

Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Vol. XV (2010) 157-178

DE LA RECEPCIÓ DE MODELS DURANT LA DICTADURA FRANQUISTA A *PLANY EN LA MORT D'ENRIC RIBERA*, DE RODOLF SIRERA¹

Ramon X. Rosselló
Universitat de València

1. PRELIMINARS

En treballs anteriors hem tractat la recepció de diferents models teatrals durant el període de la dictadura franquista i la seua incidència en la renovació de la dramaturgia catalana a partir de la dècada dels cinquanta. Cronològicament parlant, aquests models es concreten en la recepció del teatre d'avantguarda (o teatre de l'absurd), el teatre èpic i el teatre-document. Fins ara, poca atenció havíem posat sobre la relació d'aquests nous models amb la renovació dramaturgica iniciada al teatre valencià a partir de finals dels anys seixanta del segle passat, tot i que sí que ens havíem aproximat a aquest procés de renovació fruit de creadors com els germans Sirera o de Manuel Molins (Rosselló, 1997a, 2008 i 2010). En aquest article volem acostar-nos, des de la perspectiva de la recepció de models, a l'escriptura inicial de Rodolf Sirera i, més específicament, a l'escriptura de *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), un text amb què, en paraules de Josep M. Benet i Jornet (1982: 9), extretes del pròleg a la primera edició de l'obra en català, "l'autor va escriure, gairebé als inicis de la seva carrera de dramaturg, un producte sorprenentment innovador i ja madurat, m'arriscaria a dir que potser l'obra més rodona que havien produït els autors de la seva generació, que també és la meua".

El context en què aquesta obra sorgeix, tal com Benet i Jornet també hi esmenta, queda caracteritzat, en gran part, per la recepció de models com el teatre èpic i el teatre-document. Ara bé, l'escriptura inicial de Sirera s'allunya, sobretot en algunes obres, d'aquests referents, tot i que tampoc no es pot afirmar que hi siga aliena. El nostre objectiu serà, doncs, veure en quin sentit

¹ Volem fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI 2008-00230 titulat "La ironía en la literatura catalana de la posguerra a nuestros días: entre la Modernidad y la Posmodernidad". L'investigador interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastix en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat a <www.uv.es/ironialitcat>.

ens trobem davant “una experiència plena d’audàcia, inèdita entre nosaltres”, com deia Joan Anton Benach a *Serra d’Or* el 1973 (Bartomeus 1976: 114), en referir-se a *Plany en la mort d’Enric Ribera*², i en quin sentit es relaciona amb els dos models esmentats, especialment amb el del teatre-document, i amb el teatre català del moment. Abans, però, presentarem un recorregut per la recepció i la presència de nous models teatrals durant la dictadura franquista.

2. SOBRE LA RECEPCIÓ DE MODELS TEATRALS DURANT LA DICTADURA FRANQUISTA

La literatura dramàtica estrenada en el moment de la represa del teatre en català el 1946, es troba vinculada a models allunyats de la renovació del teatre mundial, amb mostres de sainet, melodrama o comèdia, fruit d’autors i textos ja estrenats als anys trenta o d’altres continuadors d’aquestes formes d’èxit. Tot i això, comptem també amb obres destacables d’autors ja en actiu en l’etapa anterior i d’altres nous. En primer lloc, tenim peces en prosa de J. M. de Sagarra, com *La fortuna de Silvia*, estrenada el 1947, i *Ocells i llops* i *Galatea*, estrenades el 1948, encara que el poc èxit de públic i de crítica portà Sagarra a recuperar les fórmules del seu teatre de preguerra, com el poema dramàtic. Així mateix, hi ha la producció de postguerra de Joan Oliver, amb obres com *Primera representació* (1955) o *Ball robot* (1956), estrenades respectivament el 1959 i 1958 per l’Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) (Coca 1978). Un altre autor important en aquest nou context fou Salvador Espriu, qui, després d’una versió lliure de *Fedra* (1936), escrita per Llorenç Villalonga, ens aportà *Antígona* (1939) i, sobretot, *Primera història d’Esther* (1948), ambdues estrenades per l’ADB el 1958 i el 1957. També podem esmentar les aportacions de Josep M. Espinàs amb *És perillós fer-se esperar* (1958), text estrenat el 1957 per l’ADB, i *Els desterrats* (1958), vinculades a l’estètica neorrealista, o amb els textos de Josep Palau i Fabre, amb la seua proposta de tragèdia entorn de la figura de Don Joan, amb *La tragèdia de Don Joan* (1951) i altres peces.

Amb tot, les propostes més innovadores durant els anys cinquanta vindran de la mà de l’arribada de nous models teatrals que es poden englobar sota l’etiqueta de teatre d’avantguarda (neoavantguarda o teatre de l’absurd). Noves formes que tenen com a referents internacionals les obres d’Eugène Ionesco o de Samuel Beckett, la recepció dels quals s’inicia en la segona meitat de la dècada dels anys cinquanta (Rosselló 1997b). Serà també des de l’ADB des d’on, inicialment, es donaran a conèixer en català tot un seguit de textos de

² X. Fàbregas (1995: 81) comentava que “entre els autors que han qüestionat les formes dramàtiques contemporànies, Rodolf Sirera és un dels que ho ha fet des d’enfocaments més originals”.

Ionesco i de Beckett i d'autors catalans relacionats amb aquest model, com és el cas de Manuel de Pedrolo i de Joan Brossa. Del primer, s'escenificaran *Cruma* (1957), *Homes i No* (1957), estrenada el 1958, i *Tècnica de cambra* (1958), estrenada el 1961. Aquest mateix any es portaran a escena *Or i sal* (1959), de Brossa, i el 1962 *La simbomba fosca* (1961), de Baltasar Porcel.

Així mateix, en els primers anys de funcionament de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), creada el 1960, es donaran a conèixer textos vinculats a aquesta línia de teatre d'avantguarda com *La jugada i El bell lloc*, el 1961, i *Grang Guignol*, el 1962, tots tres textos de Brossa. El mateix 1962 s'estrena *Algú a l'altre cap de peça*, de Pedrolo, a càrrec de l'EADAG, i *Aquí al bosc*, de Brossa, pel Teatre Experimental Català (TEC); aquest mateix grup estrena, el 1963, *Darrera versió, per ara* (1958) i *Situació bis* (1958), de Pedrolo. De Brossa el TEC posa en escena el 1964 *Calç i rajoles* i, dins el cicle de Teatre Llatí, el 1967 es representen *El relлотger* i *Collar de cranis*. El 1968 s'estrena *Concert irregular*, de Brossa, amb la participació de Carles Santos, i *Els mites de Bagot*, de Xavier Romeu. Aquest model teatral, però, a partir de la segona meitat dels anys seixanta anirà sent desplaçat per un altre de major èxit dins el teatre de la dictadura, el teatre èpic (Rosselló 1999). Tot i això, als anys setanta assistirem a muntatges de Pedrolo, per part del Grup A-71, i, a càrrec del Teatre de l'Escorpí, a *Quiriquibú* (1976), amb textos de Brossa, de qui el 1973 s'editava el primer volum de *Poesia escènica*.

