

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ**

**TESI DOCTORAL**



**El teatre actual per a infants al País Valencià: Pluja Teatre  
(1980-1995)**

**Presentada per: Roser Soler Piera**

**Director: Ramon X. Rosselló**

**Departament de Filologia Catalana**

**Programa de doctorat: 140 D Llengua i literatura catalanes**

**València, 2014**



# ÍNDEX

## 1. INTRODUCCIÓ

- 1.1. OBJECTIUS p. 11
- 1.2. MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC p. 16
- 1.3. ESTRUCTURA DE LA TESI p. 25

## 2. PLUJA TEATRE, UN GRUP DE TEATRE INDEPENDENT (1972-1979)

- 2.1. EL TEATRE INDEPENDENT VALENCIÀ p. 31
- 2.2. PLUJA TEATRE p. 37
  - 2.2.1. *Els inicis de la companyia* p. 39
  - 2.2.2. *Obres de cambra i assaig* p. 42
  - 2.2.3. *Muntatges de teatre independent* p. 45

## 3. DES DEL TEATRE INDEPENDENT FINS A L'ESTABLIMENT D'UN MERCAT TEATRAL (1979-1995)

- 3.1. PANORAMA DEL TEATRE VALENCIÀ p. 61
  - 3.1.1. *Del teatre independent a la iniciativa pública (1979-1985)* p. 61
  - 3.1.2. *Consolidació de la política teatral valenciana (1986-1995)* p. 72
- 3.2. PLUJA TEATRE: DE GRUP INDEPENDENT A EMPRESA TEATRAL (1979-1995) p. 78

## 4. ANÀLISI DELS ESPECTACLES

- 4.1. INTRODUCCIÓ p. 85
- 4.2. *RASPA, SOMPO I EL MÀGIC TUTTI-FRUTTI* (1980) p. 98
  - 4.2.1. *Acció i nivells fictcionals* p. 98
  - 4.2.2. *Personatges* p. 107
  - 4.2.3. *Emmarcament ficcional* p. 113
  - 4.2.4. *Punt de vista* p. 115
  - 4.2.5. *Paraula* p. 117
  - 4.2.6. *Posada en escena* p. 120
- 4.3. *ELS QUATRE COSINS GERMANS* (1984) p. 140
  - 4.3.1. *Acció i nivells fictcionals* p. 140

4.3.2. <i>Personatges</i>	p. 152
4.3.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 161
4.3.4. <i>Punt de vista</i>	p. 164
4.3.5. <i>Paraula</i>	p. 168
4.3.6. <i>Posada en escena</i>	p. 172
4.4. <i>MOMO</i> (1986)	p. 187
4.4.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 187
4.4.2. <i>Personatges</i>	p. 198
4.4.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 208
4.4.4. <i>Punt de vista</i>	p. 211
4.4.5. <i>Paraula</i>	p. 213
4.4.6. <i>Posada en escena</i>	p. 217
4.5. <i>LA VERA HISTÒRIA D'ALÍ BABÀ</i> (1987)	p. 233
4.5.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 233
4.5.2. <i>Personatges</i>	p. 241
4.5.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 249
4.5.4. <i>Punt de vista</i>	p. 252
4.5.5. <i>Paraula</i>	p. 256
4.5.6. <i>Posada en escena</i>	p. 259
4.6. <i>EH! TIRANT</i> (1990)	p. 276
4.6.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 276
4.6.2. <i>Personatges</i>	p. 282
4.6.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 288
4.6.4. <i>Punt de vista</i>	p. 292
4.6.5. <i>Paraula</i>	p. 298
4.6.6. <i>Posada en escena</i>	p. 302
4.7. <i>PETER PAN</i> (1992)	p. 315
4.7.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 315
4.7.2. <i>Personatges</i>	p. 329
4.7.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 337
4.7.4. <i>Punt de vista</i>	p. 339
4.7.5. <i>Paraula</i>	p. 341

4.7.6. <i>Posada en escena</i>	p. 344
4.8. <i>L'AMIC INVISIBLE</i> (1994)	p. 357
4.8.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 357
4.8.2. <i>Personatges</i>	p. 365
4.8.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 370
4.8.4. <i>Punt de vista</i>	p. 371
4.8.5. <i>Paraula</i>	p. 374
4.8.6. <i>Posada en escena</i>	p. 377
4.9. ANÀLISI COMPARATIVA DE LES OBRES	p. 389
4.9.1. <i>Acció i nivells fictionals</i>	p. 391
4.9.2. <i>Personatges</i>	p. 393
4.9.3. <i>Emmarcament ficcional</i>	p. 396
4.9.4. <i>Punt de vista</i>	p. 397
4.9.5. <i>Paraula</i>	p. 400
4.9.6. <i>Posada en escena</i>	p. 402

## **5. CREACIÓ, PRODUCCIÓ, EXHIBICIÓ I RECEPCIÓ DELS ESPECTACLES DE PLUJA TEATRE**

5.1. PROCÉS DE CREACIÓ DELS ESPECTACLES	p. 411
5.2. PRODUCCIÓ, RECERCA I GESTIÓ DE LES FONTS DE FINANÇAMENT DELS MUNTATGES	p. 416
5.2.1. <i>Possibilitats de finançament</i>	p. 416
5.2.2. <i>Evolució del cost de producció dels espectacles</i>	p. 420
5.3. EXHIBICIÓ, LA GEOGRAFIA DELS ESCENARIS	p. 424
5.4. DE LA RECEPCIÓ CRÍTICA A LA PRESÈNCIA DE PLUJA TEATRE A LA PREMSA ESCRITA	p. 435

## **6. CONCLUSIONS**

p. 445

## **7. BIBLIOGRAFIA**

p. 457

## ANNEXOS<sup>1</sup>

Annex 1. *Raspa, Sompo i el màgic Tutti Frutti* (1980). Text teatral original.

Annex 2. *Els quatre cosins germans* (1984). Text teatral original.

Annex 3. *Momo* (1986). Transcripció.

Annex 4. *La vera història d'Alí Babà* (1987). Transcripció.

Annex 5. *Eh! Tirant* (1990). Text teatral original.

Annex 6. *Peter Pan* (1992). Transcripció.

Annex 7. *L'amic invisible* (1994). Text teatral original.

### Taules

Taula 1. Esquema d'anàlisi dels espectacles	p. 87
Taula 2. Fitxa artística de <i>Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti</i>	p. 90
Taula 3. Fitxa artística d' <i>Els quatre cosins germans</i>	p. 91
Taula 4. Fitxa artística de <i>Momo</i>	p. 92
Taula 5. Fitxa artística de <i>La vera història d'Alí Babà</i>	p. 94
Taula 6. Fitxa artística d' <i>Eh! Tirant</i>	p. 95
Taula 7. Fitxa artística de <i>Peter Pan</i>	p. 95
Taula 8. Fitxa artística de <i>L'amic invisible</i>	p. 97
Taula 9. Distribució de costos per espectacle	p. 421
Taula 10. Dades d'exhibició per espectacle	p. 424

### Imatges

Imatge 1. Escola: Sompo, Raspa, màgic Tutti-Frutti (minut 18.05)	p. 126
Imatge 2. Casa de Ningú: Pallasset, Raspa, Sompo (minut 31.23)	p. 126
Imatge 3. Casa de Ningú: Peixet, Raspa, Sompo, màgic Tutti-Frutti (minut 44.02)	p. 127
Imatge 4. Jardí del Sol: Raspa, màgic Tutti-Frutti, Sompo (minut 48.51)	p. 127
Imatge 5. Jardí del Sol: Màgic Tutti-Frutti, Raspa, Atlas, Sompo (minut 53.29)	p. 128

---

<sup>1</sup> Tots els annexos apareixen en versió digital.

Imatge 6. Sala: Raspa, Sherlok, Home sense cap, Mut (minut 05.50)	p. 175
Imatge 7. Sala: Mut, Sompo, Tranqui (minut 09.07)	p. 175
Imatge 8. Sala: Mut, Sompo, Tranqui (minut 35.37)	p. 176
Imatge 9. Jutjat: Mut, Jutge, Sompo, Raspa (minut 52.15)	p. 176
Imatge 10. Amfiteatre: Momo, Gigi, Fusi (minut 05.09)	p. 218
Imatge 11. Amfiteatre: Nina Bebenin, Momo, Home Gris (minut 39.22)	p. 218
Imatge 12. Casa de Cap Lloc: Mestre Hora, Momo (minut 59.30)	p. 219
Imatge 13. Casa de Cap Lloc: Momo, Mestre Hora (minut 64.41)	p. 219
Imatge 14. Carrer: Momo, Girolamo (minut 77.27)	p. 220
Imatge 15. Casa de Cap Lloc: Home Gris 1, Home Gris 2, Home Gris 3 (minut 89.00)	p. 220
Imatge 16. Platja: Bruixa 1, Bruixa 2, Bruixa 3 (minut 02.30)	p. 263
Imatge 17. Carrer: Mehmed, Alí (minut 09.03)	p. 263
Imatge 18. Carrer: Alí, Policia, Mehmed (minut 28.28)	p. 264
Imatge 19. Cova: Geni, Mehmed (minut 56.32)	p. 264
Imatge 20. Espai escenogràfic: Bruixa 1, Bruixa 2, Bruixa 3 (minut 58.54)	p. 265
Imatge 21. Espai escenogràfic: Tutti-Frutti, Cento (minut 09.30)	p. 303
Imatge 22. Anglaterra: Jordana, Sompo/Tirant, Kirieleison (minut 21.48)	p. 304
Imatge 23. Constantinoble: Cento/Tirant, Raspa, Tutti-Frutti/Carmesina (minut 29.54)	p. 304
Imatge 24. Constantinoble: Raspa, Sompo (minut 37.34)	p. 305
Imatge 25. Constantinoble: Tutti-Frutti, Raspa, Sompo, Cento (minut 44.30)	p. 305
Imatge 26. Cambra de Wendy: Mare, Pasqual, Nana, Miquel, Wendy (minut 06.27)	p. 346
Imatge 27. Cambra de Wendy: Wendy, Pasqual, Miquel, Mare (minut 07.44)	p. 346
Imatge 28. Espai escenogràfic: Wendy (minut 18.58)	p. 347
Imatge 29. Clariana: King, Bamby, Draqui, Peter Pan, Wendy (minut 27.30)	p. 347
Imatge 30. País del Mai dels Mais: Smee, Garfi, Starkey (minut 37.50)	p. 348
Imatge 31. Vaixell: Garfi (minut 56.27)	p. 348
Imatge 32. Vaixell: Starkey, Garfi, Smee, Wendy (minut 61. 25)	p. 349
Imatge 33. Vaixell: Garfi, Peter Pan, Starkey (minut 65.13)	p. 349
Imatge 34. Casa: Sara, Antoni (minut 05.56)	p. 378

Imatge 35. Laberint: Rabosa, Antoni (minut 14.54)	p. 379
Imatge 36. Laberint: Rata, Soldat, Serp (minut 20.39)	p. 379
Imatge 37. Laberint: Rata, Soldat, Rabosa (minut 28.53)	p. 380
Imatge 38. Laberint: Elvis, Sara, Home de negocis (minut 36.09)	p. 380
Imatge 39. Laberint: Elvis, Sara, Mussol (minut 37.30)	p. 381



## **Agraïments**

Cal, des de la primera pàgina, agrair a tota la companyia la generositat de permetre'ns l'accés a llibretes, plecs, carpetes, àlbums, caixes i records sempre que els ho hem demanat. Ha estat una sort disposar d'aquesta gran quantitat d'informació emmagatzemada en aquest desordre meticulosament acurat. Gràcies als plugeros, en primer lloc per la paciència, però també per l'entusiasme i per la constància de tots aquests anys que ha durat el procés de recerca, redacció i revisió d'aquest treball.

Agrair profundament el seguiment que n'ha fet Ramon X. Rosselló, contrastant, esmenant, modificant, esborrant, distribuint, acceptant canvis i assumint pauses.

I a tots aquells que sense voler o sabent-ho hi han estat implicats. Als territoris, a les mars, a les illes i a les penínsules, als departaments, a les llengües estranyes, i a totes les taules que hem compartit mentre discutíem, exposàvem, debatíem, raonàvem i reflexionàvem sobre Pluja Teatre.

Però, sobretot, gràcies a la Safor, als que hi hem crescut i als que ja no hi són.



# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. OBJECTIUS

El teatre per a infants tradicionalment s'ha tractat com un mer apèndix del teatre per a adults; no obstant això, gaudeix d'una personalitat concreta amb prou dignitat per donar lloc a estudis i valoracions independents. En les pàgines que segueixen ens proposem de descriure la tasca de Pluja Teatre, companyia de Gandia (la Safor), dins de l'àmbit del teatre per a infants des d'un doble punt de vista, d'una banda, l'anàlisi dels espectacles i, de l'altra, el context en què s'inscriu.

Pluja Teatre va nàixer a principis dels anys setanta a Gandia com un projecte d'un grup de joves amb l'únic propòsit de *fer teatre*. Aquesta companyia inicia la seua trajectòria tot oferint espectacles per a adults, de creació col·lectiva, en què es tracten temes d'abast polític, històric i social, dins dels paràmetres d'allò que posteriorment s'ha anomenat teatre independent valencià. Al llarg d'aquests anys ja trobem nombroses iniciatives que reivindiquen la necessitat de dedicar una atenció específica al públic més jove, atès que els artistes dels setanta es fixen en els més menuts a l'hora de proposar noves maneres d'enfrontar-se al fet cultural. La gent del teatre es troba immersa en un ambient d'efervescència cultural, educativa i, per damunt de tot, cívica, després dels temps més foscos de la dictadura franquista. Són els anys de la renovació pedagògica, del creixement d'iniciatives a pobles i ciutats encaminades a l'acostament de la cultura a tots els sectors de la societat.

Els canvis que arriben amb el final de la dictadura i el començament de la dècada dels vuitanta, acompanyats del contacte amb les noves tendències socials i pedagògiques que sorgeixen durant aquests anys, porten Pluja Teatre a interessar-se a ampliar el tipus de públic a qui dirigir els seus espectacles. La reivindicació de la personalitat del xiquet, del seu criteri, de l'adequació dels espectacles a les seues necessitats i expectatives respon a la voluntat que cresca i es desenvolupe amb capacitat creadora i autonomia cultural. La primera contribució de la companyia a aquest nou moviment que engloba cultura i educació és l'estrena de l'espectacle *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* el setembre de 1980, que esdevindrà el punt de partida de la dedicació plena d'aquesta companyia al teatre per a infants. Una trajectòria que es

consolida al llarg dels anys noranta amb el pas a la dedicació exclusiva a aquest sector de públic i que es clou amb una xifra total de vint-i-dos espectacles en aquest període de més de trenta anys (1980-2013).

A més d'aquesta especialització en obres per als espectadors més menuts, hem de destacar el volum d'activitat de la companyia amb una mitjana d'estrena de quasi un espectacle per any i unes xifres d'exhibició elevades, les quals arriben a superar les cent representacions en el cas de les obres que analitzarem en aquesta tesi. Alguns d'aquests espectacles (*Peter Pan*, *Momo*, *El sol verd*) s'han arribat a reposar anys després amb un repartiment que comptava amb la col·laboració d'altres joves actors valencians. Així mateix, la companyia ha rebut diversos premis que demostren el grau de reconeixement dins del sector teatral professional com són el Premi de la Crítica dels Premis de les Arts escèniques i cinematogràfiques de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (2002), el Premi Pedro del Río a la trajectòria professional dels Premis de les Arts escèniques de la Generalitat Valenciana (2003) i el Premi Max de les arts escèniques al Millor espectacle infantil (*Momo*, 2005).

L'anàlisi dels set primers espectacles per a xiquets de la companyia Pluja Teatre i la descripció del context cultural en què es creen ens permetrà aproximar-nos, per tant, al tarannà de la companyia, caracteritzat per la implicació amb l'actualitat, per la intertextualitat de les obres que les situa entre la tradició i la innovació, així com pel compromís de crear un mitjà de desalienació i d'emancipació social. A més, dedicarem especial atenció a descriure el context polític i cultural valencià que va permetre el naixement i desenvolupament d'un seguit de companyies teatrals, així com el decaïment del teatre independent, i a definir el paper de les institucions públiques dins del nou context cultural del País Valencià.

Pel que fa al període estudiat, hem triat l'acotació temporal 1980-1995 per tal d'esbrinar, a més, si les transformacions polítiques i culturals poden condicionar l'activitat d'una empresa privada com és una companyia teatral. Comencem l'estudi l'any 1980, el qual es troba a mig camí entre l'aprovació de la Constitució Espanyola (1978) i la de l'Estatut d'Autonomia valencià (1982). Aquesta és una època de profundes transformacions en tots els sectors durant la qual, si ens fixem en el teatral, s'inicia una profunda crisi a l'interior del teatre independent valencià que havia estat ben actiu durant la dècada dels setanta. En relació amb la història de la companyia, el

més rellevant és la preparació i posterior estrena del primer espectacle per a xiquets, *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, el dia 20 de setembre de 1980 a Quatretonda (la Vall d'Albaida). Al mateix temps, encara es dediquen al teatre per a adults perquè segueixen representant *Dóna'm la lluna* (1979) i preparen el següent muntatge, *La calça al garró* (1982).

El límit cronològic l'hem establert l'any 1995 durant el qual, a més de produir-se un canvi del partit de govern a la Generalitat Valenciana, la companyia Pluja Teatre assoleix el repte d'inaugurar l'acabat de reformar Teatre del Raval en què pretenen oferir una programació continuada per omplir el buit cultural de la Safor. Els membres de Pluja Teatre hi engeguen una doble línia de programació, d'una banda, l'exhibició regular d'espectacles per a adults i, de l'altra, la programació per a infants amb unes campanyes escolars redissenyades, a les quals assisteixen xiquets de les comarques centrals i del sud del País Valencià. A partir de 1995, doncs, la programació del Teatre del Raval creix i necessita una major atenció dels membres de la companyia. Per permetre que els membres del grup, amb un projecte cooperatiu consolidat, se centren en les tasques de gestió de la nova sala i de distribució dels propis espectacles, comencen a contractar actors aliens a la companyia, la majoria joves i de la comarca, per protagonitzar els nous espectacles.

Així doncs, l'organització de les campanyes escolars es converteix en un dels motors de Pluja Teatre que col·labora amb les escoles per portar els xiquets al teatre. En aquests cicles s'ofereix una eixida pedagògica completa, amb un disseny que no només inclou un espectacle dins l'horari lectiu, sinó que s'afegeix, a l'activitat prèvia en les seues instal·lacions, la possibilitat d'una altra activitat de vesprada. La programació inclou espectacles d'altres grups i un ventall ampli d'activitats complementàries. A més, les campanyes s'organitzen per trimestres d'acord amb el calendari escolar i tant els espectacles com la resta d'activitats es graduen segons franges d'edat basades en els cicles educatius vigents. Aquest nou model, doncs, representa un progrés respecte a les primeres campanyes en què només s'oferia un taller previ i un espectacle de la pròpia companyia, les quals estaven restringides a les escoles de la comarca.

En el nivell de la gestió pública, l'any 1995 comença un nou cicle en la Generalitat Valenciana amb l'arribada al govern del Partit Popular després d'anys de

govern del Partit Socialista del País Valencià que, posteriorment, ha comportat un gir profund en la política teatral de les institucions valencianes.

El nostre objecte d'estudi és, per tant, la tasca duta a terme per Pluja Teatre durant el període 1980-1995 des d'un doble punt de vista:

1. La descripció de l'activitat teatral des del final del franquisme fins a la primera meitat dels anys noranta al País Valencià, i, en concret, a la comarca de la Safor. Per enllestir aquest objectiu general haurem de tenir en compte els tres punts següents:

- Traçar l'evolució del moviment de teatre independent nascut durant els anys setanta.
- Oferir un panorama de la transformació de les institucions i de la política cultural al País Valencià.
- Esbrinar les raons que porten Pluja Teatre a iniciar una línia d'espectacles per a infants a finals de la dècada dels setanta, les conseqüències d'aquesta decisió i els motius que els porten cap a l'especialització a partir dels anys noranta.

2. L'anàlisi dels espectacles per a infants des del punt de vista de la creació, la producció, l'exhibició i la recepció per establir els paràmetres que els defineixen. En aquesta anàlisi haurem de tenir present aspectes interns de l'organització de la companyia i tot seguit els condicionants externs que defineixen el sector, d'acord amb aquests tres punts:

- Indicar els entrebancs que ens podem trobar a l'hora d'emprendre una anàlisi exhaustiva de les arts escèniques i escatir quin paper hi juga la informació que ofereixen els membres de la companyia.
- Destriar la presència d'esdeveniments polítics, socials, econòmics i culturals dins de les obres de Pluja Teatre, tot analitzant-ne la influència en la història de la companyia i els mecanismes que utilitzen per inserir-los en espectacles dirigits a infants.
- Analitzar el tractament de les institucions i de la crítica al sector.

L'objectiu principal d'aquest estudi, doncs, construït a partir d'aquesta dicotomia, ens condueix a analitzar les set primeres obres de Pluja Teatre dirigides al públic més menut i a comprendre el context social, polític i cultural en què es generen. Relacionarem, d'aquesta manera, l'àmbit de la creació i la producció teatral valenciana amb la resposta de la societat i, especialment, amb el contacte que s'ha mantingut amb les institucions culturals.

Plantegem, per tant, una retrospectiva general del panorama teatral al País Valencià, des del punt de vista del teatre de gestió privada per a infants a través de la descripció de l'evolució d'aquest grup de teatre en un període de quinze anys. Així mateix, destacarem en quina mesura els canvis polítics arreu de les administracions, tant en els ajuntaments, com en les diputacions o en la Generalitat, poden haver influït en la història del teatre valencià i en la trajectòria d'una companyia concreta.

Fixar-nos en el treball de Pluja durant aquesta època, a més, implica tenir en compte la tasca d'un grup d'artistes que s'aparten de la norma, perquè els podríem definir per negació dels trets que caracteritzen la majoria de les companyies teatrals valencianes formades durant els setanta. No es tracta d'una companyia sorgida a la universitat sota l'aixopluc d'un professor, ni s'origina a la ciutat de València, ni als seus membres tampoc no els interessa treballar des d'aquesta ciutat i, fins i tot, amb l'arribada dels nous organismes democràtics manifesten obertament una gran desafecció per ocupar-ne càrrecs de responsabilitat. Els trets principals de Pluja Teatre, ben al contrari, fan referència a l'arrelament a la comarca de la Safor, la convicció de la importància de la feina feta des de la comarca i per la comarca, tot establint un lligam fort i constant amb la realitat social, cultural, econòmica i política més immediata. La companyia s'interessa a reflectir el seu punt de vista sobre els canvis que sofreix la Safor, durant tots aquests anys, s'hi implica fins al punt de convertir aquesta comarca i, especialment, Gandia en l'epicentre de totes les reivindicacions presents dalt de l'escenari, sobretot de caire cívic, ecologista i pacifista. Així doncs, amb l'anàlisi de l'activitat d'aquesta companyia teatral afegirem al panorama general valencià una òptica saforenca arran de les referències als esdeveniments més rellevants que es fan durant els espectacles. Com veurem, el fet que els espectadors siguen xiquets no comporta un abandonament de l'esforç d'oferir alternatives al sistema establert.

## 1.2. MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC

El primer pas per aproximar-nos a la història de Pluja Teatre fou endinsar-nos en els documents que conserva la companyia, com ara memòries anuals, pressupostos, llibres de comptes, cartes, sol·licituds de subvencions, programes de mà, justificants de pagament o cartells. Aquest ampli ventall de documents ens va imposar una primera tasca de reconeixement, per tal de procedir a fer-ne un inventari que facilitara la sistematització i posterior digitalització dels fons d'un arxiu que hem anat revisant al llarg de la redacció d'aquest estudi. Una vegada seleccionada, separada i ordenada la informació útil, aquests documents ens han ajudat a descriure tot l'entramat de la política cultural de l'època, així com a entendre l'evolució de la companyia.

És important destacar, així mateix, que els protagonistes d'aquests fets han participat i col·laborat en el procés de reflexió sobre el període analitzat. Hem estat en contacte amb la companyia mitjançant entrevistes individuals, converses grupals o qüestionaris per correu electrònic, que ens han servit per contrastar la informació que constava a les fonts, així com per actualitzar dades o redirigir la recerca gràcies a les noves possibilitats que ens oferien aquestes interaccions.

Per a la recollida de dades inicial vam fer servir un mètode observacional (Olaz 2008) com els enregistraments de converses introductòries amb dos membres de la companyia, Ximo Vidal i Joan Muñoz, les quals ens van ajudar a emmarcar i limitar l'objecte d'estudi a les beceroles de la nostra recerca. En el cas de les entrevistes a Ximo Vidal es tracta de tres entrevistes no dirigides, és a dir, sense cap estructura prèvia, que vam dur a terme l'agost de 2006 amb una finalitat exploratòria per obtenir la informació inicial que ens ajudara a reconèixer l'objecte investigat i delimitar-ne amb precisió l'abast de la recerca. Pel que fa a l'entrevista a Joan Muñoz, el desembre de 2006, l'entrevistadora disposava d'un guió temptatiu d'aquelles qüestions sobre les quals volia aprofundir després d'una primera aproximació a la història de la companyia. D'acord amb els trets de l'entrevista intensiva, vam incidir a trobar els aspectes més importants i significatius en la ment de l'entrevistat, així com la definició i la valoració personal de les situacions viscudes.

Al llarg de l'elaboració d'aquest estudi hem continuat obtenint informació mitjançant el contacte constant i directe amb els implicats que ens han oferit tot un



seguit d'informació ben profitosa sobre aspectes que no són directament observables. Els membres de Pluja, com hem dit més amunt, ens han acompanyat durant el procés de reflexió, és a dir, durant la fase que permet extraure significat a partir de les dades disponibles, interpretar-les i comunicar-ne el sentit. Per assolir el nostre objectiu, hem fet servir el mètode de la triangulació (Berganza i Ruiz 2005), en què es combinen metodologies en l'anàlisi d'una mateixa realitat social, tant la triangulació de dades, com la triangulació teòrica per interpretar-les des de perspectives diferents.

A més de classificar la informació extreta del seu arxiu i de contrastar records i opinions personals, hem utilitzat altres fonts que ens faciliten informació directa sobre l'estat de les companyies. Així doncs, hem consultat, d'una banda, el *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* (DOGV) i, en menor mesura, el *Butlletí Oficial de l'Estat* (BOE), per establir una cronologia de la política cultural valenciana i, de l'altra, documents com les actes de les *Sessions extraordinàries de treball del Consell assessor de teatre*, realitzades durant l'octubre de 1984 i editades pel Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (1986).

Malgrat la consideració d'aquest material, com que es tracta d'una època molt propera a l'actual, haurem de tenir ben present que les dades que consten als documents que manegem es poden contradir amb la memòria dels implicats, i que hem d'evitar caure en el parany d'interpretar-les d'acord amb les conseqüències o els esdeveniments dels anys següents. Som conscients, per tant, de la necessitat d'establir un punt de vista independent, però també de la dificultat afegida que això suposa. Al mateix temps, atès que parlem d'una companyia en funcionament durant el període d'investigació, amb espectacles en cartell i activitats al Teatre del Raval com, per exemple, les campanyes escolars o els Divendres del Raval, moltes de les recerques s'han barrejat amb la quotidianitat del grup. Aquest ambient ens ha ajudat a comprendre des de la posició d'analista com és el dia a dia d'una empresa teatral.

Per això, hem hagut de reflexionar sobre altres qüestions com ara la funció de cada membre de la companyia, les tasques que envolten i es relacionen amb l'organització dels espectacles i les activitats complementàries, així com analitzar el paper del grup dins del món cívic i educatiu de la comarca, com a dinamitzadors i agitadors culturals. I sobretot intentar distingir els esdeveniments biogràfics i les

opinions personals d'aquells fets que són rellevants per a la investigació i per aclarir punts foscos de la documentació consultada.

La descripció de les circumstàncies polítiques, socials i culturals, dels capítols 2 i 3, ens condueix fins al capítol 4 en què analitzarem les set obres de Pluja Teatre per a infants gestades en aquell context. Podem dur a terme aquesta anàlisi gràcies a la conservació i a la posterior digitalització dels enregistraments guardats en l'arxiu de la companyia. El primer pas va ser comprovar la qualitat de la digitalització de l'enregistrament, que ha donat resultats diversos com veurem a les captures que hi hem inclòs, així com el grau d'aproximació de l'espectacle a la versió, que considerem definitiva, del guió conservat. Hem de tenir en compte, a més, que els guions de Pluja no es van concebre com a text dramàtic per a una futura escenificació, sinó més aviat per ser una eina d'ús intern del grup amb l'objectiu de deixar testimoni de la feina duta a terme pel col·lectiu. Així doncs, com que no són guions preparats per publicar-los, en la majoria de casos ens enfrontem a uns textos sense les acotacions necessàries per saber com s'haurien de representar certs passatges, les característiques físiques dels personatges o com s'han de resoldre alguns dels canvis escenogràfics. L'anàlisi es du a terme, per tant, sobre l'espectacle enregistrat, malgrat que en nombroses ocasions l'heterogeneïtat de mètodes que al llarg dels anys es van utilitzar per gravar els espectacles en dificulten l'anàlisi profunda.

Aquesta distància entre ambdós suports ens va obligar a establir una sèrie de paràmetres per tal de considerar algunes de les diferències o bé dintre de la normalitat de la improvisació d'una art escènica, o bé massa allunyades per poder analitzar els espectacles amb el guió conservat com a suport. Josep Lluís Sirera (2008) adverteix que les característiques dels procediments de fixació a què es recorre per tal d'evitar la fugacitat del teatre, com ara les gravacions, els esquemes i materials de treball dels directors o la memòria dels implicats, condicionen el punt de vista de l'investigador. A més de les dificultats de precisar el text espectacular a partir d'un document audiovisual, com ja hem dit, cal destacar les diferents tècniques que s'utilitzen durant el muntatge de les gravacions, les quals amplien les possibilitats del punt de vista de l'espectador però alhora el dirigeixen cap a punts concrets. La perspectiva de l'espectador, en massa ocasions, es condueix mitjançant la direcció de la càmera, tot limitant la interpretació de l'analista que s'allunya del ventall d'opcions que ofereix la representació en viu. En

aquest cas, la varietat de les característiques de les filmacions se subratlla amb el pas del temps i la millora de la tecnologia, que ens distancia de la sensació d'assistir a l'espectacle com un espectador de l'època. Hi podem trobar, per exemple, primers plans dels protagonistes, impossibles si l'espectador s'asseu al pati de butaques; en altres casos, talls temporals que arriben, fins i tot, a ocultar no solament canvis d'escenografia que originalment es feien a la vista del públic, sinó també les entrades i les eixides dels personatges. A aquesta heterogeneïtat se suma el fet que, del conjunt de les gravacions, n'hi ha que pertanyen a l'inici de l'exhibició del muntatge, d'altres realitzades durant una de les representacions en les quals se senten les reaccions del públic, així com de representacions fetes expressament per enregistrar-les, en aquest darrer cas n'hi ha que són molt posteriors a la darrera actuació.

Cal destacar, encara, els espectacles *Momo* (1986), *La vera història d'Ali Babà* (1987) i *Peter Pan* (1992), en què la correspondència entre l'enregistrament i el guió és tan escassa que hem decidit de transcriure els parlaments de l'espectacle gravat per tal de fixar, si es pot, la representació i facilitar-ne la descripció exhaustiva al capítol corresponent. Però també hi ha el cas de *L'amic invisible* (1994), del qual només disposem de la gravació d'un assaig general. Per tot això, hem inclòs a l'annex una còpia dels textos citats durant les anàlisis. D'una banda, oferim els guions originals escanejats de *Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, *Els quatre cosins germans*, *Eh! Tirant* i *L'amic invisible*, perquè es corresponen en bona mesura amb l'enregistrament. D'altra banda, les transcripcions de les gravacions de *Momo*, *La vera història d'Alí Babà* i *Peter Pan* en les quals, sempre que hi havia una correspondència exacta amb l'enregistrament, hi hem introduït les acotacions que constaven als guions per facilitar la comprensió de tot l'espectacle.

Una vegada fixat l'objecte d'anàlisi i la quantitat d'informació que emmagatzemava la companyia, vam iniciar la recerca de bibliografia específica sobre teatre infantil en català, però ens vam adonar que, tant la referida al País Valencià com a la resta de territoris de parla catalana, és escassa i dispersa. Aquesta circumstància ha dificultat l'acostament al nostre objecte d'estudi que combina ambdós aspectes: els infants com a receptor específic i la història recent de les arts escèniques valencianes. Així doncs, hem hagut de conformar el nostre marc teòric tot espigolant tècniques i punts de vista de dos camps paral·lels que tradicionalment han tractat aquestes matèries

només tangencialment. Aquests camps són, d'una banda, la bibliografia sobre teatre valencià i, d'una altra, la recerca sobre literatura per a infants i joves. El panorama històric inicial que ocupa els capítols 2 i 3, per tant, l'hem hagut de construir a partir de la informació que ofereixen uns textos de procedència i finalitat dispars. Aquesta circumstància ens serveix per constatar el grau d'interès i la rellevància que atorga la nostra societat tant al teatre per a xiquets com a la seua anàlisi.

En primer lloc, pel que fa a la bibliografia sobre el teatre al País Valencià, hem pogut consultar assajos, reflexions i històries del teatre dels anys setanta i vuitanta. Aquest material, en nombroses ocasions de caràcter divulgatiu, i en d'altres amb un paper merament commemoratiu, esdevé poc precís i alhora repetitiu, potser per la proximitat cronològica i professional amb l'objecte descrit. Malgrat aquest aparent desert bibliogràfic, cal destacar el catàleg de l'exposició de la Universitat de València *60 anys de teatre universitari*, editat per Manuel Aznar, Nel Diago i M. Fernanda Mancebo (1993), el qual enceta un enfocament des del qual oferir una panoràmica del teatre valencià de la segona meitat del segle XX. Posteriorment, ja dins del 2000, trobem els estudis sobre el València-Cinema (Herrerias 2001), l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València (Herrerias i Molero 2005) i els 25 anys del Teatre Escalante (Herrerias 2010), els quals ajuden a conformar el marc històric en què s'estableix la companyia que estudiem. Durant aquests anys també és important la defensa de la tesi doctoral de Xavier Puchades (2005), en què se subratlla el paper de l'autor dramàtic dins del context valencià de la dècada dels vuitanta i noranta. Quant al teatre a la Safor trobem el treball de Sòria (1990) sobre les festes populars; la història del teatre a la comarca durant la segona meitat del segle XX de Gongga (2004), membre de Pluja Teatre, i, més recentment, la història del Teatre Serrano de Gandia de Garcia i Gongga (2007). Un altre aspecte que hem hagut de tenir en compte per establir la nostra perspectiva és el grau d'implicació dels autors en la bibliografia per, finalment, fixar els paràmetres des dels quals acotar el nostre estudi.

Altres fonts d'informació que ens permeten introduir-nos en el teatre valencià a la primeria de la democràcia són les actes de congressos, jornades i trobades professionals que ens faciliten una visió directa sobre la situació teatral al País Valencià. Les actes de les *I Jornades d'història del teatre valencià* (Rosselló 2000a), per exemple, incideixen sobretot a donar una visió panoràmica i personal dels autors sobre l'evolució del teatre

valencià des del teatre independent dels setanta fins als anys noranta, a més, recullen el punt de vista de Joan Muñoz, membre de Pluja Teatre i president de l'Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa (AVETID) en aquell moment. Mentre que les actes de les celebracions de l'*Encontre de Teatre a l'Estiu* d'Alzira, sobretot les del seminari *30 anys de teatre valencià. Diverses mirades personals* de l'any 1998 (Herrerias i altres 2000) ens serveixen perquè comptem amb la participació dels responsables del naixement, creixement i evolució del teatre valencià actual. Així com, encara que en menor mesura, les de la vuitena (Benavent i altres 1998) i les de la quinzena edició que es dediquen a la política cultural valenciana, centrada en la figura del programador (Herrerias 2003). Sobre l'evolució del teatre independent valencià durant els anys vuitanta, són interessants les reflexions d'Herrerias, Facio, Ragué-Arias i el mateix Monleón que, juntament amb Diago, edita les actes de l'*Acció Teatral de la Valldigna* (2004). Així com les d'arreu del territori lingüístic sobre el mateix període que trobem a les actes del *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani* organitzat per l'Institut del Teatre (2005) i a les de les *II Jornades de debat sobre el repertori català* (Foguet i Santamaria 2010).

A aquest punt de vista del sector professional, hi hem d'afegir els casos dels volums elaborats per tal de commemorar una data clau a la història d'una companyia concreta, unes edicions que comptem amb la col·laboració dels mateixos protagonistes dels fets que s'hi descriuen. Si comencem per Pluja Teatre, trobem una obra dedicada als seus 25 anys d'història amb el poc convencional homenatge d'Ignasi Mora (1998), publicat pel Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals (CEIC) Alfons el Vell. Aquest llibre inclou, a més de l'original punt de vista de Mora sobre els orígens de la companyia, una fitxa tècnica dels espectacles estrenats fins aquella data. Pel que fa a altres companyies, hem de fer referència als llibres editats per l'editorial Bromera d'Alzira dedicats a companyies valencianes. La col·lecció comença amb Moma (Sirera 2003a), continua amb Albena (García 2004), L'Horta (Herrerias 2005) i, finalment, un volum sobre Ananda Dansa (Miralles i Sirera 2007). Per últim, fem referència al volum dedicat a Bambalina (Rosselló 2006b), autoeditat, i el de Xarxa Teatre (Miralles i Sirera 2008), editat per Fiestacultura.

Malgrat aquestes publicacions, no hem trobat estudis específics sobre el teatre infantil d'aquesta època, més enllà de referències en articles que versen sobre el teatre

per a adults o sobre les col·leccions editorials de teatre per a infants (Rosselló 2006a i 2009). La bibliografia sobre teatre infantil en molts casos combina el teatre representat per xiquets a les escoles,<sup>2</sup> que no es matèria del nostre estudi, amb les obres dedicades a aquest sector de públic. Així mateix, l'informe de la campanya *El teatre a l'escola* (Cubedo i Sirera 1989), organitzada per la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, i dirigida per Manel Cubedo, exposa aquesta combinació del teatre com a eina didàctica de l'escola i la visita de companyies professionals a les escoles com a activitat pedagògica. Per establir el marc teatral del nostre estudi ens serveixen, a més, els inventaris de les companyies i espectacles en una sala concreta, com la que ofereixen, per exemple, Cubedo, Herreras i Vila (1995) sobre els primers deu anys d'activitat a la Sala Escalante de València. Tot i que serien necessàries, però, les anàlisis de les característiques de la posada en escena d'aquest tipus d'espectacles per completar-ne la visió panoràmica. Fins a l'actualitat, si se n'ha recopilat informació, únicament es refereix al repertori d'obres per a infants, és a dir, el nombre de representacions, els espais, les companyies o les institucions que s'hi feien càrrec.

Pel que fa a la investigació de la història del teatre per a infants a la resta de territoris de parla catalana, destaca l'aportació d'Olaya (2008) que ofereix una crònica del panorama teatral infantil del segle XX sobre Catalunya i, en menor mesura, les Illes. Aquest autor subratlla la tasca de la iniciativa privada sorgida en la dècada dels setanta per acostar el teatre a l'escola i al lleure, com ara les referències a Rialles (Terrassa, 1971), *Pedagogia de l'Espectacle* (Terrassa, 1976), *La Roda d'Espectacles* (Barcelona, 1977) i, finalment, *La Xarxa d'Espectacles Infantils i Juvenils de Catalunya* (Terrassa, 1995). Tot i que, després de dedicar un breu apartat al teatre de les Balears, hi trobem a faltar alguna referència a les propostes teatrals del País Valencià. No podem deixar de banda, així mateix, la importància de les diferents celebracions del *Simposi sobre el teatre infantil i juvenil*, una iniciativa del Grup Bambalina i de la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya, que recull les intervencions de professionals del teatre d'arreu del territori (Foguet i Santamaria 2008 i 2009). Així

---

<sup>2</sup> En aquest estudi no tindrem en compte la polèmica sobre la diferència entre teatre per a infants i teatre fet per infants, de la mateixa manera que no aprofundirem en la problemàtica de l'etiqueta *teatre infantil*. Cal que deixem palès des de l'inici que no ens interessa el teatre fet per xiquets en les escoles, sinó que l'estudi se centra en el paper de les companyies teatrals professionals en el camp dels espectacles dirigits a aquest tipus de públic, tot i que no deixarem de banda la col·laboració constant de les companyies amb el sector educatiu.

mateix, hem vist que altres línies d'investigació deixen de banda el teatre dirigit als més menuts, tot encarant-se en major mesura al teatre representat pels alumnes com a activitat escolar, com podem trobar a les actes dels diferents congressos de literatura infantil i juvenil catalana que ha organitzat l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC). Tot i aquesta manca d'estudis, hem aprofitat les observacions sobre els mecanismes que fan servir els autors a l'hora de construir històries dedicades als infants i hem assajat d'aplicar-les a l'àmbit teatral. Aquest és la línia de recerca de Tejerina (1993) quan es refereix a l'estudi de textos teatrals per a xiquets, malgrat que restringida a mostres d'autors en castellà.

Pel que fa a les pautes bàsiques per entendre com serien les obres a les quals van assistir els espectadors ens les ofereix, insistim, la comparació dels dos suports, l'escrit i l'audiovisual, que tenim a l'abast. Hem seguit la indicació de Patrice Pavis (2000: 304) de considerar la posada en escena, és a dir, els enregistraments de què disposem, com un procés que s'ha anat establint a poc a poc en el qual encara podem percebre les hipòtesis, els temptejos i els esbossos del director d'escena. El procés de creació dels espectacles de Pluja parteix de la feina de tres membres del grup que treballen construint el text inicial, segons l'ocasió, individualment o conjuntament (Josep Enric Gongga, Joan Muñoz i Ximo Vidal). Durant els assajos el col·lectiu, doncs, transforma un text, d'un o de diversos dels seus membres, fins arribar a l'espectacle que s'estrenarà i que se seguirà modificant al llarg de tota la vida del muntatge.

La proposta d'anàlisi, doncs, es basa en un esquelet format sempre pels mateixos punts que hem establert d'acord amb els paràmetres generals de Pavis (2000) i Rosselló (2011a). Malgrat la diferència entre els documents que utilitzem, creiem que aquesta proposta dona compte dels trets principals dels set espectacles des d'un enfocament pragmàtic. Hem estudiat els textos espectaculars en relació, d'una banda, amb el seu context cultural, és a dir, amb la cultura sincrònica que l'envolta i, de l'altra, amb el seu context espectacular, el context immediat en què s'inscriuen les circumstàncies d'enunciació i de recepció dels espectacles, les fases de creació i la resta d'activitats teatrals (De Marinis 1998). La nostra anàlisi s'estructura a partir dels components següents: acció, personatges, emmarcament ficcional, punt de vista, paraula i posada en escena. D'aquests n'hi ha dos de fonamentals per al nostre objectiu: l'acció i la posada en escena. A la introducció del capítol 4, dedicat a les anàlisis dels espectacles,

desenvoluparem detalladament quins són els punts de l'esquema d'anàlisi, al mateix temps que justificarem una estructura que hem considerat idònia per descriure les obres individualment, així com per extreure conclusions que afecten el conjunt.

Una vegada analitzades les obres, arribem al capítol 5 en què ens fixem en la creació, la producció, l'exhibició i la recepció crítica dels espectacles. Farem servir la documentació que en conserva la companyia perquè, després de revisar-la i inventariar-la, hem comprovat que es tracta d'un recull bastant extens del material generat durant l'època. Afegirem a la informació de les anàlisis de la posada en escena, per tant, una descripció general de les característiques dels processos que envolten qualsevol activitat teatral de caire professional, fixant l'atenció en els aspectes que condicionen la creació, la producció i l'explotació dels espectacles, com ara, la recerca de fonts de finançament o la relació entre la gestió dels recursos i el producte final.

Per a l'anàlisi de la producció dels espectacles utilitzarem les dades que consten als llibres de comptes de la companyia, desglossades d'acord amb les característiques de cada espectacle. Seguidament, comprovarem quines subvencions ha rebut la companyia així com quins organismes les atorgaven i, en darrer lloc, el caixet de cada obra. Tots aquests aspectes ens ajudaran a dibuixar un context econòmic per explicar la situació d'una companyia teatral valenciana com Pluja Teatre als anys vuitanta, en ple procés de consolidació empresarial.

En parlar de l'exhibició i de la recepció, ens endinsarem en la diferència de tractament que sofreix el teatre per a infants per la crítica, així com la manca de documents sobre la interpretació i valoració dels espectacles per part de l'espectador. Descriurem ambdues circumstàncies mitjançant l'estudi de les crítiques, ressenyes o reportatges apareguts a la premsa, tant sobre aquests espectacles, com sobre les accions extrateatral que duen a terme els membres de la companyia. Per treballar la recepció ens han estat útils articles de premsa, anuncis, cartells, programes de mà, crítiques periodístiques i reportatges fotogràfics aplegats a l'arxiu de Pluja. Els articles aplegats, com hem fet constar al títol del capítol corresponent, també ens ajudaran a establir una geografia de les actuacions, és a dir, a traçar el radi d'acció de la companyia, condicionada i resultant de la política cultural del moment.

Amb l'acarament de les característiques de producció i recepció dels espectacles, volem mostrar en quina mesura i de quina manera els espectacles deixen al receptor real



espais buits mitjançant els quals podrà construir el seu punt de vista, preveient així, clarament, un cert tipus d'espectador. Així, tenim com a objectiu analitzar i comparar-ne totes les peces del fet teatral per tal de compondre'n una imatge al màxim de fiable.

