de la revista *Pipirijaina*. Un nou muntatge va tenir lloc el 1992, amb motiu de l'homenatge a M. A. Capmany organitzat per l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona; el text va ser editat aquell mateix any per l'Institut del Teatre.

El text presenta, d'entrada, una sèrie d'elements paratextuals ben típics d'aquest corrent. Pel que fa al títol complet, recorda aquell altre de Weiss a l'obra dedicada a la guerra del Vietnam o el de l'obra que normalment es coneix com *Marat-Sade (Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'hospici de Charenton sota la direcció del senyor de Sade)* de 1964. A més, comptem amb una taula cronològica que abraça els anys de vida de Francesc Layret i dades biogràfiques sobre una àmplia nòmina de personatges del període. Així mateix, hi ha les fonts bibliogràfiques i la llista de premsa consultada. Tots aquests elements els trobem, per exemple, en obres de Peter Weiss com *La indagació* o el *Discurs... del Vietnam*.

Sobre el treball de recerca de material al voltant de Francesc Layret, X. Romeu explica:

A part de l'escassa bibliografia general existent sobre el tema, calia trobar-ne de més específica. I la poca que existeix, que detallem en aquest volum, o que vam poder consultar, ens la va furnir en Joaquim Ferrer,²¹ que ja de temps treballava en l'obra de Layret, alhora que despullava sistemàticament *La Lucha*, el diari que ell havia fundat juntament amb Lluís Companys i Marcel·lí Domingo i que dirigia aquest últim. Ara calia, també, recórrer als altres diaris de l'època, que ens explicarien el que cercàvem des de diversos punts de vista. I dels diaris i dels llibres que esmentem van sortir els textos que han servit de base per a la confecció de l'obra [...]. La feina de Maria Aurèlia Capmany ha consistit a fer-ne la tria i ordenar-los de manera que puguin explicar dalt de l'escenari un home i un món. (1992 [1971]: 17)

Quant als elements escenogràfics s'optava per una taula i vuit cadires com a únics objectes, una idea, segons els autors, suggerida pel muntatge d'*El vicari* de Hochhuth fet per Peter Brook i que M. A. Capmany havia vist a París. Així mateix, cal no perdre de vista, tal com remarca Graells (1992: 6-7), que «havia de ser un muntatge senzill, per presentar al marge dels circuits establerts a fi de defugir la previsible acció repressora governativa». Anem, però, a revisar la construcció del text una mica més en profunditat.

Per començar, es podrien destacar els diferents recursos que empra l'obra per presentar els moments del passat seleccionats. Com a primer element remarcable tenim el fet de recórrer a un doble nivell ficcional, en què el primer organitza i focalitza sobre el passat, amb *elements de negociació* entre els aparents emissors de la vida i mort de Layret, concretament 6 homes i 2 dones. No hi ha, per tant, una seqüència històrica que en forma de mostració mimètica recorregui la vida i mort del protagonista. Tot i això, es pot parlar d'alguns nusos d'acció cabdals, com ara els moments al voltant de l'assassinat i del soterrar de Layret. Així doncs, som davant una estructura discursiva bastant més complexa que conté contínues modificacions de nivell i de maneres de presentar-ne els fets. L'obra, sense una estructura formal explícita, ofereix, per tant, una segmentació no gaire fàcil a partir de seqüències que resulten ser poc uniformes i no massa equiparables.

(21) J. Ferrer preparava en aquell moment una biografia sobre Francesc Layret, que s'edità el 1971. Aquest 1999 se n'ha fet una reedició per part de l'Editorial Afers.

El primer dels nivells de la ficció a què al·ludim estaria conformat per la interacció que estableixen els sis homes i les dues dones, els quals discutiran entre ells i llançaran propostes de com seguir l'acte, amb l'aparició de motius en la conversa que fan avançar l'acció. L'obra presenta així un desenvolupament aparentment no planificat, improvisat pels actors i les actrius, els quals van criticant-se i rectificat-ne la possible continuació. Un primer nivell que es correspondria amb el de les preguntes a què remet el títol de l'obra. El segon nivell ficcional està constituït per les escenificacions del passat que aquests desenvolupen. Ara bé, no es tracta de nivells clarament separats en dos moments temporals de delimitació perfecta a partir d'una estructura que en recórrer a les retrospeccions articula un segon nivell temporal. Així doncs, en alguns punts de l'obra personatges del passat es presenten davant aquests personatges-actors com si fossen cridats al present del primer nivell. En altres moments enmig d'una seqüència situada en el present dels actors, es viatja al passat, a manera, diríem, de moviments ràpids de zoom. Aquestes situacions es relacionen més aviat amb les respostes demanades als personatges. A continuació tractaré de descriure aquesta estructura a partir d'un treball de seqüenciació de l'acció.

