

**Tres notes per a una teoria del personatge teatral
(i un apunt final sobre teatre català del segle XX)**

JORDI SALA
Universitat de Girona

Primera nota

No, no tot ho va dir Aristòtil. Seria, aquesta, una càrrega massa feixuga per a un home sol; fins i tot per a Aristòtil. No tot el que ha donat de si el camp dels estudis sobre literatura, al llarg de vint-i-cinc segles de pensament occidental i fins ara, ja es troba implícit a la *Poètica*: Aristòtil ha hagut de suportar sobre les espatlles, massa sovint, atribucions excessives de tota mena. Que em disculpi Aristòtil des del cel dels pagans, doncs, per servir-me altre cop de la seva paraula, encara que no sigui (així ho intentaré demostrar) del tot en va:

El més important d'aquests elements [*els sis elements constituents de la tragèdia: faula, caràcters, dicció, pensament, espectacle i cant*] és l'engalzament dels actes acompanyats, car la tragèdia no és pas una imitació dels homes, sinó una imitació de l'acció i de la vida, com també de la felicitat i de l'infortuni. [...] Ultra això, sense acció no pot produir-se tragèdia, malgrat que la tragèdia pot produir-se sense caràcters. [...] A més a més, si hom posa un darrera l'altre monòlegs que revelen caràcters, encara que siguin molt ben fets des del punt de vista de la dicció i del pensament, no durà pas a terme allò que és l'obra pròpia de la tragèdia, sinó que ho durà a terme molt més amb una tragèdia que freturi d'aquests elements més secundaris, però que contingui una faula i un engalzament dels actes acompanyats (Aristòtil, *Poètica*, 1450a).¹

«La tragèdia no és pas una imitació dels homes, sinó una imitació de l'acció i de la vida». Així doncs, des de l'origen mateix de la codificació teatral (de la codificació, però també de la descripció de les estructures, com diem ara, que sustenten el gènere del teatre a través de la història), el «caràcter», *éthos*, se supedita a la «faula», *mýthos*: el personatge és

¹ Aristòtil, *Retòrica. Poètica* (trad. Joan Leita), Barcelona, 1985, p. 325.

contemplat com un dels components de la ficció dramàtica, com una de les parts de l'engranatge de la trama que, tot i ser-hi substancial, deu l'existència només a la realització acurada d'aquesta. «Si hom posa un darrera l'altre monòlegs que revelen caràcters, encara que siguin molt ben fets des del punt de vista de la dicció i del pensament, no durà pas a terme allò que és l'obra pròpia de la tragèdia».

Al segle XX, i com a herència del segle XIX, hem perdut aquesta perspectiva de les coses. No pas en la creació literària, és a dir, en la pràctica heterogènia i excitant de literatura dramàtica que ha ofert el segle; potser tampoc en el treball dels teòrics literaris i dels tractadistes teatrals. Però l'activitat receptora al llarg del segle XX sí que s'ha vist afectada profundament per les conseqüències del canvi de perspectiva que l'estètica realista i la ideologia naturalista del segle XIX van introduir en la percepció del fet teatral: en la consciència del públic, el personatge és, potser ja irreversiblement, l'essència mateixa del teatre, l'eix que fa rodar la trama i que li dona vida, que l'explica i que la justifica. L'existència del personatge, contràriament a allò que Aristòtil prescrivia (a allò que explicava), és assumida com a natural i inqüestionable; és concebuda, sense possibilitat de revisió, com a anterior a l'existència mateixa del fet dramàtic, de la falla, del contingut diegètic vehiculat en l'obra. Primer és la persona; i després resulta que la persona fa i diu coses, i que fa coses als altres i diu coses als altres, que al seu torn reaccionen i responen, i és a partir de la necessària ordenació d'aquest caos d'accions i paraules que es construeix la narració dramàtica, reflex necessari de l'existència prèvia del personatge. Al principi va ser la persona. I, després de l'herència realista i naturalista (hereu del realisme i del naturalisme), va venir el cinema, el cinema de Hollywood, que a partir dels anys trenta ja es va encarregar de deixar completament al marge de la cultura popular tota velleïtat artística que no partís de la veritat universal que al principi va ser la persona. I després va venir la televisió, i què n'hem de dir. I després van venir els *reality shows* per acabar d'injectar morfina a la consciència col·lectiva i fer passar per realitat la gran falsedat que, al principi, va ser la persona.