### 1.3. ESTRUCTURA DE LA TESI

Hem dividit aquest treball en dos grans blocs que responen a la dicotomia dels objectius d'aquest estudi. D'una banda, en els dos primers capítols oferim la descripció del moviment teatral al País Valencià durant el període 1972-1995, amb la consegüent contextualització de la tasca de Pluja Teatre. De l'altra, en els capítols 4 i 5 trobem la proposta de mètode d'anàlisi d'espectacles per a infants, aplicat al cas de les obres d'aquesta companyia teatral fins a 1995. Primer, la posada en escena individualment, després, els processos de creació, producció, exhibició i recepció conjuntament.

En aquest panorama de l'activitat de Pluja Teatre, hem deixat per a una propera ocasió, d'una banda, l'anàlisi de les obres preparades específicament per a les campanyes escolars al Teatre del Raval, és a dir, *Rondalla de rondalles* (1988), *Ara va de màgia* (1989), *Puja al Pluja Bus* (1991) i *Ombres fugisseres* (1992) i, d'una altra, els projectes que no es dirigeixen específicament a infants. Aquestes iniciatives són tant les dues obres per a adults que s'emmarquen dins d'aquest període, *La calça al garró* (1982) i *Dòmina dominante* (1989), com el migmetratge *On kepeu les bagues* (1992) sobre l'emigració valenciana als Estats Units a principis del segle XX.

En el capítol 2, repassem el que va suposar el naixement del teatre independent al País Valencià com a motor de renovació escènica, acompanyada dels moviments socials antifranquistes. En aquest capítol oferirem un panorama general de la situació de l'escena a partir dels anys seixanta fins a l'arribada de la democràcia, tot fixant-nos en el teatre representat als principals espais del país i dels autors valencians més rellevants del període. En el nostre recorregut al llarg dels darrers anys de la dictadura franquista ens concentrarem, sobretot, en l'eclosió del teatre independent valencià. Les iniciatives engegades durant aquests anys setanta són especialment significatives pel que impliquen de reconeixement i de presa de contacte dels joves artistes del moment amb la realitat cultural del país. Sorgeixen noves companyies teatrals sobretot a la ciutat de València que pretenen establir uns altres paràmetres al marge de la tendència comercial

que s'havia establert als teatres de la ciutat. Aquests nous projectes suposen l'obertura de sales a la ciutat i la posada en marxa de noves companyies amb altres plantejaments escènics.

Aquest panorama de la situació del teatre a la ciutat de València durant els anys setanta es completa amb una acurada descripció dels inicis de la història de Pluja Teatre. El punt 2.2, dedicat exclusivament a la companyia gandiana, l'hem dividit en tres estadis d'acord amb les característiques dels seus projectes escènics, en primer lloc, els inicis del grup, seguidament, l'etapa de les obres de cambra i assaig, i, per últim, el període dels muntatges de teatre independent. D'aquesta forma, recorrerem breument totes les obres representades pel col·lectiu teatral que després va desembocar en el projecte de Pluja Teatre. En el primer estadi farem referència als factors que van possibilitar el sorgiment d'aquesta agrupació, alhora que repassarem aquesta primera dècada d'escenificació i creació d'espectacles; a més, definirem els trets principals d'aquest grup i les línies bàsiques del seu mètode de treball que ens ajudarà a comprendre els muntatges posteriors. En el segon, descriurem les obres representades inicialment, que podem emmarcar dins del teatre de cambra i assaig, així com les circumstàncies que els porten a representar *Farses del ferro calent*, un espectacle que suposa, a més, el primer contacte amb la resta de companyies de teatre valencianes que sorgeixen en aquells anys. En la part final d'aquest apartat analitzarem de manera conjunta els muntatges de la companyia, d'autoria col·lectiva i dirigits a un públic ampli d'arreu del territori, que ja vam estudiar amb detall al treball d'investigació (Soler 2005): *El supercaminal o quedarem com Camot* (1974), *Sang i ceba* (1977) i *Dóna'm la lluna* (1979). Aquests tres espectacles s'emmarquen dins d'un canvi de concepció de l'activitat del col·lectiu, un moment en el qual els membres de Pluja cerquen els mecanismes per dedicar-s'hi plenament.

Seguidament, al llarg del capítol 3, avancem cronològicament per oferir un panorama de les transformacions que sofreix el teatre valencià als anys vuitanta, tot considerant especialment les companyies dedicades al teatre per a infants entre les quals s'inscriu Pluja Teatre. En aquest capítol descriurem el paper que van tenir les institucions valencianes a l'hora d'establir una política cultural i la seua relació amb les noves empreses teatrals. El període que estudiem l'hem dividit en dues etapes, en primer lloc, els anys en què el teatre independent viu una crisi intensa perquè no troba el

seu lloc dins del nou context polític. Durant aquests anys sorgeixen projectes culturals públics impulsats per unes institucions amb objectius diversos que condueixen fins a la posterior etapa de consolidació. En segon lloc, el creixement de les infraestructures culturals arreu del País Valencià a partir de 1986 i, amb elles, les condicions sota les quals ha de treballar qualsevol companyia teatral. A més, es consoliden les polítiques culturals públiques de producció i coproducció de companyies teatrals privades i, en l'àmbit del teatre per a infants, es comencen nous projectes des de les institucions com el *Teatre dels somnis* a la Sala Escalante.

Al capítol 4 analitzarem la posada en escena dels set espectacles per a infants d'aquesta època: *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* (1980), *Els quatre cosins germans* (1984), *Momo* (1986), *La vera història d'Alí Babà* (1987), *Eh! Tirant* (1990), *Peter Pan* (1992) i *L'amic invisible* (1994). L'esquema d'anàlisi, com hem exposat més amunt, parteix d'una proposta escènica determinada, tot basant-nos en la informació que ofereixen els documents audiovisuals de què disposem. En aquest capítol descriurem les característiques de cada muntatge, que s'analitzen individualment mitjançant un mateix esquema. Hem decidit presentar, en primer lloc, cada espectacle per separat per tal que la informació sobre cadascun no acabara diluint-se en el contrast de les característiques principals. Creiem que és important observar la individualitat dels muntatges, que es gesten i són producte d'un context concret, conseqüència de les vicissituds empresarials així com dels interessos i les problemàtiques de cada moment. Parlem de set espectacles creats en un interval de quinze anys, amb una diferència d'uns dos anys entre les estrenes. El criteri que hem utilitzat a l'hora d'organitzar les anàlisis ha estat el cronològic d'acord amb la data d'estrena, perquè hem seguit el trajecte creatiu de la companyia. La decisió d'ordenar i classificar les anàlisis segons la data de l'estrena, però, no ens ha de permetre perdre de vista que hi ha muntatges que conviuen temporalment i d'altres que es reposen al cap dels anys, per tant, les influències d'uns sobre els altres és molt significativa tant pel que fa a la tasca de creació com de recepció. Els espectacles, a més, els valorarem individualment per arribar a les conclusions sobre el conjunt de les característiques dels muntatges de Pluja. Així mateix, aquest procediment ens conduirà a una avaluació més exacta de la resta de circumstàncies que envolten aquesta empresa teatral. L'observació minuciosa de cada aspecte que dóna forma a un espectacle ens servirà a l'hora d'enfrontar-nos a la

producció, l'exhibició i la recepció durant el capítol següent. A més, en aquest capítol analític inclourem imatges que corresponen als enregistraments. La tria de les captures respon, d'una banda, a la necessitat de mostrar la posada en escena que descrivim, i, d'altra, a la importància d'evidenciar la qualitat i les característiques dels enregistraments, perquè ambdues són circumstàncies que condicionen els resultats de la nostra anàlisi. En el darrer apartat d'aquest capítol oferirem una anàlisi contrastiva de les set obres de Pluja per tal de recuperar les dades més rellevants sobre cadascun dels aspectes analitzats i relacionar-los fins a establir les característiques que defineixen els espectacles d'aquesta companyia.

El capítol 5, l'últim que fa referència a la trajectòria de la companyia en concret, el dedicarem a la comparativa conjunta del procés de creació, de producció i de recepció crítica dels set espectacles. Ens fixarem en les eines que s'utilitzen per crear, produir i exhibir i, per tant, pujar als escenaris els espectacles dirigits a infants. En el primer apartat farem un cop d'ull a les tècniques que s'empren a la companyia per crear cada nou espectacle, així com el paper que juga cada membre del grup i la incorporació de nous elements. En el segon apartat revisarem l'administració i la recerca de les fonts de finançament, un punt determinant a l'hora de continuar la tasca com a empresa cultural. El fet d'haver analitzat un període de quinze anys ens permet, a més, contrastar xifres que ens donen una idea bastant aproximada sobre les magnituds dels espectacles. En aquest apartat exclusivament econòmic presentarem les dades que s'han conservat als llibres de comptes de la companyia i descriurem tant els pressupostos com la distribució de les despeses. Així mateix, ens referirem només als costos de producció dels espectacles, unes xifres que no inclouen, com veurem, totes les despeses a què ha de fer front una empresa, però que ens ofereixen un panorama molt pròxim al volum econòmic de la companyia. Les graelles incloses a l'apartat d'exhibició ens ajudaran a l'hora d'elaborar una línia temporal del treball de la companyia. Hem d'apuntar que va ser en començar la recerca sobre l'exhibició i la recepció dels espectacles que vam decidir tractar tots els espectacles en conjunt, d'una banda, per una evident manca de dades com a resultat del tractament que rep aquest sector i, d'altra, perquè el més interessant era observar l'evolució del tractament de la crítica a aquesta companyia així com les constants que s'observen durant aquests quinze anys d'actuacions arreu del territori valencià i espanyol.

Amb aquests quatre capítols, doncs, mostrarem, en primer lloc, un panorama de la història recent del teatre valencià, amb una especial atenció a les companyies que, com Pluja Teatre, es van dedicar al teatre infantil després d'haver crescut amb el teatre independent per a adults. En segon lloc, l'anàlisi dels espectacles de Pluja Teatre dirigits a infants i estrenats dins del primer període democràtic, tot revisant cadascuna de les fases que se segueixen per assolir la posada en escena d'un espectacle teatral.

Al punt 6, dedicat a les conclusions de la nostra recerca, reprendrem tota la informació d'aquests dos blocs en què hem dividit el treball, és a dir, la història del teatre valencià dels anys setanta fins a principis dels noranta, així com l'aplicació d'un mètode d'anàlisi dels espectacles per a infants, per tal de mostrar la relació entre el context social, polític i cultural amb l'activitat duta a terme per una companyia teatral.



## **2. PLUJA TEATRE, UN GRUP DE TEATRE INDEPENDENT (1972-1979)**

### 2.1. EL TEATRE INDEPENDENT VALENCIÀ

Durant el primer període de la dictadura franquista, des del 1939 fins a la dècada dels cinquanta, en el teatre de tot el País Valencià segueix el predomini de la línia encetada abans de la Guerra Civil, amb el predomini del costumisme. A la dècada següent, comença la dependència dels productes de Madrid, període en què el País Valencià es converteix en un punt d'arribada de les companyies madrilenyes o de les companyies de camí cap a Múrcia, cosa que impossibilita el desenvolupament d'una alternativa des del País Valencià. A més, el franquisme aconsegueix identificar el fet cultural amb el fet lingüístic, per la qual cosa qualsevol manifestació en català serà titllada de teatre regional, amb tota la càrrega de prejudicis que aquesta etiqueta comportava. Aquesta és la situació que denuncia Rodolf Sirera (1978), tot reivindicant l'opció que ha sorgit en els darrers deu anys, és a dir, a les acaballes del franquisme, en què l'aparició de nous autors, interessats en el món europeu i en la incorporació de noves tècniques, fa pensar en una transformació del panorama teatral.

Durant els anys seixanta, segons Carbó (2000: 36), hi havia hagut dos moments clars, a principi i a final de la dècada, en què l'activitat del Teatre Estudi de Lo Rat Penat va donar suport al teatre valencià. Josep Alarte, amb un punt de vista més conservador, i Rafael Llorenç Romaní, amb anhels més renovadors, van impulsar el teatre valencià en llengua catalana. Josep Alarte demanava un teatre més exigent que pretenia l'existència d'obres en llengua catalana que connectaren amb el gust tradicional; mentre que Rafael Llorenç Romaní volia modernitzar l'escena autòctona amb un teatre més innovador i minoritari que tenia com a referència autors com Buero Vallejo i Alfonso Sastre, així com el teatre francès de l'època i la producció de la resta del domini lingüístic. En aquests anys, a banda del Teatre Estudi, podem destacar-hi l'aparició de textos teatrals d'autors de la postguerra com Martí Domínguez i Francesc de Paula Burguera durant la primera meitat de la dècada; i els textos guanyadors del

premi Joan Senent,<sup>3</sup> *Barracó 62* de Gil Alborns (1963), *Les paraules i la urgència* (1967) de Vicent Cardona i Llabata, i *La pluja mor a les teulades* (1969) de Rafael Villar. Rosselló (2000d: 96) marca una fita per al nou teatre valencià a la temporada 1967-68 durant la qual Antonio Díaz Zamora posa en escena *Les criades* i *Bufar en caldo gelat* d'Escalante, apareix l'edició de *Les xiques de l'entresuelo* i *Tres forasters de Madrid* amb pròleg de Lluís Aracil, es creen el Centro Experimental de Teatro (CET) del qual formen part els germans Sirera, el Grup 49 de Manuel Molins i comencen les activitats de Studio.

Un dels focus per a la renovació teatral a València i, en general, a tot el País Valencià, és la Universitat i té com a responsables noms com José Sanchis Sinisterra, Antonio Díaz Zamora o Manuel Bayo. És especialment important la figura de Díaz Zamora que, després de dirigir el Nou TEU de Medicina i el Teatre Club Universitari, va engegar el projecte del València Cinema. El Nou TEU de Medicina comptava fins i tot amb una secció de teatre per a infants amb el nom de Chirinola, que l'any 1964 representa *Luna lunera* d'Elena Fortún; *El lindo Don Gato*, de Casona; i la *Historia de Don Colirio* de Muñiz (Alcalde, López, Solà 1993). Mentre que amb el València Cinema, una iniciativa clarament orientada cap a la professionalització, converteix un antic cinema en sala teatral amb companyia pròpia, Quart 23. Aquesta companyia va estrenar el seu primer muntatge, *Las salvajes en Puente San Gil* de l'andalús Martín Recuerda, el dia 6 de juny de 1972, que va estar tres mesos en cartell i que va suposar tot un èxit de públic i de crítica. A continuació, es va organitzar un cicle de teatre infantil en què es van representar *El león engañado* i *El león enamorado* de Pilar Enciso i Lauro Olmo (Monleón 1973), a més de recitals de música i representacions d'altres companyies com Tábano. Els problemes econòmics van portar a la dissolució de la companyia, però la sala, temps després, la regiria Studio, amb Vicente Vergara com a gerent.

El relaxament de la dictadura possibilitarà, d'altra banda, el sorgiment de formacions teatrals arreu del País, com ara, *La Cazuela* (1955), d'Alcoi, o la *Caràtula* (1964), d'Elx. Alguns dels trets d'aquest nou teatre, com ja hem apuntat, acabaran sent

---

<sup>3</sup> “Sols el Joan Senent, instituït el 1959 per la Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de València, potenciava la llengua del País”, segons Carbó (2000: 35), perquè el Premi València de la Diputació Provincial des del 1950 només es concedia a obres en castellà (excepte l'any 1952), el Carlos Arniches es desdoblaria a obres en català a partir de 1972 i el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, que admetia textos en català i en castellà, no s'instauraria fins al 1971.



definidors del teatre independent dels setanta. L'estètica es barreja amb l'atenció cap a l'àmbit social i nacional del teatre.<sup>4</sup> Els espectacles que posen en escena, d'autors com Beckett, Alberti o Brecht, marquen la pauta de tot allò que s'esdevindrà després amb el naixement de grups independents, no només al País Valencià, sinó també a Andalusia, Galícia, Aragó, Catalunya, Madrid o al País Basc on trobem grups que rebutgen el teatre comercial vigent a l'època. A principis dels setanta naixen grups que actualment considerem històrics com ara El Rogle (1968), producte de la dissolució del Centro Experimental de Teatro, PTV (1971), Carnestoltes (1972), Pluja Teatre (1972) o L'Entaulat (1977).

Cal destacar, a més, la tasca del Teatre Micalet i el València-Cinema en què van actuar aquestes companyies i que va servir de plataforma per donar a conèixer al País Valencià companyies com Els Joglars o Dagoll Dagom. Així com les dues mostres de Teatre Independent Valencià que se celebren en aquests espais l'any 1975. En primer lloc, en el Teatre Micalet del 12 de març al 18 de maig, amb el nom de *I Mostra de teatre independent valencià*, que volia oferir un panorama dels espectacles vigents en català i en la qual, com anuncia Monleón (1975a), “deben actuar en El Micalet una serie de grupos, cada uno de ellos durante varios días, articulando una temporada que, a juzgar por el primer espectáculo, promete ser importante”. Aquesta primera obra és *L'hort dels cirerers*, del grup Carnestoltes, que representava la versió valenciana de Juli Leal d'*El jardí dels cirerers* de Txékhov. També hi actuaran, seguint amb l'anunci que en fa Monleón, el Grup 49, La Cazuela, Uevo i altres grups del País. I, en segon lloc, en el València-Cinema del 8 al 24 d'abril i que amb el nom de *Cicle de teatre valencià* va programar obres, en castellà i català, d'autors com Lauro Olmo, Jaime Carballo, Bertolt Brecht o Carlo Goldoni, i la revisió de clàssics com Aristòfanes. Pel que fa a l'autoria de les obres, Monleón (1975b) apunta que “en un par de casos se anuncian creaciones colectivas, y casi siempre, cuando se trata del texto de algun clásico, aparece, como ocurre con Julio Leal, el adaptador de Chejov, el nombre de quien presumiblemente hará bastante más que traducir un texto”. En aquest Cicle es va presentar *Dansa del vetlatori* de Molins amb el Grup 49 i *El supercaminal o quedarem com Camot* de Pluja

---

<sup>4</sup> Herreras (2000: 17) insisteix en el paper del teatre independent a l'hora de jutjar el teatre actual “podem arribar a un acord tàctic: admetre que no només va existir aquest teatre sinó que és fonamental per a comprendre el d'avui.”.

Teatre, “creación colectiva del grupo Pluja [sic], de Gandía, parodia irónica y surrealista de la actualidad valenciana del desarrollo económico” (Millás 1975).

A aquestes mostres de teatre independent de 1975, descrites per Rosselló (1997), hem d’afegir el cicle organitzat, l’any 1978, per l’Assemblea de Grups de Teatre Independent en el Teatre Micalet amb el nom de *I Mostra de Teatre Independent del País Valencià*, del 6 al 22 d’octubre de 1978. En aquesta Mostra trobarem “doce montajes teatrales realizados por grupos procedentes de numerosas comarcas valencianas sobre temática diversa, desde una desmitificación de la cómica negra al *divertimento* para niños” (Millás 1978) amb la participació dels grups que formaven part d’aquesta Assemblea. En primer lloc, L’Horta, L’Entaulat, PTV, Mirall, Suspiros de España, Pluja Teatre i El Galliner amb treballs d’autoria col·lectiva, així com també altres companyies com Carátula, Espiral, el Círculo de Teatro i Teva, amb adaptacions d’autors com Arrabal, Lauro Olmo i Pilar Enciso, Francisco Nieva o Peter Weiss. Millás destaca la presència de tres obres dirigides a infants “en el programa de la muestra el espectáculo infantil tiene buena representación en *Asamblea general*, por el Círculo de Teatro, *Salvem la natura*, de Entaulat, y *Pataplin y Pataplán*, de Mirall”, que demostra l’interès de les companyies valencianes per aquest tipus de públic.

Herreras (2000: 44), pel que fa al teatre independent valencià, proposa una classificació de les diverses vies mitjançant les quals es vol aconseguir un canvi en el teatre valencià. En primer lloc, els grups que utilitzen el teatre per a la recuperació i la conscienciació pública del País Valencià, és a dir, fer teatre tot subratllant el component nacionalista. L’objectiu d’aquests teatres és crear una nova cultura per a la societat valenciana. Aquesta tendència, sempre seguint l’article d’Herreras, se subdivideix en tres apartats:

a) El teatre *a la valenciana* en què s’utilitza la llengua catalana i s’insisteix en la importància de la recuperació i l’afermament de les senyes d’identitat de les formes tradicionals com el sainet i la revista valencianes. Fruit d’aquesta perspectiva és la posada en escena d’El Rogle, companyia independent, d’espectacles com *Tres forasters de Madrid* (1974), el muntatge de Carnestoltes *Memòries de la coentor* (1977), així com les obres de Pluja *El supercaminal* (1974) i *Sang i ceba* (1977).

b) El teatre historicista, en què l’argument de les obres s’endinsa en la història valenciana per trobar-hi les tergiversacions que ha sofert al llarg del temps. En aquesta

tendència trobem *Dansa del vetlatori* (1973) de Manuel Molins per al Grup 49, i *El brunzir de les abelles* (1975) dels germans Sirera per a El Rogle.

c) La traducció al valencià i a la seua idiosincràsia d'obres de repertori mundial. En aquest apartat, per tant, parlem tant de les versions adaptades al tarannà valencià, com pot ser *Jordi Babau* (1976) de Juli Leal i Francesc Romà sobre *Georges Dandin* de Molière, com de traduccions, per exemple la de l'obra de Txékhov de *L'hort dels cirerers* feta per Juli Leal (1975).<sup>5</sup>

En segon lloc, hi trobem els grups que deixen de banda l'aspecte nacionalista i, fins i tot, la importància de l'opció lingüística i s'insereixen en, segons Herreras, una aposta teatral i ideològica, és a dir, que no considerava important la recuperació de gèneres, ni la llengua, ni l'aspecte nacionalista valencià. PTV (Pequeño Teatro de Valencia) seria el grup més representatiu sota la influència que exercia la presència del colombià Enrique Buenaventura a l'Estat espanyol. Els espectacles *Las mariposas* (1973) i *La danza de la lanza de papel* (1975) en són els més representatius.

En últim lloc, hi ha els grups que opten per l'experimentació i la investigació de la pràctica específicament teatral, de la qual cosa és representatiu el grup Uevo, membres del qual eren Julio Máñez i Pepe Marín, amb espectacles com *Denotar una cosa o donar indici d'ella* (1973) o *Moltes variacions per a un coixí* (1973).

No hem d'oblidar que, moltes vegades, l'etiqueta de teatre independent significava fonamentalment la contraposició a teatre comercial, controlat pels empresaris franquistes. El teatre va servir per transmetre idees polítiques i, per això, en nombrosos casos va quedar diluïda la faceta teatral en la lluita política contra el règim imperant. A més, el retorn a les formes populars es veia com una possibilitat per aproximar-se al públic, tot creant una complicitat que faria més efectiu el missatge.

Així doncs, la definició del teatre independent valencià, segons els paràmetres que exposa Herreras (2000: 28), respon a la negació de la representació única, el repertori com a expressió de tot el grup, la voluntat de professionalització, l'obertura a nous codis escènics i al teatre corporal, l'anhel d'arribar a un públic majoritari, el treball constant per trobar un nou llenguatge teatral, la creació d'un circuit alternatiu, és a dir, un nou mercat allunyat d'aquell vinculat al teatre comercial, la creació col·lectiva, la

---

<sup>5</sup> Aquesta obra es va convertir en *L'hort dels cirerers* i tenia lloc a Gandia. Hem de destacar que, per representar-la, van recuperar l'actor Vicente Parra que vivia a Madrid però era originari d'Oliva i per primera vegada puja a un escenari per actuar en català.

consideració que els teatres no són artistes sinó treballadors, el compromís amb la societat i, en darrer lloc, l'interès per la descentralització, un aspecte, aquest últim, que va donar com a fruit l'anomenat *teatre de les nacionalitats*.

Els dos muntatges, doncs, que enceten aquesta via i que serveixen de suport a la definició del teatre independent valencià d'Herreras són *La pau (retorna a Atenes)* de Rodolf Sirera<sup>6</sup> pel Centre Experimental de Teatre i *Dansa del vetlatori* de Manuel Molins, estrenada l'any 1975 pel Grup 49. Es tracta dels espectacles de dues companyies que inicien la seua tasca a finals dels seixanta i que, als setanta, decideixen muntar textos d'autoria pròpia i en català. Com recorda Rodolf Sirera (2000: 99), “el motiu d'aquest canvi fou la presa de consciència d'un sector de teatre independent, la major part dels membres del qual havien començat estudis universitaris, de l'existència de la realitat històrica, social i cultural del nostre País”, un procés de recuperació de la identitat cultural a la qual també es sumarà el grup Pluja Teatre, com veurem més endavant.

Máñez (1986a: 20), però, als anys vuitanta, ja indica que “contribuir en la medida de lo posible, y desde la reducida parcela de actividad *política* que es el teatro, a la famosa *concienciación*, primero, y a la formulación de respuestas alternativas, después, supone un esfuerzo de tal envergadura que no puede sino sufrir el peligroso mal del desaliento cuando las instancias realmente políticas deciden una salida más tibia a sus conflictos”, com una possible justificació del desencant general que vivia la professió després del procés de democratització, amb l'arribada de la Constitució del 1978 i de l'Estat de les autonomies.

Com ja hem vist, la tasca del teatre independent, a més de la renovació estètica, comportava un cert grau d'implicació cívica en què s'inclouïen les reivindicacions polítiques que insistien en la recuperació de la identitat dels pobles d'Espanya (com es deia a l'època). Aquesta barreja de cultura i política és una de les conseqüències de la dictadura, que anivellant producte cultural i polític, va conduir el sector a buscar la fórmula per aconseguir un teatre pròxim, popular i carregat ideològicament. Una part dels grups volien tornar als llenguatges tradicionals i, d'aquesta manera, connectar amb un públic que fins a aquell moment només havia estat públic potencial. Com explica Herreras (2001: 47), “los integrantes de aquel movimiento no se consideraban artistas,

---

<sup>6</sup> La data de l'estrena varia segons si es fa referència a la versió definitiva, l'any 1972, o a la primera versió, de 1970. <http://parnaseo.uv.es/Ars/fichasautores/sirera/pau.htm> [Consulta: 28/01/2010].

sino obreros del teatro, en cuya obra se diluía cualquier asomo de individualismo y de estrellato, tanto de actor como de director y, en la misma embestida, también se arremetía contra la autoridad del autor, es decir, contra la concepción literaria del teatro. Eran tiempos en los que, acordes con la apuesta de creación colectiva que propugnaba el colombiano Enrique Buenaventura, los montajes escénicos se firmaban con el nombre del grupo.”

No oblidem la formació, a principis dels setanta, de l'Assemblea de teatre independent del País Valencià, que respon a aquest esperit col·lectiu que inundava els moviments artístics a l'època. L'Assemblea va servir per intentar unificar estratègies i arribar a acords per consolidar circuits d'exhibició, l'ús comú de material teatral i dels llocs d'assaig.<sup>7</sup>

## 2.2. PLUJA TEATRE

Cap a l'any 1970, uns joves interessats en el món del teatre, i artístic en general, decideixen agrupar-se en allò que, posteriorment, es convertiria en Pluja Teatre. La seua activitat té una vinculació clara amb la ciutat de Gandia i la comarca de la Safor. Es tracta d'una companyia que, fins al 2013, no ha interromput mai la seua activitat, malgrat totes les dificultats que ha anat patint.

Pluja, als inicis, planteja un teatre assentat sobre uns fonaments no professionals (amb poques funcions per muntatge, escassa formació i preparació dels seus membres) que troba molts entrebancs per accedir al públic general. Les primeres propostes de la companyia són en castellà i properes, tant pel que fa a la forma com al contingut, al teatre de cambra i assaig.

Posteriorment, s'endinsen en obres escrites per ells mateixos en català marcades pel caràcter polític i de conscienciació social, tot seguint la mateixa trajectòria que d'altres companyies de l'època, com hem vist al punt anterior. El producte que ofereixen continua replantejant alguns dels esquemes del teatre tradicional i donant molta importància al treball de l'actor, amb el desenvolupament de l'expressió corporal i la

---

<sup>7</sup> D'aquests acords sorgiran els plantejaments dels membres de la primera Conselleria de Cultura que enguany la Direcció General d'Activitats Artístiques en què s'inscrivía el Consell Assessor de Teatre. Aquest Consell fa referència ja a la necessitat d'un Teatre Nacional Valencià, edita alguns números de la revista *Papers de teatre* i acorda l'edició privada de textos teatrals.

creació col·lectiva, tots dos plantejaments d'acord amb els punts bàsics del teatre independent valencià que es conjunquen amb components reivindicatius. Obres que, pel fet de ser escrites pels seus membres i arrelades en la problemàtica de l'època, tenen una resposta molt favorable del públic que s'hi sent identificat.

Amb el començament de la dècada dels vuitanta, doncs, comença una nova etapa, objecte d'aquesta tesi, a partir de l'estrena del seu primer espectacle per a infants *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* (1980). Aquest canvi al teatre infantil contribueix a la professionalització del grup ja que es manté la línia d'exhibició d'adults, però s'enceta un nou camí que possibilitarà la supervivència del grup durant aquesta època, com veurem més endavant. Els espectacles infantils i d'adults s'alternen durant gairebé quatre anys, cosa que ajuda a fer front a la crisi del teatre valencià de principis dels vuitanta.<sup>8</sup> Pluja Teatre, per tant, sobreviu durant aquesta època gràcies a la doble línia de producció, que els donarà un major nombre d'actuacions i de públic, sobretot, fora del País Valencià.

*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* va ser, doncs, la primera de la posterior dedicació gairebé exclusiva a la creació d'espectacles per a tots els públics. Comencen, durant el mateix període, a impartir cursos de teatre en diverses escoles de la comarca de la Safor, un fet que els permet acostar-se al punt de vista dels xiquets. La companyia vol potenciar, mitjançant els muntatges i els cursos, la relació dels espectadors més joves amb l'univers teatral, objectiu que assoleixen, de manera periòdica, amb les campanyes escolars que realitzen des de 1995 a la seua sala, el Teatre del Raval de Gandia. En aquestes campanyes escolars participen els xiquets de més de noranta poblacions de les comarques centrals valencianes.<sup>9</sup>

La companyia s'estableix l'any 1986 com una cooperativa de producció i exhibició teatral formada per cinc membres, Joan Muñoz, Josep E. Gongga, M. Josep Gongga, Miquel Ribes<sup>10</sup> i Ximo Vidal, encara que posteriorment demanen la col·laboració

---

<sup>8</sup> Enrique Herreras (2000: 55) explica així la professionalització del sector: "pocs grups van fer l'assenyalada i difícil passa, i els que la van fer (Pluja, L'Entaulat, PTV, etc.) va ser mitjançant la reconversió al teatre infantil, que tenia unes possibilitats més grans (caixet més baix) i també menys exigències materials (fins i tot artístiques)."

<sup>9</sup> El seu teatre es va convertir, a més, en l'única sala de programació continuada del qual disposava la ciutat de Gandia fins que es va inaugurar el Teatre Serrano, propietat de l'Ajuntament, el 27 de març de 2006, després de la seua remodelació.

<sup>10</sup> Miquel Ribes va deixar l'activitat a la companyia l'any 1997 després d'un greu accident de trànsit. Va morir l'any 2012.

d'altres destacats professionals valencians per als seus muntatges i donen l'oportunitat a un seguit de joves actors i actrius.

### 2.2.1. *Els inicis de la companyia*

Pel que fa als inicis de la història de la companyia, els components de Pluja Teatre, actualment, marquen un primer punt d'inflexió en el muntatge *Farses del ferro calent* (1972), guanyador del "Premi a la millor pronunciació de la llengua" del *I Concurs de teatre en valencià* de la falla Corretgeria-Bany dels Pavesos, un concurs organitzat per la Fundació Castellblanch, que els va posar en contacte amb el moviment teatral de la ciutat de València. A la documentació dels anys setanta, en canvi, l'inici de la companyia es fixa amb l'estrena d'*El labrador de más aire* de Miguel Hernández, el desembre de 1970; mentre que consideren *Errante* (1974) una espècie d'obra pont, que no pertany a cap de les dues etapes, entre el teatre de cambra i assaig, fet per aficionats i en castellà, i el teatre independent, amb voluntat de professionalitzar-se i en català, que enceten amb *El supercaminal o quedarem com Camot* (1974).

*Farses del ferro calent* es componia de peces curtes del segle XV de l'alemany Hans Sachs i d'altres anònimes adaptades pels germans Sirera. A partir del guió genèric que va arribar a la Falla Sagrada Família-Corea de Gandia, el grup de teatre Pluja va muntar el seu espectacle per participar al concurs. Tot i la importància de *Farses del ferro calent* en els inicis de la companyia, considerem que la seua primera obra destacada és *El supercaminal o quedarem com Camot* (desembre 1974), perquè és el muntatge que reuneix les característiques i marcarà les pautes del que serà el recorregut de Pluja al llarg de la història del teatre valencià. Amb aquest espectacle s'opera no solament el canvi idiomàtic definitiu dels Pluja, ja que a partir d'aquest moment estrenaran tots els espectacles en català, sinó el canvi en els objectius de cada espectacle. Pel que fa a la recepció, per exemple, des de l'estrena d'*El supercaminal* les obres aspiren a arribar a un públic més general, format pels membres de la classe treballadora. Junt amb *Sang i ceba* (1977), l'obra posterior, *El supercaminal* té un caràcter marcadament combatiu i de conscienciació social, objectiu que mantindran al llarg de tota la seua trajectòria. A més, és l'obra que representa el moment en què es planteja l'organització seriosa d'un grup, ja que és en aquest any quan s'inscriuen al *Registro*

*Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas No Profesionales* del Ministerio de Información y Turismo.

A banda d'aquestes precisions al voltant de la cronologia, cal destacar dos aspectes que marquen la manera de fer i concebre el teatre dels membres de la companyia durant els anys setanta. Aquests trets distintius són, d'una banda, la voluntat de professionalitat d'alguns actors com Amparo Mayor, que va participar a *Olvida los tambores* (1971) i *El rabo* (1972). L'actriu manifesta aquesta ambició ben obertament des dels inicis del grup, cosa que la portarà a deixar Pluja per anar-se'n a València i formar part del grup de teatre PTV. Aquesta actitud xoca amb el plantejament d'altres dels primers membres que veuen el teatre com un passatemps, perquè, com ells diuen, "la qüestió era fer teatre" (Mora 1974).

De l'altra, cal subratllar la voluntat cívica de tot el grup. Des dels inicis, apareixen nombroses queixes per la situació cultural de la seua ciutat. Una de les seues primeres reivindicacions és la necessitat d'un local on poder assajar i on fer les representacions, unes infraestructures de les quals l'Ajuntament de Gandia no disposa en aquells moments. La idea de construir un Centre Teatral, per exemple, és un projecte que s'arrossega des dels primers anys i que, finalment, s'assolirà l'any 1995, com a iniciativa privada. Pluja Teatre s'esforçarà a denunciar la manca d'un organisme públic que fornisca la ciutat d'una activitat cultural real i de qualitat. Empesos per la voluntat d'enterrar l'època de mancances i dificultats que ha viscut la generació anterior, creuen necessària una institucionalització del teatre que siga capaç d'incentivar la gestió dels espais públics en mans de professionals, per tal que la creació artística arribe a nivell de servei públic. El grup de teatre Pluja participa de la vida de la ciutat, dels problemes, de les dificultats, perquè no es tracta d'un grup de gent aïllada de la societat, sinó que manté sempre una posició compromesa i col·laboradora amb els diversos projectes culturals que s'hi pugen dur a terme.

Pluja, per tant, naix dins del context de teatre independent com una agrupació de joves que volen fer teatre. Hem de pensar que no estem referint-nos a un grup nascut a la ciutat de València, i per això, els contactes, les plataformes de difusió i els entrebancs a l'hora d'assolir els seus objectius, es regeixen segons uns paràmetres particulars. No és, tampoc, un grup de teatre producte de la universitat, la inquietud d'aquests joves no és treure els moviments universitaris al carrer, sinó que acabaran definint el seu objectiu



com un intent de “trobar un teatre realment popular que reivindicque l’essència del nostre poble” (Mora 1974). Un teatre que, després de les primeres propostes de caire més intel·lectual i properes al teatre de cambra i assaig, es transforma en la plataforma ideal per denunciar i posar de manifest els problemes que comporta el sistema econòmic en què viuen. Es busquen noves formes d’expressió, nous termes per tal que l’espectador siga conscient de la realitat més immediata, aquella que es viu al seu poble o a la seua comarca, i hi reaccione.

Així, tenen molt en compte la figura del públic amb l’objectiu que les representacions esdevinguen el vehicle de comunicació essencial amb la societat tal com insistien els paràmetres del teatre independent. Per això, el col·loqui final, en què la participació del públic esdevé clau, aconsegueix endinsar els espectadors en la ficció teatral, tot convertint-se en un mètode eficaç per a l’intercanvi de parers i informació que empraven també altres companyies de l’època. Sanchis (1975) descriu així la representació d’*El supercaminal* a Bellreguard:

se fue más allá de la representación de una obra de teatro. Nadie se conformó con asistir pasivamente a la representación del “Supercaminal”. Todos participaron en el debate que siguió al espectáculo, con lo que el teatro se convirtió en arma política, eficaz y sanamente utilizada. Datos, información, diálogo sobre y acerca de un problema. ¿Por qué no? ¿O es que el teatro [sic] sólo consiste en los sainetes y las comedias para pasar el rato?

Lo reconfortante, lo que no debe pasar desapercibido es ese diálogo abierto, claro, valiente, decididamente [sic] oportuno para que el teatro cumpla su función social, además de dar satisfacción a las necesidades de orden estético.

El teatre esdevé, per tant, una forma d’expressió nova que Pluja farà servir com a mitjà per treure a la llum nous temes que suggerisquen a l’espectador certes idees o que l’ajuden a descobrir i meditar sobre un problema.

L’esgotament que ha produït el sainet es fa palès al llarg de molts treballs d’aquesta època.<sup>11</sup> I un mèrit afegit de Pluja és trencar amb aquest motlle, amb aquest teatre que per a la majoria és l’única forma de teatre català i en català al País Valencià, i

---

<sup>11</sup> Com fa, per exemple, la subcomissió de teatre coordinada per Rodolf Sirera (1978) amb la denúncia del sucursalisme, de les limitacions temàtiques imposades per la censura i de les estructures comercials del teatre, i, al capdavall, de l’adscripció del teatre valencià al populisme i al regionalisme.

demostrar que es poden fer propostes interessants i que la llengua no ha de ser un obstacle per allunyar-se del costumisme i folklorisme imperant a l'època.

Si bé alguns membres del grup procedeixen, en primer lloc, del teatre parroquial, també tenen relació amb el teatre faller. El teatre de les falles és l'únic contacte amb el teatre en català al qual el grup ha pogut tenir accés durant anys a la ciutat.<sup>12</sup> Per aquesta causa coneixen àmpliament el tipus de teatre que volen rebutjar. Hem de tenir molt en compte que el català havia estat bandejat i desprestigiats durant la dictadura i que el podem trobar de forma residual als sainets d'aquestes agrupacions. El premi que reben amb *Farses del ferro calent* és, doncs, un primer reconeixement a la tasca revaloritzadora de la llengua que aquests joves acaben d'engegar.

### 2.2.2. *Obres de cambra i assaig*

L'activitat teatral de la companyia comença, però, amb una sèrie d'obres menors en castellà que arribaren a un nombre molt reduït d'espectadors de la ciutat. Al desembre de 1970 inicien les seues activitats amb la representació del text teatral de Miguel Hernández *El labrador de más aire* sota el nom de Grupo de Teatro de Gandía,<sup>13</sup> denominació prèvia a la definitiva de Pluja Teatre. L'any següent estrenaran *Olvida los tambores* (1971) d'Ana Diosdado, la qual va tenir una major acollida del públic i la tercera *El retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca. A continuació, arriben *El rabo*, de Ruibal i *El adiós al mariscal*, de Luis Matillas.

A *Olvida los tambores*, per exemple, es mostra un jovent derrotat ja en la seua pròpia autocrítica i podem veure com aquests joves utilitzen el medi per poder sobreviure. El final esdevé un terrible retorn a uns esquemes que es combatien per les seues característiques retrògrades i la seua indubtable inutilitat al llarg de tot el discurs de l'obra (Vidal 1971).

És interessant de destacar que només un dels components que apareix a la documentació de l'època forma part anys després de la cooperativa, la qual cosa indica

---

<sup>12</sup> Cal destacar que les falles, al final de la dictadura, es van convertir en agrupacions cíviues que servien de plataforma cultural alternativa als estaments oficials.

<sup>13</sup> Els membres actuals declaren que no tenien nom. En aquella època, en alguna publicació consten com a Grupo de Teatro Libre de Gandía, denominació que ells no reconeixen. El seu primer nom oficial va ser Lluerna Teatre.

el moviment de recerca d'alternatives culturals que s'està produint a la Gandia de principis dels setanta.<sup>14</sup>

L'any 1972, com ja hem dit, tenen l'oportunitat de representar *Farses del ferro calent* dins del *I Concurs de teatre en valencià* gràcies a haver encetat aquesta línia d'activitat teatral. En aquesta obra, l'espai escènic i la direcció esdevenen col·lectius, ja que a partir del guió original cada component podia fer nous suggeriments. L'escenografia constava, solament, d'uns pòrtics que donaven profunditat i servien de portes per als actors, mentre que el vestuari eren malles negres que contrastaven amb el maquillatge blanc dels rostres. Aquesta posada en escena estava d'acord amb els paràmetres del teatre independent i va donar a conèixer entre els assistents el grup de teatre *Pluja*<sup>15</sup> de Gandia.

La representació d'aquesta obra a la ciutat de València va donar l'oportunitat als joves gandians, d'una banda, de conèixer altres joves actors de les diferents comarques valencianes que estaven interessats en el món teatral. I, de l'altra, de posar-se en contacte amb l'univers artístic de la ciutat de València que feia teatre o veia la necessitat de fer teatre en català com un motor de recuperació dels espais culturals al País Valencià. Gràcies als diners del premi, que no van arribar mai a la Falla Sagrada Família-Corea,<sup>16</sup> van finançar el muntatge d'*Errante*.

*Farses del ferro calent* (1972) es converteix, per tant, en la primera obra de Pluja en català. Després d'aquesta obra premiada, hi ha un període de silenci en el col·lectiu que dura un any i mig fins que al març de 1974 aconseguen estrenar a Gandia *Errante*, on recuperen el castellà. Es tracta d'un muntatge sobre poemes de León Felipe, escrit i adaptat per Joan Muñoz. Quan estrenen *Errante* el grup té onze membres, encara que per estudis o altres raons algun d'aquests hagué de deixar el teatre durant una bona temporada. El mètode de treball segueix sent col·lectiu, per això, els actors defineixen *Errante* com una obra de creació col·lectiva sobre poemes de León Felipe. Aquesta vegada serà l'última que Pluja estrena un espectacle creat en castellà.

---

<sup>14</sup> Els components, en aquell moment, eren Amparo Mayor, Joan Muñoz, Rafael Montagud, M. Jesús Climent, Gonzalo Arbona, Juan Segura, Fermín Puig, Marina Morant, Mauricio Arbona, Miguel Arbona, Pepe Ferrer, Alicia Morant, Enrique Benítez i Delfina Climent.

<sup>15</sup> Aquesta denominació els va acompanyar durant uns quants anys fruit d'un error dels convocants del *I Concurs del teatre valencià* (1972).

<sup>16</sup> Havien arribat a un acord amb aquesta falla per poder presentar-se al concurs que era exclusiu per a falles. Si guanyaven, la companyia es quedava la dotació econòmica i els fallers, el banderí.

*Errante* és una obra amb un quadre únic i amb un escenari totalment buit. Els actors es vesteixen amb malles negres i porten el rostre maquillat de color blanc, excepte el personatge de don Quijote que marcarà la diferència vestit de color blanc i maquillat com un clown. Els elements importants són l'efecte de la il·luminació i la posició dels actors. Es presenta un escenari nu que respon tant als pocs recursos econòmics de què disposaven com a l'estètica del teatre independent d'aquells primers anys setanta, la qual recorda a la posada en escena de *Farses del ferro calent*. El guió, que passa la censura i autoritza l'obra per a majors de 18 anys, és diferent a aquell que representaven posteriorment, sobretot pel que fa als fragments de poemes marcats per una forta ideologia. Aquesta era una pràctica habitual a l'època i que la companyia continuarà realitzant fins a la desaparició d'aquest organisme.

Per tal de ser més clars, al programa de mà d'*Errante* fan una enumeració dels quadres com a base per la comprensió de la vida, actitud i ideologia del poeta. Hi estableixen les següents parts:

1. Presentación.
2. Exposición e interpretación de la actitud literaria del poeta. Su postura ante sus coetáneos.
3. La justicia encarnada en D. Quijote. Su pesimismo. D. Quijote choca contra la *realidad sórdida del mundo*.
4. Walt Whitman, sería su maestro aunque nunca lo llegó a conocer personalmente. Expone su tesis sobre la actitud de las diferentes generaciones. Los dos puntos extremos se adivinan *marcadamente*.
5. Momento cumbre de la obra. España y sus circunstancias es el problema más agudo que se plantea el poeta. España se encuentra desamparada. A lo largo de la historia se han cometido muchas injusticias con ella, el poeta lo siente, porque ante todo es español.
6. Juicio simbólico del poeta; León Felipe es acusado por sus *enemigos* de amar la justicia, la patria y la vida; resulta culpable.
7. Musas. Es el factor reconfortante en la lucha interior del poeta.
8. Muerte simbólica. Han perdido la batalla él y su Quijote.
9. Homenaje del grupo Plutja [*sic*] al poeta.

