

# Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera

Josep Lluís Sirera\*

Afeccionats com som tants de nosaltres a extreure conclusions superficials i apressades d'allò que s'esdevé al camp de la cultura nostrada, és possible que més d'un haja pensat que la darrera obra publicada de Rodolf Sirera (*La primera de la classe*, Barcelona, Edicions 62, 1985) és un intent d'aprofitar l'èxit de públic i crítica obtés amb la versió castellana de *El verí del teatre*. Alguns elements, en efecte, així podrien fer-ho pensar: una peça de dimensions més aviat reduïdes que es desenvolupa en un espai tancat i immutable, i on l'autor juga —reixidament— amb l'estricta correspondència (o gairebé) entre temps representat i temps de la representació; dos actors (actrius en el cas de la darrera obra) que reconstrueixen un passat que vessa els seus límits i s'escola en el present, i que estableixen (podria ser altrament?) una relació de dominació que tindrà una fi copsada i lúcida-ment amarga... Cal desfer, tanmateix, l'equívoc, perquè, amb independència de les concomitàncies ara exposades, *La primera de la classe* no és pas un simple intent de repetir la fórmula d'*El verí...*, això sí amb la innovació del canvi de sexe dels personatges. Coneixedor privilegiat de la producció del meu germà, puc indicar que aquesta obra (que per qüestions editorials ha sorgit de forma aïllada) forma part d'un conjunt més ampli, integrat almenys per un guió de televisió (*Característiques*), el *libretto* per a una òpera (*El Príncep*) i una comèdia d'enjòlit (*Funció de gala*). Són aquests els textos sorgits després d'un silenci d'alguns anys. I són textos que, a més de demostrar que ens trobem davant un autor d'una alçada intel·lectual i d'una profunditat i professionalitat més que envejables, ens permeten de fer una reflexió entorn algunes característiques del seu teatre, com ara la seua capacitat per posar dempeus personatges femenins que siguen quelcom més que maniquís o abstraccions de caire divers (adés del seu sexe, adés d'alguna de les funcions o professions a ell atribuïdes: mare, esposa, amant, dona de vida lleugera, cantant...).

Vivim a una societat (la valenciana em referesc, molt concretament) on la capacitat de la seua cultura per comprendre, assimilar i normalitzar el «fenomen dona» és ben reduïda. Ja ho deia en un punyent i irònic comentari Josep Vicent Marquès, que va aparèixer fa mesos a *El Temps*: «en aquest país en què nou de cada deu nacionalistes són misògins...». No vull entrar-hi, és clar, en el percentatge indicat, com tampoc no en l'afer (ben conegut per altra banda) que motivà aquest comentari; sí, però, deixar constància que potser Marquès no vaja tan errat com hom pogués pensar-se. Si no en el terreny del nacionalisme estricte, sí al-

---

(\*) València, 1954. Professor titular de Literatura Espanyola de la Universitat de València. Ha treballat fonamentalment dins del camp de la història del teatre, amb aportacions sobre la sociologia i la història del teatre valencià.

menys (i com he avançat abans) en el cultural. Fa l'efecte, àdhuc, que a aquest camp existeix una distància més que considerable respecte el Principat; i això malgrat tota la nostra fama de lúdics, festius, fallers i no sé què més, però en tot cas trets culturals que farien pensar en la possibilitat d'una participació més activa i alliberada de la dona. Que les dones tenen un pes (en termes tant relatius com absoluts) pocs menys que mínim en els nostres mecanismes culturals és cosa que pot advertir-se sense cap d'esforç; al capdavant, jo, home, escric sobre un autor del mateix sexe, i ho faig a una revista el consell de redacció de la qual és integrat per altres cinc barons; i barons són tots els col.laboradors del primer número, si no vaig errat.

Si la dona, doncs, dins la nostra cultura no té un paper massa lluit, menys encara el té dins el camp teatral, on sembla abocada *in aeternis* a fer d'actrius o de relacions públiques, i sort que, pel que a la primera alternativa es refereix, no regeix la prohibició medieval, que si no les actrius també serien homes. Sols al terreny de la dansa es trenca aquesta situació, tot i que (pensarà més d'un) ja sabem què és això de la dansa i com són els/les qui se n'ocupen...