A partir de la segona meitat dels anys seixanta veurem en el teatre català una forta influència d'altres dos models: el teatre èpic i el teatre-document. Des d'un punt de vista cronològic, hi trobem, en primer lloc, la recepció del teatre èpic, vinculat fonamentalment a la producció del dramaturg i director alemany Bertolt Brecht, amb obres com *L'òpera de tres rals* (1928), estrenada per l'ADB el 1963, o *La bona persona de Sezuan* (1943), representada per la companyia Adrià Gual el 1966 (Orduña 1988). En la recepció d'aquest model esdevé clau la figura del director d'escena i dramaturg Ricard Salvat, qui hi entrà en contacte arran de la seua estada a Alemanya. Aquest desenvolupà el model a casa nostra a partir dels seus muntatges èpics amb textos poètics i narratius d'Espriu: *La pell de brau* (1960), *La gent de Sinera* (1963) i, sobretot, *Ronda de mort a Sinera* (1965) (Salvat 1971). Així mateix, són destacables les aportacions de Feliu Formosa, amb les seues traduccions i muntatges com *Poesia-document (poetes alemanys contra la guerra)* (1963) o *L'encens i la carn* (1965). Aquest model va influir de manera important en Baltasar Porcel, amb obres com *Èxode* (1962), muntada pel TEC el 1962, *Romanç de cec* (1962) o *Història d'una guerra* (1964), estrenada el 1966 pel TEC; també en *Vent de garbí i una mica de por*, de M. Aurèlia Capmany, obra representada per l'EADAG el 1965.

L'impacte del teatre èpic es veu, igualment, en textos de dramaturgs de l'anomenada generació del Premi Sagarra, un premi la primera convocatòria del qual, el 1963, fou guanyat per Josep M. Benet i Jornet. Concretament, aquesta influència es veurà en textos posteriors de Benet i Jornet, especialment en les tres peces del cicle de Drudània: *Cançons perdudes (Drudània)*, *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* i *La nau*, escrites entre 1965 i 1969. També es troba en obres d'Alexandre Ballester, com *Massa temps sense piano* (1968) i *Fins al darrer mot* (1968); de Jaume Melendres, amb *Meridians i paral·lels* (1970); o de Ramon Gomis, amb *La petita història d'un home qualsevol* (1970). Tot i que el text més emblemàtic del període vinculat al teatre èpic és *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, obra guardonada amb el Premi Segarra 1968 i estrenada el 1970 pels grups El Camaleó i el GTI del CICF; aquesta serà reestrenada el 1971 en règim professional al Teatre Capsa i constituí un dels grans èxits del teatre independent.

En els dos models comentats fins ací, hi veiem que les ficcions es mouen entre l'abstracció o la falta de coordenades de contextualització de l'acció i la construcció de llocs o països imaginaris, com ara la Drudània de Benet i Jornet o l'Albopàs d'Alexandre Ballester, mons inventats que esdevenen correlats de la situació social i política d'aquell moment; també podem trobar-nos amb una ambientació, tot i els anacronismes incorporats, en èpoques passades, com el món medieval i germànic d'*El retaule del flautista*. Aquestes opcions, per una banda, permetien defugir el control de la censura i, per una altra, es relacionen amb el recurs èpic de la paràbola, és a dir, una manera de parlar del present, des d'una perspectiva crítica i reivindicativa, a través d'un món imaginari o d'una altra època, sense la necessitat de fer un retrat realista del moment actual (Rosselló 2000a).

Pel que fa a l'altre model esmentat, el teatre-document, la seua presència es troba vinculada a dramaturgs alemanys com Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt o Peter Weiss, i es farà palesa cap a finals dels anys seixanta. Aquest model teatral, a diferència dels anteriors, donarà lloc a l'aparició de la "Història", atés que s'hi partia de la realitat històrica com a material per construir les obres, una realitat sovint propera al present, sobre la qual els creadors s'informaven i, fins i tot, incorporaven a l'obra a través de documents o textos reals (notícies de premsa, textos legals o administratius, textos literaris o assagístics, etc.). A banda del que és la recepció en català d'aquest model (Orduña 1988), podem veure mostres primerenques del document en el muntatge del Grup Gil Vicente, *Poesia-document (poetes alemanys contra la guerra)*, en què s'incorporaven "textos i notícies històriques intercalades entre poema i poema" (Formosa 1971: 10), i, posteriorment, en *Vent de garbí i una mica de por*, de M. A. Capmany, en què s'inclouen notícies de diari i sobre la qual l'autora va explicar

que “el punt de partida havia estat l’obra de Josep Benet *Maragall i la setmana tràgica*” (Capmany 1968: 16). Ja durant la segona meitat dels seixanta trobem *Adrià Gual i la seva època* (1966-67), de la Companyia Adrià Gual, amb text de Ricard Salvat³, *Tot això del Vietnam*, una versió sobre una obra de Weiss, a càrrec del grup El Camaleó i direcció de Jordi Teixidor, estrenada el 1967, *Salvat Papasseit i la vida i la mort*, a càrrec de l’EADAG, sota la direcció de Jordi Doderó, o *Cel·la 44, cinc anys en la vida i l’obra d’Ernst Toller*, de Feliu Formosa, estrenat el 1969. La petja d’aquest model també es troba en espectacles significatius del període final de la dictadura com *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1970), de M. Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, sota la direcció de J. A. Codina, el qual es va tornar a representar el 1976 (Rosselló 2000b).

Aquestes primeres mostres es relacionen, des del punt de vista ficcional, per l’existència d’un personatge real al voltant del qual es construeix l’obra, amb el que seria un acostament biogràfic a la seua figura, a la seua activitat o obra i al seu temps. Altres obres posteriors, on també veiem la influència dels treballs de la companyia francesa Théâtre du Soleil sobre la Revolució Francesa, se centraran més aviat en un fet històric que es volia *traure a la llum* per la seua especial rellevància o significació sociopolítica. En aquest sentit tenim *La setmana tràgica* (1975), del Grup de l’Escola de Teatre de l’Orfeó de Sants, *Dansa de vetlatori*, de Manuel Molins, estrenada el 1975 pel Grup 49, centrada en la Segona Germania i la Guerra de Successió, *Camí de nit-1854* (1976), de Lluís Pasqual, primer espectacle del Teatre Lliure, el qual s’acostava a Josep Barceló i el Bienni progressista (1854-56), *Onze de setembre* (1977), amb text de Guillem-Jordi Graells, o *Rebombori 2* (1977), de Teixidor, basada en l’anomenat “Rebombori del pa”, ocorregut el 1789 a Barcelona. També durant aquests anys els Joglars estrenaran *Àlies Serrallonga* (1974), centrat en la vida del bandoler Joan Sala i Ferrer, per al qual, segons explica Muñoz Pujol (2009: 246), “Boadella va cercar en rectories i en arxius, en notaries i jutjats els documents que acreditessin la memòria del personatge que havia escollit, en un treball i una recerca d’estudis (...)”.

3. LA “NOVA DRAMATÚRGIA” VALENCIANA I ELS INICIS DE L’ESCRITURA DE RODOLF SIRERA

Aquests referents estrangers es poden relacionar amb les primeres obres d’autors o col·lectius valencians del teatre independent. Entre aquestes hi ha *La pau (retorna a Atenes)*, de Rodolf Sirera (València, 1948), estrenada el 1970

³ Aquesta obra, en versió castellana, va ser estrenada per la Companyia Adrià Gual el 1966 al Teatro María Guerrero de Madrid.

pel Centre Experimental de Teatre, i obres posteriors coescrites amb el seu germà Josep Lluís Sirera (València, 1954), com *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) i la trilogia *La desviació de la paràbola*, de la qual El Rogle estrenà la primera peça, *El brunzir de les abelles*, el 1976⁴. Igualment, tenim les primeres obres de Manuel Molins, entre les quals destaca *Dansa de vetlatori*, la qual forma part d'un cicle d'obres qualificat com de "l'altra memòria" (Rosselló, 2008); aquest grup també s'acostarà a l'escriptura de Vicent Andrés Estellés per plantejar alguns dels seus muntatges posteriors (Rosselló, 2004). A més, comptem amb aportacions d'altres grups com Pluja Teatre (1972), Carnestoltes (1973) o L'Horta Teatre (1974) (Rosselló, 2010).