D'aquest muntatge van fer un total de 38 funcions. Assajaven tres hores al dia de dilluns a divendres i els caps de setmana els deixaven per a les representacions.

Després d'una d'aquestes representacions a Don Bosco (València), l'abril de 1974, Josep Lluís Sirera, que havia conegut el grup amb la representació de *Farses del ferro calent*, escriu a la cartellera *Turia*:

En primer lugar, y en un lugar fundamental, el grupo comete un fallo: si la elección de León Felipe, en particular, se debe a motivos subjetivos, personales más bien, es indudable que se ha intentado objetivar esta elección mediante una determinada selección de poemas (la ambigüedad del poeta como factor determinante de su vida y su obra); sin embargo, esta subjetivación no ha sido asumida con todas sus consecuencias, se ha rehuido (en la medida de lo posible) la visión crítica, histórica, para permanecer en una explicación –a falta de mejor término- sentimental y paternalista del por qué de León Felipe.

Encara que, finalment, Sirera aposta per l'evolució del grup cap a la coherència i la claredat pel que fa a la intencionalitat.

Amb *Errante* comencen a participar en les festes dels pobles saforencs, en les setmanes de la joventut i a la programació de Clubs de Joves de diversos pobles, com ara Xeraco, que són un vehicle de coneixement entre la joventut de la comarca.

Pluja Teatre naix, per tant, a partir de la investigació de les noves tècniques i dels nous corrents de pensament, tot apostant per un teatre innovador. Una renovació que suposa l'adopció de les noves tendències teatrals per transformar el teatre valencià.

### 2.2.3. *Muntatges de teatre independent*

Com hem dit més amunt, després de les obres de cambra i assaig inicials, Pluja Teatre entra a la història del teatre valencià com una companyia de teatre independent. D'aquesta etapa hem de destacar les tres obres principals: *El supercaminal o quedarem com Camot* (1974), *Sang i ceba* (1977) i *Dóna'm la lluna* (1979). Per tal de donar-ne una visió panoràmica ens referirem a les característiques principals del procés de creació, la ideologia, la llengua i la construcció ficcional i escènica d'aquests espectacles de manera conjunta.

### 2.2.3.1. Procés de creació

La companyia, en un principi, recorre a l'autoria col·lectiva com al millor mètode per tal d'arribar a construir les seues obres teatrals. Aquesta opció possibilita que tots els membres de la companyia aporten la seua experiència, la seua opinió al text final. Els guions es creen a partir d'un text base, obra d'algun dels membres i les aportacions de la resta d'actors, durant els assajos i les improvisacions. Fins que arriben al producte final, que és aquell que es representa a l'escenari, tot i que aquest pot sofrir alguna variació a causa de les circumstàncies o els esdeveniments del moment.<sup>17</sup> El guió, per tant, no està mai acabat i sempre que parlem del text hem de tenir ben en compte que es tracta d'un escrit que es correspon en bona mesura amb l'espectacle, però que dues representacions no són mai idèntiques ja que parlem de teatre, on el treball dels actors, però també les reaccions del públic, així com la realitat que envolta una representació, poden alterar la forma d'alguna d'aquestes escenes.

Això no obstant, subratllem que l'última de les obres a la qual ens referim, *Dóna'm la lluna*, té uns autors concrets. Són dos membres de la companyia: Ximo Vidal i Josep E. Gongga. Aquest canvi en el tractament del text també es veu reflectit en el fet que és la primera obra en què Ximo Vidal s'encarrega de fer les tasques de direcció. Açò representa una evolució tant en el mètode de treball de la companyia com en la interrelació de tots els membres amb el producte final, malgrat que continua considerant-se imprescindible la tasca individual i col·lectiva de cadascun dels actors, així com les aportacions que es poden introduir per elaborar el text final. És, si més no, una marca d'un canvi en el tarannà de la companyia, que ja no cerca, només, la investigació sobre el teatre o el discurs crític, sinó fer una obra que arribe al públic.

Hem de destacar, a més, el treball d'investigació que es va realitzar en cadascuna de les obres. D'una banda, tenim el cas de *Sang i ceba*, una obra que es va confegir a partir d'un seguit d'entrevistes a la gent del poble i de la comarca, no només per conèixer els fets que serveixen de base d'aquest espectacle, sinó també per donar-los veu i per ser capaços d'expressar tots els punts de vista. D'una altra, el treball de recerca

---

<sup>17</sup> Aquest va ser el cas de la introducció del personatge del Bilingüe en *El supercaminal*, fruit d'una modificació del cartell que anunciava una representació. L'organització va considerar que, al costat de les paraules "dia, hora, lloc" que formaven part del cartell de l'obra, s'havia d'incloure la traducció al castellà "día, hora, lugar" per facilitar-ne la comprensió.

històrica de la comarca de la Safor que podem trobar a qualsevol de les obres. I, encara, la introducció de textos de les èpoques que es representen, tant escrits com orals, com s'evidencia, per exemple, als discursos dels mandataris de l'època o al fet que s'incloguen fragments dels sainets que estan criticant.<sup>18</sup>

L'obra de teatre per als Pluja, doncs, és un instrument de denúncia, on s'insereixen totes les tècniques teatrals que coneixen per tal de donar un fort dinamisme a la representació. Sempre basant-se en els paràmetres de l'*agit-prop* que arribaven des d'Europa.

### 2.2.3.2. Ideologia

En primer lloc, cal tenir en compte que *El supercaminal o quedarem com Camot* (1974) parla de la construcció de l'actual autopista AP-7, mentre que *Sang i ceba* (1977) és la posada en escena de la brutal repressió que va sofrir la vaga de treballadors que hi va haver a Xeresa en els temps de la Segona República. *Dóna'm la lluna* (1979), en canvi, és el retrat de la societat de l'època des del desencant imperant a finals dels anys setanta quan comencen a albirar que no s'aconseguiran els objectius que s'havien establert durant aquella dècada.

El tema recurrent en aquestes obres, doncs, és la crítica al canvi que pateix la societat de la comarca durant els anys setanta, que es pot relacionar perfectament amb el que es pateix arreu del País Valencià. Aquesta transformació es descriu com una agressió a uns valors i unes característiques que s'identifiquen com a pròpies. Símbol d'aquestes agressions són els canvis de les infraestructures que afectaran la comarca, junt amb la denúncia del comportament autoritari i intransigent d'aquells que tenen el poder.

Por lo que respecto [*sic*] a 'El supercaminal', sorprende la eficaz crítica que realiza de la desaparición de la huerta con el desarrollo industrial, los estragos de la contaminación en la Albufera, la falta de espacios verdes, la crisis del naranjo, la ridiculez de los símbolos folklóricos. (Millás 1975)

---

<sup>18</sup> Aquesta incorporació de textos reals lligaria amb un dels models teatrals de l'època, el teatre-document (Rosselló 2000c).

Els atacs al territori són presents a les tres obres i els autors mostren d'una manera clara i entenedora tots els paranys del sistema econòmic imperant. Hi apareix la construcció de les noves carreteres, junt amb personatges que recorden gloriosos temps passats plens de barraques, llauradors, oficis i costums que ja han desaparegut. Al llarg dels espectacles es busquen els culpables d'aquests trastorns, que no són altres que els membres de l'alta societat, per això es critica durament els poders polític i eclesiàstic amb nombroses dosis d'ironia o sarcasme. D'aquests personatges només en copsem el costat més grotesc, les seues accions els caracteritzaran com a especuladors i, per tant, injustos i egoistes. En cada obra, però, en canvia la caracterització perquè poden ser personatges ridículs que provoquen fàcilment la hilaritat del públic o personatges de tarannà obscur, encara que sempre contraris a la ideologia del poble. Es creen, així, dos mons oposats: el poble i la patronal. Les dificultats del sector més humil produeixen forts enfrontaments socials i, a més, el rebuig de les noves iniciatives. Es mostren tradicions, s'enumeren trets que estan patint una transformació o es troben en ple procés de desaparició durant aquests anys. A *Dóna'm la lluna* es dilueix aquesta temàtica, ja que la crítica social no és tan directa, tan identificable, però amb el procés de resemantització el públic serà capaç de copsar el rebuig a certes pràctiques polítiques.

Aquesta crítica al present, però, no es correspon amb un enyorament del passat ni amb una glorificació, al contrari, els membres de Pluja intenten subratllar quins són els canvis a què està sotmès el territori i els perills que poden comportar actuacions com aquestes. A través d'aquestes obres es lluita per un altre progrés (econòmic, social, polític) que no estiga supeditat a la voluntat d'aquells que tenen el poder durant la dictadura:

REPRESENTANT: [...] Ho té clar? (Al públic) Al principi van haver algunes oposicions, raonades, clar està. L'empresa, com era la seua obligació, les va estudiar i les va arxivar. Ara necessitem cinquanta metres més per a la zona de serveis. (*El supercaminal*, p. 15)

Es denunciïen, així doncs, les actituds i els plantejaments des de la base per tal d'obrir els ulls a la població i intentar triar un futur amb una altra forma. Una postura reivindicativa, en definitiva, que comporta una conducta menys agressiva amb el territori i amb el tarannà dels seus habitants. En totes les obres, per tant, hi ha una voluntat de canvi des de posicions més arrelades al medi en què s'inscriuen.



El grup adequa les problemàtiques del moment per plasmar-les a escena. Els paral·lelismes amb la realitat són constants en totes les obres, cosa que representa un dels majors èxits de la companyia, perquè és evident que a nivell de posada en escena no aportaren grans novetats respecte a les tendències del moment, ni aquesta era la seua intenció. El fet més important és aconseguir que aquest tipus de teatre, aquests mètodes de treball, arriben a una societat valenciana ancorada en un passat carrincló i refractari als canvis. Els de Pluja aconsegueixen que unes formes que s'estaven utilitzant a altres països arriben a una comarca on l'únic teatre en català que es podia veure fins aleshores era el sainetístic.

Un dels objectius, doncs, d'aquestes obres, potser el principal, és fer ficció de la realitat que els envolta per tal de conduir el públic a adonar-se de l'absurditat dels canvis que estan patint i que s'hi enfronten activament. S'utilitza, per tant, el teatre com una arma de conscienciació social amb què reivindicar els drets de tota una comarca així com el seu malestar davant dels actes d'aquells que tenen el poder econòmic i polític. Un dels mecanismes que empren per aconseguir aquest objectiu, potser el més evident, és l'humor. Aquest element els ajuda, d'una banda, a distanciar-se de la realitat que viuen i, de l'altra, els permet fer una crítica més punyent de tots aquells problemes que els afecten directament. Pluja, d'aquesta manera, aconsegueix ser un mitjà que dona veu a un sector de la societat que està descontent amb la realitat que creix al seu voltant i de la qual es veu exclòs. L'eficàcia de les obres de Pluja, que fa que penetren profundament en un cert sector de la societat, és la identificació i la proximitat de les agressions que denuncia i el fet que sempre podem trobar propostes de solució diferents a aquelles que s'imposen des de les institucions.

L'espectacle, així doncs, es concep com un mitjà al servei del poble, sobretot a les primeres obres, per tal de despertar les consciències i agitar un públic que havia estat sota una letargia obligada durant quaranta anys. Són temps de canvis i els de Pluja els volen aprofitar per aconseguir els seus objectius.

#### 2.2.3.3. Llengua

A les tres obres que estem analitzant la llengua vehicular és la llengua catalana. Els orígens del grup són en llengua castellana perquè, en principi, no veien la necessitat

de la reivindicació lingüística. Aquesta situació es viu arreu del País Valencià on els grups teatrals que van formant-se canvien la llengua dels seus muntatges quan comencen a comprendre la necessitat de crear un nou teatre valencià i en valencià. Aquesta tendència general, els nous contactes i l'entorn polititzat que els envoltava va fer canviar de parer els membres de Pluja sobre aquesta qüestió. D'aquesta manera comprovem com, al llarg de la seua història, l'ús de la llengua catalana n'esdevé una de les peces fonamentals. Tot i que alguns dels seus contemporanis, fins i tot alguns companys de professió, no entenien aquest *vici* de representar i estrenar els seus muntatges únicament en català, perquè els impedia actuar en certs contextos, aquest criteri s'ha mantingut al llarg dels quaranta anys d'història de la companyia.

L'actitud lingüística serveix, així mateix, per caracteritzar els personatges. El castellà s'utilitza exclusivament durant els moments en què s'escenifiquen contextos institucionals, tant els religiosos com els administratius:

TELEFONISTA: Valencia, sí... mira ponme con el Sr. Gobernador... sí, el alcalde quiere hablar con él, sí... sí. Ara vorem si els costa molt, açò de parlar amb València és tota una aventura... sí... sí... un momento [...]. (*Sang i ceba*, p. 16)

Personatges amb un elevada posició social, com l'Alcalde, els Polícies o el Rector, fan ús d'aquesta llengua per tal de distingir-se de la resta de la societat a la qual no volen pertànyer. Aquest tractament diglòssic de les dues llengües era freqüent a l'època, perquè permetia dotar de versemblança a la ficció, d'aquesta manera el públic podia caracteritzar més fàcilment els personatges segons l'escala social. Es juga amb els tòpics per tal de subratllar les diferències de classe que imperen a la societat establerta. Per aquesta causa, els mitjans de comunicació i la majoria de textos escrits que apareixen a les tres obres també utilitzen la llengua oficial. És un recurs bàsic per donar compte del grau de diglòssia que pateix el territori on es mouen els personatges.

Altres llengües que apareixen als espectacles són el francès i l'anglès, encara que de manera molt esporàdica. Els parlaments o les paraules que entren en aquests idiomes no aporten informació a la ficció i només es fan servir com un recurs humorístic o de distanciament amb la resta de personatges de l'escena.

Pel que fa al model de la llengua, cal dir que s'utilitza bàsicament el registre col·loquial valencià. El llenguatge que entren és el propi de la societat rural que s'hi

representa; l'àmbit formal, com ja hem dit, el cobreix el castellà, tal com estava previst a l'època. Aquest registre col·loquial ens fa veure alguns aspectes importants, com poden ser expressions típiques de cert sector de la societat, l'ús de topònims coneguts per tots els espectadors i una gran riquesa lèxica. Un aspecte que cal esmentar és l'actitud i la fidelitat lingüística dels personatges. Al llarg de les tres obres comprovem com tots els personatges protagonistes, a més d'aquells que pertanyen al poble, entenen el castellà però el parlen amb dificultat. Aquest fet es portarà a escena per aconseguir, d'una banda, el riure fàcil dels espectadors, però, a més a més, la fixació d'una situació habitual a la societat valenciana del moment:

JUTGE: Bien, prosigamos, como se le ocurrió a Vd. involucrar a 45 señores en un caso tan grave como este.

PERE: Jo, a los civiles de mi pueblo, me ponen la verga delante i els dic que sóc la mare de Manolete. Però a vostè que és bona persona le digo la veritat, jo a D. Daniel el vull molt, i además jo escopeta encara encara, però pistola jo no sé gastar-la, jo com vosté es bona persona se lo digo. (*Sang i ceba*, p. 26)

L'ús de la llengua, per tant, esdevé un recurs per tal de ressaltar l'absurditat que envolta la vida quotidiana i, d'aquesta manera, subratllar el realisme de les escenes, amb el mateix recurs que empraven els sainets, tot actualitzant-los.

Hem de destacar, a més, la barreja de trets propis d'altres zones dialectals que, junt amb les nombroses errades dels originals mecanografiats, són conseqüència del desconeixement lingüístic a nivell formal dels seus autors, producte d'una escolarització completament en castellà<sup>19</sup> i d'un aprenentatge autodidacta de la llengua catalana escrita a partir dels textos que tenien a l'abast a l'època com, per exemple, les lletres de la Nova Cançó, obres teatrals o assaigs sobre temes diversos.

---

<sup>19</sup> No ens ha d'estranyar, doncs, que als documents dels primers anys democràtics es parle de la necessitat de la codificació d'un valencià apte per a l'escena. Fins a l'extrem que a l'Annex a l'acta del Consell Assessor de Teatre del dia 5 de març de 1985 s'hi incloga un punt amb la següent recomanació sense cap base filològica, "8. Por lo que respecta a la lengua, se aconseja que, como mínimo, el 50% de la producción se realice en valenciano, debiendo estudiarse, con la mayor atención el problema del estándar teatral valenciano, todavía por definir, y evitando la utilización, en los espectáculos del Centro, de la fonética 'apitxada'." (1986: 249).

#### 2.2.3.4. Construcció ficcional

Pel que fa a l'emmarcament temporal de les ficcions, podem destacar que és distint a cada muntatge. *Sang i ceba* s'emmarca en una època anterior a la de la majoria dels espectadors, es tracta d'un passat immediat que ha estat soterrat pel règim fins aleshores imperant, però que sobreviu en l'àmbit privat:

GOVERNADOR: ¿Y no pudieron coger a nadie? D. Rafael tendrá que esmerarse en mantener el orden en su pueblo, dese cuenta que estamos en la República y debemos tener mucho cuidado con lo que hacemos. (*Sang i ceba*, p. 16)

La localització en el passat ens demostra que els problemes als quals es fa referència poden ser universals i completament actuals. Remetre al passat, és a dir, a l'època anterior a la dictadura franquista, serveix, d'una banda, per donar compte d'un fet que hauria de pertànyer a la memòria col·lectiva, però també per fer palesa la relació entre els dos períodes històrics, a més de per intentar eludir la censura que no interpretarà uns fets tan allunyats temporalment com a imatge pròpia:

L'Alcalde s'apropa al balcó quan li tiren una pedra al temps que es sent una veu que crida "Visca la República!", l'Alcalde instintivament es gira i pega un tir a cegues per la finestra. (*Sang i ceba*, p. 31)

A *El supercaminal*, en canvi, trobem una perspectiva diferent quant al tractament d'aquest aspecte. La part més important, la darrera, s'emmarca en un futur no gaire llunyà, però volgudament indefinit que ens mostra el que pot esdevenir el destí de la societat valenciana. Els personatges mostraran els elements presents en qualsevol oda patriòtica que han desaparegut per l'acció i la voluntat dels humans, un recurs que també es feia servir als pamflets de l'època. Mentre que a la darrera obra l'època ficcional és l'actual, marcada repetidament per tal que quede constància d'aquesta voluntat. A *Dóna'm la lluna*, així, ja no es veu necessari el distanciament temporal i el present estarà ben marcat a través dels personatges que hi apareixen i per la temàtica i les referències a la política del moment:

AGUTZIL: (Arreglant les cadires i el decorat del tren) tren con (salida a) destino Bétera! Virgen de la Cocaina! Efectuará su salida dentro de breves minutos. (*Dóna'm la lluna*, p. 5)

El distanciament temporal que hi ha a les dues primeres obres és una estratègia per tal d'eludir l'acció de la censura. El fet que existira aquest organisme dóna lloc a la utilització de recursos que, més tard, ja no es veuen necessaris o es consideren inadequats. El distanciament temporal, així, es converteix en un mecanisme idoni per tal de poder fer arribar al poble les seues reivindicacions:

MINORETTE: “Bon soir par tout le monde!” (Salta a l'escenari) Sóc l'encarregada de presentar-los el superespectacle: *El supercaminal o quedarem com Camot!* He d'advertir-los per a què puguen entendre la història que anem a contar-los que esta, ja fa molt de temps que va passar, i, com totes les històries vertaderes, ha estat trabucada, canviada i dissimulada per a què el públic en general l'oblidés ràpidament. [...]. (*El supercaminal*, p. 8)

Quant a l'espai, cal dir, en primer lloc, que els referents no són explícits al llarg de les tres obres, cap d'elles es localitza, a primer cop d'ull, en una població concreta.<sup>20</sup> Però, tot i això, els referents als costums, la caracterització i, sobretot, la forta càrrega de crítica social a uns fets pròxims no ens permet allunyar-nos gaire dels nostres límits geogràfics. La posada en escena ajudarà a aquesta inconcreció: parlem d'espais nus, d'un vestuari escàs, sobretot a les dues primeres obres. Són elements que, a través d'aquesta essencialitat, ens portaran a un món tan conegut, al qual fan referències puntuals durant els parlaments, que no necessitem res més per identificar-lo. La localització espacial, doncs, es fa de manera indirecta però constant, perquè resulte molt senzill que l'espectador identifique aquells que formen part de la seua comarca i sentir la localització espacial com a pròpia.

El macroespai es converteix en un dels motius principals de les obres perquè són les agressions que pateix el territori allò que esdevé el motor de l'acció. És important no perdre de vista que els anys setanta s'insereixen dins d'una època de canvis i els autors

---

<sup>20</sup> Hem de destacar, solament, el cas de *Sang i ceba* que es localitza a Xeresa a través d'una acotació, però no se'n fa cap altra referència. Hi ha un desnivell informatiu, per tant, entre el lector i el públic.

es refereixen a tots els problemes que comporta el sistema econòmic imperant. En aquest sentit, utilitzen com a exemple dels atacs a tota la societat les actuacions de caire urbanístic que transformaran el paisatge de la comarca definitivament.

Cap d'aquestes tres obres respon a una estructura clàssica, és a dir, a una estructura en tres actes, amb un plantejament, un nus i un desenllaç. Aquestes obres es basen en una estructura que aplega un conjunt d'escenes que mantenen una cohesió gràcies, d'una banda, a una línia temàtica constant i, de l'altra, a l'aparició d'alguns personatges al llarg de tota l'obra.

Aquesta seqüenciació de l'acció en nombroses parts és producte del mètode de treball de la companyia: construeixen l'acció a partir d'una idea general sobre la qual fan les improvisacions que acabaran d'arrodonir l'obra. Aquesta manera de treballar dóna com a producte una sèrie de seqüències sense cap connexió aparent que només es cohesionaran a través de la visió de conjunt. Per aquesta causa, és molt important el paper del públic que és l'encarregat d'encaixar les peces i acabar de construir l'obra. Els espectadors han de decidir si l'espectacle mostra una història o una sèrie d'històries lligades per un tret comú. La dificultat rau en aquesta voluntat de no mostrar una realitat única. Els autors són conscients que una obra de teatre no implica necessàriament l'escenificació d'una única història, com estaven avesats durant l'època que vivien, per això intercalen diversos personatges, diverses situacions, que ens mostren les nombroses cares d'un mateix problema, una influència del cinema del moment.

L'estructura d'*El supercaminal*, per exemple, consta de dos nivells ficticials. En el primer nivell situem els personatges generadors d'acció, és a dir, els dos presentadors (el Mantenedor i la Minorette), a més dels personatges que es convertiran en actors durant l'escena dos. Mentre que el segon nivell ficticial l'obrim els personatges actors quan, immersos en una revolta estètica amb ànsies renovadores, decideixen fer una obra d'acord amb les preocupacions del moment. Així doncs, el sainet tradicional que havia presentat el Mantenedor es transforma, després d'un breu debat dels mateixos actors, en un altre espectacle de reminiscències circenses amb una nova presentadora, la Minorette. El mecanisme que s'utilitza per obrir aquest segon nivell aconsegueix un doble objectiu, d'una banda, que l'espectador tinga la sensació que l'obra té dos començaments i, de l'altra, que el segon nivell és fruit de la voluntat i la llibertat dels actors durant la representació.

A *Dóna'm la lluna*, en canvi, s'estableixen dos nivells narratius. En primer lloc, el nivell que ocupa el Pescador que s'encarrega d'iniciar les històries que s'esdevenen al segon nivell, a la manera de Xahrazad en *Les mil i una nits*. En aquest primer nivell narratiu trobem, a més, el receptor directe de les narracions del Pescador, el personatge de l'Agutzil, el qual es converteix en el seu narratori. Més endavant, les històries del segon nivell es barregen amb l'acció del primer nivell a partir de les transformacions dels personatges, amb la intenció que l'espectador no puga destriar la realitat de la ficció, per demostrar que la millor manera d'alterar la realitat és amb uns tocs d'imaginació. Finalment, se suprimeix la seqüència de clausura per tal d'aconseguir la interacció amb el públic que haurà de decidir si l'obra ha acabat.

Per últim, a *Sang i ceba*, trobem diferents narradors de l'acció representada. D'una banda, el Tio Cuc,<sup>21</sup> que no participa en els fets i, de l'altra, la resta de personatges que contenen la història com una experiència viscuda. Tant el Tio Cuc com la resta de personatges esdevenen generadors d'acció perquè, a través de la seua narració i de les seues intervencions, provoquen l'escenificació d'unes situacions ben concretes:

TIO CUC: L'assassí? I quan va ser això?

ALCALDE: Quan lo del sopar de desagravi que li vaig fer al metge, encara ho recorde, va ser quan lo de les colles... (*Sang i ceba*, p. 18)

L'acció, en aquesta obra, té diferents narradors homodiegètics, cosa que provoca una narració col·lectiva, contada amb diverses veus.

El tractament de l'acció, per tant, evoluciona a través de la figura del presentador narrador.<sup>22</sup> D'aquesta manera, en *El supercaminal* trobem dos nivells diferents pel que fa a la ficció, mentre que a *Dóna'm la lluna* podem veure com es construeixen dos nivells narratius que mostren l'acció del Pescador i l'Agutzil, d'una banda, i, de l'altra, l'acció de les històries generades pel Pescador:

---

<sup>21</sup> El personatge del Tio Cuc es va extraure del setmanari satíric del mateix nom que es va editar a Alacant a principis de segle XX (1914-1918, 1923-1936), íntegrament en català, sota la direcció de Josep Coloma Pellicer, el qual n'era el principal redactor. El personatge a qui els Pluja reten un homenatge era "diputat a corts per el Rebolledo. Defensor de la chusma i de la chent de tro.", segons s'explica a la capçalera, i viatjava en globus acompanyat del seu nebot Cuquet. Durant la República hi va treballar Enric Valor, gràcies al qual el setmanari va adoptar l'ús de l'ortografia normativa.

<sup>22</sup> La importància de la figura del narrador demostra la influència que el brechtisme té sobre les obres d'aquesta època (Rosselló 1999a).

PESCADOR: [...] Et contaria la història de la primera nit de lluna plena, quan sa mare la llum, la va parir junt al seu germà el sol damunt d'un illot perla i la lluna agraïda [...] o la història d'aquella deessa de cabells argentats que va perdre la seua immortalitat a l'enamorar-se d'un pescador i els déus commoguts la van convertir en l'estel luminiscent que guia a l'Au del Paradís en el seu periple nocturn... o la d'aquell savi xinès que va somniar que era una papallona [...]. (*Dóna'm la lluna*, p. 36)

A *Sang i ceba*, però, els personatges de la ficció mostrada també esdevenen narradors i hi ha, per tant, diversos narradors que generen l'acció de l'obra. La figura del narrador, doncs, apareix cada cop més treballada, ja no és un mer presentador de l'acció, sinó un personatge construït a bastament, com veiem a *Dóna'm la lluna*.

Pel que fa al nombre d'actors i actrius, no hi trobem una correspondència actor/actriu amb personatge perquè les obres es construeixen mitjançant un nombre elevat de personatges que impossibilita la caracterització completa i detallada de cadascun. Aquest fet, doncs, condueix a una topicalització dels personatges que respon a una voluntat evidenciadora d'allò que està succeint a la societat valenciana. Es descriuen aquests tòpics per tal de lluitar contra ells, de criticar-los, d'expressar l'oposició a tot allò que representen, al sistema que s'imposa i contra el qual es vol lluitar. Per tal de fer front a la situació que es viu a la comarca, la companyia busca els trets més definitoris per fer una crítica punyent i demanar el canvi d'actitud del públic.

Els trets dels personatges es distribueixen segons la seua posició respecte al règim, uns són els fidels portaveus de les bases ideològiques de la dictadura, els altres en són detractors actius. Aquesta distinció crea dos grups de personatges, els bons i els dolents, que expressen clarament la línia ideològica dels espectacles, però no respon a l'estructura tradicional de personatges protagonistes i secundaris. Els personatges, doncs, hauran de ser tan concrets com els ho permeta la situació del moment, per aquesta causa podem trobar, per exemple, actituds preses de la realitat, o fragments dels discursos dels mandataris de l'època als parlaments:

MORT: mire, mire. El nom, l'edat, la firma, el segell, l'encuny, la pòlissa de tres pessetes. Tot en regla! Mire li pareix una broma, això? Mire-ho, mire-ho! Au, faça el favor de morir-se que me'l tinc que emportar! (*Dóna'm la lluna*, p. 40)



Tots aquests aspectes, junt amb el joc de denominació dels personatges, fa possible que l'espectador entre en la ficció amb facilitat, una ficció que no és més que un reflex deformat des de la sàtira de la realitat del dia a dia.

#### 2.2.3.5. Aspectes escènics

De la mateixa manera que els mecanismes que es fan servir per construir la història, l'ús dels elements escenogràfics també canvia obra rere obra. L'ús de la il·luminació, per exemple, va guanyant importància al llarg de la trajectòria de la companyia, ajudat també pel progrés de les infraestructures tècniques dels espais on poden actuar. Veiem com a *El supercaminal* l'ús de la llum és molt rudimentari, només trobarem un canó que il·lumina el personatge protagonista i foscors que marquen el final de les escenes. A *Dóna'm la lluna*, en canvi, la il·luminació junt amb els altres recursos, com l'ús de les diapositives i les retroprojeccions, juguen un paper important per tal de crear l'atmosfera d'irrealitat que trobem al llarg de l'obra. Aquests elements, que augmenten el ventall de trucatges teatrals que incorporen a les seues obres, ajuden a fer palès el protagonisme de la lluna, com l'element motor de totes les transformacions que es representen.<sup>23</sup>

Els efectes de so també evolucionen al llarg d'aquests anys. A *Sang i ceba* se'ls dóna una importància especial en l'última escena, però també podem trobar aspectes com la música utilitzada, cantada pels personatges o de fons, que caracteritzen fàcilment certs comportaments establerts:

(Sona una descàrrega de fusileria i la gent comença a caure morta a terra, els mateixos cossos que cauen, al ser alcançats una altra vegada pels trets reboten i tenen convulsions, fins que un silenci total queda en escena, els cossos en diverses postures i al fons molt suau, una campana toca a mort, tan sols viu el Tio Cuc que al no ser real, no pot morir).  
(*Sang i ceba*, p. 43).

---

<sup>23</sup> Un element amb un paper semblant a aquest és la caixa d'*El supercaminal*, encara que la funció és diversa perquè la caixa es converteix en la porta per la qual entren tots els nous personatges que presenta la Minorette. Allò més important és comprovar com la base de la idea és la mateixa perquè, a través d'un objecte d'escena, es posen en contacte les accions dels personatges, es crea una forta vinculació entre ells perquè tots tenen el mateix origen.

Pel que fa a l'exploració de l'espai escènic, tenim, d'una banda, la divisió que es fa de l'escenari i, de l'altra, la conquesta del pati de butaques, tot seguint la implicació del públic. L'espai escènic es pot arribar a dividir en tres parts, trencant la concepció d'escena a la italiana, per tal de recrear tres espais simultanis, com a *Sang i ceba*:

l'escena transcorre en tres plataformes diferents. En una plataforma l'Alcalde que agafa el telèfon, quan comunica amb la telefonista s'il·lumina una altra plataforma i quan aquesta comunica amb el Governador s'il·lumina una altra plataforma. (p. 16)

Les escenes simultànies esdevenen una bona manera d'estalviar recursos i donar la màxima informació en el mínim de temps. A més, la transformació de l'espai escènic comporta una major atenció del públic, el qual haurà d'estar atent als possibles canvis de comportament dels personatges.

Un altre dels recursos de creació de ficció és el contacte entre l'espai vist i l'espai no vist. D'aquesta manera es poden introduir accions que no es representen a escena, però és possible inserir-les dins de la història, el cas més important d'aquest contacte és l'escena de la "Matança Final" a *Sang i ceba*.

Hi trobem, a més, algun personatge que es desplaça a la platea. Aquest personatge pot intervenir assegut des del pati de butaques i dirigir-se als actors que es troben dalt de l'escenari, o portar el gruix de l'acció al pati de butaques durant uns moments, de manera que es transforma l'espectador en el receptor de la ficció, cas del repartiment dels pamflets al *Supercaminal*:

NOTA: L'escena era improvisada segons les reaccions del públic. Notícies socials i polítiques del moment es barrejaven amb provocacions als espectadors. L'anecdota d'aquesta escena és ampla i variada. La nit del 19 de novembre de 1975 mentre Franco, per fi, moria, Pluja actuava en el poble de Gata. L'Aprenent li va pessigar la cara a un espectador de cara sanguina mentre li deia: "Roget, si llegeixes açò et tancaran". L'home en qüestió era l'alcalde franquista de Gata, que junt al cap de la guàrdia civil del poble intentaven seguir amb una llanterna (no era el primer poble en què açò passava) el text (en castellà) censurat de l'obra. Mai ningú va adonar-se de les evidents diferències entre

el text representat i el censurat. Eixe dia ens van obrir un expedient –un més– per repartir escrits subversius. (p. 20-21)

Però també trobem personatges latents als quals es fa referència o a qui es dirigeixen els altres personatges talment com si es trobaren entre el públic. D'aquesta manera es posen en contacte, a més de tots els espais que existeixen en un teatre, diferents realitats: el món dels espectadors i el món de la ficció.

Els personatges, a més, poden buscar el seu interlocutor en la figura del públic, mitjançant els aparts o els monòlegs. A més de fer participar el públic de manera directa quan es reparteixen els pamflets, s'envaeix el pati de butaques o es demana de fer un col·loqui donant lloc a una reflexió col·lectiva. Els motius de les dues primeres obres són molt locals però aconsegueixen l'objectiu de convertir-se en universals, per aquesta causa el públic s'hi implica i les representacions esdevenen un intercanvi d'informació i opinions que els condueixen fins a altres projectes i iniciatives.

La clau de l'èxit d'aquests tres espectacles, doncs, és la proximitat de la companyia als problemes concrets de la comarca que permet que l'espectador s'hi identifique i siga capaç d'expressar lliurement el seu propi punt de vista.



### 3. DES DEL TEATRE INDEPENDENT FINS A L'ESTABLIMENT D'UN MERCAT TEATRAL (1979-1995)

#### 3.1. PANORAMA DEL TEATRE VALENCIÀ

##### 3.1.1. *Del teatre independent a la iniciativa pública (1979-1985)*

Amb la mort del dictador i el pas a la democràcia es produeix un canvi de circumstàncies que serveix per destriar quins grups del teatre independent són prou sòlids i quins no per tal de suportar la transformació del context i, amb això, assolir el camí cap a la professionalització. Aquest camí només el van seguir, segons Herreras (2001: 55), “les companyies amb major solvència o (en el cas de la cançó) els cantants amb major valor artístic [...] El públic demana més diversió, més qualitat i menys militància”. Aquesta situació la justifica, també, Ragué Arias (2004: 149) perquè si “los años 60 habían sido años de lucha y de compromiso, años en los que el teatro expresaba su voluntad de cambiar la sociedad. Los 80, eran años de escepticismo”.

Aquesta autora continua tot comparant el teatre dels anys seixanta-setanta, i, en concret, el que protagonitzaven els artistes joves dels darrers anys de la dictadura, amb l'escena teatral dels anys vuitanta, per intentar de trobar un raonament que explique el desencant que s'hi respirava durant aquesta dècada. Veiem, doncs, com el teatre crític, independent, de creació col·lectiva que, més o menys, es dedicava a fer *teatre de guerrilla*, és a dir, espectacles molt carregats ideològicament, es converteix en teatre preocupat, fonamentalment, per la imatge. El teatre dels vuitanta, influenciat per l'audiovisual, es decanta cap al musical, cap a l'explotació dels recursos tècnics més moderns, amb plantejaments bàsicament comercials. Ragué es refereix justament a la transformació estètica de companyies històriques, catalanes la majoria, com Els Joglars, Claca o Comediants. Saumell (2010: 97) hi veu un factor diferencial en el cas de Catalunya que “assegura la continuïtat entre el Teatre Independent del darrer franquisme i els grups-empreses sorgits a finalíssims dels setanta i inicis dels vuitanta com ara La Fura dels Baus, El Tricicle, Vol.Ras, La Farinera, Zotal, Sèmola Teatre, Curial Teatre, La Cubana, Carles Santos i Teatre del Rebombori, entre d'altres”, perquè les institucions com ara el Centre Dramàtic de la Generalitat, dirigit per Hermann

Bonnín (1981-1988), van apostar per la dramaturgia no textual, és a dir, el teatre visual, d'objectes-titelles i/o corporal, el qual havia gaudit d'una gran projecció internacional durant la transició, a diferència del que trobem a altres territoris en què el teatre institucional es converteix en competència directa de les dramaturgies textuales. Al País Valencià, així doncs, naixen festivals i mostres que es fan ressò del creixent interès per aquesta dramaturgia de la imatge. Com explica Puchades (2006: 33), “en los 80, relacionados con la dramaturgia de la imagen, encontramos el festival de la Vall d'Albaida (1985), especializado en teatro de objetos y marionetas, el de Vila-real (1987) en teatro de calle y el de Dansa-Valencia (1987) en danza contemporánea. Después, irán apareciendo festivales dirigidos a ser ‘muestras’ del teatro valenciano, tanto de texto como de imagen: Alzira (1988), Alcoi (1990), Sueca (1990), muestra especializada en mimo y teatro gestual y, por último, Alicante (1993), que programa sobre todo teatro de texto contemporáneo.” El teatre valencià es diversifica gràcies a l'ajut parcial de les administracions i a les noves fornades d'artistes desvinculats, per edat i formació, al teatre independent.

Per a Ragué Arias (2004: 155) la diferència entre els setanta i els vuitanta rau en la perspectiva que adopten els muntatges, és a dir, el punt de vista que emprendran les companyies durant aquesta nova dècada arreu de l'Estat espanyol, immerses en un nou règim polític: “A los jóvenes les embarga la perplejidad, a los no tan jóvenes les embarga cierta amargura al ver que ninguno de los cambios políticos habidos en España desde 1975 han conseguido acercarlos a sus objetivos ni vitales ni teatrales”. Pel que fa al País Valencià, aquest canvi de perspectiva es presenta com un dels motius de la desaparició del teatre independent, tal com indica Josep Lluís Sirera (2003b: 52), i de la reconversió de les companyies en estructures més professionalitzades, ahora que en general menys ideologitzades. Per a Sirera (2003b: 51) és ben evident que la pèrdua de la càrrega revolucionària que caracteritzava el teatre durant el franquisme té un paper molt important a l'hora d'explicar la desaparició del teatre independent valencià. En aquells anys, a més, es contempla la possibilitat de fer teatre en condicions normals per a un públic que començava a demanar sobretot professionalitat i treball ben fet:

Quan s'inicia la transició, de fet, el teatre independent és l'única realitat teatral el suficientment estructurada (amb una *Asamblea* a nivell de tot el País) i experimentada (amb cicles consolidats, per exemple, al desaparegut València Cinema). Tanmateix, els

responsables teatrals de la Transició (tant a nivell estatal com autonòmic) optaran per una altra via diferent a l'autogestionària i voluntarista dels grups independents. En el cas valencià, els nous gestors es recolzaran en les reflexions teòriques sorgides al voltants dels anys 77 [sic], al calor, primer del *Segon Congrés de Cultura Catalana* i després de la *Jove Cambra de Comerç* de València que amb un llibre sobre *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica* (1978) ens ha llegat un conjunt de teoritzacions tan riques i interessants com oblidades (o marginades) en l'actualitat.

A més, al País Valencià, els càrrecs públics dedicats a la gestió cultural que sorgeixen amb les noves institucions, tant a les diputacions com a la Generalitat i als ajuntaments, els van ocupar persones que provenien del món cultural anterior, molt ideologitzat en contra de la dictadura. Malgrat això, en nombrosos casos, els nous gestors es desentenien d'aquestes reivindicacions històriques. En referir-se al context valencià, Rodolf Sirera (2004: 193) assegura que “el teatro, la profesión en general, supo cobrarse (el término no es peyorativo) su participación en la lucha por instaurar la democracia. Los presupuestos dedicados a teatro se dispararon, se crearon infraestructuras antes no soñadas y, durante los ochenta, el concepto de teatro público se convirtió en un término mágico a cuyo reclamo acudimos casi todos.” Els membres de Pluja denuncien aquesta situació tot definint-la de *municipalització de la cultura*. Una tendència que no era exclusivament valenciana, a les Illes Balears, per exemple, com apunta M. Magdalena Alomar (2010), el Govern balear assumeix les competències de cultura a partir del 1984; el Consell Interinsular es fa càrrec del Teatre Principal de Palma; edita un butlletí informatiu sobre les activitats escèniques i crea un nou premi teatral –Palau i Coll; comença el Festival Internacional de Teatre i el Memorial Llorenç Moyà; i, a més, apareixen companyies professionals, nous tallers de teatre, un teatre estable de titelles i s'inicia l'activitat de La Caixa a les escoles.

Un altre fet que cal destacar, és el canvi en el mecanisme de control de quins espectacles es podien programar i quins no. Martí Olaya (2008: 450) destaca que “La lectura dels anys indicats ara (1972, 1975, 1977...) ens recorden ‘Planes de Desarrollo’, mort del Dictador, Congrés de Cultura Catalana, transició, Estatut amb competències retallades, censures salvatges i censures sibil·lines; censures en què s'ha substituït el llapis vermell per un somriure sardònic i un copet a l'esquena.” Un plantejament que recorda les paraules d'Ángel Facio (2004: 72):

por si fuera poco, al ser los partidos políticos, a través de sus funcionarios, los que gestionaban los teatros, a los claros y precisos mecanismos de Censura propios del sistema anterior, se sucedió una censura mucho más sutil. [...] si la cosa resulta demasiado fuerte o políticamente incorrecta, te lo comes con patatas. Sencillamente, no te lo programan.

Dins d'aquest context, i d'acord amb Puchades (2005), acotem una primera etapa del teatre valencià, que té en compte no solament l'organisme que gestiona el teatre públic a València, això és, Teatres de la Diputació (1979-1985),<sup>24</sup> sinó també el fet que l'any 1985 es crea el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana pel Decret 3/1985, i que a l'estiu d'aquest mateix any Alfred Mayordomo engega el *Teatre dels somnis* a la Sala Escalante.

Aquest període s'inicia, al setembre de 1979, amb el nomenament de Rodolf Sirera i Armando Moreno com a directors artístics del Teatre Principal, propietat de la Diputació de València, durant aquell període en mans dels socialistes.<sup>25</sup> La producció pública comença amb l'estrena de la versió de Rodolf Sirera de *La dama del mar* d'Ibsen (1981), dirigida per Juli Leal amb una companyia plenament valenciana.

Pel que fa al teatre per a infants, cal esmentar el naixement l'any 1977 de l'Aula de Teatre Infantil del Teatre Micalet, amb Juanvi Cubedo, una escola que pretenia acostar el teatre als centres educatius des d'una perspectiva pedagògica. Així com, a partir de 1980, el lloguer del llavors teatre de la Juventud Obrera que, sota la direcció del mateix Cubedo, esdevindrà la Sala Escalante. Aquestes iniciatives coincideixen amb els cursos que, aquests anys, els membres de Pluja comencen a impartir als xiquets de Tavernes de la Valldigna, els quals són l'origen, segons ells mateixos declaren, del seu interès per aquest món i dels xiquets com a receptors dels seus espectacles. La creixent atenció cap al món infantil, tant de la mà d'organismes públics com de companyies concretes, coincideix amb el moviment de renovació pedagògica de l'època que encapçalava el Col·lectiu de Mestres i que comporta canvis a l'escola pública a càrrec

---

<sup>24</sup> Puchades (2005) estableix tres etapes segons l'organisme que es fa càrrec de la gestió del teatre públic a València. La segona etapa comença amb el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (1988-1993), després d'un període que anomena de transició, i la tercera s'inicia amb la creació de Teatres de la Generalitat (des de 1993).

<sup>25</sup> El tres d'abril de 1979, el PSPV-PSOE guanya les eleccions municipals a València i s'enceta així un període nou a la història de la ciutat. Les primeres eleccions municipals de la democràcia, doncs, esdevenen una data molt escaient des de la qual començar la revisió de la història del teatre públic valencià.



d'una nova generació de docents capacitats per donar relleu a l'escola franquista, i amb voluntat de dur-hi a terme una reforma profunda.

L'octubre de 1981, però, Cubedo i Moreno dimiteixen, per la qual cosa la Diputació nomena Rodolf Sirera com a director únic de Teatres de la Diputació. A partir d'aleshores aquests dos espais, la Sala Escalante i el Teatre Principal, junt amb, esporàdicament, el Gran Teatro d'Alzira, conformen l'organisme de nou encuny anomenat Teatres de la Diputació. Durant el període de 1981 a 1984, segons Mayordomo (2000: 148), naix la producció teatral d'iniciativa pública, la qual intenta dinamitzar la creació valenciana i recuperar actors i actrius del teatre independent dels anys setanta, tot i que les formes de producció inicials eren molt caòtiques:

Es tracta d'una primera etapa que, a grans trets, es caracteritza per:

- Atenció i pressuposts de l'administració pública a la cultura, i en concret al teatre, molt reduïts, sobretot respecte a les etapes posteriors.
- Absència de models propis i primers intents de disseny copiant els models francesos.
- Incorporació a la gestió cultural de persones procedents del teatre independent.
- Preparació de les transferències econòmiques en cultura.
- Primeres produccions d'iniciativa pública.

Als anys vuitanta naixen, a més, arreu de l'Estat espanyol els Centres dramàtics, sota les ordres d'un director artístic amb autonomia dins d'un pressupost establert per l'administració pública. D'aquesta manera, es creen el Centro Dramático Nacional (1978), el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (1980), el Centro Dramático Galego (1984), el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (1988) i el Centro Andaluz de Teatro (1988).