L'obra comença amb un parlament de l'Home 1 que tot seguit, i trencant el suposat inici de la representació, és valorat com no adequat per l'Home 2. S'enceta així un diàleg entre els actors que desemboca en una segona seqüència breu (pp. 29-30),²² la qual comporta una primera mostració del passat (en concret el moment de l'assassinat de Francesc Layret) en què s'apleguen elements de la història que es reprendran a posteriori. Aquesta s'inicia amb una intervenció de narració en passat de la dona de Lluís Companys (Dona 2) —una veu homodiegètica—, continua amb la mostració del moment just de la mort de Layret (Home 2) i acaba amb les declaracions del general Martínez Anido (Home 3) després de conèixer-se'n l'assassinat.²³

Una macroseqüència s'inicia en la pàgina 30 en tornar al primer nivell ficcional. Aquesta es caracteritzarà per centrar-se en els pistolers i, especialment, en la figura d'Inocencio Fecet, a la recerca del culpable de la mort de Francesc Layret. Aquesta serà desenvolupada mitjançant diverses escenes. La primera ve introduïda per la intervenció de l'Home 6 «I per què no citem els assassins?» (p. 30) i és modificada arran de la proferida per l'Home 2 «Vols escoltar-los?» (p. 31), que provoca una segona escena de mostració del passat (pp. 31-33), la del grup de gàngsters d'ofici, amb la intervenció de l'Home 3, que porta l'Home 4 (Inocencio Fecet) a l'Home 6 (Mirete) —en aquest cas dins uns paràmetres de mostració teatral més convencional que la descrita abans. L'escena següent (pp. 33-36) està construïda a partir de les intervencions de la Dona 1 i Dona 2, les quals esdevenen veus narratives davant l'escena anterior, a manera de sumari a dues veus (p. 33): «*Avancen a primer terme la DONA 1 i la DONA 2. A l'entorn de la taula es queden els homes parlant en veu baixa. Les dones contemplen el grup format pels pistolers, com ho farien davant una fotografia vella*». La intervenció «Tu, escolta!» (p. 36) de la Dona 2 comporta una nova modificació i dóna peu a una

(22) Citem a partir de l'edició de l'Institut del Teatre, Barcelona, 1992.

(23) Aquestes intervencions, encara que en aquest moment no s'expliquen, vénen motivades pel fet que, en paraules de J. Ferrer (1999: 183-185), «el dia 30 de novembre de 1920, Martínez Anido [Governador Civil de Barcelona] prengué la resolució de deportar trenta-sis dels més importants sindicalistes. Sobtadament, foren traslladats de la Presó Model al port [...]. Layret, advertit d'aquests greus esdeveniments i havent rebut la visita de l'esposa de Companys [un dels deportats] que li demanava que hi intercedís, es disposà pels volts de les sis de la tarda a marxar ràpidament a l'Ajuntament [...].»

nova escena (pp. 36-38) que pren la forma d'un interrogatori a Inocencio Fecet (Home 4), la construcció de la qual respon al model de crida des del present dels homes-dones.

Podem assenyalar la presència d'una nova macroseqüència, la qual focalitzarà, seguint aquest procés de recerca dels culpables, en la figura dels dirigents de l'època (p. 38): «HOME 2: [...]. Per trobar el culpable hem de pujar al despatx de don Severiano Martínez Anido.»

Tindrem així una nova escena (pp. 38-41) que s'inicia amb unes paraules del general Martínez Anido (Home 3). Tot seguit, hi apareix una veu de narrador que ens situa al Govern Civil una nit del novembre de 1920, amb una seqüència de mostració del passat que es concreta en una entrevista entre Martínez Anido i Carles Bas (Home 1), governador civil de Barcelona, i després una conversa entre Home 6 i Carles Bas. Finalment, hi ha una microseqüència que confirma el canvi de governador civil, que es construeix com un parlament en forma de declaracions a la premsa de Martínez Anido.²⁴ Una nova microseqüència es concreta en una cançó que pren com a motiu l'esperança en la lluita obrera. Tornem al primer nivell (pp. 42-46), en què els actors parlen del paper jugat per la Federació Patronal, i a continuació la intervenció del senyor Graupera (Home 6) (p. 44) a manera de moviment cap al passat:

HOME 5: [...]. Potser el senyor Graupera, president de la Patronal, ens exposarà el programa.