Així doncs, ni directors ni autors teatrals. La construcció dels personatges femenins esdevé, llavors, cosa d'homes. El problema s'agreuja si tenim en compte que una part considerable del nostre teatre contemporani té una vessant historicista, a la qual es pot prescindir amb tota tranquil.litat de la *dona* que siga quelcom més que una comparsa; exemple d'aquesta posició (aclariré d'entrada que és totalment gratuïta i capciosa identificar-la amb la misoginia) pot ser-ho una peça de la darrera fornada: *Copats i capats* de Francesc Ferrando. A la llista — gairebé esgotadora — de personatges que hi intervenen trobem les següents referències: mare, mares, dones, Maria... front a un fum de personatges-tipus molt variats (càrrecs polítics, militars, professionals...) i front també a prou personatges masculins amb noms propis. Insistesc que no es tracta de cap de cas excepcional, sinó tot simplement del resultat d'aplicar fins les darreres conseqüències una determinada concepció del *teatre històric* on els esdeveniments i les vivències personals resten soterrades sota un allau de fets públics; i ja se sap que en aquests, el paper de les dones no ha estat quasibé mai el suficientment brillant com per protagonitzar un bocí, tan sols un, d'Història d'eixa transcendent i que apareix als llibres...

Fora d'aquest terreny és clar que les coses no són pas tan simples. Ni de bon tros: fora tirar-me pedres a la meua pròpia teulada sostenir el contrari. Al teatre d'autors com Manolo Molins, per exemple, la dona juga un paper certament rellevant, tot i que sempre amb una tendència a remarcar la seua característica de «sexe contrari», si val l'expressió. Es a dir: de portadora de trets sexuals clarament diferenciats i diferencials, i dels quals saben fer-ne ús; bon ús sense dubte, com poden pensar de l'escena de Mariona i Ramona a *Quatre històries d'amor per a la Reina Germana*... La història de *Tango*, naturalment, és tota una altra cosa, atés el fet de la seua dependència dels motles formals del melodrama, on la *dona víctima* té una llarga tradició literària i tearal. Fins i tot una obra com les *Escenes obscenes d'un espill de dones* de Casimir Gaudia i Josep Lluís Seguí, on s'estableix una lluita entre el sentit ginecòfòbic de l'obra de Jaume Roig i la

seua reinterpretació com un cant a la victòria de la part més febla, està bastida a base de tòpics sobre les dones generats per la mala consciència masculina. I és que d'això es tractava, lògicament, més que no pas de fer un aprofundiment en la personalitat de les innominades dones que torturen el protagonista d'aquesta versió de l'obra de Jaume Roig.

Amb una producció francament extensa i variada, car Rodolf Sirera és autor al qui no li plau pas la subjecció a un estil o a una temàtica determinada, és clar que gaudeix de més possibilitats per desenvolupar una àmplia gamma de personatges femenins, on se'ns fa difícil de trobar absències de qualsevol tipus. Cal indicar, però, de bestreta, que no es tracta tant d'una constant visible des del primer moment com la resultant d'un llarg procés evolutiu que arrenca, no gensmenys, ja de les primeres peces. En efecte, no deixa de ser simptomàtic que el primer gran èxit de Rodolf Sirera fóra *La Pau (retorna a Atenes)*, adaptació lliure d'una comèdia d'Aristòfanes. I és que, com vaig indicar en un article («La fiesta de les esfinges» al *Programa* publicat per a l'espectacle Fiestaristòfanes), aquest autor i Eurípides van ser els primers en començar a comprendre que el paper submís atribuït per la cultura grega a les dones no era sinó una immensa fal·làcia cultural, sota la qual s'amagaven interessos socials i econòmics molt concrets. Cadascú, des del seu gènere naturalment, van ser conseqüents i és per ço que són els autors que ens han llegat els primers personatges autènticament femenins del teatre clàssic: Medea front l'asexuada Antígona; Lisístrata front la Xantipa gairebé ximple que ens descriu Plató als seus diàlegs, curulls de força dramàtica... Cert que *La Pau...* no és ni *L'assemblea de les dones* ni *Lisístrata*, però tot i això no hi manquen personatges femenins esbossats amb singular força... a l'adaptació de Rodolf Sirera. En efecte. Aquest, bon coneixedor de l'obra completa de l'atenenc, altera pregonament el llistat de personatges: les filles de Trigeu, emporugides per l'arriscada proesa de son pare són substituïdes per una sola, no menys calculadora que el terratinent; hi fan irrupció, a més, unes prostitutes no menys calculadores i organitzades, a més, com un autèntic grup de pressió socials. El conjunt de l'obra resta, llavors, modificat substancialment i les dones cobren un paper ben rellevant: auxiliars dels projectes pacificadors de Trigeu, però auxiliars en funció d'uns interessos específics i diferenciats.