Del 16 al 19 de desembre de 1982, any en què s'aprova l'Estatut d'Autonomia valencià, i després de la majoria absoluta socialista a les eleccions generals, tenen lloc unes *Jornades de Teatre Valencià*,<sup>26</sup> en les conclusions de les quals trobem la necessitat

---

<sup>26</sup> La publicació de les actes de les *Sessions extraordinàries de treball del Consell Assessor de Teatre* (Máñez 1986a) va servir per presentar la col·lecció *Textos teòrics* de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. En les pàgines d'aquesta publicació, que es va aprofitar per recollir també la documentació sobre les noves iniciatives teatrals públiques que s'havien generat des de l'any 1979, trobem algunes inexactituds sobre la data de celebració de les *Jornades de Teatre* que caldria destacar. D'una banda, a la presentació del volum, l'aleshores conseller Ciprià Císcar, es refereix a la celebració d'un primeres *Jornades de Teatre* durant el mes de desembre de 1981, tot i que Máñez en el pròleg les recorda a

de promulgar una Llei de Teatre de la Generalitat Valenciana, com ja s'havia anunciat l'any 1979 al primer número de *Papers de teatre* (Máñez 1986a: 215), així com de crear un Consell Assessor de Teatre, el qual entrarà en funcionament per l'Ordre 14.6.84 de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, format per representants dels diversos sectors professionals. En aquestes conclusions també podem destacar, pel que fa al món dels infants, la intenció de dur a terme tallers de teatre a les escoles d'EGB, instituts de BUP i Formació Professional, així com de crear un Centre d'Arts de la Representació per a l'ensenyament primari mitjà (Máñez 1986a: 232).

El 20 i 21 d'octubre del 1984 se celebren les dues Sessions Extraordinàries de treball del Consell Assessor de Teatre dedicades a l'estudi del que seria el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV), a les quals assisteix Emili Soler, director general de Cultura. En les conclusions se subratlla la necessitat del Centre Dramàtic d'incidir en la producció d'espectacles, la formació i l'extensió teatral (Máñez 1986a: 213).

Les línies de treball fonamentals del CDGV que consten al decret de creació<sup>27</sup> s'amplien fins a la producció pròpia i l'exhibició de teatre i dansa, la potenciació de la investigació, la documentació teatral i la formació de professionals i, en darrer lloc, la creació d'una xarxa de sales col·laboradores distribuïdes per tot el territori. Aquest plantejament deixava de banda les companyies teatrals privades i algunes companyies històriques del teatre independent, Pluja, L'Horta o PTV, com apunta Herreras (2001: 117), van criticar aquest model amb l'argument que l'activitat teatral se centrava en un edifici en detriment de les companyies privades i de la creació de nous grups.

El 29 de gener de 1985, la Generalitat adquireix el Cine Rialto per una Ordre de la Conselleria d'Economia i Hisenda com a futura seu del CDGV. La temporada 1985-86, es coprodueix, amb el Teatre Estable del País Valencià i la Diputació de València, *El virgo de Vicenteta*, sota la direcció d'Albert Boadella; *Balazo Traidor* de PTV; *Momo*

---

“mediados de diciembre de 1982” (p. 24), com consta també a l'ordre de creació del Consell Assessor de Teatre que ocupa un dels annexos d'aquest volum (p. 234). D'altra banda, en una nota a peu de pàgina del mateix pròleg, Máñez afegeix: “de estas Jornadas no queda constancia pública, que yo sepa. Fío a mi memoria la breve reconstrucción que sigue sobre el tono general de su desarrollo” (p. 30), mentre que un altre dels annexos trobem les *Conclusiones de les Jornades de teatre valencià* (p. 232) amb data de 19 de desembre de 1982, que hem considerat com a vàlides. A aquest ball de dades hem de sumar el fet que Puchades (2005: 186) anomena *Jornades de Teatre Valencià* a les *Sessions extraordinàries de treball del Consell Assessor de Teatre* i les situa, per tant, a l'any 1984, sense referir-se a aquelles que es van celebrar l'any 1982.

<sup>27</sup> Decret 3/1985 de 8 de gener del Consell de la Generalitat Valenciana.

de Pluja Teatre; *Como gustéis* de l'Institut Shakespeare; *Don Juan, don Juan* dirigit per Tordera amb la Compañia Escena Vocal i el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, i *V-36/9. Crónica Civil* d'Ananda Dansa. Segons Alfred Mayordomo (2000: 151), es parla de coproduccions, però en realitat es tracta de subvencions, “més aviat sembla una estratègia d'imatge per tal d'incorporar l'anagrama dissenyat per Andreu Alfaro i mantenir contenta una part del sector teatral”.

Aquest mateix any, a més, augmenta l'interès per la política de construcció d'infraestructures culturals de la ciutat: s'inicien les obres de l'IVAM i el Palau de la Música i es crea, a més a més, la Filmoteca Valenciana. D'acord amb aquesta voluntat d'ampliar la xarxa d'infraestructures del País Valencià, comencen a construir-se les primeres cases de cultura als pobles. Aquests nous projectes permeten d'augmentar, a poc a poc, les plataformes culturals i les possibilitats de creació i de difusió de les companyies valencianes. Malgrat que en destaquem la millora que significa disposar d'espais tancats on actuar, cal tenir en compte que s'ha comprovat que aquestes infraestructures presenten greus defectes de visibilitat i sonoritat que poden arribar a alterar el correcte desenvolupament dels espectacles.

L'estiu de 1985, sent president de la Diputació Antoni Asunción, i president de l'Àrea de cultura Joan Jesús Ros Piles, Alfred Mayordomo, amb la col·laboració de José Luis Castro, engega el projecte del *Teatre dels somnis* a la Sala Escalante. Aquesta sala s'especialitzarà en produccions per a públic infantil i familiar amb la finalitat de potenciar la formació de futurs espectadors. Herreras (2010: 26) explica així la inauguració d'aquesta Sala:

La notícia és que aquesta iniciativa va obrir les seues portes, a l'octubre del 1985, amb l'espectacle *Fantasia per a un joguet trencat*. Aquest va ser el primer èxit en la gran cadena d'encerts que es va convertir amb el temps en el «segell Escalante». És a dir, produccions de gran envergadura, ben acurades, mimades i de qualitat, cosa poc vista a Espanya en tractar-se d'un teatre per a xiquets i xiquetes. Un al·lucine.

Aquest espectacle, que ja havia dirigit i estrenat José Luis Castro amb la seua companyia, El Globo de Sevilla, ara es redissenya, amb una producció més ambiciosa i amb un equip valencià. Aquesta primera temporada es clou amb un gran festival en la

plaça de bous de València, on milers d'escolars van celebrar el primer any del *Teatre dels Somnis*.

Continuant amb l'interès de les institucions pel teatre per a infants, una de les iniciatives públiques que cal destacar és la campanya *El teatre a l'escola* promoguda per la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, en coordinació amb la Diputació d'Alacant, Castelló i València. L'objectiu principal d'aquesta era la introducció del fet dramàtic dins de l'escola, a nivell pedagògic i lúdic, així com la formació de nous espectadors. En aquest projecte col·laboren tant els ajuntaments, les escoles, els mestres, els professionals del teatre com, és clar, els xiquets. L'any 1984 es du a terme l'experiència pilot i durant els quatre anys següents el primer cicle de la campanya. Durant els tres primers anys es fan cursos introductoris d'expressió corporal i de materials per al teatre, junt amb els cursos dirigits als mestres en què es tenen en compte tots els aspectes que conformen un espectacle, així com d'organització d'un taller teatral amb l'objectiu de capacitar els mestres a preparar-ne un per als seus alumnes. S'ofereix, a més, la representació regular d'espectacles a càrrec de companyies professionals, entre les quals trobem Pluja Teatre. Aquest primer cicle hauria d'haver servit per establir quines possibilitats hi havia per a aquest tipus de teatre al País Valencià i per mobilitzar tot l'àmbit educatiu cap a unes pràctiques pedagògiques més implicades en la societat. Com hi destacava Manel Cubedo (1989: 238), director tècnic de la campanya *El teatre a l'escola*, "en l'actualitat, el teatre professional infantil passa per uns moments de crisi, originada en part per la demanda d'un major nivell de qualitat als espectacles, demanda de qualitat que no es correspon, però, amb l'oferta present de treball ni les condicions amb què aquest treball ha de realitzar-se, opinió que concorda amb les exigències mínimes del sector i, encara, continua. Per això mateix, en el cas que es plantege una nova edició de la campanya, caldrà segurament considerar aquest apartat amb la major serietat possible, ajudant el professional a amillarar [sic] les seues produccions i subministrant-li uns bons llocs per a representar-les." Aquest plantejament concorda amb la política de construcció de noves infraestructures de l'època, malgrat que no es va solucionar el problema que s'hi apunta, sinó que es va agreujar.

Així mateix, aquest raonament dels organitzadors del cicle justifica l'esforç que es va fer des de l'administració de promoure les noves tendències pedagògiques, i el

voluntarisme que hi havia darrere de qualsevol muntatge per a infants, al mateix temps que qüestiona les raons per les quals creix la producció d'aquest tipus de teatre. Herreras (2001: 96) dóna suport a la idea que “la professionalització passa per la reconversió de les companyies en teatre infantil perquè té un caixet més baix i exigeix menys recursos materials i artístics”.<sup>28</sup> Punt de vista que sobta els professionals del teatre infantil actuals perquè, com diu Oltra (2000), el públic infantil es mereix un respecte, la qual cosa passa per esmerçar tots els recursos a l'abast de les companyies per elaborar el millor producte possible, d'acord amb allò que, com hem vist, ja indicava Cubedo l'any 1989, després de l'experiència de la campanya *El teatre a l'escola*. Els espectacles, al capdavant, han de ser acurats i rigorosos tant si es dirigeixen al públic adult com als infants, però l'opinió d'Herreras (1995: 100) contradiu al llarg dels anys aquest plantejament: “la producció dels espectacles d'aquest tipus és més econòmica i es necessita, generalment, un nombre menor d'actors i d'infraestructures (dada que es multiplica si l'espectacle és de titelles)”. De veus molt crítiques amb aquest plantejament se'n senten des de dins del sector, per exemple, Joan Muñoz (2000: 184), membre de Pluja Teatre i aleshores president de l'Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa (AVETID), subratlla que, al contrari del que manifesten aquestes paraules, “l'infantil té els mateixos costos de producció que un d'adults, el director, el dissenyador de llums, el taller de confecció, els fusters, etc., cobren el mateix en infantil que en adults” i, per tant, la qualitat del producte no té cap raó per ser diferent.

Revisada aquesta polèmica, és l'hora de referir-nos a les companyies que fan aquest pas i comencen a endinsar-se en el món de l'infantil a partir dels anys vuitanta. Podem fer una classificació, segons Herreras (1995), dels grups que es dediquen al públic infantil exclusivament i dels que hi han fet només algunes incursions, per tal d'entendre com s'organitza el panorama del teatre infantil al País Valencià durant aquest període.

En primer lloc tenim les companyies dedicades, gairebé exclusivament, al teatre per als més menuts. En aquest apartat, cal fer-hi una subdivisió per tal de tenir en

---

<sup>28</sup> Aquests motius es repeteixen en la gran majoria dels articles que intenten justificar el canvi de direcció de les companyies valencianes del TI. Herreras (2000: 55) considera que “per això pocs grups van fer l'assenyalada i difícil passa, i els que la van fer (Pluja, L'Entaulat, PTV, etc.) va ser mitjançant la reconversió al teatre infantil, que tenia unes possibilitats més grans (caixet més baix) i també menys exigències materials (fins i tot artístiques).”

compte els distints trets de cada companyia. D'una banda, cal esmentar les companyies que provenen del teatre independent dels anys setanta: PTV (1971), Pluja Teatre (1972), L'Horta (1974)<sup>29</sup> i L'Entaulat (1977). De l'altra, els nous grups sorgits als anys vuitanta, a l'empara de les noves polítiques teatrals: Bambalina (1981)<sup>30</sup> i Xarxa Teatre (1983),<sup>31</sup> entre d'altres. I, així mateix, tot un seguit de grups que van apareixent durant la segona meitat dels anys vuitanta i primera dels noranta, com ara Nana-Teatre (1988) o Visitants (1989). Un grup a banda, tanmateix, el formen les companyies que es dediquen al teatre de titelles<sup>32</sup> i que formen part de UNIMA-PV, això és, Don Patacón (1977), Los Duendes (1978), La Estrella (1978), Bagatel·la (1979), Teatro Buffo (1983), La Carreta (1985), Títeres Viajeros (1987), Lluerna Teatre (1989) o Edu Borja (1990).

En segon lloc, les companyies que, tot i dedicar-se al teatre per a adults, tenen algun muntatge dirigit als infants. Es tracta de grups nascuts a la dècada dels vuitanta com Jácara (1981), Carles Castillo (1981) o Pavana (1983).

D'aquesta classificació, doncs, el conjunt de companyies a les quals hem de fer més atenció són aquelles que, com Pluja, després d'haver fet teatre independent per a adults durant els anys setanta i, sense perdre de vista els seus objectius, a la dècada següent comencen a dedicar-se gairebé exclusivament al teatre per a infants.

Comencem amb la companyia L'Entaulat que l'any 1977 ja és una companyia de teatre professional. L'any 1980 estrena *El drac de l'Albufera*, adaptació del seu director, Manel Cubedo, i l'any 1981 *Pim, pam, pum... ceba!*, *La rata, el llop i el malparlat*, *El gran circus Clac* i *La troupe d'en Batiste*.<sup>33</sup> A més a més, Manel Cubedo, l'any 1982 esdevé el responsable artístic del Centre de Teatre Infantil de la Diputació de València, on estrena *Juguem al teatre* i *Vint mil llegües de viatge submarí*. Així mateix, s'encarrega de la direcció tècnica de la campanya *El teatre a l'escola* de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, de la qual ja hem parlat més amunt.

Un altre cas és el del grup de teatre PTV-Clowns, fundat l'any 1971, que es dedica plenament al teatre infantil amb obres originals d'Eduardo Zamanillo, a partir de 1978 amb *Una historia tan...de menta*. A aquest muntatge el segueixen altres com

---

<sup>29</sup> Podeu veure Herreras 2005.

<sup>30</sup> Podeu veure Rosselló 2006b.

<sup>31</sup> Podeu veure Miralles i Sirera 2008.

<sup>32</sup> Podeu veure Policarpo i altres 2004.

<sup>33</sup> <http://www.iifv.ua.es/lletraferit/consultes/veureAutor.asp?pId=26>, [Consulta: 12/09/2013].

*Rondallas de burla* (1979), *Anaguaka: tres y una en la luna* (1980), *¡CataCLOWNS!* (1983), *Experimentiras* (1985), *Sideral sin gas* (1988), *Locos recuerdos* (1989), *¡Huy...!* (1992). Es defineixen actualment com una companyia “dedicada a profundizar y ampliar las posibilidades del payaso como personaje de teatro, guiados por el lema ‘la risa es la distancia más corta entre tú y nosotros’ sus espectáculos intentan activar las emociones de sus espectadores.”<sup>34</sup>

La trajectòria de la companyia L’Horta comença l’any 1974 amb l’espectacle de teatre independent *La butaca màgica*, continua l’any 1975 amb *La petita història d’un home qualsevol* i, l’any 1977, amb *Mai tan lluny de la realitat i tan prop de la plaça del cabdill*. L’any 1978, munten el primer espectacle per a xiquets, *Supertot*, de Benet i Jornet, portat a terme per un grup de xiquets de dotze a catorze anys dirigits pels membres de L’Horta. Una línia que segueix amb *Somni* (1980), una obra de creació col·lectiva dirigida per Eduardo Zamanillo de PTV i representada per un equip d’actors entre quinze i divuit anys. Després va arribar *El gran Claus i el xicotet Claus* (1982), una adaptació d’un conte d’Andersen feta pel francès François Salvaig, produïda en part gràcies a l’obtenció del Premi a les Produccions Teatral de la Diputació de València, dirigida per Josep R. Marí i representada per xiquets de setze a divuit anys. Com ells mateixos expliquen (Herrerias 2005), en els muntatges infantils de L’Horta, al principi, participen xiquets que fan teatre per a xiquets; després, a mesura que el projecte va creixent, es converteix en un grup d’adults que fa teatre per a infants. L’any 1984, Ximo Vidal dirigeix el muntatge infantil *Llegenda de bandoler* d’Eduardo Zamanillo, el qual deu anys després es reposarà sota la direcció d’Inma Sancho, tot demostrant la importància d’aquesta obra per a la història de la companyia. Els espectacles per a infants, es combinen amb els espectacles per a adults, dels quals podem destacar el seu primer gran èxit *Bloody Mary Show* (1983), així com *Viu com vulgues* (1988) que representa un moment d’inflexió de la companyia. La seua trajectòria coincideix, així mateix, amb la de Pluja Teatre amb el fet que, el 8 d’abril de 1995, inauguren la sala L’Horta al Castellar-Oliveral que formarà part del Circuit Teatral Valencià.

---

<sup>34</sup> <http://www.ptv-teatro.com/inicio.html>, [Consulta: 19/12/2010].

### 3.1.2. Consolidació de la política teatral valenciana (1986-1995)

L'any 1986, amb la Llei 9/1986 de 30 de desembre es crea l'Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música (IVAECM), que queda adscrit a la Direcció General d'Instituts Culturals durant la direcció de Carmen Alborch, sent conseller de Cultura Ciprià Císcar. El CDGV, que dirigirà Díaz Zamora en abandonar la direcció de l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD), en formarà part a partir del juliol de 1987.

Sota la direcció de Díaz Zamora, els ajuts de la Conselleria de Cultura dirigida per Carmen Alborch s'havien destinat a l'establiment de sales i companyies concertades, així com a subvencionar la política de producció, exhibició i creació d'infraestructura. Per a Alfred Mayordomo (2000: 156), els errors de la gestió de Díaz Zamora són producte de "la manca de professionals o el desconeixement del medi, dins el primer equip de gestió i de producció, i també l'aïllament inoportú respecte a companyies, gestors, actors i dramaturgs valencians".

A partir del 1988, amb el cessament de J. Gandia Casimiro al Teatre Principal i la desaparició de la marca Teatres de la Diputació, comença una nova etapa del teatre a València amb les primeres produccions teatrals públiques del CDGV. El 8 de març de 1988 s'inaugura el Teatre Rialto amb la producció del CDGV *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán. I aquest mateix any comença a funcionar el Circuit Teatral Valencià, en el qual participen 16 municipis, tot i que, la cobertura legal d'aquesta nova iniciativa de cooperació entre els ajuntaments i la Conselleria de Cultura no arribarà fins al 1995 (DOGV 2461). El març de 1989, Antoni Tordera<sup>35</sup> pren el relleu de Díaz Zamora com a director del CDGV fins al 1993.

Així descriu el mateix Tordera (2003: 62-63), a grans trets, la situació que es va trobar l'any 1989 en acceptar el nou càrrec:

a) Buenos profesionales del teatro, históricos y nuevos, pero ausencia o insuficiencia de un tejido profesional. Individuos, pero apenas empresas de escenografía, de equipos artísticos, de iluminación, vestuario, etc. He dicho apenas empresas, pero más exacto

---

<sup>35</sup> Antoni Tordera dirigia des del curs 1985-86 l'Aula de Teatre en el Servei d'Extensió Universitària de la Universitat de València.



sería hablar de su existencia en discontinuidad y precariedad de trabajo, y con ello dificultad para invertir, desde la continuidad, en futuro.

b) Práctica inexistencia de un público habitual para el teatro en valenciano, si excluimos algunas programaciones del Valencia-Cinema (véase la excelente monografía de Enrique Herreras) en Valencia capital, o la labor, tan sometida a las condiciones de mercado, de los grupos (apenas empresas) de teatro independiente.

c) Un sólo espacio de producción pública y exhibición (prácticamente el Rialto, e incrustado en un segundo piso, entre una cafetería, una filmoteca, una “boîte” y gusto fino pero lujoso de un edificio en la plaza mayor de la ciudad). Ese único espacio frente a muchas y lícitas expectativas y opciones de creación artística, si exceptuamos el Escalante: vanguardia, repertorio, danza, clásicos, etc.

d) División de competencias (y competencia de hecho) entre el Centre Dramàtic (producción y exhibición) y la Sección de Teatro de la Conselleria de Cultura (festivales, ayudas a compañías y circuito). Lógicamente: disfunciones.

e) Aparte de programaciones anteriores (de Kantor a Marceau, entre otras), no había un espacio de creación de espectáculos que permitiera a los profesionales valencianos trabajar (contrastarse, aprender o rechazar) con auténticos profesionales “de fuera”, con la suficiente trayectoria artística como para poder, si no enseñar, compartir. Compartir en el trabajo en común, pero también en la programación de sus respectivas creaciones.

f) Inmadurez y vivencia social del concepto de teatro público, por falta de tradición (sin olvidar precedentes como Teatres de la Diputació) y por las distorsiones, frecuentemente traducidas en críticas, que lógicamente imponían las condiciones, en ocasiones misérrimas, del mercado de las iniciativas privadas.

g) Precariedad o inexistencia de una proyección estatal del teatro valenciano. Salvo excepciones, como siempre, honrosas y heroicas.

Davant d'aquesta realitat, sempre segons Tordera, hi havia dues opcions: treballar segons els paràmetres dels teatres públics ja consolidats a la resta d'Europa, és a dir, optar per la coherència del repertori i productes d'“alt estànding”. O bé, intentar entendre la realitat més propera i apostar “por ella, desde ella y a pesar de ella”.

L'any 1989, a més, es constitueix l'Associació d'Actors del País Valencià (AAPV). I, d'altra banda, Nel Diago es fa càrrec de l'Aula de Teatre de la Universitat, mentre que Vicent Vila comença a dirigir la Sala Escalante. Quan Mayordomo marxa al CDGV, la Diputació decideix que Vicent Vila siga el nou director de la Sala. Vila prové

del món del titella, de la direcció amb la companyia Bambalina i havia gestionat la Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida. A la Sala Escalante, sota aquesta nova direcció, es manté la línia de les grans produccions públiques però, en aquesta etapa que s'acaba d'encetar, són les companyies aquelles que s'encarreguen de la producció executiva. El primer *Nadal a l'Escalante*<sup>36</sup> és justament el de l'any 1989.

A principis de 1990 es signa el conveni entre la Diputació i la Conselleria de Cultura perquè la gestió del Teatre Principal estiga adscrita a l'IVAECM, del qual el delegat-gerent és Rodolf Sirera (cessat el 1993).

Les línies d'actuació del CDGV, sota la direcció d'Antoni Tordera (1989-1993), per tant, són la difusió didàctica de pràctiques teatrals per a professionals joves, el suport a les companyies històriques valencianes, la reposició de les produccions pròpies i l'intercanvi amb altres teatres institucionals, la consolidació de nuclis actorals prestigiosos, mitjançant la col·laboració de professionals d'àmbit internacional en curssets i seminaris específics, formar una base per crear un teatre de repertori en valencià i, en darrer lloc, convidar grups valencians a representar en el CDGV. Per això, la tasca del CDGV se centrarà durant aquest període a enfortir el pes dins del món teatral dels autors valencians del teatre independent i de l'universitari, Rodolf Sirera, José Sanchis Sinisterra, Manuel Molins, entre d'altres. Una iniciativa del Centre Dramàtic, l'any 1990, va ser el cicle *Roda al Teatre* durant el qual es va oferir un panorama dels espectacles per a adults més importants que tenien en marxa les companyies valencianes en aquell moment. Herreras (2005: 70) defineix aquest cicle com una proposta insòlita, tot i que les companyies van saber aprofitar aquesta oportunitat com a eina d'exhibició dels seus espectacles en un moment en què no disposaven d'altres espais. Van participar, per això, L'Horta amb *Viu com vulgues*, La Cassola amb *Cadiram*, la Fundació Teatre Lliure amb *Espill romput*, Jàcara amb *Elvis*, La Carátula amb *Esperando a Godot* i Pluja Teatre amb *Dòmina dominante*. Les sales implicades en aquest projecte van ser la Sala Moratín, l'Aula de Teatre de la Universitat de València, el Centre Cultural de la Caixa d'estalvis de València, el València-Cinema i Trapezi.

---

<sup>36</sup> La seua missió és la de programar durant les festes nadalenques una selecció d'espectacles de gran format de grups valencians, espanyols i estrangers. En aquesta edició inicial s'arriba a comptabilitzar l'assistència d'uns cinc mil espectadors atrets per una selecció de quinze companyies (Herreras 2010).

La característica principal del CDGV al capdavant, com afirma Puchades (2005), és la consolidació dels autors provinents del teatre independent valencià dels setanta, Rodolf Sirera, Manuel Molins, Ximo Vidal, Eduardo Zamanillo, acompanyats de directors d'escena com Antonio Díaz Zamora, Casimiro Gandia i Juli Leal. Malgrat un canvi de direcció evident en la tendència del CDGV, aquest interès pels autors consagrats en etapes anteriors destaca encara més l'absoluta inexistència d'una política de descobriment i promoció de nous autors. Aquest desinterès es subratlla amb l'absència de cursos o tallers d'escriptura dramàtica, així com també de la falta de suport per al creixement i la consolidació del fenomen de les sales alternatives. Per la qual cosa, apareixen allò que Puchades anomena *autors polivalents*, és a dir, autors que esdevenen inevitablement directors, intèrprets, dramaturgs i productors del seu propi espectacle. A més, alguns autors, com ara Rodolf Sirera, ocupen, des dels primers anys de la democràcia, càrrecs de gestió dels organismes oficials destinats al teatre públic.

Aquest és el moviment que detectem en el món del teatre de València ciutat, mentre les companyies d'arreu del País es converteixen en responsables del naixement de mostres i festivals. Els membres de la Cassola, per exemple, impulsen la Mostra de Teatre d'Alcoi, mentre que la companyia la Caràtula d'Elx és al capdavant del Festival Internacional de l'Oralitat. Així doncs, la *I Mostra de Teatre Valencià a Alcoi*, al març de 1991, enceta un període en què aquesta mostra esdevé, a més del punt de trobada per a la professió valenciana, la fira de teatre que donarà a conèixer el treball de les companyies teatrals valencianes als programadors de tot l'Estat. I encara hi hauríem d'afegir les companyies que comencen a gestionar la seua pròpia sala durant aquests anys, les principals són l'Atelier de Moma a València, la Sala L'Horta al Castellar-Oliveral regida per la companyia del mateix nom i, en darrer lloc, Pluja Teatre a Gandia que inaugura el 1995 la remodelació d'un Teatre del Raval que havia començat a funcionar l'any 1986.

Amb la crisi de l'any 1992, es retallen els pressupostos i s'abandona la perspectiva del teatre com a servei públic, tot desapareixent la mentalitat de risc. En aquest context es convoca la vaga de l'Associació d'Actors Valencians, i al setembre es crea l'Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa (AVETID),<sup>37</sup> iniciativa que

---

<sup>37</sup> En formen part, inicialment, quinze companyies: Ananda Dansa, Vianants Dansa, Teatre de l'Aigua, La Burbuja, Pavana espectacles, L'Om Teatre, Moma Teatre, Jàcara, Trapezi, Bambalina Titelles, Esteve y Ponce, Xarxa Teatre, Teatre Dependent, Falaguera Teatre i Visitants.

demostra que el sector s'està professionalitzant perquè les companyies s'agrupen no sota el format de companyies, sinó sota el d'empreses. Des d'aquest moment, aquesta organització s'encarregarà de ser el principal "òrgan de coordinació, representació, gestió, foment i defensa dels interessos generals dels seus membres"<sup>38</sup> i contribuirà a regular, estructurar i vertebrar aquest sector, tot convertint-se en l'organisme de pressió que representa, al capdavant, una gran part de les companyies professionals valencianes. A partir d'aquest any, la falta d'ingents quantitats pressupostàries, va fer que cada vegada foren més significatives les coproduccions, d'iniciativa privada, en lloc de les grans produccions públiques.

La crisi de l'IVAECM es va intentar solucionar a finals de 1992 amb un augment del pressupost, la conversió del Teatre Principal com a primera sala del CDGV i una millor coordinació amb el Circuit Teatral que gestionava la Generalitat. Malgrat aquests canvis, l'any 1993, l'IVAECM es reestructura i es converteix, sent la consellera de Cultura Pilar Pedraza, en Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV). TGV és un organisme que es crea per la Llei 6/1993 de 31 de desembre, tot englobant el CDGV, així com també la secció de Teatre i Dansa del Servei de Teatre, Cinema i Música d'aquesta Conselleria. Així mateix, es nomena Josep Maria Morera com a director de Promoció Cultural, abans de l'arribada del Partit Popular a la Generalitat, i deixen d'existir, doncs, l'IVAECM i el CDGV. El nou gerent de TGV serà Francesc Tamarit, mentre que Vicent Vergara substitueix Sirera com a gerent delegat del Teatre Principal. El 16 d'octubre de 1993 s'inaugura el Teatre Talia, concertat per programar íntegrament companyies valencianes; l'obra triada per obrir aquesta sala és *O tu o res* de L'Horta Teatre.

El reglament de Teatres de la Generalitat s'aprovarà l'any 1994, per Decret 36/1994 de 21 de febrer, l'objectiu del qual és centralitzar esforços i pressupostos relatius a les arts escèniques de la Generalitat Valenciana. Herreras (2003: 21) exposa que durant la primera etapa, amb Morera com a responsable i Tamarit com a gerent, al TGV hi va haver un equilibri entre produccions i coproduccions que després es va trencar. Aquest ens subvenciona, produeix i coprodueix muntatges de nous autors valencians, és a dir, més joves que aquells que provenen del teatre independent. Estem parlant d'autors com ara Carles Alberola, Chema Cardeña o Ximo Llorens, no hi ha,

---

<sup>38</sup> Informació extreta de <http://www.avetid.com/avetid/index.aspx?idioma=val> [Consulta: 19/12/2010].

però, una aposta real pels autors més representatius. I, al mateix temps, TGV obvia l'evolució dels autors que es van consolidar durant els anys del CDGV. Puchades (2005: 202), així doncs, subratlla que durant l'etapa del CDGV “se habían abierto algunas líneas que podrían haber fructificado a largo plazo: revisión de clásicos, consolidación de autores valencianos de referencia o primeros tanteos de nuevos autores. La mayoría de estos logros se pierden con la creación de TGV”. Les funcions de Teatres de la Generalitat són la programació de cinc teatres (Principal, Rialto, Moratín, Talia a València i l'Arniches a Alacant), la producció pública, l'organització de festivals, el Circuit Teatral Valencià i les ajudes genèriques de teatre i dansa.

L'any 1995, l'últim d'aquest estudi, és, a més a més, l'any de la commemoració del centenari d'Eduardo Escalante, durant el qual es va programar un cicle amb obres seleccionades per Molins que incloïa l'adaptació dels germans Sirera dels seus sainets més representatius, la posada en escena de *Tres forasters de Madrid*, dirigida per Berlanga i un cicle de muntatges de textos d'autors valencians com Rodolf Sirera o el mateix Molins. El final de l'etapa socialista a la Generalitat Valenciana està marcat, així mateix, per l'anunci de la rehabilitació i la futura concertació del Teatre Micalet, de l'Atelier-24 de Moma i de la Sala L'Horta, inaugurada al Castellar-Oliveral el dia 8 d'abril de 1995.

Pel que fa a l'exhibició de teatre per a infants, l'any 1995, amb l'arribada del nou govern s'aposta per la continuïtat dels responsables del projecte de l'Escalante, amb Vicent Vila al capdavant, malgrat que se n'abandonen les denominacions primigènies, tant Sala Escalante com Teatre dels somnis, per a passar a anomenar-lo Centre Teatral Escalante.

Amb els organismes que regeixen la vida teatral valenciana, doncs, a mans del Partit Popular, sorgeixen noves friccions entre els professionals i les institucions, període en el qual es clou el nostre estudi. Manuel Àngel Conejero esdevé director artístic de Teatres al setembre de 1995 fins al febrer de 1996, quan és cessat i substituït per Juan Alfonso Gil Albors. Els desacords amb la gestió de Conejero van provocar la formació de la Plataforma de les Arts Escèniques, a la qual pertanyia Gil Albors. Aquesta plataforma, formada per l'Associació Valenciana d'Empreses de Teatre i Dansa (AVETID), l'Associació d'Actors i Actrius Professionals Valencians (AAPV), el Circuit Teatral Valencià (CTV) i la Federació Valenciana de Teatre Amateur (FVTA),

reclamava la remodelació del Consell Assessor de les Arts Escèniques, la definició del model de teatre públic de la Conselleria de Cultura i denunciaven l'intent de privatització del Teatre Rialto. Tot i les temptatives de Gil Albors per estabilitzar la situació del teatre valencià, es continua perdent el sentit de producció pública perquè no es tria cap línia de repertori.

Els eixos fonamentals, doncs, són les coproduccions i les ajudes genèriques al teatre i la dansa. Unes ajudes que, quan comença realment la política teatral del Partit Popular amb l'arribada de Consuelo Císcar com a directora general de Promoció Cultural, es reestructuren i s'amplien.

Com diu Ramon Rosselló (2000d: 104), "la difícil etapa del teatre valencià amb l'arribada de M.Á. Conejero al front de Teatres de la Generalitat, en la qual es paralitzà la producció pública, ha donat pas a una altra, caracteritzada per la falta d'unes directrius clares en la política teatral, que ha situat el teatre en una situació de relatiu *impasse*. Si bé l'enfrontament entre professió i gestors ha rebaixat el to, s'arrosseguen dèficits sense expectatives de resolució a curt termini: ens trobem, per exemple, molt lluny encara del volum de producció pública del CDGV." Rosselló més endavant destaca que la dependència excessiva de les subvencions per part de les companyies provoca una realitat massa condicionada a la política teatral dels organismes públics, cosa que s'agreuja amb el canvi constant dels responsables d'aquestes entitats.

### 3.2. PLUJA TEATRE (1979-1995): DE GRUP INDEPENDENT A EMPRESA TEATRAL

La descripció dels organismes públics d'aquest període ens ajuda a entendre, d'una banda, l'evolució de l'administració del món teatral privat valencià a causa de la qual les companyies de teatre independent dels anys setanta, o bé es dissolen progressivament, o bé es reconverteixen en companyies de teatre per a infants. D'altra, el control que exerceixen antics membres de les companyies de teatre independent sobre les institucions i els organismes públics que es fan càrrec de la cultura. Aquesta dualitat suposa un canvi de perspectiva respecte al paper del teatre en la societat, tant des de la producció pública com privada.

Hem vist, així mateix, que amb l'arribada dels ajuntaments democràtics, el ritme cultural de les ciutats es transforma. És important que destaquem com en els carrers de

Gandia, a partir de l'any 1979, actuen grups com L'Entaulat, Els Germans Poltrona, Magia Potagia, PTV, El Mirall i el Teatrí. L'any 1980 es programen les companyies infantils Titirojoc, Protocolo i Los Duendes, mentre que l'any següent al cinema Paz s'hi programa el muntatge de Teatres de la Diputació, *La dama del mar* d'Ibsen i el Real Ballet de Cámara de Madrid. A Gandia s'organitza, de 1982 a 1984, la *Mostra cultural de primavera*, en què trobem companyies com Pluja, L'Horta, PTV, Drac Drap, Teatro Buffo, Los Duendes i A Trote. L'estiu de 1983 té lloc la *Setmana Turística* a la platja de Gandia durant la qual també actuen els d'A Trote amb *La mar se te tragüe*. A Gandia, en el Teatre Serrano o en el Teatre del Raval, o tot aprofitant les commemoracions com l'Any del Tirant (1990), i d'altres esdeveniments de la ciutat com la Fira i Festes o la Universitat d'Estiu, es manté una gran activitat teatral durant aquesta dècada. A Gandia durant la Fira, és a dir, en les festes anuals de la ciutat durant una setmana del mes de setembre o octubre, es programa teatre infantil, d'adults, de carrer i de sala. Les representacions durant aquests dies es duen a terme en diversos espais de la ciutat com el Teatre Serrano i, posteriorment, el pati de l'Institut Ausiàs March per a adults, o la plaça Jaume I i el Prado per al d'infants.<sup>39</sup> El final del període que hem estudiat coincideix, a més, amb la data de tancament del Teatre Serrano l'any 1995.<sup>40</sup>

Una altra circumstància que cal destacar d'aquest primer període democràtic i que influeix notablement en la trajectòria de les empreses teatrals és la construcció d'infraestructures culturals als pobles. Aquest creixent interès pels contenidors culturals millora les condicions de treball de les companyies, a més de crear xarxes culturals i ampliar el mercat teatral valencià. Segons la classificació de Chaqués (1992) a la comarca de la Safor, a mitjan any 1990 hi ha cinc municipis amb un total de sis sales dedicades a la programació teatral, tot i que les condicions tècniques i espacials són totalment diferents segons cada edifici.<sup>41</sup> Hem de parlar, doncs, en primer lloc, de dos municipis amb Casa de cultura, és a dir, amb un equipament cultural polivalent de nova

---

<sup>39</sup> Per a més informació Gongga (2004).

<sup>40</sup> L'últim muntatge professional que va acollir el Serrano fou el 25 de maig de 1995. El març de 2002 comencen les obres de rehabilitació fins el desembre de 2005. El nou Teatre Serrano s'inaugurarà el 27 de març de 2006. <http://www.gandia.org/web/guest/sobre-el-serrano;jsessionid=30D87AFB1C375FC5437BC604FF9E495F> [Consulta: 06/10/2011].

<sup>41</sup> A l'apèndix I (Chaqués 1992) trobem una llista extensa de pobles de la comarca amb altres sales amb possibilitat d'ús teatral. Es tracta de sales de festa, discoteques i sales de ball que amplien el ventall d'espais oberts a la iniciativa teatral i que constaten els diferents contextos en què s'havien de fer les representacions.

construcció. En la llista trobem la de Bellreguard, inaugurada l'any 1986, i la de l'Alqueria de la Comtessa, de l'any 1990. En segon lloc, cal esmentar l'aprofitament a Benifairó de la Valldigna de les antigues instal·lacions de la Societat Musical l'Entusiasta, remodelades l'any 1978, adquirides posteriorment per l'Ajuntament. Seguidament, trobem el cas de la ciutat de Gandia amb el Teatre del Raval, de gestió privada, i el Teatre Serrano, de gestió pública, després d'una primera reforma de l'Ajuntament l'any 1989. I, en últim lloc, el cas de Tavernes de la Valldigna en què s'indica que s'utilitza un saló de l'Institut de Batxillerat mentre s'acaben les obres de la nova casa de cultura. En aquesta classificació s'hi esmenta, a més, que les sales de Tavernes i Benifairó de la Valldigna, el Teatre Serrano de Gandia i Bellreguard pertanyen ja al Circuit Teatral Valencià. Gonga (2004) destaca, així mateix, la compra i la restauració del cinema Olympia per part de l'Ajuntament d'Oliva, que passa a ser el teatre de la ciutat, i la posterior creació del Circuit de Cooperació Cultural de la Mancomunitat de Municipis de la Safor l'any 1991, per tal de programar actuacions arreu de la comarca.

Pel que fa a Pluja Teatre, la companyia participa, des dels seus inicis, en el moviment cívic i cultural saforenc. Als anys setanta i inicis dels vuitanta, a més dels espectacles principals que hem analitzat en aquest estudi, Pluja Teatre munta espectacles de carrer i hàppenings que formen part dels esdeveniments culturals que tenen lloc arreu del País Valencià. Podem parlar, doncs, de *Tòfol Rosca*, un muntatge en contra de la construcció de la central nuclear de Cofrents que preparen per al macroconcert *Gran festa la manta al coll* de Gandia i que també representen a *L'aplec de la Valldigna* a Tavernes, l'any 1977. Aquesta línia d'espectacles continua amb *La llengua de don Cabolo*, de l'any 1978, que representen a l'*Aplec Cultural Cursos Carles Salvador* de Gandia en què fan especial atenció a la diglòssia. L'any 1979 la companyia prepara per a l'espectacle de la companyia l'Entaulat *Mort el gos queda la ràbia*, un esquetx que posteriorment la censura prohibeix a causa de la seua crítica a l'exèrcit espanyol. L'any següent, el 1980, estrenen a Lliria una cercavila festiva, de la qual van fer unes altres vint actuacions, anomenada *El despertorre* i el 1981 munten un hàppening d'animació per al macroconcert *Anem de festa* de Bellreguard.

En aquest context de compromís cultural i d'estreta col·laboració amb el moviment de renovació pedagògica que s'ha engegat a la comarca, Pluja Teatre



comença a dedicar-se al públic infantil. Recordem que el seu primer espectacle és *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* (1980) el qual, com indiquen els mateixos membres de Pluja, van muntar com a conseqüència dels cursos de teatre que havien fet a Tavernes de la Valldigna entre 1980 i 1982. Aquestes activitats s'anunciaven així al *Diario de Valencia* (Sense autor 1981):

Organizado por la comisión municipal de Cultura de Tavernes de Valldigna ha comenzado un curso taller de teatro para niños y adultos que estará a cargo del grupo de teatro "Pluja". El curso taller incluye expresión corporal, vocalización y dramatización. La matrícula es gratuita y las sesiones tendrán lugar los martes y jueves a las cinco de la tarde para los niños y a las ocho para los adultos. El curso finalizará el mes de junio.

Tot treballant directament amb els xiquets i els adolescents del poble, van formar dos grups de teatre, el Petit Gruny (infants) i el Gran Gruny (adolescents) que van portar a escena dos espectacles diferents. Així doncs, la col·laboració entre una institució pública, l'Ajuntament, i la companyia teatral va ajudar a transformar no solament les funcions d'aquest organisme, sinó també la dedicació professional de la companyia.

La implicació de Pluja en la vida cultural gandiana i saforenca no és un fet esporàdic, sinó que és una de les constants en la seua trajectòria. Pluja Teatre aposta pel treball des de la comarca, per això, l'any 1985 adquireixen una antiga fàbrica de mobles per convertir-la en el Teatre del Raval i que esdevinga un focus teatral per a tota la Safor. Aquesta nova infraestructura augmentarà les possibilitats de la companyia que cap a l'any 1978, després d'estrenar *Sang i ceba*, s'havia instal·lat en un baix del carrer Bairén número 24 de la ciutat. Abans de decidir-se a llogar aquest antic magatzem, en què van habilitar un local d'assajos i una oficina, Pluja havia pogut utilitzar locals cedits per altres entitats gandianes o per particulars per poder assajar. En aquesta llista d'espais podem trobar el local del Club Terra Jove al col·legi de les Esclaves, primer, i l'Ateneu temps després.

L'any 1986 s'estableixen com a cooperativa, els membres de la qual seran Josep Enric Gongà, M. Josep Gongà, Joan Muñoz, Miquel Ribes i Ximo Vidal. L'empresa teatral comença, en aquests anys, a conformar-se com una companyia teatral per a infants i a necessitar d'una especialització de les tasques a les quals s'han de dedicar els membres de la companyia. A finals de 1985 es contractarà Rosa Piera perquè

s'encarregue de les tasques administratives i de comptabilitat, i Ximo Gongga per a les tasques d'il·luminació i sonoritat dels muntatges. Sota aquesta nova fisonomia de la companyia es crearà *Momo* que s'estrenarà el febrer de l'any 1986 al Teatre del Raval.

Durant els anys de consolidació la companyia no abandonarà el seu propòsit de generar i agitar el món cultural a nivell local i comarcal, sense deixar de banda la línia de creació d'espectacles per a infants. L'objectiu d'aquests espectacles puntuals és divers, així com les seues característiques, en els arxius podem trobar, per exemple, documents que fan referència a algunes presentacions escenificades de llibres d'autors de la ciutat o la participació, ben entrats els anys noranta, en espectacles literaris com l'*Homenatge a la paraula*.<sup>42</sup> Així mateix, és molt important l'esforç per impulsar, des de la companyia, el teatre amateur a la ciutat, impartint cursos de teatre per a adults i d'altres per a xiquets, a banda de la col·laboració amb el teatre faller i el Concurs de teatre Ligorio Ferrer. L'any 1992, per exemple, amb la col·laboració de la Junta Local Fallera es va crear el grup Teatre del Desig que, dirigit per Ximo Vidal, va posar en escena *Don Juan* (1992) i *Cyrano de Bergerac* (1994).

La història de Pluja Teatre durant els anys vuitanta i els primers noranta combina aquestes activitats amb les gires dels espectacles propis arreu de l'Estat espanyol, les campanyes escolars, els cursos de la Universitat Popular de Gandia o l'Escola permanent d'adults al Teatre del Raval. Hem de tenir en compte, a més, els espectacles que hem deixat de banda en aquest treball, però que també pertanyen a la història de la companyia i ens donen un panorama complet de la seua activitat. En primer lloc, les obres per a adults que ocupen aquest període: *La calça al garró* (1982) i *Dòmina dominante* (1989). En segon lloc, les obres creades per a les campanyes escolars: *Rondalla de rondalles* (1988), *Ara va de màgia* (1989), *Puja al Pluja Bus* (1991) i *Ombres fugisseres* (1992). Així com la incursió en el món cinematogràfic amb el rodatge del migmetratge *On keepeu les bagues* (1992).