Pel que fa a l'escriptura de Rodolf Sirera, o dels germans Sirera, trobem la influència del model èpic en obres de la seua etapa inicial (1969-1977), com en *La pau (retorna a Atenes)*, que incorpora elements diversos ben típics d'aquest model, o, posteriorment, en la versió de *Tres forasters de Madrid*, d'Escalante, estrenada el 1973 (Pérez 1998). Serà amb *Homenatge a Florentí Montfort*, quan la seua escriptura esdevindrà més original i amb connexions amb el que seria el teatre-document, tal com comentava el mateix Josep Lluís Sirera (1999: 229), qui qualificava aquesta obra de "pieza de teatro documental en buena medida, aunque trufada de una voluntad de parodia tanto estética como de actitudes". Ara bé, en l'obra no trobem, en sentit estricte, la presència de documents, excepte la cita d'uns versos del poeta valencià Tomàs Villarroya (p. 34). A més, la seua aproximació a un model de teatre documental, centrat en la biografia d'un personatge, té la clara singularitat, respecte a les obres esmentades anteriorment, de no plantejar-se al voltant d'una figura real sinó a partir de la creació d'un personatge de ficció, com Florentí Montfort o Enric Ribera⁵; encara que els models o referents podien ser "fácilmente reconocibles" (Sirera, 1999: 229) i el context presentat responia a la realitat històrica. En aquest sentit, podem recordar que Rodolf Sirera havia fet la llicenciatura d'Història i que ha estat una constant, sobretot en les obres escrites amb el seu germà, plantejar ficcions emmarcades al segle XIX i al XX i al voltant d'esdeveniments històrics⁶.

⁴ Sobre la recepció de models teatrals en aquesta etapa inicial hi ha l'article de Leal (1997), en què es tracta la petja de *Paolo Paoli*, d'Adamov, un text on trobem presents les teories de Brecht i del qual Sirera ha expressat reiteradament l'interès que li va provocar en conèixer-lo. Leal (2000) ens ofereix una panoràmica de la recepció del teatre francès i italià en l'activitat teatral valenciana del període independent.

⁵ Sobre aquest aspecte és interessant veure que, fins i tot, quan els germans Sirera, molts anys després, s'acosten a un personatge real en l'obra *El dia que Bertolt Brecht va morir* (2006), aquests hi fan constar que els fets presentats són absolutament imaginaris.

⁶ De fet, les dues primeres trilogies escrites, *La desviació de la paràbola* i la *Trilogia de les ciutats*, se centren respectivament en el segle XIX, concretament en el darrer terç, i en el segle XX, al voltant

Així mateix, ambdues obres presenten una concepció constructiva allunyada del que són les formes més habituals del moment. En el cas d'*Homenatge a Florentí Montfort* l'obra és plantejada com un acte d'homenatge organitzat per l'Associació per a la Defensa dels Valors Tradicionals de la Nostra Terra, el 1971, el qual s'estructura a partir d'una conferència, en què es fa un retrat biogràfic del personatge, la recitació de sis poemes i l'escenificació de la peça en un acte *Oh, dolça barraqueta valenciana!*, textos de l'autor homenatjat. En aquest sentit, en l'obra domina l'element paròdic sobre el pròpiament documental, una paròdia entesa com a imitació genèrica o estilística que tracta de reflectir formes i temes de la literatura de la Renaixença valenciana, amb la qual cosa ens situem, si seguim la proposta de Genette (1982), més que en el terreny de la paròdia en el del pastitx. I això perquè en aquesta obra no es parteix d'un text concret que és parodiat sinó més aviat d'un estil o d'un gènere imitat de manera seriosa, el que Genette anomena específicament *forgerie*. En certa mida, es podria dir que de l'ús del document se'n passa a la "ficcionalització", la qual cosa comporta la creació d'un suposat document, en aquest cas d'uns textos literaris "creïbles". Globalment, es podria dir que l'obra és una mostra, primerenca, del que suposa la ficcionalització teatral d'un acte no teatral, un format que tindrà èxit de la mà de creadors posteriors. En aquest sentit, tota ella és una forma d'imitació; ara bé, l'espectacle complet ja no respon a la idea d'una imitació seriosa sinó, al capdavall, satírica (la demoninada *charge* per Genette), tal com l'Epíleg posa, ben a les clares, quan a partir d'una veu en *off* es remarca la distància crítica que hi ha al darrere de tot plegat (p. 93):

Quina tristor, amics que heu assistit en respectuós silenci a aquest acte senzill, que el nostre personatge haja estat això sols, un ésser inexistent, un ent imaginari. Homes com ell n'hi ha hagut, però, molts, i potser superiors al nostre humil poeta... I tots ells, ben plegats colze amb colze, ens han llegat a nosaltres, homes del nostre temps, aquesta dolça, idil·lica, increïblement falsificada visió del que som, hem estat i serem els valencians.

de la Guerra Civil i la postguerra, etapes que *Homenatge a Florentí Montfort* i *Plany en la mort d'Enric Ribera* aborden des de les biografies dels personatges creats. Sobre aquesta qüestió, Rodolf Sirera comentava que "el teatre també és una manera d'estudiar la Història. No el passat, només, sinó el present i el futur, que no deixen de ser formes diferents de la Història (...). Bé, per tot això crec que el teatre és una manera d'investigar la realitat. Entre aquestes tres obres que t'esmentava, crec que hi ha fins i tot una clara relació. *El brunzir de les abelles* estudia una situació particular del País Valencià que correspon a una mentalitat general dins del procés que va anar paral·lel a la Renaixença; o, més ben dit, el procés econòmic que ve abans del procés cultural de la Renaixença concretament. I *Plany en la mort d'Enric Ribera* tracta dels resultats, és a dir, el que ve després. L'estructuració d'aquest conjunt no ha estat exactament voluntari, però és que el fet d'indagar en la nostra realitat immediata porta a escollir una sèrie de moments que d'alguna manera eren representatius" (Bartomeus 1976: 106).

A més a més, hi podem destacar la incorporació de components audiovisuals, com el documental que havia de tancar l'espectacle, un documental cinematogràfic que, tal com se'ns explica en una "Addenda" al text, es plantejava en termes de "contrapartida dialèctica de la visió que del País Valencià havia subministrat el nostre acte d'homenatge. La censura de l'època, però –parlem de l'any 1972–, va prohibir aquest text, i, en conseqüència, el documental mai no es realitzà" (p. 96). Aquest joc d'imitació seriosa de tipus de textos i de gèneres diversos i la incorporació d'un punt de vista final, marcat per un posicionament crític respecte al personatge-símbol, també, el trobarem en *Plany en la mort d'Enric Ribera*.

Finalment, comprovem que en *Homenatge a Florentí Montfort* Sirera, els Sirera, inicien una de les temàtiques o reflexions més característiques de la seua producció, la del posicionament o compromís de l'artista o intel·lectual amb la societat, en aquesta primera etapa centrada en ficcions d'ambientació valenciana i destinades a "exposar" (i criticar) les causes o els orígens del que ha estat la nostra història contemporània. En aquest sentit, és interessant destacar que, a diferència del que ocorre en altres obres del període vinculades al teatre històric i al teatre-document, en el cas de Sirera els personatges construïts no són un exemple del que seria la recuperació (o rehabilitació) de figures positives (amagades per la "Història oficial"), sinó figures marcades per trets negatius, amb la qual cosa tant l'homenatge com el plany, al capdavall, no deixen de ser formes de sàtira, o de sarcasme, adreçades a desvetllar i blasmar determinats comportaments i actituds.