M'he detés tant en aquest peça primerenca perquè les peculiaritats de l'adaptació tenen un caràcter fortament significatiu. Set anys després de l'escriptura d'aquesta peça (en 1980, doncs), Rodolf Sirera traduïa i adaptava lleugerament la bellíssima peça d'Ibsen, *La dama de mar*. Lleugerament he dit? Perquè en la gairebé forçada concentració d l'obra original a les dimensions convencionals segons la nostra tradició, apareixen elements no gens casuals. Rellegim, sinó, l'escena de la decisió d'Elida; després de la marxa de l'estranger, Ibsen havia construït el següent diàleg entre Elisa i el seu espós:

DR. WANGEL: (...) Ahora, Elida, serás mía.

ELIDA: Sí, querido Wangel. Ahora seré tuya; ahora puedo serlo, porque me entrego libremente, voluntariamente.

Diàleg on es desvetla, perfectament, la greu contradicció covada al si d'Elida: l'acceptació lliure de la submissió. ¿Caldrà indicar que Rodolf Sirera ha suprimit aquests paràgrafs? I no és l'única intervenció d'aquest caire per cert. Abans que el marit donés llibertat a Elida perquè puga marxar amb l'Estranger, aquesta resta sorpresa i diu: «¡Y yo que nunca te había comprendido!»; doncs bé, rodolf Sirera *tradueix*: «Era tan gran el teu amor? ¿I durant aquests anys, per qué no l'he sentit intensament, per qué no l'he notat sobre la meua pell, sobre els meus llavis?» Exactament el mateix... o no? A més a més, la fi de la peça és totalment diferent; i no pas per casualitat: en un diàleg original de Sirera, Hilda, filla terriblement lúcida, diu coses com: «Aclimatar-se, senyor Ballested, no és sempre una victòria». I més endavant a la pregunta de «li agrada a vosté l'arquitectura, senyoreta Hilda?», respon senzillament: «M'agrada el poder que confereix la llibertat», paraules que vénen a remarcar exactament la idea contrària que expressava Ibsen a la seua obra, que s'expressava —per exemple— al diàleg en castellà abans transcrit.

A cavall entre l'adaptació i l'obra original, *Arnau* juga un paper clau en tota aquesta evolució. Pensem, si més no, que 1978 va ser un any de cruïlla: darrera restava el bo i millor del teatre historicista, al que em referiré més avant. L'etapa posterior vindrà marcada, al seu torn, per un enriquiment cada cop major dels temes i de les estructures teatrals. I a *Arnau* trobem el primer personatge femení de cap a peus: Adelais, autèntic pol oposat al comte Arnau, alhora que el seu complement necessari. Com indica Remei Miralles:

«Finalment, un altre aspecte molt significatiu d'aquesta versió és la projecció del personatge femení —Adelais— més de caire ideològica que temàtica. Mentre l'Arnau està perfilat i construït des de l'inici, Adelais es va fent i va creixent: contraposa a l'omnipresència dels desitjos i voluntat d'Arnau els seus propis. És l'únic personatge que es rebel·larà lliurement: “No, tampoc vull ser seva. Ni l'un ni l'altre, mai més no, cap senyor, mai més no, cap senyor... em comprens?”». (a *La Rella*, núm. 3, 1984, p. 104).

Gosaria de dir (i no crec equivocar-me) que Adelais és el primer personatge femení del teatre contemporani valencià que experimenta una evolució dramàtica al llarg de l'acció. I que l'experimenta amb plena consciència, sabedora del que de trascendent té la seua trajectòria vital. D'ací que, en plena concordància amb l'avantdit, Remei Miralles indica que estructuralment l'obra descansa no sols sobre el motiu de la balada tradicional, sinó també sobre els personatges femenins. El paper fonamental de l'obra dins la trajectòria dramàtica de Rodolf Sirera, contemplada des de la vessant que ací ens interessa, se'ns desvetla un altre cop.