Però al principi, és clar, va ser el Verb; el principi va ser el verb. Només l'ús de la paraula justificava les reproduccions matisades del mite en què consisteixen totes i cadascuna de les tragèdies de l'antiguitat grega, reproduccions que en l'origen, si hem de fer cas a Aristòtil (i tornem a fer-li cas), eres només dites, cantades, abans que fossin interpretades per un, dos i fins a tres actors, que van sorgir del cor i que

no s'identificaven unívocament amb cap personatge. A més a més, el personatge de la tragèdia grega, l'*éthos*, va ser, més que mai, "persona" en el sentit etimològic: màscara. ¿Quin caràcter individualitzat, quina introspecció psicològica permet l'ús d'una màscara que desestima una gran part del potencial del treball actoral? El treball de l'actor, la creació del personatge, es fonamentava en el teatre grec antic de manera gairebé exclusiva sobre el discurs verbal, perquè a la fi allò que importava era la revisió del mite, l'actualització del mite en funció dels canvis culturals que experimentava la civilització grega, encara que aquesta actualització operés en el sentit del que semblava una més gran definició del caràcter psicològic del personatge, com passa en els anys en què va escriure Eurípides. Caldria, doncs, que anéssim amb molt de compte quan fem servir llocs comuns com el binomi «Sòfocles el clàssic *versus* Eurípides el psicologista»: el teatre grec va ser sempre l'actualització vitalíssima de personatges amb un valor universal, que precisament pel seu caràcter universal no van ser mai altra cosa que les peces de l'engranatge de la recreació del mite.

La ruptura social, cultural i ideològica que va provocar l'expansió del cristianisme i la fi del *statuo quo* romà va afectar profundament, per descomptat, el desenvolupament i el concepte mateix de l'espectacle teatral, però va alterar ben poc, essencialment, la noció de personatge teatral. Pel que en sabem, en el teatre medieval, intensament didàctic, el personatge és fruit d'un procés d'abstracció que genera, en molts casos, una figura allegòrica desprovista de qualsevol tret de caràcter, és a dir, de qualsevol rastre d'individuació. I l'inici del cicle clàssic (és a dir, el cicle que s'enceta amb el Renaixement i que acaba amb l'aparició dels primers drames romàntics, tres segles llargs governats en alguns països, i finalment a tot l'occident d'Europa, per la rígida codificació de la *doctrine classique*), tot i tenir unes conseqüències extremament importants en l'evolució històrica del gènere teatral, tampoc no va representar una modificació radical, absoluta, de la concepció del personatge teatral. Certament, Fedra, o Lear, o el Tartuf, són realitats escèniques molt més concretes que la Virtut, posem per cas, i també que l'Èdip de Sòfocles o l'Hipòlit d'Eurípides. És ben segur que l'aparició d'una incipient consciència burgesa en el trànsit de l'Edat Mitjana al Renaixement va marcar l'inici d'una progressiva identificació entre el personatge teatral, la «persona», i la consciència individual del caràcter. Ara bé, aquesta identificació, a part de progressiva, va ser molt lenta: en el teatre renaixentista, barroc i neoclàssic allò que continua predominant

és l'adaptació del personatge a les exigències abstractes de l'acció dramàtica, al plantejament i la resolució d'un conflicte que continua responent a una problemàtica universal.

Això és del tot vàlid per a Racine i per a Calderón, per descomptat, però també ho és per a Molière, i essencialment també per a Shakespeare (encara que l'exuberància del món shakespearia faci més complexa la seva dramaturgia); i ho és, també, per a Fontanella i per a Ramis, i en aquests dos casos ho és de manera especial perquè, a la fi, el teatre català dels segles XVII i XVIII és un eco esmorteït de les veus europees que van ser capaces d'establir una estètica dramàtica. El cicle clàssic, en definitiva, va començar a crear la individuació del personatge, i va deixar com a herència alguns grans caràcters, alguns caràcters enormes; però no podem passar per alt la voluntat universalitzadora d'aquests caràcters, d'una banda, i de l'altra l'evidència que l'estructura dramàtica de les faules que s'hi expliquen està construïda sobre la predominància del personatge-típic, del personatge que, revestit d'uns trets que en fan un estereotip, aconsegueix una funció convencional dins de la trama dramàtica. No cal recórrer al cas de la *commedia dell'arte* per exemplificar aquestes funcions; en farem prou citant els casos del bufó, del missatger, del criat. ¿Què seria de Segismundo sense Clarín, de Julieta sense la dida, de Fedra sense Enone i d'Hipòlit sense Teràmenes?