4. *PLANY EN LA MORT D'ENRIC RIBERA* (1972)

A l'hora d'acostar-se a aquesta obra, resulta força interessant fixar-se, inicialment, en els seus paratextos, els quals ja marquen una posició respecte al que és l'obra⁷. Especialment rellevant, pel que a nosaltres ens ocupa, en són el títol i el subtítol. Aquests, seguint el model de l'obra anterior, tenen un caràcter bàsicament remàtic, és a dir, remetent més a la forma de la peça que no a la temàtica d'aquesta. Així, en comptes d'un homenatge ara som davant, per una banda, d'un plany, i, per una altra, d'un "assaig simfònic de documentació biogràfica", segons en diu el subtítol. És aquest segon element el que més directament ens ofereix les dades claus sobre l'obra: la voluntat d'experimentació, el referent musical que hi ha en la proposta i el treball amb un

⁷ Per a l'anàlisi de l'obra usem la primera edició en català publicada per Edicions 62 el 1982. N'existeix una primera edició, en versió bilingüe, publicada dins la col·lecció "Pipirijaina Textos" (núm. 6-7, annex de la revista del mateix nom) el 1974. L'obra va ser guardonada amb el Premi Ciutat de Granollers 1972 i fou estrenada el 1977 pel Teatre del Celobert, sota la direcció de Joan Ollé.

conjunt de textos o “testimonis” vinculats a la biografia d’un personatge. Altres elements paratextuals, així mateix, ens van aclarint el punt de vista de l’autor, com ara les “Notes prèvies a la primera edició del text”, en les quals Sirera esmenta la seua posició respecte als models teatrals del moment (p. 31-32):

En efecte, el *Plany en la mort d’Enric Ribera* tracta d’investigar en camps correntment no explorats, més enllà de les formes dramàtiques més o menys establertes, endinsant-se en uns fons estructurals ben allunyats d’aquestes, com són els de la música. L’obra es diu simfonia biogràfica i així prova de ser-ho: la progressió dramàtica, o la narrativa del muntatge èpic, hi són rebutjades⁸.

Així doncs, ens trobem davant un plantejament fortament original, ja que, si bé hi ha un component documental i ficcional, com veurem, que permet vincular aquesta obra amb altres del context, tenim una estructura que es desvincula dels models del teatre èpic o document, per tractar d’imitar formes pròpies del llenguatge musical. La mostra més evident n’és el nom que atorga a les seqüències de l’obra, titulades amb etiquetes relatives a peces, parts o moviments musicals: preludi, obertura, al·legro, andante, scherzo, adàgio o coda.

4.1. *Ficció i document*

Com déiem ja en relació a *Homenatge a Florentí Montfort*, la mirada al passat històric dels valencians, no serà plantejat en aquesta obra des de l’acostament a un personatge o un esdeveniment reals, encara que el món ficcional de l’obra sí que presenta característiques d’un realisme documental, amb tot de dades i referents històrics. Sobre aquest aspecte, l’autor exposa el següent en els “Aclariments tècnics” (p. 35):

Qualsevol semblança dels personatges de *Plany en la mort d’Enric Ribera* amb d’altres –vius o morts– no ha estat desitjada intencionadament, i, en tot cas, va més enllà dels objectius de l’autor. Tanmateix, els personatges reals que s’hi mencionen ho són sempre en funció de dades documentades. Per exemple, és històricament cert que el dijous 15 d’octubre de 1936 va tenir lloc al Teatre Principal de València una representació de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, i que ell hi intervenia al paper de Crispí. El que no és cert, com és lògic, és que a aquesta representació participassen Enric Ribera i Empar Ribera, personatges tots dos de ficció.

⁸ Sobre aquest recurs al llenguatge musical, no deixa de ser curiosa la coincidència, tal com Benach assenyalava, entre el plantejament de Sirera i el del muntatge *Mary d’Ous* (1972) dels Joglars (Bartomeus 1976: 114), una altra de les propostes més innovadores del moment.

Tot i això, Enric Ribera pot relacionar-se, pel que fa a l'actitud presentada durant la Guerra Civil i la Dictadura, amb la de l'autor Jacinto Benavente, fet que l'autor mateix reconeix haver tingut en consideració⁹. En tot cas, l'obra té com a personatge central l'actor Ribera, nascut el 1890 a València (p. 49) i mort als vuitanta-dos anys (p. 43), és a dir, el 1972. Per tant, l'època de la ficció va vinculada a aquests 82 anys de la història espanyola i, específicament, valenciana, amb la inclusió de referències com ara a Rocafort (població pròxima a València on mor Enric), el carrer Soguers de València (on vivia la família Ribera), la sala Novedades de València (teatre inaugurat el 1908), el col·legi dels Jesuïtes de València, el Teatre Principal de València, el Comitè Executiu d'Espectacles Públics (creat el 1936 arran de l'esclat de la Guerra Civil), el Teatre Espanyol de Madrid o l'autor Alejandro Casona (1903-1965) i la seua obra *Nuestra Natacha* (1935).

Dins aquest ampli període, l'esclat i el desenllaç de la Guerra Civil ocupen un lloc central, tant com a fets històrics ben presents en l'obra com també en qualitat de motors principals del comportament i posicionament, en termes de vida pública, d'Enric Ribera. Vinculats al període de la Guerra Civil apareixen altres dos personatges de ficció, Nonneu i Giralt, i, vinculat al de la postguerra, un personatge latent ("Mi general"), al qual van dirigides unes paraules de Ribera, de les més repetides en l'obra, que, segons ens ha explicat Sirera, una certa llegenda negra atribuïa a Benavente davant del general Varela (p. 51):

¡MI GENERAL, YO NO QUERÍA!
 ¡YO NO QUERÍA, MI GENERAL,
 Y ME OBLIGARON!
 ¡ME OBLIGARON, MI GENERAL!
 ¡Usted nos ha salvado a todos, usted nos ha
 devuelto la libertad!
 ¡DIOS LE BENDIGA!

En el pla de la vida privada o familiar, trobem la consideració dels pares de Ribera (Enric i Lluïsa), l'àvia, l'oncle Joan Antoni, i altres personatges

⁹ Durant la Guerra Civil Benavente va romandre, primer, a Madrid i, posteriorment, a València, on les autoritats del Frente Popular l'homenajaren diverses vegades i on, com déiem, actuà interpretant el paper de Crispín en l'obra seua *Los intereses creados*. Acabada la Guerra Civil açò li va crear dificultats, encara que ell es va excusar al·legant que la seua presa de posició havia estat una imposició. La seua presència a la Plaza de Oriente de Madrid, en la gran manifestació profranquista, una presència molt comentada i fotografiada, va possibilitar que del silenci es passés a ser considerat "nuestro ilustre comediógrafo", "nuestro preclaro autor teatral" o "nuestro gran Premio Nobel, Don Jacinto Benavente". Pérez (1998: 70) recull el referent de l'actor valencià Rafael Rivelles, a partir d'una cita de José Monleón; Sirera, però, al qual hem plantejat aquesta filiació, ens ha desmentit qualsevol vinculació del seu personatge amb l'actor Rivelles.

relacionats amb el món escolar i religiós, a més de la germana (Empar Ribera). D'Empar Ribera, el segon personatge en importància dins la ficció, també tindrem notícies sobre la seua vida durant la postguerra, com a exemple de persona exiliada a l'Amèrica Llatina durant anys, retornada posteriorment (p. 104-105), i, finalment, morta abans que el seu germà Enric (p. 107)¹⁰.

Així mateix, en la construcció de la ficció destaca un ús lingüístic que tracta de reflectir els usos reals de les llengües en el context, un element que l'autor té ben present, tal com ens explica (p. 36):

Al *Plany* s'empren indistintament el català o el castellà, ambdós barrejats, però sempre amb una clara relació dialèctica. Aquest bilingüisme és absolutament necessari per al correcte desenvolupament de l'acció (cal no oblidar el caire documental –malgrat la seua construcció rítmica– de l'espectacle).