Si retrocedim ara en el temps, per acostar-nos a les obres del període comprés entre 1970 i 1978 (particularment fecund, per altra banda), trobarem sense dubte un menor protagonisme de les dones, tot i que aquestes només es troben absents a una obra: *El verí del teatre*, la qual —tanmateix— podria ser perfectament traslladada al terreny de la «guerra de sexes». Ultra aquesta obra, la resta presenta —com ja resta dit— una menor densitat. Així, a la *Història de la representació frustrada de la llegenda de la Princesa trista* o a *Tres variacions sobre el joc del*

*mirall*, ens trobem amb personatges arquetípics, respectivament, de la dona com a element passiu de la intriga o de la dona pròpia del teatre de l'absurd. Adonem-nos, tanmateix, que aquest caràcter arquetípic no es troba exempt de trets originals: a *L'extranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* Rodolf Sirera troba una variant particularment eficaç, des del punt de vista dramàtic, del tema de la dona vampir, o, millor dit, de l'enigma de la bella, esfinx de malson que se n'apropia, de l'essència de la masculinitat en tant quant aquesta es troba condemnada a viure en equilibri inestable, com molt bé tots nosaltres (homes) ho sabem. Recordem, al respecte, que el bes que *El desconegut* rep simbolitza aquesta absorció: quan es tornen a donar els llums després de la besada:

«El desconegut ha desaparegut del jardí i al banc, seguida, Mademoiselle Delaigulle continua la seua lectura. Tot hi és igual, doncs, excepte el seu rostre. Perquè el seu rostre és ara el del desconegut. I el gat, en adonar-se'n, es remou tot inquiet.»

En altra de les peces curtes contingudes, com aquesta darrera, al volum *Tres variacions...* (1977), Rodolf Sirera sap recrear el mil·lenari mite de Medea; recreació condensada fins el límit del possible: la tragèdia de Medea és ara la de la comunicació plantejada en uns termes puraments domèstics: «Jacson llig el diari, quasi sense mirar el que menja; Medea, molt nerviosa tracta, inútilment, de mantenir-hi la conversa». El caràcter grotesc imposat a la tragèdia s'accentua si tenim en compte que una molt valuosa col·lecció de segells fa el paper de fulls de l'heroïna. El resultat és, tanmateix, idèntic i Medea pren venjança d'un Jason no menys egoïsta que el de l'obra d'Eurípides. Fóra injust, finalment, indicar que a l'òpera didàctica *Història de la representació...*, tot i prescindint en principi de les dones com a representants del seu sexe i centrar-se només en la funcionalitat social dels personatges, Rodolf Sirera es permet una lleugera reconversió argumental, si val el terme: l'atac de malenconia de l'esposa del terratinent californià Mr. Fellows, ha estat fingit per poder fugir així amb el seu psicoanalista. Fugida, per altra banda, innecessària des de l'òptica didàctica del text, ben dramàtica però (pensem en una altra fugida, ara al començament d'una obra: la de la dona del periodista Ventura Alavano, a *El còlera dels déus*). Fugida simptomàtica, a més, que inclús en aquest tipus d'obres no es resigna Rodolf Sirera a que els seus personatges femenins siguin simples comparses, i sap atorgar-los funcions específiques i intransferibles. En aquest cas, a més, ret un tribut d'homenatge a l'astúcia —arma dels oprimits, dels febles— en mans de la dona; homenatge ben explicitat, per altra banda, a la seua adaptació d'*El nas tallat*, sobre un conte de Timoneda.

No cap dubte, tanmateix, que on menys present és la dona com a personatge dramàtic és a la primera gran obra per ell escrita (*Homenatge a florentí Montfort*), així com a la trilogia *La desviació de la paràbola*; la raó d'aquesta menor presència és prou fàcil de capir: el predomini del factor històric dins el trellat temàtic que conforma aquestes quatre peces. L'aparició d'una sèrie de personatges femenins a *rols* per complet tòpics (la dona valenciana; la xurreta enganyada; la joveçana enjogassada...) en *Homenatge...* respon a la mateixa situació sociocultural que es satiritza a l'obra; no oblidem —al respecte— que en el seu muntatge (realitzat pel propi Rodolf Sirera), aquests trets de tipicitat restaven encara

augmentats fins la distorsió amb els himnes, la composició de la mesa presidencial, la caracterització dels tipus a la representació del sàinet que tancava l'obra, etc.