HOME 3: Som a les acaballes de 1919. El senyor Graupera ha tornat de Madrid i ha anunciat que ha trencat definitivament les gestions amb el Govern. Els delegats patronals aproven la seva decisió.

L'HOME 6, que fa de Graupera, avança. Els altres el volten.

HOME 6: Senyors, és evident que el Govern [...].

Enmig d'aquesta seqüència intervé un altre personatge, el Baró de Koenig (Home 5) (p. 45), a manera d'aparició des del passat: «Perdoni un moment i permeti'm que em presenti [...]»

Una nova macroseqüència s'enceta amb la intervenció de l'Home 4 «Però ningú no va adonar-se'n, d'això?» (p. 46). A partir d'aquesta pregunta s'hi introdueix la figura de Josep Pla (Home 3) (pp. 46-51). Açò dona peu a un diàleg de dos personatges reals, Pla i Layret, però en una situació irreal, parlant des d'un temps posterior, com si es tractés de la trobada de dos espectres, tot i que la situació arranca com si Pla anés al moment de 1920:

HOME 4: El dia 30 de novembre de 1920, en Francesc Layret va deixar sobre la taula del seu despatx una carta sense acabar. Probablement l'estava escrivint en el moment en què la dona de Lluís Companys va entrar reclamant ajuda.

L'HOME 2, que fa de Francesc Layret, va a la taula, s'hi asseu amb actitud de llegir, de cara al públic. De sobte, s'alça precipitadament, com si cridessin, posa les mans sobre la taula per aguantar-s'hi. L'HOME 3 l'atura amb un gest ràpid.

(24) J. Ferrer (1999: 183) comenta que els de la Federació Patronal finalment «el 8 de novembre de 1920, aconseguiren un dels seus somnis daurats: la dimissió de Bas i el nomenament per a aquest lloc de Martínez Anido, que fins aleshores feia un any que ocupava el lloc de governador militar de la ciutat.»

Una interrupció de l'Home 5 marca una nova modificació (p. 51). A aquesta en segueix una altra de la Dona 2, la qual introdueix una reflexió sobre la presència de la dona en aquest món i una escena de mostració del passat (pp. 52-57).²⁵ Una interrupció de l'Home 4 ens torna al primer nivell (p. 57) i enceta una nova escena. Ara proposen simular un judici:

HOME 4: Han sortit uns quants noms que ens poden ser útils. Proposo una acusació formal contra tres personatges importants que només hem anomenat de passada. (p. 57)

S'inicia el judici. El primer interrogatori va dirigit a Ramon Sales (Home 5), al voltant de les activitats del Sindicat Lliure;²⁶ a continuació és Fèlix Graupera, president de la Federació Patronal (Home 3), l'interrogat; finalment s'interrogarà Josep Bertran i Musitu (Home 1).

L'escena següent (pp. 62-64) comporta tornar al primer nivell. En la conversa entre els actors es torna a introduir la figura de Pla. Tot seguit s'inclou un fragment d'un article de Pla escrit el juliol de 1924 (p. 63) que «resumeix l'època que va culminar amb l'assassinat d'en Francesc Layret», delimitada per la Dictadura de Primo de Rivera; després s'hi comenten les opinions expressades per Pla.

Una nova escena (pp. 64-69) presenta un judici real que tingué lloc el 1918, en defensa dels treballadors acomiadats a conseqüència de la vaga de ferroviaris ocorreguda l'agost de 1917, «un dels triomfs més importants com a advocat de la classe treballadora» (p. 64). Hi intervenen una veu narrativa (Dona 1), Jutge (Home 6), Layret (Home 2) i el Senyor Lapidra (Home 5).²⁷

Tornem al primer nivell. Hi tenim una primera microseqüència (pp. 69-71) on es recull una intervenció de Layret. A continuació hi apareix citat Francesc Cambó (p. 71) i es comparen tots dos personatges, sobretot al voltant dels dos bàndols enfrontats en la I Guerra Mundial. Es reproduïxen unes paraules de Cambó (Home 1) d'una conferència feta a l'Escola de Directors d'Indústries Químiques (p. 73), les quals s'acompanyen d'un ballet que mima una lluita entre els escombriaires berlinesos i els barcelonins.²⁸