Aquest retrat del bilingüisme (o de la diglòssia) és, així mateix, present en altres obres vinculades al teatre-document (Rosselló, 2000b). Aquest recurs també serveix a Sirera per mostrar la progressiva castellanització de la societat valenciana, representada en la Mare, ja que aquesta passa de parlar, inicialment, en valencià (p. 48) a parlar en castellà en la Coda (p. 99), quan se'ns situa en el període de la postguerra. A més, la qüestió lingüística és, en si mateix, un tema present a l'obra, com comprovem en alguns textos, com ara (p. 104):

Amic meu, vosté està completament grillat! Em demana que li estrene aqueixa comèdia, d'un autor que no és gens conegut, i, a més, en valencià! Una obra moderna, i en valencià! Mire, parlem-ne clar: jo no pense ara per ara tornar a fer teatre en valencià, això va acabar amb la guerra... No, no, entenga'm bé, jo sóc valencià, jo em sent valencià com el que més, i, ja veu, parle amb vosté en valencià i tot, però no ens enganyem: açò està bé per anar per casa... i res més (...).

Si ens endinsem en la presència de documentació en la construcció de la peça, veiem que aquesta incorpora textos reals, de diferents gèneres, literaris i no literaris. Entre els literaris trobem, per una banda, tres fragments d'obres

¹⁰ Aquest personatge va ser recollit en la peça *E. R.* (inicials d'Empar Ribera), de Josep Maria Benet i Jomet, editada el 1994. En una nota inicial l'autor deia que "quan vaig llegir *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera, vaig pensar que era la millor obra que havia escrit cap escriptor teatral de la meua generació. He mantingut aquest encantament al llarg dels anys. I quan vaig decidir escriure una obra sobre el món del teatre i vaig necessitar la presència d'una figura fantasmal, revestida de determinada complexitat, em vaig adonar que no necessitava buscar del no-res, que el meu amic Rodolf havia creat el personatge idoni, i del qual, amb més o menys barroeria, jo podia aprofitar-me" (p. 5).

dramàtiques, el primer dels quals és el Pròleg de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, aparegut al Preludi (pp. 43-45), com a text d'un documental en què se'ns mostra Ribera declamant-lo. En segon lloc, tenim un fragment de l'acte III d'*El trovador*, de García Gutiérrez, drama romàntic estrenat el 1836, el qual apareix en diverses ocasions al llarg de l'obra, la primera vegada de les quals a l'Obertura (p. 50), lligat a la notícia de la inauguració del teatre Novedades, on Enric i Empar representen aquesta obra. A l'Adàgio (pp. 94-95) trobem l'escena final de *Santa Rusia*, de Jacinto Benavente, un text representat per Ribera durant el període de la Guerra Civil. A més, tenim un fragment del poema "Lo temps és tal que tot animal brut...", d'Ausiàs March, que apareixerà en diverses moments, el primer dels quals a l'Obertura (p. 48), inclòs en relació a un recital de poemes realitzat per Empar Ribera. Per altra banda, hi ha dos textos procedents de llibres de lectures infantils dels anys quaranta a l'Al·legro (pp. 66-67 i 68-69); aquests dos textos són narracions sobre la màrtir Eulàlia i sant Vicent, a més del text del sisé manament, que el veiem, primerament, a l'Obertura (p. 58-59) i, posteriorment, en el Scherzo (p. 79). Hi comptem també amb un fragment del programa del Partit Sindicalista de Catalunya, amb modificacions respecte al text original (p. 51), ja que s'adapta a un suposat partit valencià; tenim ressenyes periodístiques i crítiques teatrals aparegudes al diari *Fragua Social* de València, del segon semestre de l'any 1936, amb modificacions als textos¹¹. Entre aquests hi ha a l'Adàgio el text (pp. 91-92) que anuncia la representació al Teatre Principal de *Los intereses creados*, de Benavente, en què s'inclou un fragment d'aquesta obra. Finalment, hi trobem l'últim part de la Guerra Civil (amb alguna petita modificació), que inicia la Coda¹².

¹¹ Segons ens ha explicat l'autor, el material de *Fragua Social*, el diari que editaven els anarquistes als tallers de l'incautat *El Mercantil Valenciano*, és autèntic, i el va traure d'hemeroteca, perquè en aquell temps volia fer un treball d'investigació sobre el teatre a València durant la Guerra Civil, un treball que mai no va acabar.

¹² Preguntat sobre el seu coneixement del teatre-document, Rodolf Sirera ens ha dit el següent: "Has de pensar que l'obra és del 72 i jo tenia llavors 24 anys. Des dels dinou jo feia ja teatre; una de les primeres coses que vaig muntar, tot i que d'una manera molt rudimentària, va ser *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, de Sastre, i després *La calle sin puertas*, de Wolfgang Borchert, un estrany autor alemany que només va escriure una obra, que es podria situar, d'alguna manera, en l'òrbita de l'expressionisme. I estava completament enamorat d'una obra d'Adamov, *Paolo Paoli*, que em va obrir la porta al teatre èpic. I coneixia, a través de la versió cinematogràfica, el *Marat-Sade* que va dirigir Brook. També per aquells anys crec que vaig llegir –no podria concretar la data, no sé si és contemporània de l'escriptura de l'obra o bé una mica posterior, però no massa– *El caso Oppenheimer* de Kipphardt, que això sí que és ja teatre-document amb totes les de la llei". Tot i aquesta obra fue editada en castellà el 1966 per Aymà, no es pot veure una influència clara d'aquesta obra en *Planys en la mort d'Enric Ribera*.

4.2. A la recerca d'un nou llenguatge teatral: entre la música i el "pastitx"

Si ens fixem en l'estructura que el text presenta, com déiem, aquest es presenta dividit en diferents seqüències (Preludi, Obertura, Al·legro, Andante, Scherzo, Adàgio, Coda i Epíleg). A més, hi ha la presència d'un text separat de les diferents seqüències (p. 115), el qual apareix entre la Coda i l'Epíleg. Dins aquest conjunt de seqüències n'hi ha dues que reben un tractament diferenciat de la resta i són aquelles que ocupen les posicions inicial i final: el Preludi i l'Epíleg. Ambdues tenen en comú el fet de ser seqüències de construcció audiovisual. Així, el Preludi comença amb aquesta acotació:

(Sobre la pantalla del fons es projecta un documental -preferiblement un No-Do. Sobre la imatge d'Enric Ribera als últims anys de la seua vida, la veu del locutor diu:)

Aquest text audiovisual és la notícia de la mort d'Enric Ribera, la qual s'acompanya d'un suposat "documental de archivo" (p. 43) que mostra, com déiem, l'actor declamant el pròleg de *Los intereses creados*, de Benavente. L'epíleg és també un text audiovisual, en aquesta ocasió "una informació de TVE" (p. 117) que ens trasllada la notícia del soterrar d'Enric Ribera. A partir d'aquestes dades es podria dir que l'obra es construeix amb dos nivells temporals. Un primer nivell es correspondria amb el present de l'acció, el qual coincideix amb el present de l'escriptura (1972), tal com ja s'havia plantejat amb *Homenatge a Florentí Montfort*. Aquest present, construït només a partir d'aquests dos pastitxos (seriosos) periodístics, de l'àmbit dels mitjans de comunicació, s'acompanya d'altres sis seqüències que, amb la seua particular estructura, ens aproximen a la biografia de l'actor, és a dir, a un temps anterior a aquest 1972, com si es tractés d'una gran analepsi o retrospecció externa que mostra la vida del protagonista. Ara bé, i és ací on rau una de les grans originalitats del text, aquesta retrospecció és construïda des de plantejaments poc vinculats al llenguatge dramàtic convencional, però tampoc no es vincula directament a les noves formes relacionades amb el teatre èpic i amb el teatre-document. Tot i així, és cert que si aprofundim en les sis seqüències, podem veure que tampoc no s'abandona totalment la consideració d'una línia temporal. De fet, la construcció d'aquesta part central es mou entre el tractament de l'obertura i de la part final de la coda (pp. 108-113), allunyades de la idea de progressió temporal, i la resta de seqüències, les quals barregen aspectes o facetes de la vida de l'autor amb una certa progressió temporal (infantesa, primeres activitats teatrals, activitat durant la guerra civil, vida durant la postguerra).