Pel que fa a les tres peces històriques, la importància de les quals ja va ésser oportunitat destacada per Manuel Sanchis Guarner (a *Els orígens del teatre valencià modern*, 1980), és cert que el sexe femení restava condemnat de bestreta a concretar-se en purs comparses. Secundaris, potser, no pas menyspreables: més enllà de les pròpies —diguem-ho així— necessitats històriques, a totes tres obres trobem alguns personatges femenins perfectament definits i dotats d'una funcionalitat indubtable: així la *Virtuts d'El brunzir de les abelles* a les seues esporàdiques intervencions és capaç de descobrir-nos perfectament la dimensió interna dels esdeveniments històrics representats, que a ella li afecten ben directament tot i que mai no la seua història serà digna de figurar a la Història escrita amb lletres grans.

Es *El còlera dels déus* una de les obres on les dones menys presència tenen: si repassem el *dramatis personae*, ens adonarem que sols hi figuren un parell. De nou, però, es tracta d'una falsa impressió: Amèlia és l'encarregada amb la seua fugaç intervenció de posar-hi un punt de lucidesa al que, malgrat la xerrameca dels personatges importants (homes tots ells, naturalment) no és sinó una farsa de «grand gignol». Construïda en explícit homenatge a Madame Bovary, Donya Amèlia fugirà del costat del seu marit, la mediocritat en persona, i trencarà així excepcionalment el cercle imposat a uns personatges que es desvetllen radicalment incapaços d'eixir-se'n, d'escapolir-se'n, d'un poble aïllat per un còlera interior més ferotge que el gairebé pacífic «morbo» que fuetja pel voltants.

La tercera obra de la trilogia, *El capvespre dels tròpics*, drama desesperança i ombrívol, contrapunt del món farsesc de l'anterior obra, es troba dominada —com per tothom és sabut— per una figura-símbol femenina: la *Madre Sacramento de Montiel*, que al seu torn és la personificació d'un altre símbol molt més fosc i inquietant: Don Trino, tan omnipresent com inabastable. Al costat d'aquesta, una altra dona: l'esposa de Lluís Gaspar Sagrera, la tragèdia vital de la qual més que no pas un contrapunt, més aviat és el factor personal bastit en estricta paral·lelisme amb la trajectòria pública d'En Sagrera. Figura, doncs, equiparable a la Virtuts d'*El brunzir...*, però no pas idèntica: mentre Tomàs Vilaplana sura sobre el drama de la seua cosina-amant, Lluís Gaspar s'afona del bracet de la seua dona per un precipici que els destrueix a tots dos: físicament, psicològica i, gosaria de dir que incidentalment, també política. Hem passat, doncs, de l'optimisme reaccionari a un pessimisme on ni la lucidesa pot donar-hi llum, perquè també aquesta ha restat reduïda a un no-res, a una ombra esmoreïda i tan fantasmagòrica com bona part dels personatges d'aquesta tragèdia.

Dues són les obres que restarien per comentar, de les escrites abans de 1978. Per una banda, *Memòria general d'activitats* (1976), peça col·lectiva del grup «El Rogle», però la dramaturgia de la qual és de Rodolf. Per l'altra, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), que encara avui continua essent una de les més reixides de tota la seua producció. De la primera, poc és pot dir des del punt de vista que ens ocupa; al capdavall, en tractar-se —com jo mateix deia al pròleg— d'una reflexió d'unes persones que formen grup, les diferències de caire personal s'hi

imposen amb tota la seua càrrega de connotacions fins i tot privades. Lògicament, entre aquestes persones hi ha de sexe femení, i des de llur posició van teixint i desfent alhora un següent de situacions dominades per una forta càrrega de pessimisme, no per això menys lúcides.