El 14 de juny de 1995, gairebé deu anys després d'haver adquirit el Teatre del Raval, Pluja Teatre signa un conveni de col·laboració amb la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana per reformar, adequar i millorar l'equipament del Teatre del Raval de Gandia. Aquest local es concep com a espai públic per a la difusió cultural però també com a seu de l'agrupació teatral que n'és propietària. Així mateix, el quatre

---

<sup>42</sup> Acte organitzat pel CEIC Alfons el Vell que se celebra anualment, el primer *Homenatge a la paraula* va ser l'any 1997.

de maig del mateix any, la companyia havia signat un acord de col·laboració amb TGV i l'Ajuntament de Gandia, per tal d'oferir una sala permanent de teatre infantil, oberta als escolars de les comarques centrals valencianes. En aquest acord es preveu un programa de producció professional de teatre infantil anual i un programa d'exhibició amb temporades de tres a cinc espectacles de companyies diferents. Aquesta evolució de la companyia explica que, al final del període que estudiem, Joan Muñoz arribe fins i tot a abandonar els escenaris per ocupar-se de la promoció i, sobretot, de la gestió de la nova sala.

Després d'aquesta última reforma, a la planta baixa del teatre, hi trobem la sala, al primer pis una sala d'exposicions i la cabina de so i il·luminació, mentre que al segon pis hi ha les oficines, l'arxiu, el magatzem i la biblioteca. A partir d'aquest moment, les campanyes escolars mantenen una regularitat, tot combinant els espectacles propis i els de companyies professionals d'arreu de l'Estat. D'altra banda, durant els anys que el Teatre Serrano de Gandia estarà tancat a l'espera de la rehabilitació, l'Ajuntament aprofitarà el Raval com a sala teatral.

Al llarg d'aquest període, doncs, Pluja Teatre s'ha fet un lloc dins el panorama teatral valencià. La companyia continua presentant espectacles de creació col·lectiva, amb la col·laboració entre Josep Enric Gongga, Joan Muñoz i Ximo Vidal, d'acord amb l'esperit cooperatiu de l'agrupació. Les línies bàsiques que conformen el tarannà de la companyia, és a dir, el seu punt de vista junt amb els mètodes que fan servir per reivindicar la necessitat del món de la imaginació, però, no s'alteren amb el pas del temps ni amb el canvi de públic. La crítica, a més, hi destaca la factura artesanal de la posada en escena en què els elements escènics se substitueixen per la complicitat i la imaginació del públic. Pluja Teatre continua amb la defensa dels drets individuals i col·lectius, i amb la denúncia de les situacions injustes del seu voltant per tal de fer front a tots els plantejaments amb què no estan d'acord. Així ho explica Ximo Vidal (1998: 56) al llibre que commemora el 25è aniversari de la companyia:

Què és el que no ens deixen dir? Eixe va ser el punt de partida de Pluja Teatre a començament dels anys setanta. I aquella pregunta continua tenint per a nosaltres molt de significat. Perquè encara que de vegades pensem que en una democràcia a les coses se les anomena pel seu nom, molt sovint se les emmascara per desvirtuar-les i que perden tots els seus sentits.



## 4. ANÀLISI DELS ESPECTACLES

### 4.1. INTRODUCCIÓ

En aquest capítol analitzem els espectacles principals de la companyia durant el període 1980-1995, una anàlisi que hem elaborat tot seguint el mètode que prèviament havíem dissenyat a partir dels models assajats per autors com Rosselló (2011a), Pavis (2000) i Sirera (2008). Hem deixat per a una propera ocasió l'aprofundiment en aquells projectes que, tot i que els hi podríem encabir per la data de creació, no aconsegueixen les dues condicions bàsiques, és a dir, no són teatrals o no es dirigeixen al públic infantil, així com els espectacles creats específicament per a les campanyes escolars organitzades per la companyia.

Pel que fa a l'anàlisi, hem dissenyat un esquema que engloba els aspectes ficcionals i estètics per tal de descriure exhaustivament les obres. Malgrat que hem trobat indicacions de com enfrontar-nos a l'anàlisi dels espectacles i hem seguit en bona mesura les directrius que proposen Pavis i Rosselló, la nostra tasca es va haver de transformar en l'adequació d'aquests paràmetres al teatre dirigit a infants. Un camp, l'anàlisi d'aquest tipus d'espectacles, en què encara ens trobem ben lluny de parlar de normalitat perquè en l'àmplia bibliografia existent, d'una banda, sobre anàlisi teatral i, d'una altra, sobre literatura infantil i juvenil, són comptats els casos en què apareix. La majoria d'aquestes escasses descripcions, a més, es refereixen al teatre infantil com al teatre representat pels mateixos xiquets o, en el cas que més s'acosta al nostre objecte d'estudi, al teatre escrit per transformar-se en lectura infantil, tant a l'escola com individualment.

Presentem l'anàlisi d'aquest espectacles a partir de l'enregistrament de la posada en escena que es conserva a l'arxiu de la companyia. Hem de distingir el cas de *L'amic invisible* del qual no es va fer un enregistrament de l'espectacle enllestit, sinó que només hem pogut disposar de la gravació casolana d'un assaig general previ a l'estrena. No obstant les diferències del material utilitzat per a l'anàlisi, hem intentat acostar-nos al màxim a la forma final dels muntatges i, per això, també tenim en compte, en tots els casos, els guions conservats, el material gràfic, l'arxiu de premsa de la companyia i la memòria dels membres del grup que hi van intervenir.

Ens hem proposat d'analitzar l'espectacle des del punt de vista de l'espectador, partint de l'enregistrament però tot recolzant-nos, quan ha estat possible, en el guió conservat per tal de no deixar de banda el mètode de treball de la companyia. Per aquesta raó, les referències les fem a partir del text i n'indiquem la pàgina de la versió que manegem.

En començar l'anàlisi de les obres enregistrades, per tant, ens vam haver de plantejar la possibilitat que guió i enregistraments conservats no es correspongueren. Aquesta primera reserva ens va portar a comparar, abans de tot, els dos formats en què ens havia arribat l'obra i, després d'haver-les vist i llegit vam concloure que, tot i que la correspondència no era mai exacta, l'espectacle continuava sent essencialment el mateix tant pel que feia al contingut com a la forma. L'anàlisi profunda posterior, però, ens va portar a constatar que en algunes de les obres (*Momo*, *La vera història d'Alí Babà* i *Peter Pan*) les diferències eren més grans que aquelles que havíem copsat a primer cop d'ull. Així doncs, vam replantejar l'esquema d'anàlisi sobre què i, sobretot, com anàvem a enfrontar-nos a l'anàlisi d'aquests espectacles.

El punt de partida de la nostra anàlisi, doncs, són els enregistraments, perquè s'acosten en major mesura a les obres representades. Aquesta tria ens ha dut a establir els paràmetres de cadascun dels espectacles com si l'enregistrament fóra l'única possibilitat, donant preferència als parlaments, els moviments i l'espai escènic gravat per damunt de la informació que ofereixen els guions, després de consultar-ho amb els membres de la companyia quan els documents ens ofereixen versions molt distants. En el cas que espectacle i guió presentaren versions irreconciliables, hem transcrit els parlaments de la versió enregistrada i hem fet referència a la temporització del vídeo. Aquestes transcripcions han estat una veritable ajuda quan alguns aspectes de l'espectacle s'allunyen de la informació que ens oferien els documents escrits conservats, tant en els parlaments com en les acotacions. Subratllem, per tant, que ambdós documents només són una de les possibilitats de representació, sense obligar tampoc cap possible futur director d'escena a seguir aquells paràmetres al peu de la lletra.

En parlar de les gravacions, hem d'afegir la importància de la tècnica que es va fer servir en cada cas. Cada espectacle es va registrar amb una clara voluntat de conservar-lo, però el punt de vista en cadascuna de les gravacions és diferent, o bé per

l'objectiu immediat de l'enregistrament o bé per la tècnica utilitzada a l'hora d'establir la perspectiva de l'espectador. En alguns casos s'han ocultat deliberadament els mètodes teatrals a l'hora de muntar la gravació, circumstància que dificulta la nostra tasca d'aproximació a l'espectacle. Un altre punt a considerar és la situació triada per enregistrar l'espectacle, perquè tant ens podem trobar davant d'una representació real amb un públic hostil, poc interessat en l'obra, amb nombroses interrupcions, molt de soroll de fons i canvis d'actitud dels actors (*Peter Pan*) com, també, gravacions fetes amb un públic reduït i totalment immers en l'obra, la qual cosa ajuda al correcte funcionament de l'espectacle (*Momo*). Trobem un tercer cas, els enregistraments duts a terme temps després de les representacions regulars, sense públic, una situació que comporta un cert distanciament dels actors respecte al text, així com l'evidència d'un cert cansament produït per la durada de l'explotació de l'obra (*La vera història d'Alí Babà*). En qualsevol cas, veiem com aquests arxius audiovisuals no tenen altra funció que el record i l'emmagatzemament d'una tasca feta per la companyia i, en cap cas, se'n pretén la difusió fora dels casos que comporta la professió, això és, la promoció, la justificació del producte o la subvenció d'altres espectacles posteriors.

Un cop hem fet totes aquestes consideracions, hem de continuar amb la descripció del mètode que s'ha seguit per a l'anàlisi d'aquests set espectacles que ocupen el període 1980-1995.

L'esquema que hem fet servir té sis apartats principals: acció i nivells ficticials, personatges, món ficticial, punt de vista, paraula i posada en escena. D'aquests n'hi ha dos de fonamentals per al nostre objectiu: l'acció i la posada en escena.

Taula 1. Esquema d'anàlisi dels espectacles

1. Acció i nivells ficticials
1.1. Estructura
Nivells ficticials i seqüències grans
Seqüències mitjanes
1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs
1.3. Espai ficticial
2. Personatges
2.1. Personatge principal 1

- 2.2. Personatge principal 2
- 2.3. Personatge principal 3
- 2.X. Altres personatges
- 3. Emmarcament ficcional
  - 3.1. Macroespai
  - 3.2. Època
- 4. Punt de vista
  - 4.1. Humor
  - 4.2. Interrelació de mons ficticials
- 5. Paraula
  - 5.1. Llengua
  - 5.2. Forma dels parlaments
    - Monòlegs
    - Diàlegs
- 6. Posada en escena
  - 6.1. Espai escènic
  - 6.2. Objectes escenogràfics
    - Efectes de so i música
    - Il·luminació
    - Caracterització externa dels personatges
    - Utilitatge
  - 6.3. Interpretació
    - Moviment
    - Veu
  - 6.4. Ritme

L'establiment d'aquest esquema d'anàlisi continua la tasca engegada al nostre treball d'investigació (Soler 2005) sobre el període 1972-1979 de la companyia, tot i que en aquest cas comptem amb més dades de les que disposàvem per analitzar aquells tres espectacles (*El supercaminal o quedarem com Camot*, *Sang i ceba* i *Dóna'm la lluna*). La possibilitat d'accedir a l'enregistrament de les obres i no solament als guions i els records dels membres actuals de la companyia, així com el major volum de



documentació escrita conservada al seu arxiu, ens ha oferit una visió més àmplia que ha portat la investigació a tractar profundament l'escenificació dels espectacles. El canvi de destinatari dels espectacles també ha estat clau a l'hora d'acceptar el repte de l'anàlisi completa d'aquests espectacles.

L'acció i la posada en escena es converteixen en els eixos principals de la perspectiva que hem adoptat a l'hora de l'anàlisi, bo i considerant, com ja hem fet referència, que l'enregistrament que hem manejat és només una de les possibilitats de representació de l'obra, de fet, l'única que ens ha arribat. Hem deixat per al capítol següent la descripció de la creació, producció, exhibició i recepció dels espectacles, que hem exposat de manera conjunta i que completen la visió sobre l'activitat de Pluja.

Així doncs, l'acció, d'una banda, és l'aspecte que dóna compte del contingut i de l'estructura de cadascuna de les obres, és a dir, dels nivells ficticials, però també del temps del discurs i de l'espai ficticial. D'altra banda, al sisè apartat, és a dir, al que es refereix a la posada en escena, ens fixarem tant en l'aspecte de l'espai escènic com en el treball dels actors. Intentarem donar una visió al màxim d'ajustada del producte que es trobava el públic damunt de l'escenari, així com també dels mecanismes que s'havien d'utilitzar per enfrontar-se amb èxit amb el desenvolupament d'aquest treball. Descriurem com aquests trets es mostren a la posada en escena a través del vestuari, el gest i el moviment de l'actor, o bé el contingut de les intervencions o, fins i tot, la manera d'enunciar-les. Aquest apartat l'hem inclòs després d'haver descrit els personatges, el món ficticial, el punt de vista i la paraula, per tal de donar una visió general de tota l'obra abans d'arribar a la posada en escena que considerem el producte final.

Pel que fa als personatges ens fixem en els trets essencials que els caracteritzen així com la manera que utilitza Pluja per establir una gran distància entre els xiquets i els adults que protagonitzen les obres. Hem de comprovar si la denominació dels personatges en els espectacles persegueix l'objectiu de reflectir el seu caràcter i, al mateix temps, si aquest recurs és eficaç a l'hora de crear models de comportament alternatius a aquells que ens poden dictar les normes tradicionals.

En l'apartat del món ficticial, format pel macroespai i l'època, tindrem en compte el marc en què s'inscriu l'acció i al qual els personatges fan nombroses referències. Aquest món ficticial, que no s'allunya gaire dels paràmetres del món

conegut pels espectadors, ha de facilitar que els espectacles siguin propers i el públic es fixe en les alternatives que els ofereix la història.

En el punt de vista, hem inclòs el tractament de l'humor i els mecanismes de creació del món meravellós, moltes vegades relacionats amb la màgia i el món de la imaginació.

Pel que fa a la llengua, ens hem referit tant a la llengua vehicular de l'obra, el tractament que reben les altres llengües que hi apareixen, com a la manera de subministrar la informació durant els parlaments dels personatges a través de monòlegs o de diàlegs.

Les anàlisis, per tant, descriuen les característiques dels espectacles dels quals incloem la fitxa tècnica a continuació. Hi apuntem totes les dades disponibles de l'equip artístic i tècnic, així com les de l'enregistrament que donen compte de la mida de cada projecte. Al final d'aquest capítol, a l'apartat 4.9., hem inclòs un apartat que dóna compte de manera comparativa dels trets essencials de tots els espectacles per establir els paràmetres generals dels espectacles de Pluja Teatre.

Taula 2. Fitxa artística de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*

	<b><i>Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti</i></b>
Repertiment	Josep Enric Gongga: Màgic Tutti-Frutti M. Josep Gongga: Raspa Miquel Ribes: Sompo Joan Muñoz: Don Joan, Peix, Pardal, Pallasso, Medusa, Atlas
Direcció	Ximo Vidal
Disseny escenografia i cartell	Manolo Boix
Il·luminació	Pluja Teatre
Tècnics de llum i so	Ximo Vidal Pere Canet
Realització escenografia	Fusteria: Vicent Morales Pintura: Manolo Boix, Joan Verdú, Adrià Pina

Vestuari	Virtudes Galbis
Música	Lluís Garcia Charli Climent Leo Cloquell
Màscares	Añón, Blasco
Text	Josep Enric Gongga Ximo Vidal
Durada de l'exhibició	20/9/1980, Quatretonda 29/11/1985, Benejúzar
Vídeo	Sense crèdits

Taula 3. Fitxa artística d'*Els quatre cosins germans*

	<i><b>Els quatre cosins germans</b></i>
Repartiment	Josep Enric Gongga: Tranqui, Jutge Joan Muñoz: Mut, Policia, Medidor. Miquel Ribes: Sompo. M. Josep Gongga: Raspa, Notificador.
Direcció	Ximo Vidal
Disseny escenografia i cartell	Àlvar Martí
Il·luminació	Pluja Teatre
Tècnic de llum i so	Santi Gomar
Vestuari	Virtudes Galbis Sastreria Barrantes
Màscares	Anna Piyama Jesús Soto
Música	Jordi Reig Leo Cloquell
Coreografia	Rosa Domínguez

Text	Josep E. Gonga Joan Muñoz Ximo Vidal
Lletres cançons	Joan Muñoz
Col·laboracions	Rafa Timoner, Rafa Banyuls, Ximo Miñana, A. Canut, Paco Martí, Àngel Zurilla, El Tete, Lambert, tres Pacos, Maise, Marieta, Jordi, Mar, Uge i Rosa.
Vídeo	Realització Guillermo Pérez Equip tècnic de vídeo VELSON
Durada de l'exhibició	1/4/1984, Vila-real 19/10/1985, Dénia

Taula 4. Fitxa artística de *Momo*

	<b><i>Momo</i></b>
Repartiment	M. Josep Gonga: Momo Carles Alberola / Miquel Ribes: Gigi, Home Gris Josep Enric Gonga: Beppo, Senyor Fusi, Home Gris. Joan Muñoz / Miquel Ribes / Josep E. Gonga: Nino, Mestre Hora, Home Gris. Alfred Picó / Joan Muñoz: Cap Homes Grisos, Home Gris
Direcció	Ximo Vidal
Escenografia i cartell	Toni Durà
Disseny de vestuari	Yolanda Lloret
Il·luminació	Ximo Gonga
Tècnic de llum i so	Ximo Gonga
Elements escenogràfics	Màscares: Héctor Peiró, Ana Piyama, Los Duendes, L'Entaulat, Toni i Lluís Colomina Autòmats: Paco Pellicer

	Marroquineria: Eduard Nadal
Realització vestuari	Nani Lloret Sastreria Barrantes.
Música	Jordi Reig  Gravació: Estudi Fagot Tècnic: Emili Garcia Músics: Miquel Verger, Clarinet Xavier Malonda, Saxo alt Rafael Sancristóbal, Saxo tenor Josep Ribes, Bombardí Emili Martínez, Piano Xavier Signes, Baix Vicent Taballo, Guitarra
Coreografia	Rosa Domínguez
Text	Adaptació de Joan Muñoz i Ximo Vidal de la novel·la <i>Momo</i> de M. Ende.
Lletres cançons	Joan Muñoz
Distribució	Rosa Piera
Vídeo	Realització: Antoni P. Canet Producció: Jaime H. Colomer Edició VTR: Antoni P. Canet Ops. Càmares: Ángel Beltran, Guillermo Pérez, Alejandro Pla Tècnic so: Antonio Primo Salem Produccions, S. L.
Durada de l'exhibició	10/2/1986, Gandia CTG 27/5/1988, Gandia

Taula 5. Fitxa artística de *La vera història d'Alí Babà*

	<b><i>La vera història d'Alí Babà</i></b>
Repartiment	Josep Enric Gongga: Alí Babà, Bruixa 1 Joan Muñoz: Mehmed, Bruixa 2 Miquel Ribes: Home ric, Policia, Bruixa 3, Geni
Direcció	Col·lectiva amb la col·laboració d'Eduardo Zamanillo
Escenografia i cartell	Toni Durà
Disseny vestuari	Toni Durà
Il·luminació	Ximo Gongga
Tècnic de llum i so	Ximo Gongga
Realització vestuari	Virtudes Galbis
Elements i titelles	Toni i Lluís Colomina, Los Duendes
Màscares i efectes especials	Salvador Vicent
Text	Josep E. Gongga Joan Muñoz
Distribució	Rosa Piera
Producció	M. Josep Gongga
Vídeo	Santi Gomar
Durada de l'exhibició	11/5/1987, Gandia CTG 26/5/1990, Catadau

Taula 6. Fitxa artística de *Eh! Tirant*

	<b><i>Eh! Tirant</i></b>
Repartiment	M. Josep Gongga: Raspa Empar Martínez: Tutti-Frutti Miquel Ribes: Sompo Joan Muñoz / Josep E. Gongga: Cento
Dramatúrgia i direcció	Ximo Vidal
Escenografia i cartell	Toni Durà
Disseny vestuari	Toni Durà
Il·luminació	Ximo Gongga
Tècnic de llum i so	Ximo Gongga
Realització vestuari	Armando Tinti
Text	Joan Muñoz Ximo Vidal
Lletres cançons	Joan Muñoz
Distribució	Rosa Piera
Producció	Pluja Teatre
Vídeo	Santi Gomar
Durada de l'exhibició	26/2/1990 Gandia CTG 16/8/1992 Málaga

Taula 7. Fitxa artística de *Peter Pan*

	<b><i>Peter Pan</i></b>
Repartiment	Empar Martínez: Peter Pan M. Josep Gongga: Wendy

	Miquel Ribes: Miquel, Starkey, Xiquet perdut Joan Muñoz: Smea, Xiquet perdut, Nana Josep Enric Gongga: Pare, Xiquet perdut, Capità Garfi
Direcció	Ximo Vidal
Escenografia i cartell	Toni Durà
Il·luminació	Ximo Gongga
Tècnic de llum i so	Ximo Gongga
Música	Jordi Reig  Gravació: Estudis Pertegàs Tècnic: Jaume Costa Col·laboradors: Coral Cubells Vicent Cortina Manuel Blanco Xiquets (veus): Rubèn Climent, Mireia Durà, Mar Gongga, Joana Martí, Steve Wallace
Coreografia	Xaro Arlandis
Disseny vestuari	Armando Tinti
Complements vestuari	Eduardo Nadal Emmanuelle Furió
Perruques	Vicent Ferrer
Realització escenografia	Rodacero, Toni i Lluís Colomina
Fusteria	Jovi
Elements escenogràfics	Salvador Vicent
Text	Adaptació de Josep Enric Gongga, Joan Muñoz i Ximo Vidal de la traducció de Carme Manuel de l'obra teatral de J. M.



	Barrie
Lletres cançons	Joan Muñoz
Distribució	Rosa Piera
Vídeo	Edició i muntatge: Francisco Pericás Videoproducciones Carusa
Durada de l'exhibició	26/5/1992, Madrid 10/9/1994, La Nucia 13/2/1997, València 29/6/1999, Gandia

Taula 8. Fitxa artística de *L'amic invisible*

	<b><i>L'amic invisible</i></b>
Repartiment	M. Josep Gongga: Sara, Policia Josep Enric Gongga: Antoni, Borratxo/Majordom, Soldat Miquel Ribes: Rabosa, Guia, Rei, Home de negocis
Direcció	Ximo Vidal
Escenografia i cartell	J. Ferrer, Suro Blanc.
Il·luminació	Ximo Gongga
Tècnic de llum i so	Ximo Gongga
Vestuari	Antoni Gomar, Armando Tinti
Titelles	Ion Ladarescu
Màscares	Toni i Lluís Colomina
Malabars i elements	Calvin Rusell, Margarita de la Morena
Efectes i trucatges	Jordi Moliner
Disseny	Isidre Sabater

gràfic	
Fotografies	Jesús Aparisi i Faico
Distribució	Rosa Piera
Producció	Joan Muñoz
Durada de l'exhibició	24/6/1994, Gandia 31/5/1996, Gandia

## 4.2. *RASPA, SOMPO I EL MÀGIC TUTTI-FRUTTI* (1980)

### 4.2.1. *Acció i nivells ficticials*

#### 4.2.1.1. Estructura

L'estructura d'aquesta obra es pot dividir en dues grans unitats que es distingeixen pel tractament que rep el món ficcional. En primer lloc, trobem una seqüència basada en el reflex del món conegut pel públic; en segon lloc, un conjunt de dues seqüències que transcorren en dos espais diferents, una casa i un jardí, convertits en simbòlics a partir de característiques extrems de la realitat.

#### - Nivells ficticials i seqüències grans

Si ens fixem en els diversos tractaments que es confereix a l'espai, podem arribar a establir dos grans blocs d'informació al llarg de l'obra. En primer lloc, hi trobem una voluntat de transgredir la realitat, tot inserint els personatges en un espai que es correspon amb el món establert, caracteritzat d'acord amb els paràmetres del món en què viu l'espectador. Per això els primers personatges que apareixen són dos infants que juguen en un espai ben conegut i compartit amb l'espectador ideal d'aquest espectacle: una escola. Els dos personatges, que podrien ser els mateixos espectadors, es proposen de fer una obra de teatre.

L'obra comença amb l'alteració de l'espai per part d'un dels personatges, Sompo, un dels xiquets protagonistes, escriu a la pissarra d'una aula "Don Cabolo, cap de bolo". Amb aquesta primera intervenció s'estableix el contacte del joc amb una de les institucions de la societat, l'escola.

Aquest primer bloc, doncs, es basa en la transgressió d'algunes de les normes més fonamentals del món conegut pels espectadors i, a més, servirà com a introducció d'alguns conceptes essencials per entendre l'objectiu de l'obra. S'aprofita, en definitiva, per presentar aspectes com el procés d'elaboració d'una obra de teatre i, al mateix temps, per subratllar les diferències entre el món dels infants i el dels adults mitjançant els mecanismes de caracterització dels personatges que s'hi representen. Aquest espai tornarà a aparèixer al final de l'obra, tot i que amb una lleu barreja de nivells ficticials.

L'altre gran bloc de seqüències es basa en la creació d'un marc espacial desrealitzat. En primer lloc, la Casa de Ningú i, seguidament, el destí del viatge dels protagonistes, el Jardí del Sol. Ambdós són espais que serveixen de model per exposar l'objecte de l'obra.

El pas de la primera unitat a aquesta altra es produeix sense cap més transició que el canvi d'espai ficticial. Els protagonistes s'insereixen en aquest segon bloc portats per un tercer personatge, el Màgic Tutti-Frutti, que ha compartit amb ells el primer espai.

#### - Seqüències mitjanes

L'acció es desenvolupa amb l'ajuda de nombrosos mecanismes que podem trobar als contes infantils més tradicionals. La seqüència inicial serveix d'introducció per presentar els personatges protagonistes en un medi ben definit, ja que els dos xiquets es mouen en una aula en què poden crear altres situacions i espais coneguts. Seguidament, s'hi afegirà el tercer protagonista, el Màgic Tutti-Frutti, que encetarà el vertader tema de l'obra, l'ecologia. A partir d'aquest moment, comença el desenvolupament argumental de l'obra, perquè aquest personatge guiarà els infants durant la recerca de les pomes del Jardí del Sol. Finalment, i un cop assolit l'objectiu, Raspa i Sompo tornaran a l'escola on són evidents els efectes d'una catàstrofe ecològica que hauran d'arranjar.

L'estructura interna de les dues grans seqüències que hem evidenciat se subratlla amb la variació de l'espai escènic. D'acord amb aquest criteri, doncs, podem dividir l'obra en sis seqüències que es corresponen amb l'estructura que es marca al guió. L'escenografia, per tant, s'anirà transformant d'acord amb cada canvi important d'espai ficticial.

La història es construeix segons els paràmetres d'una paràbola en la qual una situació del món real, i que el públic pot identificar fàcilment, es tradueix en un ensenyament. Al llarg de l'espectacle s'aprofita una situació quotidiana i fàcilment comprensible, com és el muntatge d'una obra de teatre escolar, per introduir altres aspectes de caire didàctic. La utilització d'aquest recurs, tanmateix, pot fer que algun sector del públic assimile, solament, la història dels dos xiquets, mentre que altres espectadors aniran més enllà i recolliran tota la informació que hi trobaran sobre les energies netes.

Així doncs, el pròleg es desenvolupa a l'escola, allà es presenten al públic els tres personatges protagonistes i es crea el clima per poder arribar al següent estadi, l'explicació del que és l'energia solar. Aquests personatges que hi apareixen tenen una aparença realista, perquè els infants del públic els reconeguen immediatament, mentre que el tercer protagonista respon als paràmetres del món de la imaginació. En aquest cas, es presenta com a repartidor de gelats i, per tant, ja des del primer moment, estrany a l'àmbit escolar constret en què ens trobàvem. Aquesta caracterització de l'escola com a un àmbit negatiu serà una constant al llarg de l'obra.

A continuació hi apareixen els espais simbòlics, és a dir, la Casa de Ningú i el Jardí del Sol, als quals el públic arriba sense fer gaire esforç perquè s'utilitzen les mateixes pautes de transformació que regeixen els jocs infantils, en els quals es passa del món conegut a aquell imaginari sense una transició evident, de fet, el canvi d'espai escènic es produeix sempre a la vista del públic. Aquests dos darrers espais es corresponen en justa mesura amb el món conegut en què es basen i, mitjançant aquesta combinació d'espais, s'acaba d'arrodonir la falla.

Podem distingir, per tant, les seqüències següents:

#### a) Aula

Raspa i Sompo són dos xiquets que intenten preparar una obra de teatre per a final de curs, però no es posen d'acord en com ho han de fer perquè no estan satisfets amb les pautes que els han donat. Apareix el mestre don Joan que els escolta, participa en els jocs dels seus alumnes i, a més, els dona alguna idea, com ara, prestar-los un cap per caracteritzar-se, cosa que portarà els personatges a una de les primeres transformacions. L'actitud oberta i dinàmica d'aquest darrer personatge ressalta l'antagonisme amb don

Cabolo, el qual és un personatge latent que coneixem a través de les intervencions de la resta dels personatges i que encarna tots els aspectes negatius de l'educació tradicional. En darrer lloc, apareix el Màgic Miquelet que ells rebategen com a Màgic Tutti-Frutti, el personatge que els durà a fer un viatge a través del temps per trobar les pomes que tenen energia solar.

#### b) Casa de Ningú

És la primera parada del viatge, la Casa de Ningú és on viu el Màgic Tutti-Frutti. En aquest espai coneixen un altre dels personatges, el Pallasset, el qual es defineix a ell mateix com a la memòria del bosc. És un espai que s'utilitza d'enllaç entre el món conegut de la primera seqüència i l'espai més fortament caracteritzat com a simbòlic, el Jardí del Sol. El Màgic, en aquesta seqüència, surt d'escena per focalitzar l'atenció de l'espectador en els altres tres personatges, Raspa, Sompo i el Pallasset, que s'han d'intercanviar coneixements. Per la qual cosa, els xiquets li ensenyen unes endevinalles i uns embarbussaments, mentre que el Pallasset els ensenya alguns trucs de màgia. Després d'aquesta trobada que representa una pausa argumental, els personatges continuen el viatge cap al Jardí del Sol amb el Màgic i, durant el trajecte, es troben amb dos personatges guia, el Pardal i el Peix, que els hauran de donar indicacions per arribar-hi. Aquests ajuts, però, seran diferents perquè, mentre que la intervenció del Pardal serveix per avançar informació sobre el personatge que els haurà d'indicar el recorregut, el Peix solament els dirà que van pel bon camí i s'aprofitarà per parlar del problema de l'aigua, des d'un punt de vista ecologista.

#### c) Jardí del Sol

Aquesta seqüència és una adaptació del mite grec de l'11è treball d'Hèracles. Els personatges protagonistes hi arriben després d'un llarg viatge, en què s'han trobat diversos personatges i han visitat llocs estranys, a la manera dels contes tradicionals. Al jardí trobem un nou personatge, Medusa. És l'encarregada de vigilar el Jardí i haurà d'agredir els protagonistes per tal d'impedir que puguin assolir el seu objectiu. Es conserva el poder mític de Medusa de convertir a tot aquell que la mire en pedra, però, el Màgic Tutti-Frutti la venç quan es posa una màscara-espill perquè ella s'hi reflectisca i desaparega. Després d'aconseguir salvar aquest primer obstacle, els protagonistes es

plantegen que han d'enganyar un altre dels habitants del jardí, Atlas, perquè agafe unes quantes pomes per a cadascú. En aquesta ocasió, a diferència del mite en què Atlas sosté el cel, aquí declara estar sostenint el món. Els protagonistes repeteixen l'estratègia que va utilitzar Hèracles, tal com ens recorda el mateix Atlas al final de la seqüència, i aconsegueixen d'enredar Atlas per quedar-se amb tres de les pomes amb energia solar. Tot seguit, Raspa i Sompo decideixen tornar a casa.

#### d) Aula<sup>43</sup>

La tornada del Jardí del Sol es fa mitjançant la tonada de l'*alemà, alepeu*. Els personatges, quan arriben a l'escola pateixen una mena de rebobinatge, cosa que connecta amb la voluntat de repetició temporal que representaran tot seguit. Mitjançant aquest recurs tornem a assistir al començament de l'obra i es repeteixen els parlaments dels primers minuts de la seqüència inicial. Poc després, els personatges perceben que el seu punt de vista ha canviat, cosa que els sembla estranya i intenten esbrinar si el que recorden ho han somniat o ho han viscut. L'aparició sobtada del personatge del Pallasset confirma que han fet el viatge, encara que es tracte d'una barreja de nivells ficticials. A més, aquest personatge porta un sac en el qual hi ha els elements necessaris per exemplificar com es produeixen les catàstrofes ecològiques.

Aquest és el darrer ensenyament de l'obra, els xiquets de seguida s'adonaran que alguna cosa ha anat malament, perquè la realitat que ells coneixen ha canviat. Els personatges descriuen els tres fenòmens que diferencien aquest espai d'aquell que ells havien deixat; en primer lloc, els homes, com ara el mestre don Joan, s'han convertit en gossos; en segon lloc, expliquen que senten un xiulet molt fort i molest i, en tercer lloc, que fa molta pudor. Hi ha, doncs, dues referències a les sensacions dels protagonistes que se subratllen amb la descripció del que ocorre als espais contigus a l'aula, com per exemple el pati, al qual ja s'havia fet referència durant la seqüència inicial. Els dos infants, convençuts que alguna cosa ha transformat la realitat establerta, decideixen tornar al Jardí del Sol per demanar ajut al Màgic Tutti-Frutti.

---

<sup>43</sup> A partir d'aquest punt ens hem trobat amb dues versions, aquella que apareix al guió i aquella que es va enregistrar. En l'enregistrament el desenllaç de l'acció està més treballat i és el que hem donat per definitiu. En el guió, els xiquets tornen a l'escola i descobreixen que alguna cosa ha canviat, per això decideixen anar a buscar el Màgic i el Pallasset per solucionar-ho. Quan els troben, aquests dos personatges els expliquen què és una catàstrofe ecològica i proposen tornar al passat per arreglar-ho.

e) Jardí del Sol<sup>44</sup>

Raspa i Sompo arriben al Jardí del Sol i es troben amb el Màgic Tutti-Frutti; de seguida li expliquen què ha passat i, tots tres, decideixen tornar a emprendre el viatge.

f) Viatge final

Durant el trajecte, apareix el Pallasset que declara que s'ha escapat de casa per anar a dinar una cassoleta d'arròs al forn a una "pinadeta". Tot seguit, el Pallasset reparteix un instrument musical a cada personatge i comencen a cantar la cançó de les pomes. En aquest cas, cap dels personatges no torna a fer cap referència a la catàstrofe ecològica i, per tant, l'espectador no sap si s'ha solucionat o no. Els personatges deixen l'escena al pas de l'alemà, *alepeu* tot saludant el públic amb la mà.

4.2.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

La primera seqüència i la quarta s'esdevenen al mateix instant. Els personatges engeguen una temporalitat diferent a aquella a la qual pertanyen en el moment que anuncien que faran un viatge a través del temps, la qual cosa justifica l'existència de la Casa de Ningú i del Jardí del Sol.

Els personatges, d'aquesta manera, obrin un nivell temporal diferent al del discurs primer. Són dues temporalitats, per tant, que s'alternen i que es marquen amb el canvi de microespai. D'una banda, l'aula, en què la temporalitat és un dia d'escola cap a final de curs, durant l'hora de l'esplai; de l'altra, el viatge que fan amb el Màgic cap al Jardí del Sol o la Casa de Ningú, període en què s'afegeixen personatges com el Pallasset:

MÀGIC: [...] però crec que vaig a ensenyar-vos una cosa més interessant. A viatjar pel temps!

RASPA: I un truquet de màgia no?

MÀGIC: A viatjar pel temps!

RASPA: I un truquet de màgia?

MÀGIC: Viatjar pel temps és més interessant que els truquets de màgia. (p. 9)

---

<sup>44</sup> Després de tot el procés, dels dos nivells ficticials que han obert al llarg de l'obra, dels personatges que hi han aparegut, el final xoca amb el ritme que s'havia adoptat. L'acció principal no es resol, la qual cosa ens fa dubtar si s'acompleix l'objectiu de l'obra.

El canvi de nivell, així com també el canvi d'espai, s'indica sempre a través de la mateixa falca musical. El primer canvi es marca només per mitjà d'una melodia, mentre que els següents s'inicien, també, amb una cadència rítmica que es basa en un joc de paraules, tal com indiquen els personatges:

MÀGIC: Noooo! Anem a viatjar per un altre sistema. Un sistema que em va ensenyar ma mare, un sistema alemà.

RASPA: Que ta mare era alemana?

MÀGIC: Sí! Ma mare era alemana.

SOMPO: Per això parla amb eixe accent...

MÀGIC: Agarreu-vos dels muscles! I ara... Sistema alemà per a viatjar! Alemà, alepeu, alemà, alepeu, alemà, alepeu..." (p. 20)

Un cop assolit l'objectiu, els personatges emprenen el viatge de tornada cap a l'escola, és a dir, cap al present que es correspon al món realista:

MÀGIC: Bé, ara ens en anirem, però primer llevarem el sol, per a que no ens pegue pel camí. Vosaltres ara viatgeu davant de mi, que no em fie ni un pèl. (p. 28)

Aquest comentari del Màgic, d'altra banda, es pot considerar una prolepsis indirecta, perquè prepara el públic a l'esdeveniment que tindrà lloc durant l'escena posterior.

A la quarta escena els nivells temporals es barregen amb l'aparició del Pallasset, cosa que produeix un contacte directe entre els dos mons. El món del Pallasset i del Màgic deixa de ser, així, una secció del temps que viuen els protagonistes.

El tractament temporal al llarg del discurs inclou un llistat extens d'analepsis i prolepsis indirectes perquè, per caracteritzar el temps en què es troben, els personatges es refereixen a esdeveniments passats i futurs. És molt important la referència que fa Atlas al fet que és la segona vegada que li passa el mateix: "Ei, ei... ja m'han enganyat com va fer Hèrcules fa milers d'anys, no escarmente mai..." (p. 27). Aquesta analepsi es fa servir per confirmar la sospita del públic que aquest capítol és l'adaptació d'un mite. El Pallasset també es refereix a un moment passat durant la darrera escena, quan explica com l'han fet fora de casa i ell se n'ha anat a fer-se un arròs al forn a una pinadeta.



Malgrat aquests dos exemples, l'analepsi més important de l'obra és l'explicació del que és una catàstrofe ecològica. Els personatges han de recordar al públic com ha ocorregut i les conseqüències que ha portat, perquè forma part de l'objectiu d'aquest muntatge. En aquesta descripció destaquen dues parts perfectament diferenciades, d'una banda, la reflexió dels xiquets sobre què pot haver ocasionat el canvi que han patit els habitants del primer espai; d'una altra banda, l'existència de les catàstrofes ecològiques i la necessitat de trobar-hi una solució.

Pel que fa a les prolepsis, un percentatge ben alt tenen la forma d'avisos del que pot arribar a tenir lloc posteriorment, i que, en la majoria de les ocasions, s'esdevindrà. La primera prolepsi que hi trobem serveix per conèixer de manera resumida tot l'argument de l'obra. Perquè el Màgic avisa els xiquets de tots els perills que es trobaran durant el trajecte cap al Jardí del Sol:

MÀGIC: Però és que està molt lluny. Hi ha un jardí a Occident, on el sol té plantat l'arbre de les pomes. El camí és molt llarg i molt perillós, ens podem trobar moltes coses... el foc ens pot socarrar... voleu anar a per elles? (p. 19)

Un altre cas molt semblant, per exemple, és l'advertència que fa el Màgic Tutti-Frutti respecte al perill que comporta relacionar-se amb Medusa:

MÀGIC: Bé. Anem a buscar les pomes del sol. Però aneu en lerta amb la Medusa... La Medusa és el vigilant del jardí, si vos mira als ulls, vos convertireu en estàtues de pedra, aixina és que aneu en lerta que vos mire als ulls. Tu Raspa busca per allà, tu Sompo busca per ací i jo aniré per este costat. (Se'n va) (p. 24)

És important que destaquem que aquesta informació es repeteix fins a sis vegades, els personatges la van repetint per tal que els espectadors no es perden i sàpiguen per què els personatges es queden paralitzats. De fet, aquesta aventura es clou amb un aclariment del Màgic que explica com ha pogut vèncer a la guardiana del Jardí:

MÀGIC: Sí! Però jo li he ensenyat l'espill i al vore's la cara s'ha convertit en estàtua de pedra. Bé, heu trobat alguna cosa? (p. 25)

L'estratègia de com aconseguiran les pomes també es converteix en un avançament d'informació, un altre cop es repetirà el pla fins a tres vegades. En aquest cas, un dels protagonistes, Sompo, descobrirà l'engany a l'habitant del Jardí que pretenien confondre, tot i l'oposició dels seus companys de viatge. Una vegada més, s'aprofita la personalitat d'un personatge per aclarir i afegir altres dades que podrien no haver quedat clares:

MÀGIC: Però ací viu més gent. Anem a fer un pla. Escolteu... buscarem un habitant del jordi, i l'enganyarem... li direm... que tenim fam... que per què no ens cull unes quantes fruites, com per exemple unes pometes... i quan les tingam escapem a córrer...

RASPA: Val! Ho has entès, Sompo? Primer que res tenim que enganyar-lo, eh?

SOMPO: Sí, sí... (p. 25)

El fet que Raspa repetisca l'estratègia per a Sompo és també significatiu, ens avança que, si hi ha algú que pot equivocar-se o no entendre els plans, és aquest personatge.

Hem de fer referència, per cloure aquest apartat, a la darrera intervenció del Màgic al Jardí del Sol, moment en què declara que no es refia "ni un pèl" dels dos xiquets. Malgrat que sembla una intervenció banal, el que s'insinua és que no ha acabat l'obra i que el desenllaç encara no s'ha produït.

#### 4.2.1.3. Espai ficcional

L'acció transcorre en tres espais perfectament diferenciats: una aula d'una escola, la Casa de Ningú i el Jardí del Sol. El canvi d'espai marca la progressió argumental de l'obra, a més de servir per distingir el món meravellós d'aquell realista.

L'escenografia, per tant, es condiciona a aquests tres espais ficticials principals tot i que al llarg de l'obra n'apareixen d'altres que no impliquen un canvi de decoració. D'aquests tres espais, el primer correspon al món presentat com a real, paral·lel al que viuen els espectadors, mentre que els altres dos són mons que creen els personatges durant el transcurs de l'obra. Tant el primer com els altres es formen a partir de trets extrets de l'enciclopèdia col·lectiva, perquè els elements que integren aquests espais s'extreuen de la realitat, malgrat que formen part d'una escenografia fonamentalment

simbòlica per la funció que compleixen els elements que s'hi troben. A l'aula, per exemple, hi ha una cadira, una pissarra i algunes referències a l'espai contigu, el pati; mentre que al Jardí del Sol hi ha plantes, flors i arbres.

A la primera seqüència, tanmateix, trobem alguns espais referits a partir exclusivament dels parlaments dels personatges. Mitjançant aquesta tècnica els personatges es transformen a fi de crear altres atmosferes. Un exemple clar és l'escenificació d'una cercavila de l'alcalde del poble:

RASPA: Vale! Tu series l'alcalde i jo la dona de l'alcalde, i portaria un ramell de flors, aixina...

SOMPO: I aniríem els dos agarrats del braç i la banda de música darrere per tot el poble (p. 3)

Aquests mecanismes acostumen l'espectador a l'alteració de l'espai ficcional, cosa que permet que el públic admeti, més fàcilment, el canvi de nivell ficcional que es produeix amb l'arribada del Màgic.

#### 4.2.2. *Personatges*

##### 4.2.2.1. Raspa

És una xiqueta extravertida, divertida, decidida, que intenta arribar al fons de totes les qüestions que es plantegen durant l'obra, n'aclareix els dubtes i aporta solucions amb molta picardia. És el personatge que dóna pas a la il·lusió, a la imaginació. Els seus moviments han de ser ràpids de la mateixa manera que les seues intervencions, perquè es tracta d'un personatge despert, que no s'hi repensa, que s'enfronta a les situacions amb astúcia i bon humor. El personatge que li serveix de contrapunt és Sompo:

RASPA: Què?

SOMPO: No t'ho cregues Raspa, nemsen que ens vol enganyar.

RASPA: Calla! Invisible?

MÀGIC: Invisible!

SOMPO: No és de veres Raspa, anemsen...

RASPA: Escolta Màgic Tutti-Frutti, el meu amic diu que perquè no el fas invisible un poquet, primer a ell i després a mi, val?

SOMPO: No. No, si jo, no, no... (p. 7)

#### 4.2.2.2. Sompo

És el personatge oposat a Raspa, es pot definir, per tant, amb la negació dels trets de la companya de viatge. A l'obra trobem nombrosos casos, per exemple, en què Sompo dubta, es mostra insegur o poruc, amb la qual cosa se subratlla el contrast amb el tipus de reaccions que ha tingut o tindrà la xiqueta moments després:

RASPA: Sompo, Sompet bonico, què t'ha passat?, tu què li has fet al meu amic, eh? Què li has fet?

PALLASSET: Res, jo no li he fet res. Ell que no sap ninguna cosa, ell, ell.

RASPA: Sompo, què t'ha fet, conta-m'ho.

SOMPO: Jo, jo li he dit setze jutges en, en, en un jutjat què mengen?

RASPA: Ei, doncs el fetge d'un penjat, Sompo.

SOMPO: Ahhh, ahh, ahhhh. (Es posa a plorar)

RASPA: Xe, per això plores? Vine, vine que et diga una cosa (li fa un escoltet a l'orella).

Mira pallasset, ara et dirà una cosa el meu amic que tu no saps dir-la. (p. 15)

La caracterització se centra, per tot això, en el moviment i el ritme de la veu, tot deixant en un lloc secundari el vestuari. Segons el DCVB, l'adjectiu *sompo* s'aplica per definir algú que és "feixuc de moviments" i encara, a l'entrada 3, afegeix "fat, mancat de viva i de gràcia (Tortosa, País Valencià)". Per aquesta causa, podem parlar d'un personatge amb el gest lent i maldestre, que triga a reaccionar quan es presenta una situació compromesa, la qual cosa permet, en nombrosos casos, que Raspa actue. L'aspecte físic, en canvi, només ens permet parlar d'un xiquet, amb el qual es pot identificar qualsevol dels infants que assisteixen a la representació.