La construcció de les sis seqüències centrals parteix de la presentació d'una gran quantitat de textos diferents¹³, independents, d'extensió ben variable, sense acotació d'identificació del subjecte enunciador, ni tampoc cap altra acotació teatral. Ara bé, a la recerca de la individualització (o distinció) de les veus, els textos són presentats amb un format diferent (tipus de lletra, interlineat) i amb una disposició variada en la pàgina. Així, aquests textos segueixen, per una banda, una distribució vertical, és a dir, consecutiva (un text o textos darrere un altre o altres), però, per altra banda, hi ha bastants instants en què tenim una distribució horitzontal o en columnes (de 2 a 4). Fins i tot, en moments de màxima complexitat, trobem tres columnes que combinen dos veus diferents en cada una d'aquestes (pp. 58-59). Aquestes columnes, a l'hora de ser presentades en l'edició, en ocasions, tenen una disposició apaïxada.

Pel que fa a la tipografia, els diferents textos responen a tres variables: text escrit només amb lletres majúscules i d'altres amb minúscula, textos amb negreta o sense i textos amb cursiva. Açò dona peu a textos en minúscula i negreta, minúscula sense negreta, majúscula negreta, majúscula sense negreta i minúscula en cursiva. A més, també trobem variacions pel que fa a l'interlineat (amb dos variables) i quant a l'alineació, ja que tenim textos justificats i d'altres que presenten una forma de vers lliure. Així mateix, hi ha variables quant als tabuladors (més amples i més estrets) i, pel que fa a la col·locació en la pàgina, amb textos centrats (tant justificats com no justificats). Tot això sense oblidar el treball combinat en les disposicions en columnes. En aquests casos, un dels recursos habituals, quant a la construcció dels fragments en columnes, és l'ús del nom "Enric Ribera" com a acompanyant d'altres textos, a manera de rosari, en diríem, el primer exemple del qual, el veiem ja en l'Obertura (p. 54):

resàvem el rosari	Enric Ribera
jo sempre havia somniat	Enric Ribera
en fugir-me volant	Enric Ribera
per sobre dels teulats	Enric Ribera

Aquesta mateixa estructura s'usa també amb "Mi general, yo no quería" (pp. 58-59, columna central) i, fins i tot, amb una combinació de les dues formes: "Enric Ribera mi general yo no quería" (pp. 60-63, columna inferior).

Tota aquesta multiplicitat de formats s'acompanya d'una varietat de gèneres textuais i amb diferents subjectes de l'enunciació (implícits). Així, tot i la falta d'acotació d'identificació de parlant, molts d'aquests textos tenen un subjecte evident. En bastants casos es tracta d'intervencions d'Enric Ribera (minúscula

¹³ No resulta fàcil fixar un número exacte de textos, atés la variació i la fragmentació a què se sotmeten alguns d'ells. En tot cas, estem parlant d'uns 40-50 textos.

negreta), però també d'Empar Ribera, de la mare d'ambdós, de Nonneu i de Giralt, de capellans, de mitjans de comunicació o d'organitzacions polítiques i sindicals, tot i que també hi ha textos difícilment assignables a ningú (com ara alguns textos informatius de l'Obertura). Respecte als gèneres, tenim mostres de textos periodístics, publicitaris, literaris i teatrals, polítics, etc., vinculats a la documentació real (o imitada) inclosa en l'obra. Però, a més, comptem amb aquells textos que es corresponen amb intervencions de determinats personatges, les quals, a més, no sempre pertanyen a la mateixa tipologia. Així, tot i que domina el monòleg narratiu, també trobem intervencions no narratives, com ara monòlegs lírics o d'interioritat (per exemple, el d'Enric en el moment de la mort d'Empar Ribera, p. 107). Fins i tot, en els monòlegs narratius podem observar, en alguns casos, que el temps de l'enunciació varia des de narracions de fets allunyats en el temps a narracions de fets pròxims, com ara (p. 99): "Avui he tornat per primera vegada (...)". En aquests monòlegs narratius trobarem, sovint, la presència de pensaments i intervencions verbals tant en estil indirecte com directe.

També, tot i la manca de construcció d'escenes convencionals, comprovem que hi ha textos que responen a situacions comunicatives o a determinats actes, com ara a l'acte de lliurament d'una medalla a Enric Ribera (p. 101-102), l'escriptura o lectura de cartes (p. 87), representacions teatrals... En altres textos hi ha la imatge d'una declaració d'un personatge (p. 48), per exemple, a un periodista o la imitació d'un anunci publicitari (p. 70) o de gèneres periodístics, com ara el text que informa del retorn a Espanya d'Empar Ribera (pp. 104-106), la qual cosa no deixa de plantejar, de nou, la imatge d'una imitació de formes vinculades a la pràctica periodística, presents ja a l'inici i al final de l'obra. Així mateix, trobem diferents exemples de diàlegs escindits, és a dir, situacions de diàleg en què només se'ns presenten les paraules d'un dels personatges (p. 104-106) o, fins i tot, alguns diàlegs, com els d'Enric i Empar al Scherzo (pp. 81-84) o els de Nonneu i Giralt (pp. 87-88) a l'Adàgio.

Tot plegat, comprovem la gran varietat de formes diferents que el text incorpora, amb una llibertat en l'escriptura extraordinària, la qual crea la imatge d'una complexitat d'elements, ben variats, que van apareixent (i reapareixent) al llarg de l'obra. Una qüestió que es complica, així doncs, amb el que suposa, d'acord amb el llenguatge musical, l'ús de les repeticions i variacions de textos de l'Obertura, la qual cosa es combina amb l'aparició constant de nous textos en totes les seqüències. Aquestes repeticions i variacions afecten el format primer, la puntuació o la completesa del text, com veiem, per exemple, en les repeticions de l'inici del Scherzo, amb tres textos ja apareguts en l'Obertura: el primer és un fragment del text inicial de l'Obertura (p. 47), el segon prové d'una de les columnes de la part final (pp. 58-59), presentat ara de manera

diferent, i el tercer suposa una repetició del fragment del poema de March (p. 48) en què es desfà la disposició dels versos. Aquestes variacions també tenen a veure amb l'aparició en combinació amb un altre text, com ara en la repetició del primer text de l'Obertura (p. 47) en l'inici de l'Al·legro (p. 65), el qual hi apareix combinat amb un text nou i amb un altre ja aparegut en l'Obertura (p. 53), però amb modificacions. Les variacions, en ocasions, gràfiques semblen voler indicar que textos idèntics (o quasi) serien assumits per altres veus, com si la mateixa partitura fóra interpretada per un altre instrument; les variacions, en altres casos, de puntuació del text, podrien entendre's com un possible canvi de ritme o de manera de dir el text. En aquest sentit, Benet i Jornet (1981: 12) afirmava al pròleg que “en realitat, el que hi ha és un ritme, gosaria dir líric, que guia la distribució dels textos, com en un poema, en tant que els poemes obeeixen a lleis quasi musicals (...)”. La imatge creada amb tots aquests recursos sembla aproximar-se a la de la presència dels diferents instruments musicals d'una orquestra (o de veus en un cant coral). Aquests instruments (o veus) apareixeran sols, però també en combinació amb altres, fins arribar a moments de simultaneïtats ben complexes. Sobre aquest aspecte, Sirera deia en les “Notes prèvies a la primera edició” (p. 32):

Jo hauria desitjat disposar d'una espècie de columnes per agrupar els textos que, podem dir-ne, pertanyen a un mateix instrument o grup d'instruments, marcar-hi les pauses, indicar la durada dels silencis, explicar el ritme i els contrapunts, però això és, com bé podeu comprendre, absolutament impossible, almenys ara per ara. Tot el que hi puc fer és assenyalar el joc dels solistes, i consignar que per a aquests he prescindit de qualsevol tipus de personalització, fins a tal punt que fins i tot la divisió en parts ha estat eliminada.