Segona nota

Segons l'erudit francès Robert Abirached,² la identificació entre personatge teatral i caràcter individual ja funcionava de manera força establerta a mitjans del segle XVIII, quan la força puixant de la burgesia havia assolit, per dir-ho a la manera dramàtica, el clímax que estava a punt de provocar la Revolució Francesa, i quan la consolidació del racionalisme com a ideologia dominant associada a la classe burgesa s'havia acomplert. És incontestable la importància d'aquest factor sociocultural en la ruptura que es produeix en la concepció del personatge teatral, i deu ser innegable que, a mitjan segle XVIII, el germen de la ruptura ja és latent, i a punt d'esclatar, en la producció literària dramàtica de l'occident d'Europa. Tanmateix, el canvi en el cos de la producció teatral no es manifesta, o almenys no s'hi constata de manera clara, fins al

² Vegeu Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, 1994 [1ª ed. francesa: 1978].

sorgiment del drama romàntic: com apunta Patrice Pavis,³ només l'exaltació de la individualitat i de la subjectivitat i l'interès per la introspecció personal consubstancials al pensament romàntic assoliran la força necessària per enderrocar un estat de coses que, amb grans variacions però essencialment, s'havia mantingut inalterable al llarg dels segles.

Ara bé, situem la ruptura de què parlem més aviat o més tard en el temps, el que queda fora de tot dubte és que el drama naturalista completarà la feina, i consolidarà el que, des d'aleshores, pot entendre's com la concepció moderna del personatge teatral. No deixa de resultar curiós que, malgrat les oposicions que la historiografia literària i artística ha establert entre el Romanticisme i el Realisme, la ideologia subjacent a l'estètica realista i naturalista acabés tancant el cercle de tantes coses que havia començat a dibuixar l'estètica romàntica. Això és ben perceptible en el camp de la història de les idees literàries: serà el positivisme, efectivament, l'instrument que acabarà de materialitzar el somni encetat pels romàntics de bastir la història de les tradicions literàries nacionals. De manera semblant, el teatre naturalista no solament completarà el progressiu procés d'identificació irreversible entre personatge teatral i caràcter individual, sinó que a més a més li donarà carta de validesa científica: en el model dramàtic naturalista, el personatge és la concreció individualitzada d'un conjunt de forces socials, econòmiques i psicològiques, naturals o heretades, i que precisament per ser això és susceptible de ser sotmès a un acurat procés d'observació, anàlisi i valoració.

No cal dir que el personatge del drama naturalista és un titella; més encara, és un ratolí de laboratori. Si alguna cosa de ben òbvia el defineix és precisament la seva absoluta manca de llibertat personal. Però, enllà de la transcendència d'aquesta manera de concebre el món, no rau aquí la ruptura que suposa el drama naturalista: a la fi, el naturalisme torna a explicar amb llenguatge modern la mateixa història de sempre (i on abans hi llegiem déus, destí o passió, ara poseu-hi medi social o condicionaments genètics). El que capgira autènticament la història cultural del personatge teatral (la història del teatre, en fi) és la tria de la forma dramàtica per què opta el naturalisme en la consecució dels seus propòsits. Certament, el doctor Johnson havia censurat Shakespeare, a la segona meitat del segle XVIII, per fer sortir en escena l'espectre del pare

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1980, s.v. «Personnage».