La següent escena (pp. 74-75) presenta el viatge dels deportats i el coneixement per part seua de la mort de Layret, escena que connecta temporalment amb la segona, el moment de l'assassinat de Layret. En aquest cas es barreja la presència d'un narrador heterodiegètic (Home 6) amb un d'homodiegètic, la veu de Lluís Companys (Home 5), i un breu moment de diàleg mostratiu del passat.²⁹

Tornem al primer nivell (p. 75) i els actors parlen de l'anarquisme, la qual cosa dona peu a una cançó de Pietro Gori sobre els anarquistes expulsats de Lugano (p. 76) i una breu microseqüència que presenta la fi d'un període històric amb l'arribada de la Dictadura de Primo de Rivera.³⁰ L'escena següent (pp. 77-79) es concreta en fragments del discurs de Gabriel Alomar dit per diferents actors i acaba connectant amb el dia del soterrar de Layret.³¹

(25) Sobre l'ús dels documents a escenes concretes podeu veure Romeu (1992 [1971]). Aquesta escena del Club de Polo, per exemple, conté algunes de les conclusions del Congrés de la Federació Patronal celebrat al Palau de la Música Catalana de Barcelona l'octubre de 1919 (Romeu 1992 [1971]: 19). Sense la voluntat de ser exhaustiu, presentaré algunes referències a textos emprats, a tall d'exemple de com s'han fet servir els documents.

(26) La construcció d'aquest fragment sembla derivar-se de «Com va ésser assassinat Francesc Layret», inclòs a l'*Àlbum record dedicat a Francesc Layret* (Ferrer 1999: 186).

(27) El parlament de Francesc Layret que hi apareix és la reproducció d'una part de la defensa feta i publicada al diari *La Lucha* (6-IV-1918).

(28) El text de la conferència fou publicat al número 22 de *La Revista* del 30 d'agost de 1916 (Romeu 1992 [1971]: 19).

(29) Aquesta escena sembla estar construïda a partir de l'article de F. Madrid, «Les vint-i-quatre hores darreres de Francesc Layret» publicat a *La Campana de Gràcia* el 30 de novembre de 1929 (Ferrer 1999: 183-184) i de L. Companys, «Han assassinat Layret», inclòs a l'*Àlbum record* (Ferrer 1999: 191-192).

(30) Aquesta visió recorda les paraules de J. Ferrer (1999: 192):

«En realitat, en finalitzar el 1920, amb la mort de Layret, l'empresonament dels dirigents sindicals i la repressió que caigué damunt tots els treballadors, no solament es produïren les

DONA 1: I Layret va caure ferit de mort la nit de novembre.

DONA 2: El dia 2 de desembre de 1920, a les tres de la tarda, no es podia donar un pas pel carrer de Balmes i el altres carrers que hi conduïen. Havia estat declarada la vaga general i els obrers eren allí omplint voravies i calçada.

La darrera seqüència del text (pp. 79-84) torna a la mostració del passat i presenta la conversa d'un grup de treballadors a la tornada del soterrar de Francesc Layret, a manera de retrospecció indirecta que ens el descriu. L'obra acaba amb una intervenció de cloenda de l'Home 1: «Francesc Layret, advocat del poble de Catalunya, et recordarem.»

Després d'aquest recorregut pel text, podem recollir alguns dels trets generals, compartits amb altres textos que han estat citats en la primera part de l'article. Un dels punts més interessants és, sens dubte, el de les maneres de transportar la informació a l'espectador sobre el personatge o els fets històrics triats. Aquestes obres, en general, defugen una construcció totalment basada en una mostració mimètica i il·lusionista. Hi abunda l'ús de figures neutres, missatgers o presentadors que adrecen els seus parlaments a un receptor real que tenen davant. La transmissió d'informació de vegades agafa la forma de l'interrogatori o del judici, a la recerca d'una informació que tindrien els protagonistes, la qual cosa dóna lloc a nivells en la ficció o a una narració que funciona com a retrospecció indirecta. Així mateix, es rescaten personatges d'aquell passat que es vol presentar i se'ls dóna veu a manera de testimonis vivents que narren uns fets; en altres ocasions són visitats com instantànies que il·lustren un comportament. Els temps, sens dubte, n'és un element fonamental: la durada de la ficció en aquestes obres s'allarga enormement i els mecanismes de condensació hi són fonamentals. La intervenció narrativa a manera de sumari, l'el·lipsi i la seqüència breu són, així mateix, elements bàsics en l'articulació de l'acció. Igualment, la correspondència actor/actriu amb personatge queda bastant trastocada, ja que la quantitat elèvada de personatges presentats provoca el recurs a la desmultiplicació en diversos éssers de ficció, normalment amb escassa entitat, sovint simplement homes i dones anònims representants de la col·lectivitat. L'espai de la ficció també demana un tractament especial, atesa la multiplicat de llocs ficticials: un espai neutre, una escenografia polivalent (com en el cas del *Layret*) o un dispositiu d'escenari múltiple en són opcions possibles. Es pot esmentar, d'igual manera, la presència del castellà, bé per la banda de l'ús de documentació, bé per la mostració de situacions on el realisme demana un ús de les llengües d'acord al moment històric. Es tracta d'elements, alguns dels quals trobem en obres considerades èpiques, que donen peu a textos tan originals i, en alguns aspectes, tan allunyats del model com *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera.