Així, ho reconeixia Benet i Jornet, l'obra es presenta amb una llibertat, potser esfereïdora, al possible director, el qual haurà de veure com traslladar a l'escena tot aquest complex teixit de textos. Sobre açò, Sirera comentava, en els “Aclariments tècnics” que “així doncs, no hi ha espai –com no hi ha temps– organitzat en el sentit planer del terme. Treballem únicament amb dues parts: Enric Ribera i *els altres*; tant se val que aquests siguin tres com vint-i-quatre. Tampoc no assenyallem els parlaments com és habitual (v. gr. Enric: La porta s'obria, etc.) sinó que us oferim les parts totes seguides. Distribuir-les d'una o d'altra manera és tasca que correspon al director d'escena, a la creativitat del qual encomanem aquest espectacle. No oblideu, però, que les parts solistes dels actors, com a una simfonia, no es poden donar sense cap base sonora, i que cal, per tant, construir-ne una, suficientment, expressiva, adequada al

desenvolupament general de l'acció, i al ritme particular de les seqüències". (p. 37).

Fem, tot seguit, un recorregut per les seqüències per veure algunes qüestions sobre la seua construcció específica. L'Obertura (pp. 47-63) esdevé una seqüència que aplega textos que reapareixeran en la resta de seqüències, tot i que també alguns d'únics, com ara diferents textos (5 o 6) que ens traslladen dades biogràfiques d'Enric i de la seua família. Aquesta seqüència, que va combinant textos en una columna i en dues, presenta una part final (pp. 57-63) que va fent-se més complexa amb dues columnes, posteriorment tres i, finalment, dues, cadascuna de les quals amb dos textos, com si es tractés d'una progressiva amplificació i superposició de les veus, amb un efecte de *crescendo*. En aquesta construcció final, a més, la combinació de textos arriba a una presentació de línies soltes de textos diferents (p. 60, columna superior):

Amic Nonneu accepte ple d'orgull

Enric Ribera

jo il·luminava els dibuixos que feia mon pare

Enric Ribera

En España es necesario el teatrosocial

Enric Ribera

En la dulce lengua lemosina

Enric Ribera

Finalment, l'Obertura acaba amb l'inici del primer text (veu narrativa d'Enric), en un dels exemples de repetició d'un mateix text a l'interior d'una seqüència.

Les seqüències posteriors, tot seguint el model de la música, desenvoluparan els "temes" ja presentats, amb la incorporació de textos nous i amb combinacions diferents de textos anteriors. Així, l'Al·legro, que se centra en el món de la infantesa del personatge, destaca per la presència de quatre textos nous. Un, en forma de diàleg escindit, on la mare s'adreça a Enric (p. 65), dos, ben extensos, que contenen històries religioses sobre la màrtir Eulàlia i sobre sant Vicent, adreçades a un auditori d'infants, i un quart en forma d'anunci de la rellotgeria del pare (p. 71). La resta són repeticions de textos apareguts en l'Obertura, tot i que amb canvis de format o en combinació amb altres textos, com ara alguns a càrrec de la mare i d'Enric, mitjançant la qual cosa es basteix, a moments, un xoc entre les paraules d'ambdós. L'Andante, que ens presenta, breument, el tema del compromís amb el valencianisme, es construeix a partir de la unió de dos textos apareguts en l'Obertura (pp. 50-51), el segon dels quals només recull el primer paràgraf, amb l'afegit de dues línies finals: "y no exageramos

al emprar tales palabras./ ASÍ PUES”: (p. 73). Aquesta seqüència presenta encara un nou i agosarat recurs, l’espai en blanc (pp. 74-75) que hi apareix tot seguit, sobre la qual cosa comentava Benet i Jormet (1982: 17): “l’enunciat demana unes conclusions que els fulls desocupats, en la seva evidència, en la seua agressivitat, exigeixen, encara més que no expliciten, i que resten en mans del lector (...), del director d’escena, de l’espectador...”.

El Scherzo, dedicat a la relació amb la germana, conté, a més de la repetició, amb variacions, de diferents textos de l’Obertura, la incorporació d’un segment nou i extens, presentat a quatre columnes. Aquest, que ocupa la part central de la seqüència, es concreta en dos diàlegs en paral·lel entre Enric i Empar (pp. 81-84) mitjançant els quals, d’una manera més simbòlica que realista, es parla de l’especial relació entre tots dos. L’Adàgio, vinculat al període de la Guerra Civil, se centra en l’activitat de Ribera en relació al bàndol republicà. Aquesta seqüència té la construcció més tradicional i, bàsicament, es concreta en tres diàlegs entre Nonneu i Giralt, amb la incorporació d’intervencions noves d’Enric i d’algun altre text també nou. En la construcció d’aquesta seqüència destaca l’exposició lògica de textos apareguts aïllats (descontextualitzats) en l’Obertura. En aquestes dues seqüències veiem una imatge clara de combinació de textos (i de fets) vinculats a diferents èpoques, la qual cosa permet un xoc entre informacions procedents de diferents moments vitals, les quals poden marcar una continuïtat, com per exemple amb el que ocorre amb la relació d’Enric amb la germana, o un trencament i contrast, com ocorre amb la posició d’Enric respecte a la República i la Guerra Civil. La Coda s’inicia, a diferència de les quatre seqüències anteriors, amb textos nous, concretament amb el conegut darrer part de la Guerra Civil, i ens mostrarà la actitud d’Enric durant la postguerra, amb una presència important de textos nous. Aquesta seqüència acaba (pp. 108-113) amb la repetició de la part final de l’Obertura, excepte el fragment del monòleg inicial d’Enric Ribera amb què aquesta es tancava.

El resultat de tot aquest treball de construcció es pot veure com un “oratori polifònic”, en paraules de Benet i Jormet (1982: 12), o com un “gran retaule, un gran políptic” (p. 32-33), en paraules de l’autor. Potser, seguint amb una de les imatges més repetides quant al teatre actual, podríem veure l’obra com el conjunt de peces soltes d’un puzzle, com una mostra primerenca d’aquesta idea de construcció d’una ficció i d’una història, segurament portada al límit, la qual demana d’una posició ben activa i participativa per part del receptor. Les peces (o les dades) desordenades, i provinents de fonts i localitzacions temporals diverses, posen, ben a les clares, la complexitat de l’aprehensió de la realitat o de la veritat (o de la memòria), una qüestió que Sirera i altres autors han tractat en obres molt més recents. Alhora permeten constatar l’evolució o no de les situacions o posicions al llarg del temps i d’una manera força el·líptica,

i, també, articular lectures sense una intervenció directa d'una veu (o figura) autorial, ideològica, la qual és suplida per la disposició dels textos (efectes de muntatge). Ara bé, encara hi ha un text, ben especial, amb una tipografia diferent a la resta (s'augmenta el cos de la lletra), que sí que sembla derivar d'una veu autorial i que té una clara connexió amb la funció ideològica, pròpia d'una veu narrativa o comentarista en el teatre èpic. En aquest fragment, en què Enric Ribera és metaforitzat en termes d'una mòmia viva, es recorre a una llenguatge simbòlic amb què aquest personatge és clarament blasmat: "durant trenta-tres anys la seua corrupció/ va empestar-nos a tots" (p. 115).