de Hamlet; i a Voltaire, com a qualsevol crític constituït sobre els preceptes de la *doctrine classique*, li semblaven monstruosos els excessos que cometia el bard de Stratford en la seva transgressió constant de la ratlla que separa la realitat de l'impossible. Però al capdavant la imitació de la natura que l'exèrcit de crítics de la *doctrine classique* va defensar a capa i espasa fins al mareig va ser sempre una pura entelèquia. El teatre naturalista, amb un llenguatge modern i molt menys imaginatiu, va assolir allò que l'exèrcit clàssic havia predicat sempre sense cap intenció de dur-ho a la pràctica: la imitació de la natura, i de la natura humana, encara que resultés que aquesta natura fos molt més prosaica i terrenal. Dit altrament: la reproducció de la realitat a petita escala que es va proposar de fer el paradigma naturalista va tenir com a conseqüència, entre d'altres coses (com ara l'aniquilació definitiva del vers com a patró textual o el bandejament d'altres convencions escèniques com el monòleg o l'apart), la inversió d'un enorme esforç en la definició precisa d'uns personatges que semblessin manllevats a la vida, individus determinats per les condicions socials i ambientals i per l'herència genètica però immediatament reconeixibles com a caràcters independents.

El preu d'aquest aquest esforç, és clar, va ser la subversió del dogma aristotèlic, de la realitat invariablement observada al llarg dels segles, que el personatge és una peça de l'engranatge de la trama: el model dramàtic naturalista va establir com a certa la barbaritat que l'acció dramàtica és fruit de l'existència prèvia de l'entitat del personatge. El diàleg, en aquest context, resta també supeditat al personatge, que li és, ontològicament, anterior: el discurs teatral passa a concebre's com la verbalització exterior de la psicologia del caràcter dramàtic, a qui per revelar-se li fan falta el que no deixen de ser purs reflexos necessaris, la parla i l'acció. Aquest és el model naturalista: en el centre hi ha la persona, que *ja* existia, i en els marges hi ha el diàleg i l'acció, atributs perquè la persona es pugui expressar i pugui ser interpretada.

Al principi va ser la persona: una creença establerta pel criteri de la versemblança màxima, però una creença del tot il·lusòria que respon, a la fi, a una estètica concreta. És del tot evident, i així ho han exposat taxativament diversos enfocaments teòrics sobre el drama, començant per la semiòtica teatral, que el personatge no pot existir prèviament a l'acció dramàtica, ni tampoc al diàleg, a l'ús de la paraula dramàtica. Abans de res, un personatge teatral és, vulguem o no, un sac de paraules; què se'n farà del sac, i què se'n farà de tots els altres elements, és el que acaba determinant l'opció estètica que hi ha al darrere de qualsevol text

dramàtic i de qualsevol proposta escènica. El personatge només pot existir, abans de la seva concreció a dalt de l'escenari a través d'un actor que li dóna cos, com a entitat verbal, és a dir, com a materialització en el text dramàtic d'un conjunt determinat de signes verbals. Fins i tot, la semiòtica ha dut més lluny la radicalitat d'aquesta perspectiva i sovint ha volgut explicar el personatge dramàtic com un «lloc» en escena, com una funció de la unitat màxima de significació que no és altre que el relat teatral complet, amb tots els seus components. De la mateixa manera que un signe lingüístic només pren sentit per la diferència fonemàtica que manté amb altres signes lingüístics, cada un dels personatges d'un text dramàtic és una selecció de trets verbals que aconsegueixen crear-se un sentit (el «caràcter» individual del personatge) en relació amb els altres conjunts de trets verbals que són els altres personatges.

La paraula no és innòcua, no és el reflex de res preexistent; la paraula, com l'acció, *fa* coses, té conseqüències. Però, això, i sense necessitat de tanta teoria, ho ha sabut el teatre des de sempre. Ho sabia molt bé Shakespeare, i ho sabia molt bé Racine (i, precisament, en la lectura de la traducció de *Fedra* de Modest Prats es troba l'origen d'aquesta nota).