#### 4.2.2.3. Màgic Tutti-Frutti

Representa el món de la màgia, de la imaginació. És un adult, però, malgrat això, és un personatge positiu perquè mostra a Raspa i Sompo tot un món de possibilitats diferents a aquelles que ells coneixen.

La caracterització es basa en els tòpics de la literatura infantil tradicional, el públic, doncs, serà capaç d'identificar-lo tot d'una pels trets externs. Un màgic ha de portar una barba llarga, blanca, un barret de forma cònica i un vestit brillant, molt vistós. A més, és estranger i, per això, parla català amb un accent diferent, que Raspa i Sompo s'encarreguen de subratllar:

MÀGIC: Bé. Ens pots indicar el camí al jardí del sol?

RASPA: Al jardí, vol dir al jardí, és que... ell vol dir el jardí del sol.

MÀGIC: Al jordi, al jordi.

SOMPO: Però si Jordi s'ha quedat en casa. (p. 21)

A més a més, es mou lentament, amb majestuositat, i subratlla la importància de les seues paraules amb gestos ràpids que acapararan l'atenció tant del públic com dels interlocutors.

Es tracta, així mateix, de l'heroi de l'obra, el mag té uns coneixements més amplis que la resta de personatges, que permeten que guie la resta de personatges durant el viatge. És qui coneix l'estratègia per enfrontar-se a aquells personatges malvats que intentaran entrebancar-los el pas i, fins i tot, és capaç d'anunciar el perill abans que aparega a escena. Al Jardí del Sol salva els infants de l'encanteri de Medusa perquè s'ha col·locat la màscara d'espill per poder eliminar-la i alliberar els xiquets que han sigut imprudents. Podem fixar-nos, a més, que no demana res a canvi dels seus ensenyaments, al contrari de l'intercanvi de coneixements que proposa el Pallasset a la Casa de Ningú.

#### 4.2.2.4. Altres personatges

En aquest apartat podem distingir dues maneres diferents de construir els personatges, els personatges actor i els personatges màscara.

D'una banda, pel que fa als personatges actor, tindrem en compte dues figures: don Joan i el Pallasset. Don Joan és un personatge que encarna una nova concepció de l'ofici dels ensenyants, es correspon totalment amb la imatge del mestre *progre* de l'escola que es pot trobar a l'època. Vestit amb uns texans i una samarreta de màniga curta, parla en català, la llengua del poble, és jove, dinàmic i accessible, cosa que el distancia del món escolar ranci i encotillat, construït a partir de nombrosos prejudicis lingüístics i socials, que havia impulsat la dictadura:

D. JOAN: Pinya, pinya... però què feu ací, xe? Tanta escandalera?

RASPA: Em pensava que era D. Cabolo, m'he asustat més...

D. JOAN: Si haguera estat D. Cabolo, sí que vos haguera afaitat el bulto, sí. Què feu ací, vosaltres? (p. 2)

Tracta els xiquets protagonistes com a persones amb criteri, els provoca la reflexió i l'esperit crític. És un personatge positiu, en el qual els protagonistes confien perquè comparteix amb ells la curiositat pel món que els envolta i el rebuig a unes normes establertes, que es mostren com a absurdes i incomprensibles. Representa, per tant, una nova manera d'entendre l'educació dels menors, una altra escola, diferent i en contraposició directa amb els mètodes que feien servir els docents anteriors.

El Pallasset, però, té una funció ben diversa a l'obra. És un personatge que serveix de pont entre la presentació dels personatges protagonistes, és a dir, aquells que fan el trajecte fins al Jardí del Sol, i l'aparició dels dolents, els personatges la funció dels quals és impedir que assoleixin aquest objectiu. És, doncs, un dels guies del viatge, i els ofereix bastant informació sobre l'energia solar i prepara els espectadors per quan arriben al Jardí del sol. La caracterització es basa, sobretot, en la velocitat amb què fa les intervencions, el seu ritme, tant de la veu com dels moviments, produeix un fort contrast amb la majestuositat de l'altre personatge adult que hi ha a escena en aquell moment, el Màgic Tutti-Frutti:

PALLASSET: Ai, ai! Qui sou vosaltres, eh? eh? eh? qui sou vosaltres? eh? eh? qui sou vosaltres? què feu ací? Eh? eh? com vos diuen? A vore com vos diuen? Com vos diuen a vosaltres, eh? eh? eh? a vore com vos diuen? (parla molt ràpidament). (p. 12)

És ben significatiu, d'altra banda, que el Pallasset torne a aparèixer durant la darrera escena, perquè li confereix una major importància al sistema de relacions de personatges que el públic pot haver anat construint. És un personatge, doncs, que enllaça el món conegut amb la recerca de l'alternativa.

Quant als personatges màscara, hem de parlar del Peix, el Pardal Caro, Atlas i Medusa. Es tracta d'un conjunt de personatges secundaris amb la funció d'ajudar o dificultar el viatge dels personatges. D'altra banda, hem de tenir en compte que, com que la caracterització es basa fonamentalment en una màscara, l'actor que els encarna que, a més, és sempre el mateix, haurà de fer un treball diferent per tal d'interpretar-los. La màscara impedeix centrar la psicologia del personatge en l'expressivitat del rostre de l'actor, així que s'haurà de recórrer al treball corporal per transmetre els trets de cadascun dels personatges. Per exemple, en el cas del Pardal i del Peix, la característica bàsica és la veu, d'aquesta manera, el to, el ritme i l'entonació que utilitza serà bàsic per comprendre l'univers individual d'aquests personatges.

Medusa, en canvi, és el personatge més negatiu de tots quatre ja que la seua funció és impedir que els protagonistes aconseguisquen el seu objectiu, agafar les pomes del Jardí del Sol:

MÀGIC: La Medusa és el vigilant del jardí, si vos mira als ulls, vos convertireu en estàtues de pedra, aixina és que aneu alerta que vos mire als ulls. [...] (p. 24)

És un personatge basat en un mite grec que bona part del públic adult coneixerà, però no els infants, cosa que, tanmateix, no dificulta la comprensió del tema principal. Algunes de les relacions entre els personatges del mite s'adapten per fer més entenedor el missatge de l'obra. En aquest cas, per exemple, no hi trobarem cap personatge que talle el cap a Medusa, sinó que ella mor quan veu la seua imatge reflectida a la màscara que porta el Màgic Tutti-Frutti, circumstància que, a més, produeix el desvetllament dels personatges que havien estat convertits en estàtues de pedra. Han convertit Medusa en la guardiana més perillosa del Jardí i, per tant, en la més temuda, la qual és capaç d'enganyar els xiquets però no el Màgic Tutti-Frutti.

El darrer d'aquests personatges és Atlas, l'altre personatge mitològic que apareix a l'obra. En aquest cas, es tracta de l'habitant del Jardí que ha de collir les pomes per a

la resta de personatges. El Màgic indica que han d'aconseguir enganyar-lo perquè els les culla perquè si ho fa un ésser que no és habitant del jardí es cremarà. Atlas, després que Sompo li explique que intentaven enganyar-lo, hi accedeix per poder alliberar-se del pes del món, ja que el xiquet s'ofereix a sostenir-lo mentre Atlas recull les pomes. Atlas, un cop alliberat del pes i tot just uns instants després d'aconseguir la fruita pretén que els personatges es queden aguantant el món per sempre. Els protagonistes, tanmateix, un cop més aconseguen enredar-lo perquè l'agafe amb l'excusa que necessiten canviar de posició per estar més còmodes. I, d'aquesta manera, Atlas torna a estar condemnat a suportar aquest pes i es refereix directament al mite d'Hèracles.

Els materials de confecció de les màscares, així com el resultat final, són diferents segons el personatge. Tot i això, les màscares marquen una certa continuïtat ja que distingeixen dos grups de personatges diferents, d'una banda, el Peix i el Pardal, de l'altra, Medusa i Atlas. El Peix i el Pardal són personatges poc importants, de trànsit cap a la trobada amb Medusa, per aquesta causa la caracterització és més senzilla, es tracta, tan sols, d'una estructura amb forma de peix o d'ocell amb què l'actor es cobreix tot el cap, deixant al descobert el cos vestit amb un mallot blanc. Mentre que les màscares i els complements que caracteritzen els personatges d'Atlas i Medusa són molt més elaborats.

Per últim, hem de fer referència a un personatge latent, que no apareix mai a escena, però que està sempre present a la ment dels personatges, es tracta de don Cabolo. Els xiquets s'encarreguen de caracteritzar-lo com un personatge negatiu, contrari a tots els seus projectes. És un personatge opressor, que no fa cas del poder imaginatiu dels alumnes, que basa la fantasia en el món de la televisió i que és incapaç de crear altres alternatives. La relació que s'estableix amb el món dels protagonistes es fa palesa a través dels parlaments de tres personatges: Raspa, Sompo i don Joan. La característica fonamental és la llengua que utilitzen per referir-s'hi, el castellà, ja que ells formulen citacions directes i les subratllen amb el canvi d'idioma. I, a més, descriuen l'actitud agressiva i intransigent envers els alumnes. És contrari a qualsevol mena de transformació social, és a dir, a qualsevol alteració de la realitat establerta.



### 4.2.3. *Emmarcament ficcional*

#### 4.2.3.1. Macroespai

Com hem dit més amunt, l'acció s'inscriu en una realitat ben coneguda pels espectadors. Les referències als espais contigus i que l'espectador no arriba a veure mai ajuden a localitzar els personatges dins d'un món conegut i molt més ampli que aquell que es mostra a escena. Es fa un gran esforç, així mateix, per aconseguir que el públic s'identifiqui amb el món que es mostra i, per aquesta causa, els personatges tenen característiques que els universalitzen. Per exemple, els xiquets que assisteixen a la representació i aquells que ocupen l'escenari comparteixen temps i espai. Al llarg de l'obra els personatges fan poques referències a quina mena d'espai ocupen, però hi podem trobar elements que ens indiquen en quina realitat s'insereixen els personatges i, alhora, que demostren l'interès dels autors perquè siga la mateixa en què el públic viu. Un exemple ben clar d'aquest objectiu pot ser el cas de la caseta de la tia de Raspa:

RASPA: Mira jo també, tinc unes ganes que arribe l'estiu, per anar a la caseta de ma tia, que té una caseta en la platja, i tenim una bassa que està plena de peixets de coloretts, més bonicos i jo me'n vaig nadant cap a baix, cap a baix, i saps què? Sent parlar als peixos.  
(p. 5)

Així com la referència, durant la darrera escena, a l'arròs al forn que ha preparat el Pallasset i la pinadeta on vol anar a dinar. Aquests dos casos exemplifiquen la voluntat constant de construir un univers que siga molt semblant a la quotidianitat del públic.

#### 4.2.3.2. Època

Pel que fa a les referències temporals en què s'emmarca l'acció, hem pogut comprovar que la llista és ben reduïda. Allò que podem destacar, tanmateix, és la immediatesa de l'acció que es representa damunt l'escenari, cosa que aconseguix apropar el món dels personatges a aquell que coneixen els espectadors. Els referents temporals externs i que ens han de servir per emmarcar l'època en què viuen els personatges, els trobem, sobretot, durant els parlaments. Raspa i Sompo, a l'escena

inicial, per exemple, parlen de la televisió i esmenten sèries de dibuixos animats de moda en aquell moment que, és clar, eren molt famoses entre el públic infantil:

RASPA: És que D. Cabolo diu, vosotros no os preocupéis, vosotros haced una obra de teatro de eso que sale en la televisión, del Comando G i todo eso que hace risa.

SOMPO: I Mazinger, i això a nosaltres no ens agrada. (p. 2)

Hem de destacar, en segon lloc, que, segons ens indiquen els personatges, la temporalitat canvia al llarg de l'obra perquè els xiquets fan un viatge al passat. D'aquesta manera s'arriba a un dels objectius de l'obra com és exposar que, per tal d'arribar a solucionar els problemes actuals, s'ha de conèixer a fons tot allò que ha ocorregut en èpoques anteriors. Per això, adapten el mite clàssic de l'onzè treball d'Hèracles que té com a protagonistes Atlas i Medusa i l'ajusten perfectament a la temàtica general de l'obra. Aquest trasllat de temporalitat confereix a la història que es mostra dalt de l'escenari el distanciament just per tal que el públic conega un problema actual a través d'una paràbola clàssica.

Tot i això, l'època en què s'inscriu l'acció del primer nivell ficcional és contemporània a la del públic, segons podem constatar si observem els trets que caracteritzen alguns dels personatges, com ara, el vestuari de Sampo, Raspa i don Joan. Aquests personatges tenen com a objectiu identificar-se amb el públic per tal d'apropar la problemàtica ecològica a la realitat del dia a dia.

Un altre aspecte interessant, i que serveix per situar-nos en una època concreta, és la relació que mantenen els personatges; per exemple, la confiança que mostren els xiquets amb don Joan i que contrasta amb la por amb què es refereixen a don Cabolo, l'altre mestre. Aquesta dicotomia de comportaments és un reflex del que, en nombroses ocasions, es trobava a les escoles de l'època, en les quals mestres formats sota dos règims diferents havien de treballar amb els mateixos alumnes.

En altres casos, es fan referències a la situació política del moment, per exemple, quan es parla de tancs russos que podrien atacar el Màgic Tutti-Frutti mentre els protagonistes estan sostenint el món durant la topada amb Atlas.

Es conjuguen, per tant, dues temporalitats internes diverses per assolir l'objectiu de l'obra: subratllar la necessitat de trobar fonts d'energia neta. D'una banda, el present amb què comencen l'espectacle serveix per introduir el tema i apropar el públic a

l'univers de l'obra; de l'altra, el passat s'utilitza com a espai al·legòric de l'època que uneix personatges i públic, en què els espectadors han d'aplicar tot allò que han anat aprenent al llarg del transcurs de l'espectacle.

#### 4.2.4. *Punt de vista*

##### 4.2.4.1. Humor

Les bromes i els jocs basats fonamentalment en aspectes lingüístics serveixen per subratllar i aclarir quina és la informació que s'ha de recordar. L'humor, doncs, en la majoria de casos, es tracta com a recurs per tal que el subministrament de la informació siga ràpid i eficaç. Per tal d'evitar la monotonia durant la reiteració necessària d'informació en una obra per a infants, es recorre a avançar les dades des d'altres punts de vista o mitjançant diversos personatges. Per exemple, quan els xiquets coneixen el Màgic, repeteixen insistentment el tret infantil de la seva denominació i que, per aquesta raó, ells mateixos li l'han de modificar:

MÀGIC: Ahhh!, jo sóc el màgic Miiicalet!

RASPA: Ja, ja, ja, li diuen Miiicalet, Miiicalet!

SOMPO: Això no pot ser Raspa, Micalet no és nom de màgic, jo no conec a ningun màgic que li diguen Micalet, això és nom de xiquet.

MÀGIC: Però és perfectament lògic! Jo també he estat un xiquet igual que vosaltres, i em dien Micalet, quan tenia la vostra edat. (p. 6-7)

A més, cal destacar que l'humor parteix, en nombroses ocasions, d'actituds pròpies del segment d'edat que encarnen aquests personatges, com ara els moments en què Raspa i Sompo s'entossudeixen a fer alguna cosa o que els altres la facen, o bé els equívocs que es creen a partir dels jocs de paraules propis d'aquesta edat:

PALLASSET: Un poquet? ahhh, ja, ja, teniu que ensenyar-me doncs alguna cosa.

SOMPO: Raspa ensenya-li el cul.

RASPA: No vull, jo a eixe no li ensenye res.

PALLASSET: Ahhhhhh, ja, ja, ja, no, no, no, no, teniu que ensenyar-me alguna cosa de saber. (p. 13)

Cal que sempre tinguem present que els personatges Raspa i Sompo comparteixen els referents del món real amb el segment de públic a qui es dirigeix aquesta obra. Aquests personatges, per tant, s'han de comportar tal com ho farien els xiquets espectadors davant de totes aquestes situacions, perquè el fet de ser un reflex de la major part del públic crearà una complicitat entre escenari i platea que ajudarà a exposar el nus principal de l'obra.

#### 4.2.4.2. Interrelació de mons ficticials

D'una banda, hi trobem jocs de mans d'aparició, transformació o desaparició d'objectes que s'empren per organitzar l'acció al llarg de l'espectacle. D'altra banda, des d'una perspectiva temàtica, pot ser significatiu que siguin els personatges adults els que tinguen aquesta mena de poders sobrenaturals i que els infants en vulguen aprendre. Aquestes microseqüències serveixen, principalment, per captar l'atenció dels espectadors més menuts:

MÀGIC: Un truquet de màgia?... a vore, a vore, què tenim per ací?, ahhhh! És un cuc!

SOMPO: I això mossega?

MÀGIC: Quan es cabreja, li pega per pegar picotades, però aleshores jo l'agarre i es converteix en un mocador (fa el truc).

RASPA: Ja, ja, ja, un altre, un altre... (p. 9)

No oblidem que, quan es parla de públic infantil, els estímuls escènics han de ser constants per tal d'aconseguir que la seua atenció no es desvie cap a aspectes de l'obra que es consideren secundaris.

A més, hem de fer referència a la màgia que produeix un progrés argumental, però, al mateix temps necessita la col·laboració de la imaginació dels espectadors, com és el cas de la transformació en invisibles dels personatges o el viatge en el temps.

Els trucs de màgia, doncs, tenen una funció estructural bastant important, perquè en delimiten les escenes i, sobretot, estructuren la informació, tot creant pauses o

preparant l'auditori per a un dels moments clau en el transcurs de l'obra. Es tracta, fonamentalment, de casos de teatre dins del teatre en què un personatge adult mostra les seues habilitats als personatges xiquets.

#### 4.2.5. *Paraula*

##### 4.2.5.1. Llengua

La llengua vehicular de l'obra és la catalana i s'utilitza el registre col·loquial per tal d'ajustar-se al tipus de públic al qual va dirigida. Amb aquesta obra els Pluja pretenen arribar al màxim nombre d'espectadors i, per això, han de recórrer a unes eines que facen l'espectacle més proper a la gent del poble. Un d'aquests mecanismes és farcir els parlaments d'expressions pròpies de la zona, que tant poden ser verbs o sintagmes, com algunes expressions locals per dividir el temps, entre altres referències.

Per exemple, al primer grup pertany un verb com *marmolar*, sinònim de renyir a algú, que apareix al DCVB com a vulgarisme. O d'altres casos com *socarrar*, amb el significat de 'cremar completament'. En segon lloc, tenim les expressions formades a partir d'un sintagma verbal (afaitar el bulto, en un pet et balde, fer un escoltet, no haver-hi mans amb algú, anar en lerta [*sic*]), expressions amb una funció clarament emfàtica, que reforcen la intenció del parlant.

Finalment, hi inclourem les referències a les tradicions locals, la gastronomia o la meteorologia. Primerament, la insistència en la Fira, és a dir, en les festes patronals de Gandia, ens ha cridat molt l'atenció, perquè es fa referència a través de jocs lingüístics d'àmbit molt reduït que només podran entendre els habitants de Gandia o rodalia, però que creiem que passaran desapercebuts a d'altres contrades. Tant pel que fa al doble sentit d'un joc de paraules comú entre els adults de la ciutat:

SOMPO: Mira, saps què, jo lo que tinc ganas és de que vinga la fira.

RASPA: També és xula la fira!

SOMPO: Perquè ma tia té una fira, saps?

RASPA: Ta tia té una fira? La fira de ta tia? (p. 5)

Com pel fet que esdevinga un període temporal comparable a les estacions de l'any o les festes religioses:

RASPA: Ah! i què? Mira, sap els que et tinc que dir? L'estiu, la fira i nadal [...] (p. 5)

Aquesta proximitat amb el món dels espectadors s'accentua, a més, amb algunes intervencions que descriuen característiques del macroespai en què s'inscriuen:

RASPA: [...] Tinc unes ganes que vinga nadal i caiga una bona nevada, i aixina a vore si aфона l'escola i no anem més a escola!

SOMPO: Però si ací no neva mai, com vols que caiga una nevà. (p. 5-6)

Casos en què l'espectador ideal es limita a aquell que coneix perfectament la comarca de la Safor.

Un altre aspecte que hem de destacar són les ultracorreccions que trobem al llarg del guió. El cas més clar és l'expressió "anem-se'n", com a forma de l'imperatiu del verb *anar-se'n*, totalment estranya al parlar de la Safor que fa servir, de manera general, la forma "nemon":

RASPA: Sompo! Sompo, ja ha arribat l'estiu, nuga't ben fortes les sabatilles d'esport i anemse'n correguens a la caseta del bosc. Jo me'n vaig en moto... burrrum! Burrumm, bruum. (p. 6)

Suposem que la forma normativa "anem-nos-en", o bé no es coneix, o bé sembla massa llunyana a l'oïda popular. Perquè el verb *anar-se'n* presenta, com ja sabem, diverses formes de conjugació en el registre col·loquial al llarg de tot el territori, d'àmbit més o menys local i es tendeix a confondre, encara ara, aquesta distribució geogràfica amb criteris de normativitat.

Pel que fa a la utilització d'altres llengües, al llarg de l'obra s'utilitza, també, el castellà però, únicament, quan es fa referència a situacions formals, com ara el discurs d'homenatge de don Cabolo.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> L'any 1978 la companyia ja havia preparat l'espectacle *La llengua de don Cabolo* en què denunciaven les situacions diglòssiques.

SOMPO: [...] a Don Cabolo, ese trozo de cabeza con dos pies, que ha educado a todos nuestros hijos a base de calbots, y el pueblo agradecido le dedica este monumento. (p. 4)

Parlar en castellà forma part, també, de la llista de trets negatius d'aquest mestre, perquè, a més, el personatge és autoritari, poc imaginatiu, i contrari als desigs i les aspiracions dels seus alumnes. És, doncs, un personatge que s'enfronta amb el món de la creativitat en el qual es troben immersos els protagonistes. Raspa serà l'encarregada d'imitar el comportament de don Cabolo quan fa una broma al company de classe, moment en què el públic copsa la psicologia d'aquest personatge que mai deixarà de ser un personatge latent:

RASPA: Oiga usted! ¿Que se ha creído? ¿Se cree que no lo he visto? Toda la mañana jugando en el patio! (S'aparta rient-se) (p. 1)

#### 4.2.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

En aquest espectacle no trobem cap monòleg.

##### - Diàlegs

Els diàlegs són constants al llarg de tota l'obra, es tracta, per tant, de l'element clau a l'hora d'entendre la interacció ficcional, és a dir, la relació que s'estableix entre els personatges, així com també la relació amb l'espai i el temps en què s'esdevé la ficció. En aquest tipus d'espectacles molts dels trets del món ficcional arriben a l'espectador a través dels parlaments, per això han de ser ràpids, vius, amb intervencions curtes que sempre van acompanyades de gestos dels personatges que en reforcen el significat. Els parlaments poden fer referència al tema principal de l'obra, l'ecologia, però també serveixen per caracteritzar els personatges, l'espai o els canvis de temporalitat. Per aquesta causa hi coincideixen, per exemple, aspectes tan diferents com ara les explicacions ecològiques al costat dels trucs de màgia.

La paraula ha de servir, a més, per caracteritzar un personatge i descobrir el rol que cadascun d'ells desenvolupa dins de l'obra. No tan sols pel tipus de paraules que el personatge utilitza per intervenir, sinó també per com les diu, a qui les diu i amb quina

intenció. No hi ha gaires diferències, però, pel que fa als parlaments dels adults i dels xiquets, ja que tots dos tipus de personatges utilitzen el mateix registre.

Els diàlegs s'empren, en nombrosos casos, com un mitjà per mostrar raonaments que ratllen l'absurd i que provocaran el riure a l'espectador:

SOMPO: És de veres, el gosset de ma tia sap llegir el diari!

RASPA: Que porta ulleres?

SOMPO: No, però fuma en pipa. (p. 5)

#### 4.2.6. *Posada en escena*

##### 4.2.6.1. Espai escènic

L'espai escènic es distribueix a la manera d'un escenari a la italiana. L'espectador i l'acció estan situats simètricament, sense cap oportunitat d'ocupar el costat contrari. Els espectadors, per tant, s'han d'enfrontar a un univers ficcional que s'emmarca dins d'un espai fixat, dalt de l'escenari, pel moviment dels actors i per l'escenografia.

L'escenografia, limitada per aquest tipus d'espai, cerca de plasmar l'espai ficcional en què s'inscriu l'acció. En primer lloc, hem de subratllar que està recollida en forma de llibre, que s'obri per pàgines diferents, segons l'espai en què es troben. La tria d'aquesta estructura respon a una doble finalitat, d'una banda, remet visualment al món de la imaginació i dels contes tradicionals, d'altra banda, aquesta escenografia plegable s'ajusta a les necessitats i a les condicions de transport de la companyia. Durant l'espectacle, els encarregats de passar aquestes pàgines i, per tant, de situar-nos al nou espai, són els mateixos personatges, que, en algunes ocasions arriben, fins i tot, a muntar i desmuntar l'espai mentre intervenen. Els canvis, per tant, es produeixen a la vista del públic, cosa que demostra als espectadors que assisteixen a un espectacle teatral, el qual necessita seguir unes normes i uns procediments per crear aquest món que mostren.

Malgrat totes aquestes consideracions, el fet de partir d'un enregistrament ens porta a dubtar de com es feien certs canvis entre escena i escena ja que, a l'enregistrament, s'hi han omès. El més rellevant és que els elements de l'escenografia apareixen després d'un procés de muntatge ràpid i senzill, que no en dificulta la



identificació ni trenca el ritme de l'acció. Hi podem trobar espais caracteritzats positivament com ara el Jardí o la Casa i, d'altres, amb trets negatius, com l'Escola, diferència que es fa palesa, sobretot, amb els materials i els colors que s'han utilitzat per construir-los i que es correspon amb els diferents nivells fictivals. A l'Escola es fan servir colors apagats, neutres; mentre que al Jardí i a la Casa els colors són molt més agradables, suaus i harmònics, cosa que produeix en el públic una sensació de benestar. Si fem referència als materials, a més, veiem com al Jardí i a la Casa les textures són suaus, les formes dels objectes són arrodonides i hi apareixen elements propis d'un paisatge bucòlic com, per exemple, les flors.

Els personatges marquen, mitjançant els moviments, l'espai escènic. Ocupen cert sector de l'escenari que es converteix, tot seguit, en espai fictival. Quan parlem de la distribució de l'espai hem de fer referència tant a l'escenografia com a l'ús que en fan els actors.

Cal destacar, en primer lloc, que les entrades i eixides dels personatges es poden produir de dues maneres. D'una banda, a través dels accessos que hi ha establerts a l'escenografia, com pot ser el cas de la porta de la classe que hi ha a la banda esquerra. Encara que, també, es pot utilitzar tot l'espai escènic de què es disposa i, d'aquesta manera, marcar l'entrada pel lateral dret, sense importar la distribució de l'aula com és el cas de la primera aparició del Màgic. Aquesta dicotomia també es fa servir als altres espais perquè, tot i haver-hi portes clarament delimitades, els personatges o bé entren i surten des d'algun dels dos costats de l'escenografia, o bé apareixen per les dues bandes del decorat fent més gran, en aquell moment, l'espai de la ficció del que en un primer moment ha estat delimitat.

En segon lloc, els personatges també poden posar-se en contacte amb l'interior a través d'alguna de les finestres. Per exemple, a l'escola, Raspa parla amb Sompo des del pati (espai no vist) quan treu el cap per la finestra; mentre que a l'escena de la Casa de Ningú, Sompo i Raspa en descriuen l'interior amb ràpides intervencions fetes a través de la finestra i la porta. Aquesta és la manera de posar en contacte l'espai vist pel públic amb l'espai latent, el qual s'ha de saber que existeix per tal que l'emmarcament siga més complet, encara que mai no es mostre.

Finalment, cal destacar la creació d'espais alternatius a aquell que està a la vista del públic a través del joc. Els personatges juguen a crear situacions que tenen lloc en

un altre àmbit, com pot ser el cas de l'escenificació d'una processó de l'alcalde de Benimarfull. Durant breus instants, els espectadors entren en el doble joc del teatre dins del teatre, perquè els personatges es converteixen en actors per representar una situació coneguda pel públic i amb unes normes socials ben establertes. Per això, ens podem imaginar tot el seguici, l'alcalde, la seva dona, la banda de música i els carrers d'un poble qualsevol, sense gaire dificultat i, a més, la imitació dels comportaments establerts s'utilitzarà per fer-ne una ridiculització, que servirà per mostrar que, aquests actes, també és consideren una manifestació teatral:

RASPA: Vale! Tu series l'alcalde i jo la dona de l'alcalde, i portaria un ramell de flors, aixina...

SOMPO: I aniríem els dos agarrats del braç i la banda de música darrere per tot el poble.

RASPA: Vale! Tararataxin, taxin, taxin, tararataxin, taxan, taxan, xinta, taxin, taxin, taxinta, xinta, taxin, taxin, taxin, ximpum.

RASPA: (després de passejar-se agarrats del braç els dos, s'aparen enmig de l'escenari)  
Pum, pum, pum, pum, pum. (p. 3)

Aquests casos que, com ja hem vist, són més freqüents a la primera seqüència, demostren que per crear un nou espai no és necessari canviar els elements escenogràfics, sinó que es poden emprar altres recursos com ara els parlaments dels personatges.

La creació d'espais diferents a aquells que ens mostra l'escenografia és una pràctica constant. Aquesta situació es repeteix durant les trobades amb els guies, al principi de les quals es comunica que els personatges s'han aturat durant el trajecte, encara que la decoració no haja canviat:

(Se'n van viatjant i repetint tots tres les paraules màgiques)

MÀGIC: Uuuuuun moment!

RASPA: Un moment!

SOMPO: Un moment!

MÀGIC: Crec que ens hem perdut!

RASPA: Creu que ens hem perdut! (p. 20)

Un altre exemple és la descripció de la casa de la tia de Raspa, mitjançant les paraules i l'expressivitat d'aquest personatge ens podem arribar a imaginar la casa, el jardí i la bassa, es tracta, a més, d'un espai al qual es referiran un altre cop quan es troben amb el Peix. Així doncs, el personatge que necessitava una informació es converteix en guia d'aquell que havia de facilitar-li-la, és un exemple que demostra la solidaritat que existeix entre els personatges de l'obra:

RASPA: Mira peixet, si te'n vas caminant cap allà, tot recte, i després a la dreta i després a l'esquerre, i després tot recte una altra vegada, allí voràs una caseta que és de ma tia, li dius que vas de part meua, i allí hi ha una bassa que està plena de peixets de coloretts, i l'aigua està molt clareta i molt bona, i allí podràs viure. (p. 22)

A més, aquesta mateixa situació ens serveix per indicar que, amb la descripció d'un espai no vist, es poden posar de manifest aspectes molt diferents. En primer lloc, la importància de conservar la manera de viure tradicional, és a dir, aquella que coneixen i comparteixen amb els espectadors; però, al mateix temps, se subratllen les característiques fonamentals de l'espai en què s'inscriuen els personatges.

En altres casos, es recorre a la construcció d'espais mitjançant mecanismes propis de la imaginació infantil, per tal de fer menys feixuga la tasca de descriure el macroespai de la ficció.

#### - Espais escenogràfics

En aquest apartat analitzarem les característiques de cadascun dels microespais separadament, segons l'ordenació en què apareixen.

##### a) Escola

Hi trobem una caracterització de l'espai marcadament essencial, en què es veuen, només, dos elements eloqüents: una pissarra i una cadira. Encara que també és important el contacte amb l'espai exterior contigu a través de la finestra de la dreta. La pissarra és, però, l'estri més eficaç, s'utilitza per caracteritzar dos personatges, d'una banda, Sompo, que la utilitza per escriure-hi "Don Cabolo cap de bolo", entremaliadura que, al mateix temps, introdueix la denominació d'un personatge negatiu que no apareixerà mai a escena. A més, el moment en què Sompo es dirigeix a la pissarra per

insultar el mestre focalitza l'atenció del públic cap a l'escenari, ja que es tracta de la primera acció que es mostra a escena.

#### b) Casa de Ningú

Es tracta de la primera parada del viatge al Jardí del Sol. Els colors i els materials canvien respecte a l'escola. En aquest cas, és una escenografia construïda amb colors suaus i amb materials lleugers, cosa que produeix un efecte visual més agradable als espectadors. El Pallasset és l'encarregat d'amagar l'escola i muntar la casa, mentre se senten les veus de la resta de personatges des de l'exterior de l'escenari.

Es tracta d'un espai amb dues parts. El públic només en veu una, l'exterior de la casa, mentre que les característiques de la part interior, espai contigu que no s'arribarà a mostrar mai, es descriuen mitjançant l'observació de dos dels personatges. Raspa i Sompo alternen un seguit d'intervencions curtes i ràpides, formades per una sola paraula, per enumerar tot allò que hi manca per ser una llar convencional:

SOMPO: Ui, però si no tens ni butano.

RASPA: Ni nevera.

SOMPO: Ni cuina.

RASPA: Ni minipimer.

SOMPO: Ni llavadora.

RASPA: Ni rentaplats.

SOMPO: Ni cafetera, ni tens vergonya, ni res de res, aixina com vols fer tu el menjar?  
(p. 12)

Al llarg d'aquesta escena es va descrivint l'espai i, a poc a poc, es descobreix la finalitat de cadascun dels elements que hi ha representats. Més endavant, per exemple, una endevinalla subratlla la presència de la vaca, un animal que forma part de l'escenografia, perquè es tracta d'un personatge pintat a les teles del qual només sobresurt la cua que és un element mòbil utilitzat pels personatges:

PALLASSET: Una cosa que té banyes, rabo, fa muuu, però no és un bou? Ahhh, ha, ha, ha... una vaca! Una vaca!

RASPA: Alça-li el rabo i besa-li la tomaca, ha, ha... (p. 14)

### c) Jardí del Sol

Medusa, un personatge que no ha aparegut durant la darrera escena, però al qual ja s'ha fet referència, és qui tanca el full de la Casa i obri les planes del Jardí del Sol. Hi manca un element, el sol, que el col·locarà el Màgic, cosa que comportarà, també, un canvi d'il·luminació, perquè quan el Màgic el col·loca la il·luminació s'engega, mentre que quan el lleva es fa fosc:

MÀGIC: És que no hi ha mans amb ell, cada vegada està fet més manta. Tira'm una maneta Sampo.

(posen el sol al seu lloc entre els dos)

MÀGIC: Açò ja és una altra cosa...

RASPA: Ui, ara sí que hi ha més llum. (p. 23)

Els personatges marquen, d'aquesta manera, la temporalitat de l'escena perquè fan referència al pas del temps, als canvis que sofreix el paisatge durant el dia. Apareix, a més, l'arbre de les pomes, l'element desllorigador de l'obra:

RASPA: L'arbre! L'arbre! Està ahí! Està ahí! Vaig a agarrar les pomes i aixina ens anem... (p. 25)

Subratllem, per tant, que la caracterització de l'espai es basa, fonamentalment, en la relació de dos recursos: l'escenografia i la intervenció dels personatges.

Imatge 1. Escola: Sompo, Raspa, màgic Tutti-Frutti (minut 18.05)



Imatge 2. Casa de Ningú: Pallasset, Raspa, Sompo (minut 31.23)



Imatge 3. Casa de Ningú: Peixet, Raspa, Sompo, màgic Tutti-Frutti (minut 44.02)



Imatge 4. Jardí del Sol: Raspa, màgic Tutti-Frutti, Sompo (minut 48.51)



Imatge 5. Jardí del Sol: Màgic Tutti-Frutti, Raspa, Atlas, Sompo (minut 53.29)



#### 4.2.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

En aquesta obra, no hi ha efectes de so, en canvi, la música serveix per delimitar les escenes i, sobretot, el canvi d'espai que és, en definitiva, el progrés espacial i temporal del viatge dels protagonistes. La música, junt amb les consignes dels personatges, és un element necessari perquè el públic s'adone dels canvis de marc spatiotemporal. La cançó final, tanmateix, lliga el fil argumental amb un vessant més lúdic. Així mateix, que els personatges canten cançons esdevindrà una constant al llarg de totes les obres infantils d'aquesta època. Perquè aquestes cançons serveixen per captar l'atenció dels espectadors, però, fins i tot, arriben a canviar el registre en què es mou l'obra i ofereixen una alternativa per comprendre la història que s'està escenificant. Normalment, a les lletres en resumeixen tot l'argument o expliquen el que està ocorrent en aquell moment.

Hi trobem, en primer lloc, una melodia que es repeteix cada cop que s'ha de marcar un canvi de seqüència. Els encarregats d'interpretar-la eren Joan Muñoz i Ximo Vidal que, segons expliquen, la tocaven en directe des de darrere de l'escenografia sense cap tipus de recursos tècnics. L'aparició de la música, doncs, al llarg de l'espectacle no tindria gaire protagonisme perquè, com ells mateixos afirmen, era difícil



que el públic la sentira, tot al contrari del que succeeix a l'enregistrament que estem analitzant en què la música s'ha afegit posteriorment. Aquesta manca de mitjans sonors durant la representació se substitueix amb les referències insistents durant els parlaments dels personatges:

MÀGIC: Menegeu la panxa... uns colpets al cap (ho fan tots)... la música! És la senyal!  
Aneeeem a viatjar!

RASPA: Anem a viatjar?

MÀGIC: Ja estem viatjant!

SOMPO: Estem viatjant?

RASPA: Ei, doncs, viatgem! (se'n puja al be de Sompo)

(Se'n van els tres viatjant amb la musiqueta de fons). (p. 11)

El viatge a través del temps, així doncs, s'anuncia explícitament pels mateixos personatges, és a dir, el públic entra dins d'aquest univers gràcies a la insistència dels personatges, no a un gran muntatge escenogràfic. Es confia, a més, en la imaginació dels xiquets del públic, per això s'atreveixen a crear mons diversos de la mateixa manera que se'n creen als jocs infantils tradicionals.

D'altra banda, la música també s'utilitza per subratllar aspectes temàtics. Aquest és el cas de la cançó que indica el moviment dels protagonistes a través d'aquest món imaginari i que marca l'inici del viatge dels personatges: *Alemà, alepeu*. Es tracta d'una marxa que subratlla el ritme dels seus moviments durant el trajecte, generada a partir d'un joc lingüístic entre, d'una banda, la nacionalitat del màgic Tutti-Frutti, el qual es confessa alemà [*sic*], de mare alemana [*sic*], utilitzant el gentilici d'influència castellanitzant més popular. I, d'altra, dues parts del cos, les mans i els peus que els personatges han de moure rítmicament segons les indicacions del mag. Aquest tipus de jocs lingüístics són freqüents al llarg de tota l'obra, com ja hem vist, per exemple, amb el cas de l'expressió *la fira de ta tia*. A més, el públic recordarà aquesta cadència i l'acabarà taral·lejant a la sortida de la representació, cosa que permetrà traslladar al carrer l'imaginari de l'obra.

En darrer lloc, hem de referir-nos a la cançó de cloenda de l'espectacle. Una cançó popular que pertany a l'enciclopèdia col·lectiva que està resorgint gràcies a les noves tendències educatives d'aquesta època. Potser alguns espectadors l'han apres a

l'escola, però el més important és que fa referència a l'objectiu dels protagonistes: les pomes.<sup>46</sup> Aquesta tonada s'acompanya d'una coreografia molt senzilla, en què cada personatge balla al mateix temps que toca en directe un instrument diferent: una guitarra, uns cròtals, una pandereta i unes postisses. Aquest és un moment en què els xiquets, en el cas que coneguen la cançó, se sentiran partícips de l'espectacle perquè comparteixen el mateix univers que viuen els personatges.

#### - Il·luminació

La il·luminació d'aquestes primeres obres és molt bàsica i rudimentària, els únics canvis que dinamitzen la posada en escena són els foscós que marquen el pas d'una seqüència a la següent. En aquest cas, però, es passa de la il·luminació total a l'obscuritat, sense cap mena de matisació.

Cal destacar, tanmateix, el començament de la tercera seqüència, moment en què els personatges intervenen directament en el canvi d'il·luminació. Així, el públic no veu els protagonistes, només pot sentir com anuncien que han arribat al lloc que buscaven, ja que l'espai escènic és totalment fosc, circumstància a què els personatges fan referència explícitament. Insisteixen bastant en aquest aspecte, la qual cosa ens fa pensar que el guió preveu que, si la funció era a l'aire lliure, seria necessària aquesta reiteració per marcar allò que a l'enregistrament, fet en un lloc tancat, és evident.<sup>47</sup> S'ha de tenir ben present que els espectacles es programaven a espais molt heterogenis que, en el millor dels casos, podien ser antigues sales de cinema, però, habitualment, eren els patis de les escoles o les places majors dels pobles que visitaven, cosa que comporta un esforç extra a l'hora de mantenir l'atenció dels espectadors.

D'aquesta manera, per tant, són els personatges els encarregats d'anunciar l'anormalitat de la situació, explicar el que creuen que ha succeït i posar-hi remei. Per això, el màgic Tutti-Frutti sortirà d'escena i portarà, tot seguit, el Sol, element que permet la il·luminació de l'espai escènic:

MÀGIC: Un moment. Ací passa alguna cosa estranya, açò està molt fosc.

---

<sup>46</sup> “Jo tinc dos pomes a la butxaca / les voldries tu / jo tinc dos pomes a la butxaca / les voldries tu, / si tu saberes com són de bones / i vulgues totes les pomes / te les done a tu / te les done a tu.”

<sup>47</sup> Hem de recordar, perquè és un aspecte que marcarà la posada en escena d'aquestes primeres obres, que durant aquests anys, a la majoria dels pobles no es comptava amb una sòlida infraestructura cultural perquè la construcció de les anomenades *Cases de Cultura* és posterior.

RASPA: És veritat, per a ser el jardí del sol, açò està molt negre.

MÀGIC: Aaaahhhh! Ja sé què és el que ha passat! Ja s'ha tornat a quedar en el llit! (se'n va i Sompo darrere d'ell) (p. 23)

Destaquem, a més, que el final d'aquesta escena es marca de la mateixa manera, els personatges s'enduen el sol i, aleshores, torna l'obscuritat. És una manera de subratllar aquest contrast entre espai il·luminat i espai fosc.

#### - Caracterització externa dels personatges

Els personatges que tenen com a referència el món real es vesteixen d'acord amb els estàndards del moment. La veracitat és un dels aspectes que provocarà en el receptor una confiança que l'ajudarà a submergir-se en la història.

Per aquesta causa, com podem comprovar, el vestuari de Sompo i de Raspa s'extreu de la moda infantil de l'època. Al capdavant, són personatges que no han de destacar per la vistositat dels vestits, sinó per l'audàcia o la coherència dels seus raonaments. D'aquesta manera, el públic identificarà perfectament de quin tipus de personatges es tracta i els diferenciarà dels personatges que apareixeran posteriorment i amb els quals es relacionaran amb normalitat. El punt de vista dels espectadors, així mateix, es fixarà en la psicologia dels personatges i en la seva manera d'enfrontar-se al món.

En canvi, en el cas dels personatges que pertanyen al món meravellós, el vestuari té un paper bastant important. D'una banda, perquè ajuda a crear un ambient diferent a aquell que s'havia presentat a l'inici de l'espectacle, de l'altra, perquè els autors s'aprofiten dels coneixements previs que puguen tenir els espectadors.

Pel que fa als personatges que es caracteritzen mitjançant la utilització de màscares, és evident l'interès dels membres de la companyia de focalitzar el punt de vista dels infants en aquesta màscara. La resta del cos de l'actor que els encarna es cobreix amb vestuari d'un color neutre, blanc o verd, segons de quin personatge es tracte. Aquest fet també es relaciona amb la necessitat que els canvis de vestuari siguin ràpids i eficaços, perquè, com que l'encarregat d'interpretar als quatre personatges sempre és el mateix actor, el públic no l'ha de reconèixer per tal de conservar la validesa de tot l'univers ficcional de l'obra.

Pel que fa als pentinats, no hi ha cap risc, sinó que, si en fem un repàs, podrem comprovar que l'esforç es condueix cap a la realitat que es coneix. El grup de personatges basat en el món dels contes infantils també respon a aquest tipus de caracterització i, d'aquesta manera, el Màgic Tutti-Frutti porta cabells llargs i barba blanca i compleix les expectatives dels espectadors. Així mateix, els xiquets, Raspa i Sompo, es pentinen tot seguint la moda del moment, per tal d'inserir els personatges en el món que han de compartir amb la majoria dels assistents a l'espectacle. Com també don Joan, que representa el mestre progre, amb els cabells curts i amb una barba ben espessa, característiques que també afecten al Pallasset perquè l'encarna el mateix actor.

Quant a l'ús de maquillatge i de màscares hem de distingir clarament el procés de caracterització dels dos grups de personatges que apareixen al llarg de l'espectacle. D'una banda, els personatges actor, i, de l'altra, els personatges màscara. Aquesta primera distinció resulta molt important a l'hora de descriure aspectes com l'aparença externa dels personatges que trobem dalt de l'escenari. És important de destacar com el maquillatge i les màscares poden arribar a marcar la percepció del públic i diferenciar el treball que, sobre els personatges, ha de fer l'actor.

En primer lloc, per tant, trobem el cas de Raspa, Sompo, don Joan, el Màgic Tutti-Frutti i Pallasset, cadascun interpretat per un membre del repartiment. D'aquest grup hem de destacar com el maquillatge de Pallasset, que porta la cara pintada de blanc com un pallasso clàssic, és bàsic per no reconèixer els trets físics de don Joan.