5. CONCLUSIONS

Després d'aquest recorregut, pensem que es poden extraure algunes característiques fonamentals sobre l'escriptura de *Plany en la mort d'Enric Ribera*. És evident que aquesta obra bandreja els elements tradicionals del llenguatge teatral, com ara la construcció d'escenes basades en personatges que dialoguen en un espai i temps explicitats, o la consideració d'una línia temporal com a base de l'organització de la ficció o la intriga. Enfront d'açò trobem una clara voluntat d'experimentació, la qual s'acosta, per una banda, al llenguatge audiovisual i periodístic, i, per una altra, al llenguatge musical, amb la qual cosa, si es vol veure així, l'obra esdevé un intent d'imitació (o d'apropiació) d'altres llenguatges espectaculars per construir la biografia d'un personatge valencià del segle XX. Sens dubte, aquesta apropiació (o imitació) de característiques d'altres llenguatges, ha estat un element recurrent en obres posteriors, sobretot pel que fa a la novel·la i al cinema, com podem veure ja en *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978), una de les peces que enceta la segona etapa en la producció de Rodolf Sirera (Rosselló 2009)¹⁴.

Serà, sobretot, a partir de la voluntat de traspasar trets del llenguatge musical al teatre des d'on trobarem característiques compositives com la fragmentació, la repetició i la variació, elements que han estat integrats a l'escriptura teatral, posteriorment, per part de molts dramaturgs. Ara bé, la fragmentació de l'acció, quant a brevetat de les seqüències i a pluralitat d'espais i a freqüents alteracions de la línia temporal, és un recurs que presenten ja obres vinculades al teatre èpic i, sobretot, al teatre-document; en l'obra de Sirera, però, la fragmentació esdevé diferent i, especialment, esdevé una fragmentació vinculada a la focalització múltiple i variada. Així doncs, no només hi ha una polifonia en

¹⁴ El recurs al pastix ha estat relativament present en la producció posterior de Sirera, especialment durant el que es pot considerar la seua segona etapa, iniciada el 1977-78, amb *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978), on trobem escenes que imiten el vodevil o el melodrama tradicional, *Bloody Mary Show* (1979) o *Funció de gala* (1985).

aquesta obra, amb la incorporació de veus diferents, sinó que també hi ha un joc de focalització (interna i externa), ja que el personatge central és mostrat i es mostra tant des d'una perspectiva externa (el que contenen les altres veus i, fins i tot, la veu narrativa de Ribera) com interna (amb monòlegs on se'n presenta la interioritat d'Enric Ribera), des d'on s'introdueix una mirada a l'interior del personatge i es dona entrada, per primera vegada, a un enfocament psicologista, d'orientació psicoanalítica (Pérez 1998). Amb aquest plantejament l'autor ens trasllada la necessitat d'explicar aquest personatge i la seua actuació a partir, també, d'una sèrie d'experiències procedents del món de la infantesa i dels afectes, que fan molt més rica i complexa la seua construcció. A més a més, això es fa mitjançant un joc de disposició textual que permet el contrast o la contraposició de textos i perspectives, amb la qual cosa, sense la necessitat d'uns narradors o comentadors, tan característics dels models teatrals del moment, l'obra va construint un punt de vista ideològic, crític, de denúncia, respecte a l'actuació en la història recent d'artistes (o d'intel·lectuals), la qual explicaria la situació present, tant des del vessant teatral com pel que fa a la consciència cultural i lingüística pròpies. Evidentment, però, l'obra també és deutora del seu temps, i del que suposa la primera etapa en l'escriptura de Sirera, i així acabarem trobant una veu superior, amb la intervenció directa, encara que breu, del fins ara silent "compositor", amagat darrere les notes. Ara bé, fins i tot així, el to del discurs s'allunya del didactisme i de la comicitat de propostes anteriors de Sirera.

Per tant, ens atreviríem a dir que ens trobem davant una obra que, tot i mantenir certa relació amb el teatre-document i amb un posicionament ideològic característic del moment, va molt més enllà del que seria una imitació o acomodació de models. Amb la qual cosa s'arriba a fer una passa, agosarada sens dubte, cap a una forma ben personal i innovadora de presentar-nos la biografia personal i ideològica d'un possible conciutadà, representant (o símbol), això també, d'un comportament que, lluny de ser plangut, és censurat per l'autor. Una obra que, ho hi ha cap mena de dubte, esdevé mostra fonamental d'on va poder arribar la literatura dramàtica més innovadora durant el període final de la dictadura franquista.

BIBLIOGRAFIA

- Bartomeus, A. (1976). *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial.
- Benet i Jornet, J. M. (1982). "Introducció". In: Sirera, R., *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62, 9-28.

- Capmany, M. A. (1968). “Les raons de l’obra”. In: Capmany, M. A., *Vent de garbí i una mica de por*. Palma: Moll, 15-16.
- Coca, J. (1978). *L’Agrupació Dramàtica de Barcelona*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Fàbregas, X. (1995). *Els orígens del drama contemporani*. Barcelona: Edicions 62.
- Formosa, F. (1971). “Pròleg”. In: Formosa, F., *Teatre popular*. Barcelona: Edicions 62, 7-21.
- Gennete, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Leal, J. (1997). “El bronzir cultural francès en l’obra teatral de Rodolf Sirera”. In: Benoit, C. et alii (eds.), *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: PAM, 163-174.
- Leal, J. (2000). “Incidència i presència del teatre francès i italià al teatre independent valencià”. In: Rosselló, R. X. (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat de València, 77-94.
- Muñoz Pujol, J. M. (2009). *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955-1990)*. Barcelona: Edicions 62.
- Orduña, J. (1988). *El teatre alemany contemporani a l’estat espanyol fins el 1975*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Pérez, R. (1998). *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Rosselló, R. X. (1997a). “Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral”, *Caplletra* 22: 217-232.
- Rosselló, R. X. (1997b). “Al voltant del teatre de l’absurd en el teatre català de postguerra”. In: Benoit, C. et alii (eds.), *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: PAM, 271-293.
- Rosselló, R. X. (1999). “El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista”. In: *El teatre, eina política*. Bari: Levante editor, 331-349.
- Rosselló, R. X. (2000a). “Renovació i compromís polític en la literatura dramàtica de la dictadura franquista: entorn a la idea d’un teatre ‘en clau’ ”. In: Carbó, F. et alii (ed), *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: PAM, 355-370.
- Rosselló, R. X. (2000b). “Sobre el realisme històric i el teatre-document”, *Caplletra* 28: 145-158.
- Rosselló, R. X. (2004). “Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista”. In: Carbó, F. et alii (ed.), *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: IIFV, 217-247.
- Rosselló, R. X. (2008). “Sobre el Grup 49, Manuel Molins i el cicle de l’altra memòria: a propòsit de *Dansa de vetlatori*”. In: Foguet, F. & B. Sansano

- (eds.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat de València, 353-399.
- Rosselló, R. X. (2009). “Anàlisi de *L’assassinat del doctor Moraleda* i *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera”. In: Sirera, R., *L’assassinat del doctor Moraleda/El verí del teatre*. Barcelona: Edicions 62, 11-38.
- Rosselló, R. X. (2010). “Los inicios de la ‘nova dramaturgia’ valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías”, *Pygmalion*, 1: 51-70.
- Salvat, R. (1971). *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62.
- Sirera, J. L. (1999). “El documento histórico como materia teatral. El caso del teatro catalán”. In: Romera Castillo, J. & F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998)*. Madrid: Visor, 221-232.

TEXTOS DRAMÀTICS CITATS:

- Benet i Jornet, J. M. (1994). *E. R.*. Barcelona: Edicions 62.
- Sirera, R. (1982). *Plany en la mort d’Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62.
- Sirera, J. L. i R. (1972). *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona: Edicions 62.