Tercera nota (i l'apunt final)

Però al llarg del segle XX, efectivament, i almenys pel que fa a l'activitat receptora dels espectadors, hem perdut aquesta perspectiva. Vet aquí el triomf del naturalisme molt més enllà dels seus estrictes dominis; vet aquí per què encara s'ensenya Stanislavskij a les escoles d'interpretació actoral. No deixa de ser sorprenent que tot al llarg del segle XX, mentre s'afiança i s'enquista la percepció del personatge modern establerta a finals del segle XIX, el teatre, paradoxalment, entri en un procés que el condueix des de l'esgotament del paradigma naturalista, ja a finals del segle XIX, fins a la desintegració absoluta de la noció mateixa de personatge, a la segona meitat del segle XX. I, altre cop curiosament, la progressiva desintegració ja comença a ser ben constatable en Txèkhov, o sigui, i per dir-ho a l'inrevés de com se sol dir, en el dramaturg del director d'escena que va ser Stanislavskij. També és evident l'inici de la disgregació de què parlem, òbviament, en aquells rars poemes dramàtics, tan inimitables i tan sense futur, que va escriure Maeterlinck; i, anys més tard, en aquelles tragèdies superrealistes, també tan inimitables i tan sense futur, que ens va llegar Pirandello, on la crisi del personatge ja no solament és del tot oberta, sinó proclamada a plena veu. Quin dubte hi pot

haver que, en el procés de desintegració del personatge teatral que estem esbossant, un procés paral·lel a la disgregació també progressiva dels altres eixos bàsics de la literatura dramàtica (el diàleg, la trama, el temps), hi van tenir molt a veure els condicionaments socials del món tens i convuls de la primera meitat del segle XX, a banda d'altres factors culturals d'enorme transcendència, sobretot el triomf i la propagació de la psicoanàlisi. De fet, els papers de la psicoanàlisi i del marxisme presenten també ingredients sorprenents (paradoxals) en aquesta tendència: si bé l'interès per les determinacions psicològiques i socials de l'individu havia assegurat a la segona meitat del segle XIX la concepció de l'existència del personatge teatral com a caràcter, l'actualització del pensament marxista durant la segona meitat del segle XX i els avenços en la teoria psíquica de l'individu (primer, en Freud; després, encara més, en Lacan i en la psicoanàlisi postlacaniana) acaben negant la plena identitat, psicològica i social, d'un individu íntegre, complet, i en postulen la fragmentació de la consciència i la disgregació individual i social.

Almenys pel que fa a la dimensió social de l'individu, la desintegració del personatge teatral ja és del tot evident en l'obra dramàtica (i en la pràctica dramaturgic) de Brecht, un marxista heterodox que es va avançar unes quantes dècades a l'evolució dels dictats de la doctrina que el sustentava. A anys llum de Txèkhov i de Pirandello, i curiosament tan pròxim a nosaltres, Brecht va entendre de seguida, bevent de l'experiència del teatre expressionista, que la disgregació del personatge modern havia de ser la clau de volta del seu projecte compromès, i d'aquí que fins i tot en fes teoria. D'acord: la teoria (i la pràctica textual i dramaturgic de Brecht) ha passat a la història amb el nom de «teatre èpic», és a dir, antiaristotèlic; però, més enllà d'allò que la teoria de l'antimimesi pugui tenir d'antiaristotèlica, el cert és que la no identificació entre actor i personatge i la no identificació entre públic i personatge que propugnava Brecht són dards enverinats adreçats al cor del model naturalista, un contraatac que pretenia recuperar per a la dramaturgia occidental la dignitat de la convenció teatral, ara gens dissimulada i obertament exposada. ¿Hi ha molta diferència (diferència teòrica d'objectius, encara que sí, òbviament, de procediments) entre això i la tragèdia de què parlava Aristòtil, la tragèdia que hem de suposar que entusiasma a Aristòtil?

I tanmateix, ni Txèkhov ni Pirandello ni Brecht, ni el que vindrà després (i després en farem esment), crucials com han estat en l'evolució (en la revolució) de la literatura dramàtica contemporània, no van poder

alterar en la consciència dels espectadors la força subterrània que l'estètica naturalista havia fet córrer. Tampoc no ho va poder fer Salvador Espriu en l'àmbit teatral català. Però examinem això amb una mica de deteniment, perquè l'àmbit teatral català del segle XX és, en petit i en circumstàncies molt especials, una allegoria d'aquesta paradoxa.