baixes d'uns elements valuosos, sinó que, a més, això significà que l'oportunitat i els homes per a fer una política socialista foren eliminats de moment a favor de l'anarquisme més intransigent.»

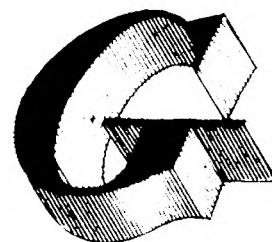
(31) Paraules extretes de l'article de G. Alomar, «En l'aniversari de l'assassinat de Layret», *Àlbum record* (Ferrer 1999: 187).

3. CONSIDERACIONS FINALS

Arribats a aquest punt, es poden fer una sèrie de comentaris al voltant de les estratègies que el teatre compromés va anar adoptant al llarg de la dictadura franquista,

des de les abstraccions pedrolianes –com ara *Situació bis*– a la paràbola èpica, amb ciutats i països com la Drudània de Benet i Jornet, l'Albopàs i Montgibell de Ballester, el Santiamén de Melendres o el Pimburg de Teixidor. Els textos i espectacles que ací he esmentat ens posen davant topònims més coneguts i pròxims, davant de ficcions realistes i, més encara, factuais (basades en fets ocorreguts) que s'acosten a l'obra documental. Les edicions que tenim s'acompanyen de tot un seguit de paratextos que hi són per donar acta de veracitat i fiabilitat: bibliografies llegides, documentació escorcollada, dades biogràfiques dels personatges que ens aclareixen qui és cadascú, taules cronològiques de fets, pròlegs i epílegs amb informació històrica... Això ens situa en un terreny limítrof, en l'antiga frontera que separa la història i la poesia, ací tan desdibuixada. Textos que sovint esdevenen vertaderes filigranes de citació soterrada, on la mateixa literatura esdevé document i mostració d'una realitat històrica o personal que es vol oferir, amb la intenció, si de cas, d'apropiar-se del passat, dels fets i de les persones que ens expliquen el que ha estat el camí col·lectiu.

Tot plegat sembla fruit d'un context històric molt concret, però no hem d'oblidar que, al costat d'altres experiències, aquestes propostes teatrals omplien, si més no, una dècada del nostre teatre recent, les quals, a més, aportaren maneres de creació inèdites o bastant allunyades del que comportaven altres formes de pensar la representació escènica. Una altra cosa és el fet que avui dia aquestes obres semblen trobar-se més a prop del document històric que no de la creació encara viva. La pregunta que inevitablement sorgeix és la de la validesa actual d'aquest teatre, una qüestió, si de cas, extensible a gran part de la producció més compromesa nascuda sota la dictadura. Potser, i en aquest punt caldria fer alguna cosa, els grans teatres públics tinguin possibilitats de dir sobre tot plegat.

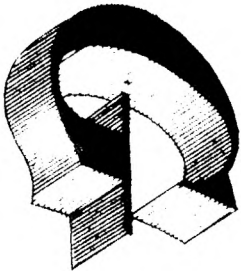


RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABELLÁN, J. (1986) «Imágenes de un espectador fiel», dins "El Teatre Lliure cumple diez años", *El Público*, gener, pp. 49-69.
- BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BENACH, J.-A. (1986) «Diez años de Teatre Lliure: muchas horas de placer», dins "El Teatre Lliure cumple diez años", *El Público*, gener, pp. 7-10.