La diferenciació entre els personatges es fonamenta amb l'alternança de les màscares, aquests elements estan construïts mitjançant tècniques ben diferents, cosa que suposa una gran diversitat estètica a l'hora de la posada en escena. Per exemple, la construcció del Peix i el Pardal té la mateixa base, es tracta de dos elements que mantenen la forma d'aquests dos animals i amb els quals l'actor ha de cobrir-se el cap i, fins i tot, part de les espatlles, la resta del cos es vesteix amb un mallot blanc.

Pel que fa al cas dels personatges Medusa i Atlas, la concepció és més aproximada a l'estètica del teatre de carrer, es tracta de màscares fetes amb materials més sòlids, com el cartró-pedra, per tal de proveir d'una major consistència i durabilitat aquests elements. L'estructura del vestit i el cap de Medusa, així com també la manera de moure aquests components, poden arribar a recordar el tarannà dels gegants

tradicionals. Per a Atlas, en canvi, s'utilitza una màscara que cobreix, solament, el rostre de l'actor que, a més, porta una toga blanca a l'estil grec.

#### - Utilitatge

Ja hem dit que l'escenografia de l'obra és mínima, perquè els recursos econòmics eren molt escassos, però, no obstant això, els personatges, al llarg de l'espectacle, manipulen una sèrie d'objectes per tal d'ajudar a comprendre millor el que s'esdevé a l'escena. Aquests elements els podem dividir en dos grups, en primer lloc, els que són reals, és a dir, els estris que el públic veu. I, en segon lloc, aquells que el públic ha d'imaginar, com són tots aquells que apareixen a escena dibuixats gràcies als gestos dels personatges. L'ús dels primers pot ajudar a entendre l'existència d'aquells que no es veuen.

Al primer grup pertany, per exemple, el cap que utilitza don Joan per caracteritzar-se com a don Cabolo. El mestre entra a l'aula tapat amb un llençol després que Sampo l'anuncie com al monument a don Cabolo i, quan en retira el llençol, resulta ser don Joan amb un cap de cartró. Amb un seguit de mecanismes com aquest s'aconsegueix que els xiquets vagin assimilant la transformació d'uns personatges en d'altres i es demostra, a més, que és un recurs propi del teatre. Aquest cap agrada molt, tant a Raspa com a Sampo i, per això, don Joan decideix que el facen servir durant l'obra de teatre que estan preparant. Amb aquest obsequi se subratlla l'existència d'un personatge latent al llarg de tot l'espectacle, don Cabolo, el qual, segons tots els trets que la resta dels personatges ens descriuen, és l'antonomàsia de don Joan.

En aquesta primera seqüència és molt important l'aparició del Màgic Tutti-Frutti, el tercer protagonista de l'obra. En el moment que entra a escena per primera vegada porta a les mans uns gelats de tutti-frutti que l'ajuden a fer-se amic dels dos infants. Aquests gelats són tan importants que, malgrat que ell es presentarà com a Màgic Miquelet, els seus interlocutors l'anomenaran Màgic Tutti-Frutti. Són uns dolços ben curiosos que els dos xiquets mouen en vertical per tal que es facen grans o petits, i que, més tard, Sampo es guardarà a la butxaca davantera del pantaló.

S'ha de fer referència, també, als elements que es fan servir durant els trucs de màgia, tant aquells que es transformen (una corda, uns mocadors i un paraigua) com els estris que fan possible aquestes transformacions, com ara la capseta en què el Màgic

Tutti-Frutti guarda els ingredients per fer la poció màgica i la cassola que utilitza per barrejar-los i poder convertir en invisibles els dos xiquets:

MÀGIC: Aixina que voleu ser invisibles, eh? jo podria fer-vos transparents com una finestra. La gent miraria a través vostre. Invisible. Anem a vore que tenim per ací. (El màgic treu un capseta de la seva bossa màgica) Arrels de mandràgora per a les transformacions (tira el contingut de la capseta a un recipient i comença a eixir fum).  
(p. 7)

En darrer lloc, hi trobem els instruments que es fan servir per la cançó final. Es tracta d'uns elements que han aparegut a escena sota una altra identitat. La cassola d'arròs al forn que porta el Pallasset és, realment, una pandereta amb uns cròtals i un triangle que, juntament amb la guitarra, serveixen d'acompanyament musical a les veus dels actors per marcar el final de l'obra.

#### 4.2.6.3. Interpretació

En aquest espectacle trobem una correspondència actor-personatge en el cas dels protagonistes, així doncs, Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti són interpretats per M. Josep Gongga, Miquel Ribes i Josep Enric Gongga respectivament. En canvi, els personatges secundaris els interpreta Joan Muñoz.

#### - Moviment

En parlar del moviment, hem de fer referència tant al desplaçament dels personatges per escena, a la velocitat en què es produeixen els gestos, com a la interacció entre els personatges. Hem de tenir en compte que en una obra infantil tots aquests aspectes poden esdevenir un punt clau a l'hora de parlar de la caracterització, perquè el cos del personatge és allò que el públic rep amb més rapidesa.

Hem de destacar que s'estableixen, una vegada més, parelles de personatges amb característiques contràries. D'una banda, els dos xiquets, Raspa i Sompo, de l'altra, els dos personatges adults, Pallasset i Màgic, aquest contrast es basa en la velocitat dels moviments, un personatge en genera de lents i, l'altre, de ràpids. La velocitat de la gestualitat anirà acompanyada d'una major o menor intensitat de l'expressivitat del

rostre, els personatges es construeixen a través de mecanismes que produeixen en l'espectador una reacció immediata, per tal de conèixer ràpidament la psicologia de qualsevol dels personatges.

D'acord amb aquest sistema d'oposicions, hi ha dos personatges que es mouen ràpidament, Raspa i el Pallasset. En primer lloc, pel que fa al personatge de Raspa hem de subratllar que aquest personatge es correspon en alguns casos amb la figura de la curiositat, i en d'altres, de la imaginació; d'aquesta manera, els moviments són molt amplis i carregats de significat, com ara en el moment que descriu que no li agraden els *marcianos*. Raspa s'ajuda de la magnitud dels gestos de les mans, els braços i el rostre per aclarir les seues preferències. En canvi, en el cas de Pallasset el més destacable és la velocitat amb què camina, ja que travessa tot l'escenari de banda a banda en nombroses ocasions, al mateix temps que intervé amb parlaments formats per frases curtes que repeteix amb insistència.

Sompo i el Màgic, en canvi, es mouen molt lentament. La lentitud del xiquet se subratlla per tal de mostrar trets de la seua psicologia, aquests moviments destacaran el vessant més indecís i poruc d'aquest protagonista. Els moviments del Màgic, però, responen a la voluntat del personatge d'encuriosir els xiquets, les intervencions que hagen de despertar-ne l'interès s'acompanyaran de gestos lents i majestuosos que hauran de complir aquest objectiu, també, a la platea.

La combinació d'aquests personatges antagònics trenca el ritme de l'acció, cosa que fa créixer l'interès del públic; amb l'aparició del Pallasset, per exemple, es canvia radicalment el ritme dels parlaments i el públic ha d'estar ben atent si vol entendre totes les paraules d'aquest nou personatge.

Malgrat totes aquestes diferències, els personatges interaccionen en nombroses ocasions amb èxit. Un cas clar és el viatge a través del temps, en el qual Raspa, Sompo i el Màgic coordinen els moviments per tal d'assolir el seu objectiu: arribar al Jardí del Sol. Els tres protagonistes es mouen rítmicament tot seguint una tonada que marca la velocitat dels passos "alemà, alepeu"; aquest moviment provoca que formen una sola figura que avançarà, s'amagarà i tornarà a aparèixer a escena durant el seu recorregut. La marxa, però, finalitza amb una intervenció del màgic que es transforma immediatament en consigna per aturar-se "Un moment". El fruit d'aquests moviments coordinats és la identificació dels personatges com a membres del grup de personatges

bons i que, més endavant, s'hauran d'enfrontar als personatges negatius. El darrer cas de coordinació de moviments el trobem durant el ball de l'escena final, amb el qual s'acomiaden del públic mentre canten la cançó de les pomes.

El fet de destriar els personatges en dos blocs permet constatar les relacions que s'estableixen entre ells, per la qual cosa els espectadors poden identificar més fàcilment els tipus de personatges i, a més, entendre els canvis d'actitud o els atacs que pateixen els protagonistes.

Tenint en compte aquest punt de vista, parlarem, fins i tot, d'un cas d'absència de moviment; d'una banda, la situació que provoca la trobada amb Medusa i, de l'altra, l'enfrontament amb Atlas, aquests són els dos personatges encarregats d'impedir que els protagonistes cullen les pomes. En primer lloc, Medusa enganya els xiquets i els transforma "en estàtues de pedra", pel que sembla, involuntàriament, cosa que ja havien anunciat durant el viatge tant els guies com el Màgic. Durant aquesta escena, doncs, es torna a la dicotomia de moviments perquè hi ha dos comportaments radicalment diferents, Medusa que es mou i els infants que han estat immobilitzats. L'adult aporta la solució i troba la manera de guanyar la batalla a Medusa, després d'aquesta victòria, apareix Atlas que esdevé el darrer obstacle que els personatges hauran de superar. Malgrat que l'estratègia per guanyar la confiança d'un habitant del Jardí l'han acordada prèviament tots els personatges, quan Atlas apareix, Sompo se'n descuida i li descriu com el volen enganyar. En aquesta escena la mirada del públic es dirigeix cap al centre de l'escena, on es reuneixen els quatre personatges per tal de sostenir el món que porta Atlas sobre les espatlles i a continuació a l'arbre de les pomes que apareix al costat esquerre. Aquests canvis permeten evitar la monotonia i, per tant, l'avorriment dels espectadors, al mateix temps que se n'amplia la gamma d'estímuls.

- Veu

Quant a la veu podem dividir els personatges segons el grau de naturalitat amb què s'expressen. En primer lloc, els xiquets, en què l'esforç es condueix cap a una caracterització plenament realista, ja que tots els trets es corresponen amb els xiquets de l'època. El públic ha d'identificar-se des del primer instant amb aquests personatges perquè altrament l'obra no funcionaria. A més, hem de tenir en compte el personatge de



don Joan, que comparteix aquesta necessitat de plasmar la realitat que es viu a les escoles de l'època.

La resta de personatges pertanyen a un altre nivell de ficció, cosa que permet una caracterització més lliure. Malgrat tot, la veu es correspon bastant amb els tòpics tradicionals que ajuden a construir aquests personatges.

El primer és el cas del Màgic que, en utilitzar un ritme pausat durant les intervencions, també adopta un posat seriós i una tonalitat greu, fet que crea un contrast evident amb els dos xiquets. Aquest personatge es caracteritza, a més, per augmentar o disminuir la velocitat del discurs quan ha de destacar una informació, al mateix temps que puja el volum i exagera les pauses entre les paraules o entre les frases.

El cas següent és el del Pallasset, un personatge amb una veu molt aguda, el qual parla molt ràpidament i repeteix totes les oracions dos cops com a mínim. La funció principal d'aquest personatge és marcar un canvi de ritme a la segona seqüència, per tal de destacar la diferència entre el món de l'escola, del que provenen els dos xiquets, i el món de la imaginació. Els dos xiquets interaccionen perfectament amb aquest nou personatge i fan encaixar la seua actitud amb les exigències de la situació.

En tercer lloc, hem de parlar de Medusa, un altre dels personatges amb un comportament vocal particular, perquè té una veu principal i una altra de secundària. La primera intervé, mentre que la segona és una espècie d'eco que, en un to més alt, repeteix tot el que diu la primera veu. Aquesta característica l'aprofita quan ataca els xiquets, la seua estratègia és repetir tot el que ells diuen fins que aconseguix que es giren i la miren, moment en què els converteix en estàtues.

#### 4.2.6.4. Ritme

Com ja hem dit, l'estructura d'aquesta obra es basa en els canvis d'espai, tot i que cal destacar aquells altres elements que permeten el manteniment de l'atenció dels espectadors al llarg de l'espectacle. Per això, aspectes com l'humor i la màgia compleixen la funció no solament de separar continguts, sinó també d'estructurar la informació que va donant-se referent a la caracterització psicològica dels personatges o l'objectiu didàctic. El ritme de l'obra, amb la voluntat de mantenir la tensió i l'atenció de l'espectador, s'ha de situar sempre en el punt màxim perquè els infants són

espectadors exigents, amb criteri, que no dubtaran a l'hora de mostrar la seua relació amb allò que s'exposa a l'escenari.

Els nombrosos casos de canvi de ritme, tant a causa d'un accelerament, com d'una reducció de la velocitat dels moviments, la paraula o el desenvolupament de l'acció són resultat d'aquesta voluntat de sorprendre i captivar la mirada dels xiquets.

El ritme, en primer lloc, es marca amb les característiques psicològiques dels personatges. N'apareixen d'actius al costat d'altres més apocats per tal de crear un contrast ben evident d'actituds, de moviments, de gestos i, així, demostrar que no hi ha només una manera d'enfrontar-se a les novetats. Els moviments propis de la caracterització es barregen amb els gestos que indiquen les reaccions dels personatges a l'hora de fer front a les noves situacions, o bé les relacions que s'estableixen entre els personatges.

En la Casa de Ningú, per exemple, el joc de les endevinalles serveix per accelerar el ritme de l'escena i captar l'atenció dels espectadors, que, a més, voldran participar. Pallasset, Sompo i Raspa repeteixen sempre els mateixos passos per tal que el públic espere les mateixes reaccions de la resta de personatges. La interacció entre el Pallasset i Raspa és bastant ràpida, mentre que quan arriba el torn de Sompo el ritme torna a alentir-se:

PALLASSET: A que tu no saps?

SOMPO: Jo no!

PALLASSET: A que tu no saps, una cosa?

SOMPO: No, jo no sé.

PALLASSET: A que tu no saps una cosa que té banyes, porta rabo, fa muuu, però no és un bou.

SOMPO: No ho sé.

PALLASSET: No? Ja, ja, no ho saps? Ja, ja, ja...

SOMPO: No. No ho sé, jo no sé res.

PALLASSET: No ho saps? Ja, ja, ja... Una vaca!

SOMPO: Alça-li el rabo i besa-li la tomaca!

PALLASSET: Ahhh, ja, ja, ja, sí que ho saps, sí que ho saps... Bé, però mira tu també tens que ensenyar-me a mi una cosa, igual com ha fet la teua amigueta. (p. 15)

Aquesta repetició dels continguts dels parlaments, a més, provocarà la reacció d'algú del públic, que voldrà avançar la solució de l'enigma, la qual cosa és un comportament usual i, per tant, previsible, a les funcions infantils. L'efecte sorpresiu, en aquest exemple, es basa en l'alteració dels torns de paraula, perquè es manté l'ordre de les intervencions dels personatges, però el mateix personatge que l'exposa en dona la solució. Els canvis de velocitat de les reaccions dels personatges aconsegueixen estimular la curiositat del públic i fer palès que és necessari atendre constantment, és a dir, que ningú no es pot distreure.

El mateix mecanisme s'utilitza a l'hora de crear una situació en una escena concreta. Estem parlant de moments com ara la neu de l'Escola o el foc de la Casa de Ningú. Si ens referim a la neu, aquesta intervenció de Raspa, encarregada d'alterar l'espai, facilita l'entrada d'un nou personatge, ja que s'obri el nivell del joc i del "tot és possible":

RASPA: Com que no neva? Ara voràs si neva o no neva, ara ho voràs... (se'n va dins i ix amb dos esprais que tiren neu) mira si neva o no neva! Ja neva! Ja neva! Ja neva! (perseguint a Sompo). (p. 6)

En el cas del foc, també s'utilitza aquest canvi de comportament de personatges per introduir un nou element com és la definició de l'energia solar:

PALLASSET: Foc! Foc! Foc! Foc, xiquets, foc!

SOMPO: Crideu els bombers, tin, trin, tilin, tilin...

MÀGIC: Eeeeeeeel foooooooc! Eixa és l'energia que jo vos dia que tenia la poma. L'energiiiiia Soooooolar! (p. 19)

Un element extern, per tant, pertorba les relacions establertes entre els personatges i aconsegueix crear una situació caòtica que desemboca en la presentació d'un punt fonamental de la narració. Aquest mecanisme subratlla la importància dels aspectes que s'hi exposen i recuperen l'atenció dels espectadors.

Aquesta mateixa funció tenen els trucs de màgia que es fan al llarg de l'obra. Si ens fixem en el moment que tenen lloc, veurem com sempre són un pas previ que s'aprofita per canviar el plantejament de l'obra. D'una banda, els trucs del Màgic

serveixen per començar el viatge al Jardí del Sol, de l'altra, els trucs del Pallasset reforcen la relació de complementarietat dels dos xiquets i, també, ajuden a presentar els nous temes.

Així doncs, el ritme està marcat, d'una banda, pels parèntesis narratius que impliquen els trucs de màgia i que preparen l'atenció del públic per rebre nova informació; de l'altra, pels canvis de microespai, que divideixen el fil narratiu de l'obra en situacions possibles i situacions imaginades. Tots aquests canvis, en definitiva, serveixen per marcar en quin moment i, sobretot, quina quantitat d'informació rep el públic.

### 4.3. *ELS QUATRE COSINS GERMANS* (1984)

#### 4.3.1. *Acció i nivells ficticials*

##### 4.3.1.1. Estructura

L'acció transcorre linealment, és a dir, no hi ha alteracions de la cronologia dels esdeveniments ni tampoc canvis totals d'espai, cosa que permet que el fil argumental es desenvolupe gradualment, tot introduint les noves informacions d'una manera entenedora i eficaç. Així doncs, tot i que en cap moment, de fet, no hi trobarem cap divisió explícita de l'obra, podem fer una primera divisió en tres unitats grans d'acord amb el desenvolupament argumental, la qual cosa permetrà, posteriorment, subdividir-les en seqüències mitjanes.

#### - Nivells ficticials i seqüències grans

En primer lloc, es presenten els quatre personatges principals Sompo, Raspa, Tranqui i Mut i la seua relació amb l'espai que ocupen. En aquesta primera part, es mostren, doncs, dos dels aspectes més importants per entendre l'obra, com és, d'una banda, el grup de xiquets protagonistes i, de l'altra, com es relacionen amb el medi que els envolta. Es tracta d'un món que es caracteritza mitjançant la interacció dels personatges amb els elements de l'espai; a més, aquesta relació xiquets-casa es correspon amb l'actitud que hauria de tenir l'espectador model. Per aquesta causa, es

conduïx el públic a identificar-se amb els xiquets que juguen a la sala d'aquest edifici encantat, cosa que els permetrà entendre l'oposició entre aquests quatre personatges i els que van apareixent a continuació, que es transformen en agressors.

L'entrada d'aquests personatges adults, doncs, ens porta a parlar de la segona unitat de l'obra. Els nous personatges ajuden a contraposar d'una manera ben evident dos punts de vista des dels quals es pot entendre el món. D'una banda, la dels protagonistes que intenten mantenir el món en què viuen i que consideren satisfactori; d'una altra, la perspectiva dels adults que envaeixen aquest espai, n'alteren l'harmonia i, fins i tot, pretenen d'imposar un ordre nou d'acord amb el ritme que marquen els sectors econòmics dominants de l'època. Per tot això, hi apareixen quatre professionals diferents que caracteritzen els poders fàctics del món establert, el Notificador, el Medidor, el Policia i el Jutge, personatges que patiran individualment les malifetes que serveixen de defensa als habitants de la casa.

En darrer lloc, hem de parlar de l'assoliment de l'objectiu de l'obra, els xiquets aconsegueixen que no se celebri la subhasta de la casa. Gràcies a aquest triomf, restableixen la normalitat dins de la casa, és a dir, que els xiquets tornen a la situació que s'ha descrit durant la primera unitat. Cal subratllar que, a més a més, es feliciten i insisteixen en el fet que és possible continuar vivint segons les regles que ells mateixos vagen decidint.

#### - Seqüències mitjanes

Passem, a continuació a detallar les característiques principals del que hem anomenat seqüències mitjanes, la divisió de les quals es correspon amb l'entrada d'un nou personatge.

##### a) Introducció

Apareixen de manera escalonada tres personatges que declaren obertament anar disfressats; destaquem, a més, que totes tres disfresses pertanyen a personatges de l'imaginari col·lectiu: una fada, Sherlock Holmes i Robespierre. Els dos primers són fàcilment identificables pels espectadors més menuts, en canvi, els referents del tercer personatge són més difícils d'establir, perquè no es tracta d'una figura de l'imaginari, sinó d'un personatge històric real. Sembla que l'objectiu principal d'aquesta

caracterització siga exclusivament captar l'atenció dels espectadors, ja que de Robespierre només en veiem el cap, circumstància que ens remet a un episodi històric que, paradoxalment, aquí s'aprofita com a truc de màgia. Així mateix, el fet de començar l'obra amb els personatges principals disfressats permet introduir el joc de transformacions en el qual es basa tota la dinàmica de l'espectacle. Aquesta seqüència, doncs, s'utilitza perquè el públic s'endinse en el món que construeixen els personatges amb l'ajuda de la imaginació.

#### b) Aparició del Notificador

Truca a la porta el primer personatge adult, el Notificador del jutjat. Els personatges que es troben a l'interior de la casa decideixen de permetre entrar a aquest personatge i, per això, alteren l'espai que l'espectador havia conegut fins ara, tot col·locant la porta del carrer. Quan ja hi ha entrat, el Notificador anuncia que ha de lliurar un avís del jutjat, la qual cosa coincideix amb els parlaments inicials d'un dels xiquets protagonistes, Sompo, disfressat de Sherlock Holmes. Aquest personatge, doncs, no introdueix cap informació nova, sinó que confirma el fet que la casa se subhastarà a les cinc de la vesprada del mateix dia. Durant aquesta seqüència tres dels xiquets intervenen compartint l'interior de l'enorme jaqueta que ha introduït a escena un d'ells, Tranqui. Els tres xiquets, Tranqui, Mut i Sompo, d'altra banda, creuen que el Notificador és Raspa disfressada i ignoren les amenaces arribant, fins i tot, a atacar-lo per desemascarar-lo i descobrir que es tracta d'un engany de la xiqueta. El Notificador, víctima de totes aquestes agressions, fuig molt espantat i Tranqui el persegueix fora d'escena cap a un dels espais latents, el carrer. Aquest és el primer mecanisme mitjançant el qual es connecta el món dels jocs infantils amb el de la burocràcia oficial dels adults.

#### c) Entrada del Medidor

La tornada de Tranqui a la casa permet descobrir que el Notificador era realment un treballador del jutjat. Tot seguit, aquest mateix xiquet anuncia l'aparició d'un altre agressor, el Medidor, el qual, segons explica detalladament, ja ha començat la seua tasca a l'exterior de l'immoble. Aquest personatge també truca a la porta per poder entrar a l'espai dels xiquets, Tranqui obri la porta i ell, immediatament, es disposa a acabar la

feina. El xiquet, que s'ha quedat sol a la sala amb aquest adult, respondrà a la situació, en primer lloc, intentant aprofitar-se'n lúdicament, és a dir, obligant l'adult a contar-li una història: "Conte'm un conte, que els majors tenen molt de conte" (p. 17).<sup>48</sup>

Finalment, però, el xiquet espanta el Medidor quan es transforma en un altre adult, un policia secreta, i, d'aquesta manera, aconseguix de fer-lo marxar. Es tracta, doncs, del segon adult que fuig de la casa gràcies a les estratègies imaginatives dels protagonistes. Aquesta seqüència finalitza amb una cançó la lletra de la qual descriu l'oposició dels xiquets als canvis urbanístics de l'època, que consideren responsabilitat directa dels adults que són uns *roïnassos, males pells*.

#### d) Entrada del policia

Comença amb una prolepsi, els xiquets expliquen el que passarà a partir d'aquest moment, és a dir, com hauran d'enfrontar-se a tots els adults que envairan casa seua. Aquesta descripció es produeix mentre els personatges van adequant l'espai escènic; per exemple, Sompo mou la paret amb la porta principal, per tal que siga possible veure el Policia quan truque des del carrer, un espai que fins ara havia restat latent. Aquesta vegada és Raspa el personatge que ha d'obstaculitzar l'entrada de l'adult, encara que, finalment, permetrà que el Policia hi entre. El Policia, ja a l'interior de la sala, s'ha d'enfrontar amb una casa encantada en què es produeixen fets inexplicables, com ara mobles que el persegueixen, personatges que apareixen i desapareixen per portes sense eixida, sorolls estranys.

Quan aquest personatge ha marxat, entra Tranqui per una de les portes del fons vestit amb un uniforme de policia que només es veu si es gira d'esquena al públic. Aquesta doble disfressa enceta un joc en què un mateix personatge pot tenir dues identitats diferents que es farà servir per crear un desnivell informatiu entre el que sap el públic, el qual des del primer moment accedeix a la veritable informació, i la informació que arriba a la resta de personatges. Tranqui pot explicar que hi ha un policia mort a la casa, mentre que els espectadors saben que es tracta d'un engany però no poden col·laborar a resoldre'l. Finalment, els xiquets descobreixen que han estat víctimes d'una malifeta de Tranqui i, seguidament, decideixen buscar una estratègia alternativa per evitar la subhasta.

---

<sup>48</sup> Cal destacar aquest joc de paraules amb l'expressió castellana *tener cuento*, que a l'obra apareix adaptada al català, literalment, per tal de subratllar una de les característiques negatives dels adults.

#### e) Agència matrimonial

Els personatges tornen a canviar l'aspecte de l'espai escènic, ara gairebé de manera definitiva, per dur a terme les dues situacions que segueixen. Després d'haver aconseguit espantar el Policia, Raspa explica que creu haver trobat la solució definitiva per tal d'evitar la subhasta: Sompo s'hauria de casar amb una milionària. Amb aquesta finalitat, Raspa i Sompo visiten una agència matrimonial ben especial que esdevé una altra mostra de l'absurditat del món dels adults.

A continuació, hi trobem un esquetx en què Tranqui enganya Mut i es menja allò que el xiquet pretenia berenar: primer, un plàtan i, després, una macedònia. Aquest joc infantil d'imitació d'un comportament establert i viscut pels espectadors, es connecta amb el moment anterior gràcies a la cançó que ha après Raspa i que mostra a Tranqui.

#### f) Subhasta

Sonen les campanades de les cinc en punt de la vesprada i, finalment, apareix el Jutge, la caracterització del qual correspon fidelment als tòpics sobre els membres del poder legislatiu. Després d'intentar enganyar-lo, mitjançant la transformació de la sala en una consulta odontològica, els personatges anuncien la subhasta de la seua pròpia casa, encara que continuaran intentant d'impedir que el Jutge la celebre.

Els xiquets, després de tots aquests intents fallits d'anul·lar l'acte, faran desaparèixer el Jutge amb un truc de màgia i s'adjudicaran la casa a ells mateixos. En darrer lloc, exposen el que faran a partir d'ara, que ja no hi ha el perill de trobar-se amb jutges, ni policies, ni medidors, és a dir, a partir del moment que no existeixen adults que vulguen malmetre la seua manera de viure.

D'aquesta manera, la cançó final serveix de cloenda tot fent referència al creixement urbanístic desmesurat que pateixen les ciutats durant aquella època.

#### 4.3.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

La temporalitat interna de l'obra està marcada per l'anunci inicial de la subhasta imminent de la casa, fet que es produirà a les cinc en punt de la vesprada. Per tant, l'espectador ha de concloure que totes les accions es desenvolupen durant el mateix dia, en les hores que transcorren fins a la vesprada. Les campanades que marquen l'inici de



la darrera seqüència ens indiquen que ja són les cinc i que ha arribat el moment de la subhasta. Aquest recurs sonor, junt amb la intenció de Sompo de començar a berenar, és una de les escasses marques temporals explícites que trobem al llarg de l'obra.

Així doncs, es produeix una primera referència explícita a la notificació en començar l'obra, d'aquesta manera es prepara l'espectador per rebre tota la informació sobre el procés judicial en què es troba l'habitatge, o el que és el mateix, el món al qual pertanyen els xiquets. D'aquesta presentació se n'encarrega el primer personatge que apareix a escena, és a dir, Sompo disfressat de Sherlock Holmes, de manera tan evident com ara:

SOMPO/SHERLOK: Hi ha algú a la "maison"? Ningú. S'amaguen. No volen pagar els impostos i s'amaguen. Però, no passa res, perquè jo sóc el millor notificador del món i notificaré tot el que he de notificar. (p. 1)

Gràcies a aquesta introducció, quan apareix el personatge amb la notificació, el públic ja disposa de la informació suficient per atorgar-li la importància que es mereix. Cal destacar, a més, que aquest mateix Notificador avança el contingut del document abans que els personatges el lligin, la qual cosa dóna lloc a una altra prolepsis:

NOTIFICADOR: (Llegint el document) Senyor Sompo.

SOMPO: Riau, riau!!

NOTIFICADOR: Com no ha pagat els impostos de la casa, hui a les cinc en punt de la vesprada, es procedirà a la pública [subhasta] d'aquest edifici. (p. 10)

Es tracta, per tant, de la confirmació que existeix aquesta carta del jutjat que comunica als habitants de la casa l'esdeveniment fatal, en què es recolza l'estructura de tota l'obra. Els personatges, tot i que ja en coneixen el contingut, tornen a repetir les notícies que arriben a través de la lletra impresa:

SOMPO: Dis-me què diu.

MUT: (Llegint) 'En vista de que no ha pagado los impuestos de la casa...'

SOMPO: Això és de veres.

MUT: '... en los últimos cinco años...'

SOMPO: Cinc anys fa que no paguem?

MUT: Cinc anys.

SOMPO: Que lladres que som... (p. 11)

S'aprofita aquesta situació per subratllar, per una banda, les característiques fonamentals dels procediments administratius, perquè les notícies arriben a través d'escrits oficials que, tanmateix, els personatges llegeixen en una postura realment estranya, una actitud que lleva gravetat a la situació i afegeix un component absurd; i, d'altra banda, es justifiquen les contínues repeticions del conjunt d'informació que es considera imprescindible per al desenvolupament de l'acció com, per exemple, les causes per les quals els volen desnonar, al mateix temps que es mostra l'actitud desimbolta i despreocupada que adopten els protagonistes davant d'aquestes adversitats.

El guió està farcit de prolepsis indirectes, de fet, la major part dels equívocs es basen en el trencament de les expectatives que ha creat alguna de les intervencions d'un personatge. Aquest és el cas, per exemple, de la confusió que es crea al voltant de la figura del Notificador:

(Aprofitant l'avinentesa el Notificador li posa a Sompo en la boca la notificació)

NOTIFICADOR: Adéu, bon dia!

MUT: Ha, ha, ha, ha... li ho ha donat. Esta Raspa és més sabuda, sempre ens enganya. (p. 10)

Aspecte, el de la veritable personalitat del Notificador, que no trobarà solució fins a la tornada de Tranqui, moment en el qual els personatges resumeixen tots els fets ocorreguts fora de l'espai escènic:

SOMPO: No era Raspa, eh?

TRANQUI: No.

SOMPO: Era el notificador de veritat.

TRANQUI: Sí.

SOMPO: I li has arrancat el bigot.

TRANQUI: Sí, sí.

SOMPO: I ha cridat a la policia.

TRANQUI: Sí.

TRANQUI: No, no m'han pillat. Però, el policia està buscant-me pel carrer. (p. 13-14)

En ocasions com aquestes, les informacions que es donen són necessàries, potser, per aclarir els dubtes que puguen haver sorgit al llarg del desenvolupament argumental. La informació important s'ha d'anar repetint per evitar que l'espectador no l'oblidi, malgrat que, al mateix temps, s'hi ha d'anar afegint algun aspecte nou (com ara, la possible aparició del policia a la qual es fa referència) per no cansar el sector del públic al qual no li calia aquesta reiteració. D'aquesta manera, la descripció que fa Tranqui d'unes persones molt estranyes que es dediquen a amidar edificis és un cas clar de prolepsi acompanyada d'una repetició d'informació ("I m'han dit que van a entrar a mesurar-la per dins, que volen subhastar-la", p. 14), en què es prepara el públic per a l'entrada d'un nou personatge negatiu.

Un altre cas de prolepsi és l'anunci de l'aparició del personatge del Policia. Hi trobem nombroses referències, d'una banda, quan Tranqui esmenta les forces de l'ordre que l'estan buscant per haver agredit el Notificador. D'una altra banda, la previsió de les accions dels agressors que escenifiquen els infants: "Segur que arriben quan siga de nit. I aprofitaran que estem dormint per a medir tot el que els done la gana." (Tranqui, p. 14).

Tot i que aquestes intervencions es fan després de l'episodi del Medidor, es tornen a referir a la seua activitat professional, per tal d'igualar la seua condició negativa a la del Policia que apareixerà a continuació, prèviament anunciat per un dels personatges:

RASPA: (Asomant-se pel badall de la porta del carrer abans de tancar-la de colp) Sompo!  
Sompo! La policia! Per ací ve la policia! (p. 24)

L'escena de l'agència matrimonial també es precedeix d'una prolepsi, en aquest moment és Raspa qui decideix com ha d'esdevenir-se el futur i així li ho comunica a Sompo, que és el màxim implicat:

RASPA: No, bobo. Era una broma. El que tinc és la solució. Vas a casar-te amb una milionària.

SOMPO: Jo, per què?

RASPA: Perquè sí. Perquè les milionàries tenen un sac així de gran ple de diners. Amb eixos diners, anem, paguem tot el que devem dels impostos, i la casa tornarà a ser nostra. (p. 29)

El darrer dels agressors també s'introdueix mitjançant una descripció prèvia. La xiqueta, abans que sonen les campanades que indiquen la imminència de la subhasta, indica que apareixerà un jutge que es correspondrà als tòpics sobre el poder jurídic:

RASPA: Va a arribar el jutge per subhastar la casa i tu pensant en berenar.

SOMPO: Podríem convidar al jutge.

RASPA: Saps? Serà com els que ixen a les pel·lícules, portarà una perruca i una massa en la mà. [...] (p. 43)

Malgrat que la major part de les prolepsis, com hem vist, es produeixen als parlaments perquè és on es concentra el subministrament de la informació, i serveixen per presentar gradualment els nous personatges, existeix un altre canal mitjançant el qual ens arriba la informació, les cançons. Per aquesta raó hem de referir-nos a la cançó central de l'espectacle per la gran quantitat d'esdeveniments rellevants per al desenvolupament de l'acció que ens avança:

TOTS: Subhastaran la casa, segur.

I després la vendran per quatre xavos.

I un constructor, farà un moniato,

d'eixos de color caqueta,

amb dues piteres, d'eixes,

d'entrada principal. (p. 23)

Hem d'afegir, en darrer lloc, una prolepsi que s'utilitza per introduir un joc dels xiquets, mitjançant el qual insisteixen en el caràcter lúdic de qualsevol de les adversitats que els arriben des del món dels adults:

SOMPO: Guau! Un policia assassinat. Que massa!<sup>49</sup> Ara se'ns omplirà la casa de policies, de periodistes, de fotògrafs, de gent i de gentola. (p. 27)

Així mateix, hi trobem diversos casos en què es fa referència a successos previs al començament de l'obra, és a dir, a un temps anterior que l'espectador només coneixerà a través d'aquests parlaments. Pel que fa a aquestes analepsis indirectes, hi ha un cas ben clar durant el primer diàleg que mantenen Raspa i Sompo sobre les disfresses, en què afegeixen una descripció de l'espai, perquè ens parlen d'una estança, la cambra: "He pujat a la cabra... dic a la cambra, i he obert el bagul que no podíem obrir mai." (Sompo, p. 5), que és una característica exclusiva de les cases antigues, cosa que permet que el públic s'imagini l'edifici complet.

Així com en aquesta ocasió el personatge es refereix a un fet d'un passat bastant extens, en d'altres, el passat es pot arribar a definir d'una manera concreta:

MUT: (Cridant) Passe!

SOMPO: Passe? No te'n recordes que la setmana passada vam tancar<sup>50</sup> la porta del carrer. No podrà passar. (p. 9)

D'aquesta manera, s'aconsegueix relacionar el present que ens estan mostrant els personatges amb fets previs que tenen una relació directa amb la caracterització del món que viuen els personatges. Pel que fa a aquests referents passats, també cal destacar un dels jocs dels infants, que es basa en la imitació d'un comportament que caracteritzen com un record propi, i que pertany a la quotidianitat dels espectadors:

TRANQUI: Te'n recordes quan érem menudets i no teníem gana de menjar?

MUT: Sí.

TRANQUI: I la mare ens deia: heu de menjar, heu de menjar.

MUT: Vols que juguem a això? Val, anem a jugar que a mi m'agrada molt. Anem. (p. 34)

En definitiva, es tracta d'una obra amb un temps intern ordenat cronològicament en què els salts, cap al futur o cap al passat, es condicionen a les necessitats de claredat

---

<sup>49</sup> A l'enregistrament.

<sup>50</sup> Tapiar, al guió.

de la informació que els personatges ens estan oferint. Tot i aquests petits trencaments, la temporalitat de l'obra sempre torna a un present acotat, almenys pel que fa als extrems, entre el matí i les cinc de la vesprada.

#### 4.3.1.3. Espai ficcional

L'espai es converteix en l'element principal de l'obra, perquè tot l'argument gira al voltant de la subhasta de la casa en què viuen els personatges. D'aquesta casa, malgrat la seua importància, només se'n mostra una estança en tota l'obra, la sala. La resta de l'edifici resta latent i hem d'esperar els parlaments dels personatges per saber-ne les característiques. En canvi, l'espai que el públic veu s'utilitza, s'altera i es transforma d'acord amb les necessitats dels xiquets, perquè aquestes metamorfosis esdevindran l'única defensa dels protagonistes contra les agressions del món extern, del qual formen part els adults que entren a la casa. Podem parlar, així, d'un espai canviant que els personatges adequen a les necessitats de cada moment. L'interior d'aquesta casa, en definitiva, es converteix en un ampli ventall de localitzacions gràcies a la imaginació dels personatges, encara que en cap moment l'espectador perd de vista que els personatges es troben en una casa que no veiem mai sencera.

Els elements de la casa, a més, interactuen amb el moviment dels personatges, és a dir, hi ha una relació directa entre el paper dels personatges a l'obra i les característiques de l'espai. Els personatges poden introduir noves peces del mobiliari, poden moure'l, transformar-lo o, fins i tot, revelar els canvis que prèviament s'hagen produït.

Hi trobem un contacte continu entre l'espai vist, que és sempre el mateix, atès que gairebé des de l'inici de l'obra l'espai està clarament acotat per les quatre portes, i l'espai no vist, un recurs que s'anirà repetint al llarg de l'espectacle. L'obra, per exemple, comença quan se sent que una xiqueta compta a l'estil del joc de l'amagatall, i ens submergeix, directament, en l'univers dels infants. Aquesta coincidència del contacte dins-fora amb el joc infantil es tornarà a fer servir més endavant, quan es descobreix que Raspa ha estat amagada una llarga estona:

RASPA: (S'ou la seua veu de dins de la casa) Ja val?

MUT: Ja val? Raspa, tu que fas ahí?

RASPA: (de dins) Esperant per a eixir. Veges tu quin rotllo. (p. 12)

L'escenografia, a més, s'oculta inicialment sota uns llençols blancs que els personatges van retirant durant els primers parlaments a la vista del públic i, també, des de l'espai no vist.<sup>51</sup> Aquesta, per tant, és la primera transformació de l'espai, la qual serveix per mostrar l'estat inicial de la sala de la casa que continuarà transformant-se segons les necessitats i els jocs dels protagonistes. Així doncs, aquesta escenografia polivalent aprofitarà els elements que conformen la disposició de la sala per, posteriorment, crear altres espais que han de servir per evitar la subhasta de la casa. S'arriba a convertir, gràcies a la introducció d'uns pocs elements i el canvi de disposició dels altres, per exemple, en l'oficina d'una agència matrimonial o en un jutjat, al mateix temps que és el lloc més adient per a altres jocs dels xiquets, en què es disfressen i inventen altres personatges o, fins i tot, fan trucs de màgia.

Podem diferenciar dues perspectives diferents pel que fa al tracte que rep aquest espai i que es corresponen amb la dicotomia adults-xiquets constant al llarg de l'obra. En primer lloc hi ha l'ús que en fan els infants, els quals han convertit la casa en un espai en què regna la imaginació i el món dels jocs, és a dir, han aconseguit alliberar-se de les obligacions i les regles establertes de la forma de vida convencional. En segon lloc hi ha el benefici que pretenen treure els adults, els quals són totalment aliens a la voluntat dels xiquets i únicament desitgen enderrocar aquest edifici per obtenir-ne guanys econòmics. Aquesta diferència es fa palesa, de manera ben evident, en l'actitud dels adults cap a l'habitatge, perquè només en consideren els beneficis materials que els pot suposar, i es demostra que són incapaços, fins i tot, de participar dels jocs dels xiquets perquè només en reben les actituds hostils i negatives.

Un espai escenogràfic que s'ha de modificar tan ràpidament necessita caracteritzar-se amb els elements més imprescindibles, per això, únicament hi apareixen les portes, la taula o el gos que hi ha dibuixat en una de les parets. La informació, tanmateix, fonamental per entendre que som a la casa familiar, ens arriba a partir de les

---

<sup>51</sup> Pel que fa a les teles que oculten les portes, el públic és testimoni del procés de transformació dels elements de damunt de l'escenari, perquè Sompo en retira una, mentre que la resta s'esmuny a continuació cap a la banda posterior de l'escenografia. No podem assegurar que el públic s'adone d'aquest darrer pas.

intervencions dels personatges: “Això et passa perquè no has buscat bé dalt a la cambra.” (Sompo, p. 4).

Un altre fet rellevant és que aquesta casa es troba al carrer de l'estació número 33, aspecte que se subratlla dues vegades, la primera en entrar el jutge: “Perdó, açò és la subhasta del 33 del carrer de l'estació?” (Jutge, p. 43).

Però, també, a la lletra de la cançó final, que és l'encarregada de resumir tota la història:

Al carrer de l'estació  
hi havia una vegada,  
una casa que parlava  
i tots volien veure,  
què és el que passava. (p. 48)

Cal destacar, en darrer lloc, que les portes que caracteritzen l'espai no representen sempre punts de pas per als personatges, sinó que poden barrar-los-el o, fins i tot, és possible que els personatges n'hagen de crear d'altres per permetre l'entrada de personatges des de l'exterior, com és el cas de l'arribada del Policia. Un dels jocs fonamentals de l'escenografia, al llarg de tot l'espectacle, és aquesta transformació de les portes en accessos útils o inútils:

(Intenta obrir la porta de l'esquerra que sembla bloquejada. Per la porta de la dreta apareix una figura sense cap que renilla com un cavall salvatge i desapareix. El detectiu obri ràpidament aquesta porta que de bell nou està tapiada) (p. 2-3)

#### 4.3.2. *Personatges*

##### 4.3.2.1. Raspa

És l'únic protagonista femení. Físicament no té cap tret destacable, perquè s'ha caracteritzat com una xiqueta de l'època, el vestuari és senzill i es correspon amb l'usual; en subratllem, per aquesta raó, els trets psicològics. És una xiqueta desperta,



desimbolta, que aporta idees per tal d'evitar la subhasta de la casa, com ara que Sompo es case amb una milionària.

Al llarg de l'obra, aquest personatge canvia d'aspecte diverses vegades. En primer lloc, apareix a l'inici de la primera seqüència disfressada de fada malvada per tal d'espantar la resta de xiquets, cosa que no aconsegueix, durant el joc amb els seus cosins. Raspa participa en una situació que, segons ens fan saber mitjançant els parlaments, no és nova per als personatges:

RASPA: Per què et rius, que no et faig por?

SOMPO: Ah, que volies fer-me por?

RASPA: Home clar! Per a què m'he vestit aixina? Per a fer-te por. (p. 4)

El segon cop, però, l'hem de considerar com una informació equívoca, perquè es planteja un joc de doble identitat. Aquest recurs serveix als espectadors per, d'una banda, indicar la possibilitat que els xiquets adopten diferents identitats al llarg de l'obra i, de l'altra, aprofitar l'evidència que és la mateixa actriu aquella que encarna els dos personatges. En definitiva, es tracta de crear una situació d'ambigüïtat entre el punt de vista dels personatges que ocupen l'escena i el del públic. Així doncs, durant la intervenció del primer agressor, el Notificador, els tres xiquets asseguren que es tracta de la seua cosina disfressada, fet que s'inscriu dins de les possibilitats perquè Raspa acaba d'anar-se'n amb el propòsit de trobar una disfressa diferent a aquella que la resta de cosins ja coneixen. Aquesta és la perspectiva que també adoptarà el públic, que no disposa dels mecanismes per poder destriar entre un canvi de personatge de l'actriu i un desdoblament d'un dels personatges dins del món ficcional.

Moments després de la fugida del Notificador, però, els xiquets descobriran que es tractava d'un treballador del jutjat i insistiran en aquest aspecte perquè el públic en quede convençut: "Era un notificador de veritat. No era Raspa" (Mut, p. 12).

Aquest darrer cas és, clarament, un moment en què es comprova el mecanisme que s'utilitza al llarg de l'obra per subministrar la informació a l'espectador perquè, malgrat que és la mateixa actriu l'encarregada de caracteritzar-se de Notificador, les declaracions posteriors desmenteixen que fóra Raspa disfressada, evitant així que el públic cree un paral·lelisme amb la situació inicial. És important de subratllar que el punt de vista del públic es manipula mitjançant, únicament, la informació que ens arriba

amb els parlaments. Els altres dos cosins, Tranqui i Sompo, a més, aprofiten aquests aclariments informatius per explicar tot allò que ha succeït fora de la casa, és a dir, la persecució del Notificador i el descobriment d'altres elements que els posen en perill, com ara l'entrada del Medidor i que els espectadors no han vist.