Pel que fa a la segona, que se'ns ofereix en l'edició de 1982 amb un extraordinari pròleg de Josep M.<sup>a</sup> Bonet i Jornet, un element destaca d'entrada: es tracta d'un exhaustiu resseguiment biogràfic de la trajectòria vital d'un barò; biografia entesa sempre des del vessant més íntim i subjectiu, és clar. D'acord amb açò la perspectiva femenina no hi té cabuda, almenys no té més cabuda que la que el propi personatge masculí es troba disposat a donar-hi. I es curiós com d'absent es troba aquest aspecte al llarg de tota l'obra: només les tèrboles i delicades, ensems, escenes de la infantesa / adolescència de la parella germà-germana. Ultra això, Enric Ribera viu al marge de les dones. L'*scherzo* de la peça és ben significatiu a aquest respecte. Amb paraules de Bonet i Jornet: «la incapacitat per part d'Enric d'enfrontar el món que l'envolta restarà compensat per l'estímul d'Empar, que pren les regnes, sosté i impulsa el seu germà i amant» (p. 20); l'escena resultant vertaderament recull «alguns dels moments de més alta tensió que conté l'obra», tot i que personalment m'incline a una lectura més «simbolista» encara que la que fa el dramaturg català, i qüestionaria el sentit realista que dona Bonet al diàleg amorós d'aquest Scherzo; diàleg que per mi no escapa mai del món del somni, fins i tot com una successió d'«scherzo» podien ésser enteses les diferents situacions que s'hi representen, i que varia substancialment segons optem per una lectura consecutiva de les columnes, o per la simultània, possibilitat aquesta que ha restat menystinguda a l'edició de 1982 (Edicions 62), mentre que en la de Piirijaima (de 1973) restava pel contrari potenciada. Amb tot i aquestes petites discrepàncies, té raó Bonet i Jornet en remarcar la immaduresa afectiva d'un Enric Ribera, de qui indica que posseix «una, diguem-ne, encara que no sé si és el terme més apropiat, immaduresa sexual, que just aconsegueix defugir el desig directe d'aquesta mare, i que en realitat tampoc no evolucionarà en forma de tabú enfront de totes les dones, ni en forma d'aproximació voluptuosa vers el sexe masculí, sinó que es resoldrà en l'amor per la germana, la dona que més s'identifica amb la imatge de la mare, la dona que millor pot ser considerada com a representació d'aquesta llar, d'aquest món del qual pretén escapar però que, ambivalent, preservarà per sempre més gràcies a la figura d'Empar» (pp. 16-17). L'extensió de la cita m'estalvia de més comentaris: prou hi haurà en cloure'ls tot dient que a *Plany en la mort...* Rodolf Sirera ens presenta un personatge sòlidament construït, amb la «humanitat» que dona una conjunció d'incoherències i misèries, entre les que es situen —i no com les menys importants— les que deriven dels seus contactes amb el món femení, l'*armari* misteriós i inquietant amb el seu mirall i tot.

Arriba pràcticament a la fi aquesta breu ullada a un aspecte ben parcial del teatre de Rodolf Sirera. Han restat algunes obres oblidades. Pensem, si més no, en *Bloody Mary Show* (1979), reixit espectacle de cabaret, on els papers femenins es troben en funció més que no pas de la lliure capacitat de construcció de l'autor, de la subjecció als tòpics i regles de cadascuna de les tradicions escèni-

ques hi emprades, tot i que el to mordaç i irònicament macabre que domina la peça pot produir alguna distorsió curiosa: al número musical *Una dona sense cor* és, en aquest sentit, susceptible d'una lectura «feminista» molt evident.

Fora ha restat, igualment, una altra peça que fóra injust no esmentar almenys: parle d'*Històries de desconeguts*, peça breu subtitolada *Exercici per a siluetes* i apareguda a «Cairell», núm. 7 (1981). A aquesta obra trobem plantejats, amb la més extrema senzillesa, alhora que rigor, el món de les relacions home/dona, des de la seua vessant més, diguem-ho així, descoratjadora. Dos protagonistes, un Home i una Dona (millor dit: llurs siluetes) van escolant-se a través de tres situacions consecutives (la darrera com a gènesi de la primera i com a clau que tanca les altres dos en un reixit exercici de virtuosisme dramàtic) que en realitat no són sinó facetes de la guerra entre els sexes, que diria Leonard Cohen.

I prou, perquè la producció dramàtica de Rodolf Sirera és el suficientment extensa, sense necessitat d'incloure-hi les obres que romanen inèdites, com per poder detenir-nos en ella molt més. I hora fóra que realment comencés a ser objecte dels estudis, del conjunt i de detall, que mereix com molt bé indica Antoni Prats al començament de la seua ressenya de *La primera de la classe* al número primer d'aquesta mateixa revista. En aquesta direcció, i amb una voluntat purament i simplement aproximativa, he enfocat el meu article, en la confiança de contribuir a desvetlar un aspecte del teatre de Rodolf Sirera que —si no totalment desapercebut— no ha estat tot el valorat que caldria. Al meu parer, per supost.