Joan Oliver va dir en una ocasió que el teatre català d'abans de la guerra era un solar desert: tot estava per edificar. No cal fer un gran esforç d'imaginació per afigurar-se com estava, el solar, després de la guerra. Soldevila i Sagarra van continuar escrivint teatre de tall burgès, però sense adaptar-se a les noves circumstàncies; a la cartellera triomfava la comèdia a la manera de Lluís Elias, Josep Maria Poblet, Francesc Lorenzo Gàcia o Xavier Regàs. També van escriure teatre, als anys quaranta, Josep Carner des de l'exili (*El misterio de Quanaxhuata* és de 1943, i la traducció catalana, *El ben cofat i l'altre*, és de 1951) i Salvador Espriu (*Antígona* i *Primera història d'Esther*); però ni Espriu ni Carner no van ser representatius d'absolutament res en el teatre català d'aquells anys. El solar d'Oliver estava encara gairebé intacte en la primera meitat dels anys cinquanta, però a partir de 1955, i tot al llarg dels anys seixanta, es va produir un gir decisiu en el panorama teatral català, si més no pel que fa a la producció d'una dramaturgia textual que manifestava una certa voluntat de reflexió sobre l'entorn social, i que s'entroncava, ara sí, amb les preocupacions formals i temàtiques més esteses del teatre europeu contemporani. Sagarra era mort; Soldevila havia abandonat; i la nova generació teatral, a part d'alguns autors que ja havien treballat abans de la guerra (Oliver, Villalonga, Espriu), es va furnir de noves veus, molt joves: Espinàs, Brossa, Capmany, Porcel, Pedrolo i, a començaments dels seixanta, Benet i Jornet. En tot plegat, hi va tenir molt a veure, al 1955, la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, i al 1960 la de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, sota la inspiració de Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany. A finals dels anys cinquanta i als anys seixanta es van estrenar obres «noves», és a dir, obres que hauria estat impensable que s'estrenessin tot just deu anys abans: entre elles, *Primera història d'Esther* d'Espriu i *Ball robot* de Joan Oliver. D'aquestes dues cal que parli ara.

L'estil característic de l'Oliver dramaturg d'abans de la guerra havia estat la sàtira, la sornegueria, la mordacitat (excepte a *La fam*). Oliver havia optat per una forma dramàtica que, tot prenent d'instaurar una paròdia de la comèdia burgesa, s'apropiava del caràcter realista d'aquesta mena de comèdia, de manera que, a la fi, el teatre d'Oliver tampoc no va

representar cap gran innovació en el panorama teatral català de l'època. Amb la mica de nou aire que es respira als anys cinquanta, Oliver va tornar al teatre i va escriure, entre altres, *Ball robat* (al 1956, i estrenada el 1958), on la ironia deixa de ser la columna de l'estil dramàtic. Doncs bé: *Ball robat* és, així ho entenc, una peça emblemàtica. I ho és no pas perquè resulta ser la millor peça d'Oliver i una de les millors del teatre català d'aquelles dècades (enllà de les seves qualitats intrínseques i dels seus defectes evidents: en cap cas no tinc interès de fer, en tot aquest escrit, un exercici de valoració), sinó pel que té de forma exemplar d'una dramaturgia ja esgotada i de carreró sense sortida per al teatre català. De *Ball robat*, i ja és un tòpic, s'ha dit que és una *pièce bien faite* (ho han dit Ricard Salvat, i Joaquim Molas, i Enric Gallén),⁴ cosa que no vol dir només que la peça estigui ben feta, sinó que observa les unitats i un desenvolupament progressiu de l'acció a la manera clàssica. Això, però, és només veritat en part: *Ball robat*, a part que no observa la unitat de lloc, no té, pròpiament, trama dramàtica. En tot cas, els escassos indicis de trama estan supeditats a la creació de la psicologia dels sis personatges que hi apareixen. En aquest sentit, *Ball robat* sí que és una *pièce bien faite*, però passada indubtablement pel sedàs de les intencions dramàtiques que l'estètica naturalista havia instaurat. Per entendre'ns del tot, i ho escric sense cap deix d'ironia (i, hi insisteixo, sense cap element valoratiu): l'Oliver de *Ball robat* és un equivalent català de Txèkhov (i, per cert, anys després Oliver va traduir al català el teatre de Txèkhov). Llegim què diu Peter Szondi, parlant de *Les tres germanes*, sobre el gran dramaturg rus:

En els drames de Txèkhov les persones viuen sota el senyal de la renúncia. La renúncia sobretot al present i la comunicació els és característica; renúncia a la felicitat de trobar-se veritablement. Aquesta resignació, en la qual la nostàlgia i la ironia constitueixen una postura de centre, determina igualment la forma i amb això el lloc de Txèkhov en el desenvolupament de l'art dramàtic modern. [...] El refús de l'acció i el diàleg –les dues categories formals més importants del drama–, el refús doncs de la forma dramàtica mateixa, sembla que ha de correspondre a la doble renúncia que caracteritza els personatges de Txèkhov.⁵

⁴ Vegcu, per exemple, Joaquim Molas, «Introducció» a Joan Oliver, *Tres comèdies*, Barcelona, 1960, pp. 5-15.

⁵ Peter Szondi, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, 1988, p. 26 [1ª ed. alemanya: 1959].

No conec cap definició més exacta del teatre de Txèkhov. Ni conec cap definició més exacta, tampoc, de l'Oliver de *Ball robot*: un Oliver que perfila personatges fets només d'enyor, de record i de desesperança, internament torturats; un Oliver que acota moltíssim (massa) per precisar una interpretació actoral que correspongui a la psicologia d'aquests personatges; un Oliver que construeix un món on els diàlegs són intercanvis de monòlegs, i on no hi ha acció, o en tot cas l'acció, com el diàleg-monòleg, és fruit només de l'existència prèvia de l'entitat del personatge; un Oliver, a la fi, naturalista, d'un naturalisme existencialista (amb tocs de realisme tremendista a la manera de Williams, però sense la seva subtilitat), més que no pas d'un naturalisme social a la manera d'Ibsen, certament: però naturalisme, a la fi.

És a dir, l'Oliver de *Ball robot* és un Oliver que assaja una estètica amb un desencaix de cinquanta anys en relació als models europeus. «La meva obra teatral és escassa i mediocre, com saps. La considero només un índex del que podria haver estat. [...] Si en tornar de l'exili hagués trobat una situació teatral no tan miserablement prostrada, hauria fet alguna cosa de bo, a partir de la meva experiència de *Ball robot*», va confessar Oliver a Baltasar Porcel.⁶ Sens dubte, el panorama de la Catalunya de l'època no donava per a gaires alegries. Però Oliver s'equivocava: segurament tenia més talent per al teatre del que va demostrar, però segurament també el camí de *Ball robot* era un carreró sense sortida, un camí que el teatre europeu ja havia experimentat i esgotat. Oliver no podia representar la innovació que calia al nostre teatre, que en canvi sí que van representar, enllà de l'interès intrínsec de la seva producció, Brossa i Pedroló. Com els dramaturgs psicologistes nord-americans, Oliver és un tardà; encallat en Txèkhov, Williams i O'Neill, a Europa començaven a treballar Beckett i Ionesco.

Espru va redactar *Primera història d'Esther* anys abans que Oliver escrivís *Ball robot*, i curiosament Espru hi va assajar un camí molt més d'acord que no pas el d'Oliver amb l'estètica imperant a Europa, probablement gràcies al fet que Espru va escriure teatre sense tenir cap intenció que fos portat a escena. En tot cas, la peça d'Espru, una petita i raríssima joia dramàtica, és de 1948, i va ser estrenada, amb direcció de Jordi Sarsanedas, el 1958 (el mateix any que *Ball robot*: la cronologia em fa un gran servei per a l'allegoria que estic dibuixant), abans de la represa

⁶ Baltasar Porcel, «Joan Oliver, decapitador verbal», *Serra d'Or*, VIII (1966), p. 154; reproduït dins Íd., *Grans catalans d'ara*, Barcelona, Destino, 1972.