- BENET I JORNET, J. M. (1987) «Cent volums d'«El Galliner»», dins À. Guimerà, *La filla del mar*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-11.
- CAPMANY, M. A. (1968) *Vent de garbí i una mica de por*, Palma, Moll.
- (1992 [1971]) «Teatre-Document», dins M. A. Capmany i X. Romeu, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 11-14.
- DE VICENTE HERNANDO, C., coord. (1996) *Peter Weiss: una estètica de la resistència*, Hondarribia, Hiru.
- FÀBREGAS, X. (1970) «Peter Weiss i el “Dokumentarische theater”», *Serra d'Or*, maig, pp. 57-58.
- (1972) «Antecedents del teatre document», *Primer Acto* 146-147, pp. 18-31.
- (1976) *De l'off Barcelona a l'acció comarcal*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1984) «La sàtira política al teatre», «El drama realista» i «El teatre d'avantguarda», dins *Història de la literatura catalana* 3, Barcelona, Orbis-Edicions 62, pp. 213-248.
- (1987) *Teatre en viu (1969-1972)*, Barcelona, Institut del Teatre,
- (1990) *Teatre en viu (1973-1976)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- (1995) *Teatre en viu (1977-1982)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- FERRER, J. (1999[1971]) *Francesc Layret*, Catarroja-Barcelona, Afers.
- FORMOSA, F. (1968) «Pròleg» a *Teatre popular*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-21.
- (1971) *Per una acció teatral*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÍA SEGUÍ, A. (1981) «Pròleg» a R. Salvat, *Salvat Papasseit i la seva època I (Però la joia és meua)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-13.
- GRAELLS, G.-J. (1977) *Onze de setembre*, Barcelona, La Magrana.
- (1992) «Presentació», dins M. A. Capmany i X. Romeu, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 5-9.
- GRAELLS, G.-J./HORMIGÓN, J. A. (ed.) (1993) *Fabià Puigserver: Hombre de Teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants (1975) *La Setmana Tràgica*, Barcelona, Robrenyo.
- MARFANY, J. L. (1988), «El realisme històric», dins *Història de la literatura catalana* 11, Barcelona, Ariel, pp. 221-284.
- OLIVAR, A. (1972) «Pròleg» a R. Salvat, *Ricard Salvat i la seva època*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.
- ORDUÑA, J. (1988) *El teatre alemany contemporani a l'estat espanyol fins el 1975*, Barcelona, Institut del Teatre.
- PASQUAL, L./YTAK(1993) *Camí de teatre*, Barcelona, Pirene.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (1987) «Crònica d'una història polèmica», dins “Els Joglars”, *El Público*, desembre, pp. 25-36.



- PRUNÉS, M. (1999) «Sobre *La Setmana Tràgica* y *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual», dins J. Romera Castillo i F. Gutiérrez Carbajo (eds.) *Teatro histórico (1975-1998)*, Madrid, Visor, pp. 551-566.
- ROMEU, X. (1992 [1971]) «Explicació preliminar», dins M. A. CAPMANY i X. ROMEU, *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 15-22.
- ROSSELLÓ, R. X. (1997) «Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra», dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 271-293.
- (1998) «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra* 22, pp. 217-230.
- (1999) «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)», dins *El teatre, una política*, Bari, Levante Editori-Bari, pp. 331-349.
- SALVAT, R. (1964a) «Amb el creador del teatre èpic, Erwin Piscator», *Serra d'Or*, juliol, pp. 43-45.
- (1964b) «El teatre alemany de l'any 1944 al 1964: la generació de la segona postguerra», *Serra d'Or*, setembre, pp. 43-47.
- (1966) *Teatre contemporani II*, Barcelona, Edicions 62.
- (1971) *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Edicions 62.
- (1972) *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Edicions 62.
- (1981) *Salvat Papasseit i la seva època I (Però la joia és meva)*, Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, J. L. (1999) «El documento histórico como materia teatral. El caso catalán», dins J. Romera Castillo i F. Gutiérrez Carbajo (eds.) *Teatro histórico (1975-1998)*, Madrid, Visor, pp. 221-232.
- TEIXIDOR, J. (1978) *Rebombori 2*, Barcelona, Edicions 62.
- TOLLER/FORMOSA (1970) *Cel·la 44*, Barcelona, Edicions 62.
- WEISS, P. (1968) *La indagación*, México, Grijalbo.
- (1970) *Trotsky en el exilio*, México, Grijalbo.
- (1972) *Canto del fantoche lusitano*, México, Grijalbo.
- (1974) *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación del Vietnam*, Barcelona, Lumen.
- (1983) *Marat-Sade*, Barcelona, Institut del Teatre.