que als anys seixanta en va fer Ricard Salvat. *Primera història d'Esther*, a part d'una estrofolària i lúcida (brillant) alegoria d'un país i d'una època, és una obra que es constitueix formalment, per a la consecució dels seus objectius, dintre d'una estètica allunyada de qualsevol temptació realista, començant per les mateixes tries lingüístiques. Es més, aquesta radical sàtira del franquisme està protagonitzada per titelles loquaces i grotesques, que no es caracteritzen pel discurs (totes parlen de manera igualment extravagant) i que, de fet, no es caracteritzen per res: la voluntat formal d'imposar una tessitura de completa inversemblança elimina gairebé qualsevol rastre d'individuació dels personatges, o almenys de velleïtat d'introspecció psicològica en aquests personatges. La peça d'Espriu és un exercici deliberat d'ensenyar les cartes, de mostrar al lector i a l'espectador els recursos que s'han posat en joc per a la constitució de l'estructura dramàtica: el doble nivell narratiu, les referències intertextuals a la pròpia obra d'Espriu, la desfilada llarguíssima (cap a quaranta) de personatges plans, l'essencialització d'aquests personatges, la constant diegesi que fan de les seves intencions i circumstàncies, la presència de la veu narrativa de l'Altíssim, la renúncia absoluta a acotar... tots són elements que condueixen a l'esfondrament de la ficció dramàtica naturalista i del personatge entès com a caràcter individual.

Teatre «èpic»? Ho va veure així de clar Ricard Salvat, un home de teatre format en bona part en els postulats teòrics de Brecht, quan es va llançar als anys seixanta a produir l'obra dramàtica i la no dramàtica d'Espriu, inclosa *Primera història d'Esther*. I és així que ha passat Espriu a la història de la dramaturgia catalana del segle XX: el representant del teatre èpic a Catalunya. Això, que per descomptat no vol dir en cap cas que Espriu begués directament de la font brechtiana, assenyala l'evidència que els objectius i la forma dramàtica emprada per Espriu coincideixen en una gran part amb la proposta brechtiana, encara que també s'hi trobin determinats components de tall superrealista, que l'acosten, lleugerament, al teatre de l'absurd que a finals dels anys cinquanta començarà a instal·lar-se a Europa. En efecte, Beckett havia començat a escriure *En attendant Godot* al 1948 (quan Espriu escriu *Primera història d'Esther*), però l'obra no serà estrenada fins al 1953; al 1956 va acabar *Fin de partie*, i des d'aleshores el nou model beckettian, una proposta dramàtica caracteritzada precisament pel seu caràcter antidramàtic segons les normes vigents, es va consolidar fins al punt de rebre, al 1965, el Premi Mundial de Teatre de la crítica anglesa per

Waiting for Godot. I serà al llarg d'aquesta dècada dels anys seixanta que es consolidarà, també, la nova generació de la dramaturgia catalana, la d'Espinàs i Brossa i Capmany i Pedroló, si és que es pot considerar consolidació les circumstàncies en què es va haver de desenvolupar el teatre català de text durant el franquisme.

En definitiva, i malgrat aquestes circumstàncies especials, el cas del teatre català de tots aquests anys és, en petit i amb tardança, una autèntica allegoria de la paradoxa general que viu el teatre europeu gairebé tot al llarg del segle XX: una estètica moribunda, o morta, com la que havia imposat el paradigma dramàtic naturalista (amb tota la seva llista de reglamentacions, i al capdavant d'elles la consideració del personatge com a caràcter aïllable individualment i socialment), és substituïda per un ventall de formes dramàtiques (que coincideixen, almenys, en un punt: la revisió radical dels pilars de la dramaturgia naturalista, i al capdavant la concepció mateixa del personatge teatral) que no acabaran de desterrar plenament, en la consciència dels espectadors, la idea que aquell paradigma és la forma dramàtica "natural". Em fa l'efecte que és aquí on es troba una de les claus del caràcter un punt esquizofrènic del teatre actual: al costat de l'èxit ininterromput del teatre de tall naturalista, i fins i tot de la comèdia més o menys vodevilesca i dels serials televisius i del cinema de Hollywood i dels *reality shows*, als darrers trenta anys han triomfat, hereus del passat, dramaturgs com Handke, Pinter, Mamet i Koltès (i Benet i Jornet, i Belbel), dramaturgs que no han oblidat, sinó que han reformulat (i en tot cas han portat fins a un punt d'extrema radicalitat), la vella lliçó d'Aristòtil, que és també, en gran part, la de Racine i la de Calderón i la de Molière i la de Shakespeare (i la de Fontanella i la de Ramis). I que em disculpi Aristòtil des del cel dels pagans per gosar fer comparacions tan atrevides.