Hem de tenir en compte, a més, que en aquesta obra el sexe dels personatges no és una característica distintiva. Raspa, encara que és l'únic personatge femení, no representa un rol diferenciat del dels seus cosins atès que no té cap tret ni els seus cosins la tracten d'una manera especial pel fet de ser dona.

#### 4.3.2.2. Sompo

És el personatge que enceta l'espectacle. Durant els instants inicials de l'espectacle, però, apareix disfressat de Sherlock Holmes, tot i que ell mateix declara ser el Notificador, un cas de triple identificació que no es tornarà a repetir al llarg de l'obra. Aquesta caracterització consisteix a encarnar un personatge estrany que, primer, ensuma com un gos, després segueix un rastre de molletes de pa i, finalment, les petjades d'un gat coix per saber si hi ha algú a la casa. És important, a més, el fet que té accent estranger perquè és la manera de crear un contrast més ampli entre les dues caracteritzacions, Sherlock i Sompo, a més de ser clarament un recurs humorístic.

Sompo, al mateix temps que formula les primeres intervencions, va destapant, de mica en mica, els elements escenogràfics. Lleva els llençols mentre descriu les característiques de l'espai en què es troba:

SOMPO/SHERLOK: No és una porta. Hi ha tres portes. Segur que una de les tres és falsa. Però com jo sóc el millor notificador del món, jo sé que aquesta porta és la vertadera (obri la porta del mig. Està tapiada) Així que ja no em tornaran a equivocar. A tout a l'heure! (Es dóna una gran trompada contra la tàpia) Refotre! M'han tornat a equivocar! (p. 2)

Aquest personatge, per tant, presenta l'espai i li atorga, gairebé d'una manera imperceptible, la importància que arriba a tenir al llarg de l'obra. L'espai col·laborarà per tal de destacar que es tracta gairebé d'un personatge independent a la voluntat dels infants, i profundament hostil amb tots els personatges adults que hi aniran apareixent.

La coordinació dels moviments de Sompo amb Mut durant la lectura de la notificació és, d'altra banda, un fet remarcable. La interacció dels equilibristes d'aquests dos personatges aconseguiran centrar l'atenció del públic en la informació que s'està donant sobre la imminent subhasta de la casa i subratllar-ne la importància.

Més endavant, aquest xiquet es converteix en el personatge que ha de protagonitzar l'intent d'aconseguir trobar una solució al problema econòmic que arrossegueu els xiquets, perquè és aquell que s'ha de casar amb una milionària. Tot i que, finalment, és una situació que es tracta amb elements propis del teatre de l'absurd, com ara el tipus de llenguatge que s'utilitza, a fi de demostrar que les solucions fàcils no són sempre les més adequades.

#### 4.3.2.3. Tranqui

L'aparició d'aquest personatge es relaciona amb la introducció d'un altre element escenogràfic, la jaqueta, que els conduirà a un joc. Es tracta d'una peça de vestir molt ampla en què caben els tres cosins, mentre canten una cançó que en fa referència:

M'acabe de comprar una jaqueta  
que em pensava que em venia estreta  
i en caben vint-i-set. (p. 6)<sup>52</sup>

Els personatges defineixen aquesta jaqueta com una disfressa de cosins germans siamesos, tot seguint el joc de transformacions inicial.

Pel que fa a la psicologia, Tranqui pot encaixar dins de la caracterització prototípica del personatge del savi. En nombroses ocasions, per exemple, aporta la solució al problema plantejat o creu conèixer-la, és, a més, un personatge decidit, com es veu en el moment que persegueix el Notificador perquè pensa que es tracta de Raspa disfressada.

Tranqui es relaciona amb tots els personatges adults que apareixen a escena. Per exemple, després de córrer darrere del Notificador, s'encarregarà d'esmentar, per primer cop, els altres dos adults que apareixeran a la casa (el Policia i el Medidor):

---

<sup>52</sup> Aquesta cançó tornarà a aparèixer en un altre espectacle *Eh! Tirant* (1990), cosa que demostra que la companyia pot reciclar fàcilment materials de les obres.

TRANQUI: No, no m'han pillat. Però, el policia està buscant-me pel carrer.

SOMPO: Vols que anem a jugar amb ell?

TRANQUI: No, que si em troba voràs el que em fa. Saps què? Al tornar a casa, he vist uns homes medint la façana. (p.14)

D'altra banda, la figura de Tranqui és clau durant l'episodi del Medidor, ja que és el personatge que, com hem vist, n'anuncia l'entrada i, moments després, és el que s'encarrega de fer-lo fugir. Per tal que el Medidor se'n vaja, Tranqui canvia de personalitat gràcies a l'ajuda de Sompo que li porta una gavadina, unes ulleres, un bigoti i un barret, una transformació que es produeix a la vista del públic. Aquest nou personatge parla en castellà, interroga el Medidor amb molta violència, l'amenaça i, finalment, aconsegueix d'espantar-lo. En definitiva, es tracta de parodiar els mètodes que utilitzen els adults per arranjar els problemes, perquè el personatge que ha aconseguit vèncer fàcilment el Medidor ha estat, justament, un altre adult.

La tercera transformació de Tranqui la trobem després de l'aparició del Policia. El xiquet es disfressa de policia assassinat, tot provocant que, durant uns instants, els espectadors tinguin més informació que els personatges que participen a l'escena. Aquest desnivell informatiu separa el públic dels personatges que van entrant a la casa i van trobant el cos del policia assassinat en diversos espais de la sala. Els personatges, per tal de descobrir on és aquest policia, es plantegen la recerca com un joc de penyores sense parar esment al fet que siga poc usual que un cadàver vaja apareixent en diferents punts de la sala:

SOMPO: Ens ajudes a buscar-lo?

MUT: Esteu buscant-lo? Val. Jo també jugue.

SOMPO: (Donant-li la gorra de policia) Tu faràs de policia.

MUT: No. Jo de policia, no.

SOMPO: Qui arriba l'últim paga.

TRANQUI: Busca! (p. 28)

D'altra banda, Tranqui és el personatge que fa els trucs de màgia. En primer lloc, per exemple, es trau trossos del Notificador de la butxaca mentre parla amb Sompo, aquests fragments del cos d'un personatge que ha aparegut prèviament serveixen per

relacionar aquesta escena amb l'anterior, i revela, per tant, que es tracta dels mateixos personatges i que la història manté una continuïtat lineal. I, en segon lloc, durant la mateixa escena es capaç de trobar a la butxaca una flor i una sèrie de mocadors de colors lligats:

TRANQUI: (Es trau una flor de la butxaca) Açò tampoc és. (Li la dóna a Sompo) Ara, ara, ara. (Comença a traure's mocadors lligats uns als altres d'una butxaca).

SOMPO: (Mirant els mocadors) Ací tampoc hi ha res apuntat. (p. 14)

Aquest mètode de subministrament de la informació que es basa en la repetició dels continguts, és eficaç justament perquè les dades arriben emmascarades entre els trucs de màgia. La reiteració de la informació és necessària per tal de facilitar el seguiment de l'argument, però s'ha d'evitar que els espectadors s'adonen d'aquestes repeticions.

#### 4.3.2.4. Mut

La primera part que es veu d'aquest personatge, el quart dels cosins, és el cap, que apareix damunt de la taula, dins del maletí de Sompo/Sherlok. Esdevé, d'aquesta manera, el protagonista del primer truc de màgia de l'obra. Sompo, presenta aquest personatge i l'identifica:

SOMPO/SHERLOK: Oh! Robespierre!

MUT/ROBESPIERRE: Hola. (p. 3)

Anuncia, així mateix, l'objectiu d'aquests dos personatges: "descobrir el misteri de la casa". Aquesta notícia, d'una banda, serveix per subratllar la importància de l'espai, que al llarg de l'obra s'acabarà convertint en el protagonista, de l'altra, anuncia que els personatges tenen una missió que han de complir.

L'existència d'aquest tipus de personatge es relaciona, clarament, amb l'aparició d'un home sense cap que s'emporta el maletí de sobre la taula mentre Sompo i Raspa ballen. Així doncs, esdevé el primer fet que ens mostra que ens trobem en un espai en què la màgia regeix el tarannà dels personatges. De fet, Raspa, quan aquest personatge

ja ha desaparegut, intenta descobrir el truc que ha fet possible veure'n només el cap, però no aconseguirà resoldre l'engany, cosa que ha de servir per acabar de convèncer els espectadors més incrèduls:

RASPA: (Apropant-se a poc a poc a la taula) Mut, sé que estàs ací baix amagat que jo t'he vist quan t'amagaves. (Alça ràpidament el mantell que cobreix la taula) Ja t'he pillat!

SOMPO: Ja l'has pillat.

RASPA: No està.

SOMPO: Ja t'ho havia dit jo, Raspa. Que no estava. (p. 5)

Mut, a més, és el primer personatge que conclou que el Notificador era realment un funcionari del jutjat i, més endavant, el primer que descobreix la disfressa de policia assassinat.

La relació amb Tranqui, però, és ben diferent, perquè amb aquest personatge se subratlla la diferència de temperament a l'hora de reaccionar davant dels problemes. Mentre que amb Sompo es tracta d'una relació entre iguals, en el cas de les escenes en què Tranqui es troba amb Mut, s'emfasitza la innocència d'aquest darrer personatge. Es pot comprovar, per exemple, com és víctima d'un engany en els dos berenars que protagonitzen aquests personatges; s'imiten uns comportaments establerts que els espectadors coneixen a bastament, però, tot i això, el resultat és l'invers, és a dir, que qui s'acaba menjant els productes no és qui ha assumit el paper de fill, sinó l'encarregat d'empapussar l'altre:

TRANQUI: No? S'ho menja la mare! (es menja el tros de fruita)

MUT: Ei! Que jo també tinc fam.

TRANQUI: Perdona. No me'n recordava. [...] (p. 35)

Durant l'episodi d'enfrontament amb el Jutge, el darrer enemic que els personatges han de vèncer, Mut el persegueix incansablement i es converteix en el personatge principal al llarg d'aquesta escena que tracta de ridiculitzar els procediments judicials.

A més a més, Mut i Sompo són els que aconseguiran fer desaparèixer el Jutge de la casa. És el darrer moment en què s'utilitza la màgia, perquè el Jutge desapareix darrere d'una tela negra i, en el seu lloc, apareix Raspa.

#### 4.3.2.5. Altres personatges

Hem fet aquesta divisió entre els protagonistes i la resta de personatges que es correspon, així mateix, amb la dicotomia entre personatges bons i personatges dolents; d'una banda, tenim els xiquets que es poden identificar amb els espectadors i que són els personatges bons; i, de l'altra, la resta de personatges que s'immisceixen en el món que envolta els protagonistes i, per tant, es consideren dolents.

Aquest darrer tipus de personatges tenen una característica comuna: són adults que accepten el món establert. La finalitat d'aquesta dicotomia és ridiculitzar el món que estan construint els adults, tot demostrant la inutilitat de molts dels comportaments fixats. A més, els xiquets denuncien els canvis que s'hi estan duent a terme, perquè són la causa de la desaparició del mode de vida tradicional a favor d'un tarannà estrany, que els sembla llunyà i totalment artificial en què un element com la imaginació, és a dir, allò que defensen els xiquets aferrissadament, perd tota importància. Per aquesta causa, els habitants de la casa insisteixen a utilitzar la màgia i el joc com a armes per defensar-se dels problemes que alteren el seu medi.

Estem parlant, en definitiva, de quatre personatges que representen, podríem dir, el contrari dels habitants de la casa. Per ordre d'aparició són el Notificador, el Medidor, el Policia i el Jutge. Les actituds d'aquests personatges no són idèntiques, si bé durant totes les intervencions es mostra un sentiment de clara superioritat. L'entrada d'aquests personatges sempre es precedeix, però, d'una referència oral, ja que cada vegada trobem una intervenció dels xiquets que els anuncia.

En primer lloc, entra el Notificador que representa el món de la burocràcia, apareix per avisar del perill de la subhasta i enumerar les raons per les quals es produirà aquest esdeveniment. Els personatges l'ataquen i el critiquen, és important el fet que el confonguen amb Raspa perquè serveix per connectar aquesta escena amb l'anterior, a més de crear un efecte sorpresiu en l'espectador.

En segon lloc, apareix el Medidor, la funció del qual és amidar la casa per dins; entra lliurement a l'habitatge i hi troba Tranqui. Les intervencions d'aquest xiquet reflecteixen el punt de vista general de l'obra pel que fa a la consideració que mereix el comportament dels adults.

TRANQUI: Done'm una porcadeta.

MEDIDOR: Jo no tinc eixes coses.

TRANQUI: No ne té. Doncs done'm propaganda. Pegatines, viseres, globus, tebeus, camisetes... (p. 16)

Tranqui, a més, intentarà jugar amb ell, encara que el Medidor argumente que ha d'acabar la feina i, en principi, no vulga participar en els jocs del xiquet. Només quan pacta amb Tranqui perquè s'estiga quiet li comença a narrar un conte. Finalment, Tranqui es transformarà en un altre adult, en aquest cas en un policia secreta, per tal de fer fora el Medidor de la casa definitivament.

El següent agressor que apareix a escena és el Policia. La música acompanya l'aparició d'aquest personatge que no farà cap parlament i que s'enfronta amb la casa directament com si es tractara d'un personatge més; durant aquest moment la casa mateixa sembla protegir-se amb l'ajuda dels infants. El Policia, per tant, entra en una casa buida que li és hostil perquè ha d'enfrontar-se, d'una banda, amb el mobiliari, que l'espectador ja coneix perquè ha format part de l'escenografia fins ara, com ara la taula o el penjador, i una granera; d'altra banda, amb els xiquets, que l'agredeixen i el desorienten, ja que el Policia no és capaç de trobar cap resposta lògica a les situacions que està vivint. El ritme de l'acció durant aquests moments s'accelera, la música és molt ràpida, cosa que se subratlla amb les breus aparicions dels xiquets. Cal esmentar, a més, l'establiment d'una correspondència entre aquest personatge i el policia assassinat<sup>53</sup> que trobaran després, tot connectant, mitjançant aquest mecanisme, aquest episodi de l'agressió al policia amb el ball de disfresses amb què s'havia iniciat l'obra.

En darrer lloc, hem de parlar del Jutge, que és la màxima autoritat pública que entra a la casa. Tres dels xiquets arriben a enfrontar-se amb aquesta figura per tal

---

<sup>53</sup> Hem de tenir en compte el llenguatge que s'utilitza per descriure les forces de l'ordre, durant els parlaments es comparen amb els *pardals*, els quals segons el DCVB es poden correspondre a un "home astut, que obra en profit propi (or. occ., val., bal.)".



d'intentar fer-li perdre els papers i, alhora, menysprear un comportament basat en les regles establertes. L'ofensa es basa en l'intercanvi i l'aparició d'altres perruques que acaben per ridiculitzar d'una manera plàstica el comportament del Jutge:

(El jutge descobreix amb gran sorpresa que MUT porta posada la seua perruca. S'alça de la cadira i li la furta, posant-se-la).

JUTGE: La meua perruca! Com s'atreveix vostè a portar la meua perruca! Sóc jo qui he de portar la perruca i ningú més, que sóc l'autoritat. Que no es torne a repetir. (p. 45)

### 4.3.3. *Emmarcament ficcional*

#### 4.3.3.1. Macroespai

L'acotació inicial del guió ens indica que ens trobem a “la darrera casa encantada d'una gran ciutat imaginària”. Al llarg de l'espectacle, per tant, ens adonarem que no es tracta de cap espai concret, sinó que s'ha d'identificar com a símbol de tot allò que, a poc a poc, està desapareixent de la ciutat, tal com és habitual a les històries per a xiquets en les quals l'espai no es caracteritza gaire perquè esdevinga un espai universal. La descripció de les característiques la trobem, sobretot, als parlaments dels personatges, així com al contingut de les cançons. El microespai en què es mouen els personatges és sempre el mateix, la sala de la casa, però s'insisteix a referir-se a d'altres estances per tal de demostrar que aquesta sala pertany a un edifici més gran que es troba en una ciutat, el macroespai, en plena transformació. Les referències es corresponen amb una gradació en augment, en primer lloc, hi trobem els espais latents contigus, és a dir, les altres habitacions de la casa i el carrer i, per últim, l'espai latent referit, la ciutat.

D'aquesta manera, algunes intervencions dibuixen les habitacions que l'espectador no pot veure però que, necessàriament, ha de saber que existeixen per tal de completar les característiques de la casa, com ara, les golfes. A les cançons, com hem dit adés, se subratlla que la casa té altres característiques que la fan especial i que, per això, cal defensar-la: “I per què? Si tenim una casa molt bonica, i amb un jardí molt gran, eh?” (Raspa, p. 23).

A poc a poc, gràcies a les referències que en fan els personatges, ens hem d'imaginar com és i la raó per la qual és tan important conservar-la intacta. Els

personatges declaren que estan protegint, d'aquesta manera, un mode de vida que està patint les agressions de les tendències econòmiques de l'època, que provoquen una regressió bastant important dels costums i un canvi generalitzat de la fesomia de les ciutats.

Aquesta transformació generalitzada de les poblacions i, en conseqüència, dels habitants, és el motiu principal de les cançons que trobem al llarg de l'obra. Per aquesta raó, la cançó final, que ha de servir de resum de tot el que s'ha exposat durant la representació, aclareix què ha passat amb la resta de les cases que ningú ha protegit de l'especulació urbanística:

Una deia que era l'ajuntament  
l'altra que era la botigueta  
l'altra l'església o el museu.  
Però ara tot ha canviat  
totes les cases que parlaven  
les han tirat, les han tirat. (p. 49)

Així doncs, l'espai en què es situa l'acció es caracteritza per negació o contrast amb el món que hi ha a l'exterior, tot subratllant, des d'un punt de vista carregat de romanticisme, les virtuts del mode de vida tradicional.

La casa, en definitiva, és al carrer de l'Estació número 33, tal com especifica la primera intervenció del Jutge ("Perdó, açò no és la subhasta del 33 del carrer de l'estació?", p. 43), cosa que, una altra vegada, insereix aquest espai en què ens trobem dins d'una realitat concreta, encara que sense especificar cap ciutat.

#### 4.3.3.2. Època

L'eina que s'utilitza a fi que els xiquets assimilen el missatge de l'obra és la insistència de la comparació de dues temporalitats diferents, però alhora molt poc definides: el passat i el present. Amb la repetició d'aquesta doble temporalitat s'aconsegueix que els xiquets s'adonen de quin és l'objectiu dels protagonistes, és a dir, que el públic comprove que es troba immers en un procés de transformació de l'entorn que cal aturar. Es mostren aquests canvis com una alteració de la realitat coneguda que

cal combatre per tal que no desaparega el món en què han viscut fins ara. Per tant, allò que posa en perill la forma de vida dels xiquets és justament la referència a una temporalitat extensa, durant la qual s'ha produït un canvi de la mentalitat dels ciutadans. Aspecte que se subratlla a la lletra de la cançó final:

I la casa explicava  
que això era abans normal.  
Totes les cases, dels carrers  
de la ciutat, parlaven. (p. 48)

Amb aquesta cançó, doncs, es faciliten els mitjans per relacionar dues maneres clarament enfrontades de concebre el món, gràcies a la descripció de dos tipus de cases, les modernes i les tradicionals. Perquè el plantejament inicial de l'obra es basa en l'exaltació de les virtuts del passat en contraposició amb els plantejaments del present, per tal de poder destacar que no estan d'acord amb les tendències del moment. L'època, així doncs, és la base del plantejament de l'obra caracteritzada amb l'ajuda de la descripció dels trets de dos tipus d'edificacions, d'una banda, hi ha aquelles cases que es corresponen al ritme de vida tradicional, que segons els protagonistes és més pausat, més tranquil, en definitiva, més humà. I, d'una altra, els edificis moderns, representants de l'alienació i l'absurditat del món que estan construint els adults, les quals són les protagonistes, com ja hem vist, de la cançó anterior:

Subhastaran la casa, segur.  
I després la vendran per quatre xavos.  
I un constructor, farà un moniato,  
d'eixos de color caqueta,  
amb dues piteres, d'eixes,  
d'entrada principal. (p. 23)

Amb aquesta contraposició de les característiques de les cases, per tant, aconseguen satiritzar els canvis estructurals que estan sofrint els municipis. Tant a nivell urbanístic, amb la construcció de barris nous i l'enderrocament dels nuclis antics, com econòmic, amb l'aparició explícita d'una de les noves figures influents que

emergia amb força a totes les comarques, el constructor. Així mateix, aquest paral·lelisme s'utilitza per subratllar l'oposició dels protagonistes a qualsevol canvi que impliqui una transformació irrevocable del teixit social dels pobles, mitjançant un punt de vista que tendeix, clarament, a l'exaltació del passat.

A més, el temps que viuen els personatges es correspon amb el dels espectadors, un aspecte que es pot comprovar, d'una banda, pel vestuari d'alguns dels personatges, sobretot el de Raspa; i, d'altra, per les referències a personatges televisius que sorgeixen al llarg de l'obra, com ara Gengis Khan.

#### 4.3.4. *Punt de vista*

##### 4.3.4.1. Humor

L'humor es basa en el trencament progressiu de les expectatives de l'espectador, la qual cosa s'aconsegueix a través de tres mecanismes diferents: la transgressió de les normes establertes, els jocs infantils i els atacs als adults. En primer lloc, pel que fa a la transgressió de les normes establertes els personatges assumeixen amb naturalitat, d'una banda, que no compleixen unes regles que coneixen perfectament i, de l'altra, que aquest comportament pot tenir conseqüències greus.

A més, la companyia coneix les característiques del públic a qui es dirigeix i, per aquesta causa, és capaç de preveure les reaccions que poden arribar a provocar els jocs que es proposen, en la majoria dels casos, de caire lingüístic. Així doncs, hi trobem nombrosos jocs de paraules que es dirigeixen a un espectador catalanoparlant; però també, una sèrie de raonaments la lògica dels quals es basa en el domini del llenguatge.

Un exemple d'açò és el joc que s'estableix amb el significat del verb *embafar* durant l'episodi del berenar:

TRANQUI: Mira, totes les ulleres plenes de baf.

MUT: Sí. S'han embafat.

SOMPO: És que la xocolata embafa molt. (p. 8)

Que continua amb un diàleg que es basa en plantejaments propis del teatre de l'absurd:

TRANQUI: T'hi veus?

SOMPO: No.

MUT: Ara diu que no s'hi veu. En lo netes que les he deixat i diu que no s'hi veu. Porta (es posa les ulleres). T'hi veus? (p. 8)

Aquesta insistència a portar fins a l'extrem el significat de les expressions d'ús habitual, desemboca en els diàlegs amb els adults que també raonen segons aquesta lògica de l'evidència:

MUT: Escolte. Que no pot agarrar-ho, perquè no té mans.

NOTIFICADOR: Ha! No té mans!

MUT: No.

NOTIFICADOR: Però té peus. (p. 10)

O el cas de la descripció que fan els xiquets de la tasca que es porta a terme en una oficina matrimonial:

RASPA: Mira, al que no té núvia, li busquen un...

TRANQUI: Li busquen un nuvi. Al que no té nuvi li busquen un gat, al que no té gat, li busquen un gos. Al que no té gos... (RASPA l'interromp) (minut 37.34)<sup>54</sup>

Aquesta actitud esbojarrada se subratlla, a més, amb el tractament que reben els adults que apareixen a escena. Els xiquets els sotmeten a tot tipus d'ofenses, perquè es tracta dels agressors del món que els infants han anat construint amb molta imaginació. Una mena de món a l'inrevés en què són els xiquets aquells que tenen la força necessària per fixar les normes i vèncer els poders fàctics, tanmateix, perfectament representats. Per aquesta causa, persegueixen el Notificador, ataquen el Medidor i es burlen de l'actitud del Jutge com una part més dels jocs que s'esdevenen a l'interior de la casa.

---

<sup>54</sup> "RASPA: Xe, Sompo, ja t'ho he dit, un nòvio. Al que no té nòvio...

SOMPO: Li busquen una nòvia. Al que no té nòvia, un nòvio. Al que no té cavall, un camell. Al que no té camell, un elefant. Al que no té elefant, una girafa..." (al guió, p. 30)

En el cas, per exemple, de la descripció que rebem del policia que ha estat assassinat a la casa, es tracta de la representació d'un joc infantil i, al mateix temps, una clara caracterització negativa.

Mentre que del Medidor rebem la informació mitjançant una espècie de raonament paradoxal que porta a Tranqui a la conclusió que ha anunciat Sompo:

SOMPO: Sí. I si et dic a què es dediquen no t'ho creuràs.

TRANQUI: No m'ho creuré.

SOMPO: Per ser el meu cosí t'ho diré.

TRANQUI: No m'ho creuré.

SOMPO: Fan porcades.

TRANQUI: No m'ho crec! (p. 15)

Hem d'insistir, per tant, en el fet de l'escenificació de jocs infantils que, tot i que es basen en comportaments plenament estandarditzats, com ara, el cas de la macedònia, apareixen amb els rols tradicionals lleugerament modificats per crear un distanciament amb les expectatives de l'espectador:

TRANQUI: Tens fam?

MUT: No!

TRANQUI: Jo, sí (es menja el tros de fruita) nyam, nyam, nyam.

MUT: Ei! Que era per a mi.

TRANQUI: És de veres, no me'n recordava. (Punxa un altre tros, s'apropa a MUT) Va. Tens fam? (p. 35)

Comprovem com l'humor, durant tot l'espectacle, es basa en l'ús i l'alteració de les característiques de la informació coneguda i assumida pel públic sobre el món que comparteixen. L'efecte sorpresiu que provoca aquesta variació dels trets de la realitat ajuda, a més, a fer evident que sempre són possibles les alternatives, cosa que esdevé l'objectiu principal d'aquesta obra.

#### 4.3.4.2. Interrelació de mons fictivals

L'espectacle s'inicia amb l'anunci que ens trobem en una casa misteriosa, en la qual els personatges troben pistes falses i, a més, els ataquen forces desconegudes. A aquesta característica fa referència un personatge el cap del qual apareix de dins del maletí d'un altre personatge. Es tracta, doncs, del primer moment màgic de l'espectacle, que es clou quan un home sense cap s'endú el maletí i, d'altra banda, Raspa no pot descobrir que tot açò haja estat un engany.

A la casa hi ha un ambient màgic que es confirma quan apareixen un seguit d'elements del mobiliari que es mouen per escena d'una manera autònoma, acompanyats d'una música característica: la taula, el penjador i la granera. Ens referim a la seqüència que protagonitza el Policia, un moment en el qual s'alternen diverses tècniques teatrals, des dels pallassos fins als trucs de màgia, al ritme d'una música que, com ja hem dit, marca les aparicions dels diferents elements.

Aquests trucs de màgia introdueixen l'espectador en el marc teatral que l'envolta, és a dir, l'embruix de la casa serveix de pretext per entendre que allò que es mostra dalt de l'escenari és ficció i es pot anar transformant a poc a poc, tant si parlem dels personatges com de l'espai escènic.

La transformació dels personatges es pot evidenciar, no solament mitjançant una disfressa, sinó a través de referències durant els parlaments dels protagonistes:

TRANQUI: Espera, espera. Que jo, com que sóc tan despistat, m'ho apunte tot. (Comença a buscar-se per les butxaques) Segur que ho he anotat en algun lloc. (Trau una orella) No. Açò no és. (Li la dóna a Sompo).

SOMPO: Açò és una orella.

TRANQUI: Sí, i açò és un nas (li'l dóna també). Són del notificador. Li'ls he arrancat.

SOMPO: Que massa! Me'l canviaré pel meu que el tinc constipat. (p. 14)

Mitjançant aquest mecanisme s'aconsegueix, d'una banda, que el públic continue formant part d'aquest univers màgic endinsat en un món no realista i, al mateix temps, serveix per recordar tot allò que ha succeït amb el Notificador. D'aquesta manera se segueix amb el desenvolupament del motiu principal de l'obra, és a dir, dóna pas a l'entrada d'altres adults que pretenen destrossar el mode de vida dels xiquets. Els casos

de parlaments que fan referència a les escenes anteriors són molt nombrosos a causa de les característiques del públic al qual es dirigeix aquesta obra, les repeticions temàtiques han de ser curtes, però constants, per tal que els espectadors més menuts no perden el fil argumental.

#### 4.3.5. Paraula

##### 4.3.5.1. Llengua

Un aspecte que cal destacar és la utilització de diverses llengües al llarg de l'espectacle. Aquest canvi pot tenir una raó d'origen sociolingüístic, ja que s'escenifica el mecanisme de substitució lingüística habitual a l'època, però, d'altra banda, també hi trobem una llengua estranya mitjançant la qual els personatges es comuniquen durant breus instants.

Per tant, estem parlant d'un muntatge en què hi ha tres llengües: el català, el castellà i una llengua inventada. El català, no cal insistir-hi, és la llengua de tot l'espectacle, amb clares característiques d'espontaneïtat i de domini per part dels personatges, que componen nombrosos jocs de paraules, utilitzen unitats fraseològiques als moments més adequats i, fins i tot, les porten fins a l'absurd.

Cal destacar, a més, el tractament formal que reben els personatges adults. No només li parlen de vostè al Jutge que és el representant màxim de l'autoritat, sinó també al Medidor i al Notificador, és a dir, a tots els adults. En aquest punt hem de diferenciar l'actitud que adopten els adults perquè, així com el Notificador utilitza el mateix tractament:

NOTIFICADOR: Venia a portar-li una notificació del jutjat. (Ensenya el document).

SOMPO: Riau, riau!!

MUT: Escolte, a nom de qui va? (p. 10)

El Medidor parla de tu al xiquet a qui es dirigeix. El canvi de tractament del Medidor serveix d'estratègia per poder establir un vincle de confiança amb Tranqui i aconseguir que el deixi treballar:



MEDIDOR: (Li lleva la cinta de les mans) Molt bé, molt bé, bonico. Ja veig que eres molt sabut. Escolta, no estan ton pare i ta mare en casa? (p. 17)

L'actitud del Jutge, en canvi, és completament contrària a les dues anteriors. El tractament és formal, però els moviments que acompanyen les seues exigències de formalitat són completament desmesurats:

JUTGE: Aaaaah! La perruca, la meua perruca. (Li la lleva) Jo he de portar perruca i ningú més. (Se la posa. Va a la taula. Descobreix Raspa amb la perruca posada). (p. 47)

En aquest darrer cas, el xoc entre el tractament i la interacció dels personatges serveix per ridiculitzar i per plantejar clarament el punt de vista de l'obra respecte a aquestes situacions.

#### 4.3.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

El monòleg inicial de l'espectacle el protagonitza Sompo que, tot i que parla sol, teixint una mena de reflexió personal en veu alta, no és l'únic personatge que es troba a escena. Hi apareix, alhora, "una dona estravagant [*sic*], amb gorro de fada madrina i ullals de vampir"<sup>55</sup> que intenta atacar-lo, malgrat que no ho aconsegueix gràcies als moviments del personatge que no s'adona que hi ha algú més a la sala. D'altra banda, també podem escoltar, abans de l'aparició de Sherlok, una xiqueta que compta a la manera del joc de l'amagatall i, finalment, una veu des de l'espai exterior que desorienta el personatge:

VEU: Llave, llave la roba de ma casa, la llave tots els dies...

SOMPO/SHERLOK: Senyoreta, escolte senyoreta. Mademoiselle! (p. 2)

L'obra, en definitiva, comença amb un parlament de Sompo, que es passeja per la sala, la descriu i avança informació sobre l'argument i l'objectiu dels personatges de l'obra. D'aquesta primera intervenció és tan important tenir en compte la forma com el

---

<sup>55</sup> Descripció que trobem a l'acotació (p. 2).

contingut, perquè es barregen unes informacions banals, que només serveixen per caracteritzar el personatge però són totalment innecessàries per al desenvolupament de l'acció, com ara la referència a les "molletes de pa", amb d'altres de fonamentals, que, o bé es refereixen a les característiques de la resta dels personatges, o bé als trets de la casa i la informació que ens pot donar sobre el fil argumental. Mentre parla, aquest personatge caracteritzat com a Sherlock Holmes, encara que es declare notificador, destapa una de les tres portes interiors de la casa tot atorgant la importància que correspon a aquests elements de l'escenografia i, al mateix temps, també a la taula. De fet, el monòleg de Sherlock Holmes acaba amb la recerca de la notificació:

SOMPO/SHERLOK: No hi ha res. Estan fent-me anar d'una porta a l'altra i no hi ha res. Ja m'he cabrejat. En aquesta casa estan prenent-me el pèl. Sabeu què he pensat? Que deixaré la notificació damunt la taula i me n'aniré. Sí, això faré. (Obri el maletí que havia deixat sobre la taula) A vore la notificació... l'he deixat per ací... (p. 3)

#### - Diàlegs

En primer lloc, cal referir-se a les característiques formals i, a partir d'aquests aspectes, ens referirem al contingut que s'hi transmet.

Podem fer una distinció, doncs, entre dos tipus de parlaments, aquells que, d'una banda, són merament descriptius i, de l'altra, els que tenen una funció clarament narrativa.

Quant a les intervencions descriptives, en trobem de dos tipus. En primer lloc, la informació que el públic no veu encara que és a escena, casos com les molletes de pa, les petjades del gat coix o, fins i tot, la tassa de xocolata del primer berenar:

TRANQUI: Aaaah! (solta la tassa)

MUT: Què passa?

TRANQUI: Crema.

MUT: No crema, home, no crema.

TRANQUI: Com que no crema?

MUT: No crema.

TRANQUI: Mira, tota la mà roja. (p. 7)

Però també els elements presents a escena que cal destacar per tal de dirigir el punt de vista o, si més no, per subratllar un aspecte rellevant de l'acció. Les intervencions que subratllen elements clau de l'escena les trobem sobretot al principi de cada seqüència, moment en el qual cal deixar paleses les bases del que succeirà a continuació.

SOMPO: Sí, i jo aniré per darrere i l'espitjaré i quan el tingam dins de casa li furtarem tot el que porte. (p. 15)

En aquest grup també podem incloure tots els parlaments que s'utilitzen per presentar altres personatges que comparteixen l'espai amb aquell que parla, aquesta presentació pot ser tant d'un protagonista com d'un dels agressors. Malgrat que també es poden fer servir per presentar les regles d'un dels jocs dels infants que ens duren a la situació següent:

TRANQUI: És la meva disfressa. Serem els cosins germans siamesos.

SOMPO: Escolta, Tranqui. Per què no som els cosins germans mongols? Aixina jo faria de Gengis Kan. (p. 6)

El segon tipus de parlaments són els plenament narratius, és a dir, els que s'ocupen d'explicar allò que està ocorrent, ha ocorregut o són un previsió del que ocorrerà durant els pròxims minuts. D'aquests parlaments en destaquen aquells que introdueixen prolepsis, perquè s'avança informació necessària per a la comprensió global de l'espectacle i, d'altra banda, la descripció del que acaba d'esdevenir-se al carrer ja que, mitjançant aquest mecanisme, el públic s'assabenta d'informació fonamental per comprendre aquella que, a continuació, li oferiran a escena:

RASPA: Sompo, va a arribar el jutge i ens subhastarà la casa. (p. 42)

Aquests anuncis o recordatoris del que s'ha esdevingut a escena serveixen perquè l'espectador no perdi el fil argumental i sàpiga destriar quina és la informació essencial que, per tant, cal que retenga per entendre el significat global de l'espectacle. Els parlaments, com hem vist, es transformen en el mitjà idoni per subministrar

adequadament la informació que es vol transmetre durant l'obra. Tot i que, com ja hem dit, hi ha casos en què la informació que es dona portarà l'espectador a l'equívoc, cosa que permetrà que el públic estiga atent a les possibles trampes:

MUT: Ja està ací Raspa. Anem a fer una cosa. Anem a enganyar-la. Mira, tu (a Tranqui) estaràs mut, ell (a Sompo) no té mans i joestic sord. Val? (p. 9)

#### 4.3.6. *Posada en escena*

##### 4.3.6.1. Espai escènic

L'espai escènic d'aquest espectacle es limita a l'escenari, es disposa de l'escena a la italiana i en cap moment es traspassa la quarta paret. Els espectadors s'han de situar, necessàriament, enfront dels actors perquè el muntatge pugui desenvolupar-se amb normalitat perquè hi ha certs aspectes, com ara els trucs de màgia, que amb una altra distribució escenari-platea no funcionarien.

Es tracta d'una escenografia polivalent que permet donar cabuda a les situacions més diverses. D'aquesta manera, la sala que trobem a l'inici de l'obra sofreix dues transformacions essencials, ambdues realitzades pels personatges mateixos i a la vista del públic.

En primer lloc, es destapa l'escenografia principal, a sota d'uns llençols blancs. El personatge lleva una de les teles, mentre que la resta llisca cap a la part interior de l'estructura. Aquesta operació deixa al descobert les tres portes, que esdevenen el punt des del qual accedeixen a escena els protagonistes. Tot seguit, aquest personatge deixa el seu maletí damunt de la taula, després d'haver bufat i d'haver creat, en conseqüència, un gran núvol de pols. Mitjançant aquest recorregut per la casa, Sherlock aconsegueix que l'espectador es fixe en els elements principals de l'escenografia, els reconega i siga capaç d'assimilar les transformacions posteriors.

La transformació principal d'aquesta sala s'esdevé com una preparació per a l'entrada del Policia. Els personatges que es troben a escena amplien l'espai útil amb una altra paret, mentre parlen sobre la imminència de l'aparició d'aquest agressor.

Moments abans, a més a més, han hagut d'ampliar el nombre de portes per la part esquerra de l'escenografia per permetre l'entrada del Notificador.

Els personatges, doncs, transformen l'espai de què disposen segons les necessitats de cada moment, per tal d'adequar-lo i superar les circumstàncies.

D'altra banda, hem de referir-nos als espais que es creen dins d'aquesta sala. El mecanisme que se segueix per transformar la sala en tres espais diferents, una oficina, una consulta i un jutjat, és molt senzill. Es tracta d'anar redistribuint els elements de què disposen per tal de crear els quatre espais escenogràfics. Aquestes transformacions es duen a terme davant dels espectadors, és a dir que no s'atura el transcurs de l'acció, sinó que els parlaments es desenvolupen mentre els personatges mateixos mouen, treuen o canvien l'aspecte dels elements escenogràfics.

Podem parlar, per tant, de quatre espais escenogràfics, tres dels quals són espais creats a partir dels elements que trobem a la sala amb l'afegit d'algun utensili que introdueixen els personatges: l'oficina matrimonial, la consulta odontològica i el jutjat. L'existència de l'oficina matrimonial s'anuncia amb antelació, és una idea de Raspa que és la primera a dirigir-se cap allà:

RASPA: Sabeu què? Jo vos espere allí, que ja estic farta de vosaltres, sempre esteu igual.  
(Va a un racó de l'habitació i amb una taula i unes cadires simula una mena d'oficina)  
(p. 30)

Aquesta localització, doncs, s'ajuda dels parlaments dels personatges per caracteritzar-se i que el públic s'adone del canvi espacial que s'ha produït. Cal destacar que aquestes transformacions es produeixen utilitzant els mateixos mitjans que es troben als jocs infantils. Tot sembla fruit de la improvisació dels personatges que valoren i aprofiten al màxim els recursos que tenen a l'abast per produir diferents situacions que els han de portar a vèncer els agressors que els amenacen.

Aquesta escena es distingeix de les posteriors que es produeixen, totes dues, en presència del Jutge, la consulta odontològica i la sala judicial. En primer lloc, s'explota un tòpic, la por d'anar al dentista que comparteixen, d'altra banda, els adults i els xiquets. Es comprova, doncs, com els xiquets, gràcies a haver trobat un paral·lelisme entre el seu món i el dels adults, poden arribar a ser més forts que el seu agressor, desorientant-lo, ja que la situació en què està immers no és aquella que esperava:

JUTGE: No, no, no. M'he equivocat, m'he equivocat. Jo no venia al dentista, jo venia a una subhasta.

RASPA: Clar (burlona).

JUTGE: (El Jutge s'acosta a Raspa) A mi no m'arrenquen la dent ni el queixal! Faltaria més, bon dia! (p. 44)

El darrer espai és un jutjat càotic, en el qual el Jutge reclama el seu poder, malgrat que no aconsegueix dominar la voluntat de cap dels xiquets. Un simple canvi en la col·locació del mobiliari aconsegueix crear l'atmosfera d'una sala de subhastes, regida per un jutge desesperat. S'utilitzen, per això, la taula i tres tamborets que ja s'havien fet servir durant l'episodi previ de la consulta odontològica. Tres personatges seuen als tamborets posats en filera, mentre qui intenta dirigir la subhasta es queda a la vora de la taula, dret i utilitzant la maça.

La taula, doncs, esdevé l'element que canvia d'aspecte més sovint i al qual se li atorga un paper diferent dins de cada seqüència. En primer lloc, és l'element que ens permet identificar l'escenografia amb la sala d'una casa, l'encarregat de subratllar aquest protagonisme és el detectiu quan bufa la superfície d'aquest moble i espolsa el núvol de pols que es forma immediatament. Sherlock focalitza l'atenció del públic en aquest objecte durant la recerca de la notificació dins el maletí, quan el que troba, en realitat, és el cap d'un altre dels xiquets. Aquest truc de màgia provoca la reacció de Raspa que intenta demostrar que és un engany. D'altra banda, Sompo també fa servir aquest moble com a amagatall màgic per tal d'espantar un dels enemics, durant l'escena de rebel·lió de la casa, quan apareix i desapareix de sota la taula amb un espanta-sogres. Durant aquesta escena, la taula, a més a més, es mou sola al llarg de l'habitació. Moments després, esdevindrà el primer lloc on apareix el policia assassinat, que focalitza el punt de vista dels espectadors en un racó concret de la sala. Aquest mateix component es transformarà, més tard, en la taula de l'oficina matrimonial gràcies a la intervenció de Raspa, que condiona l'espai escènic, tot canviant l'aspecte d'aquest moble, per crear un altre ambient. En aquesta escena, es mostren, sense atribuir cap importància a aquest gest, els elements que han permès, a la primera seqüència, la realització del truc de màgia d'aparició/desaparició de Mut, perquè la xiqueta retira, mentre parla, tant les estovalles que han cobert la taula com els espills que en

dissimulaven la presència dels actors a sota. El protagonisme d'aquesta taula continuarà al llarg de l'espectacle, ja que és l'únic objecte que es manté a la vista del públic durant tota l'acció.

Imatge 6. Sala: Raspa, Sherlock, Home sense cap, Mut (minut 05.50)



Imatge 7. Sala: Mut, Sompo, Tranqui (minut 09.07)



Imatge 8. Sala: Mut, Sompo, Tranqui (minut 35.37)



Imatge 9. Jutjat: Mut, Jutge, Sompo, Raspa (minut 52.15)



#### 4.3.6.2. Objectes escenogràfics

- Efectes de so i música

L'obra comença explotant els recursos sonors: se sent el soroll d'unes màquines excavadores que ens insereixen, de manera immediata, en un món urbà en constant



transformació. El públic ha d'identificar aquest enrenou amb una ciutat, i adonar-se que, en aquests moments, totes les ciutats estan creixent a un ritme alarmant i, moltes vegades, incontrolat. Aquest procediment de transmissió de la informació continua durant la intervenció de Sherlok, perquè hi ha tres ocasions en les quals es fa referència a un so: el despertador, l'haqueta i la veu. En totes tres el personatge afectat esmenta la intervenció d'aquests personatges que serà única al llarg de tota l'obra. Els parlaments expliquen la raó de l'aparició d'aquests recursos que no creen un altre efecte sinó el de destacar que a la casa viuen persones:

(S'ou la cavalcada d'un cavall desbocat)

SOMPO/SHERLOK: L'haqueta. La meua haqueta. Està ací, me l'han furtat!

(Obri la porta de la dreta, que també està tapiada. Una veu canta des d'algun lloc desconegut.)

VEU: Llave, llave la roba de ma casa, la llave tots els dies...

SOMPO/SHERLOK: Senyoreta, escolte senyoreta. Mademoiselle! (p. 2)

La música esdevé, així mateix, el fil conductor que ens porta d'unes situacions a unes altres, atès que ajuda a la comprensió de l'estat dels personatges, que interactuen amb la música. En molts casos, els personatges l'anuncien i poden, fins i tot, ballar o cantar, tot subratllant la importància dels efectes sonors a l'hora de comprendre el transcurs de l'acció, malgrat que en d'altres ocasions només suposa una pausa, potser necessària, en la recollida d'informació.

Just després de l'episodi amb el Medidor, canten una cançó la lletra de la qual ens explica l'estat de la casa, de l'entorn i s'aprofita per caracteritzar-ne els enemics:

Perquè són uns roïnassos, males pells,  
que volen furta-nos la casa,  
tot perquè no vull pagar-los l'impost  
del fem, el balcó, la reixa,  
la façana, el 'garaig' de la bici, i  
la renda sobre les persones disminuïdes mentals. (p. 23)

Aquesta cançó s'esmenta al principi de l'obra, però només un vers, mentre que es canta sencera posteriorment, durant la quarta seqüència. La cloenda de l'obra també es fa mitjançant una cançó que resumeix tot el que hem vist a escena, deixant clara la ideologia que es vol transmetre:

I al seu lloc es troben  
cases mudes, cases mudes,  
que no diuen res  
que no diuen res  
que no diuen res. (p. 49)

En la resta de casos, però, la música que apareix permet individualitzar una acció concreta, com és l'aparició de la granera màgica que s'acompanya de la mateixa cadència electrònica. O, també, la música a l'estil dels cabarets que s'utilitza per acompanyar el moviment dels personatges durant el joc de portes de Raspa i el Policia, per impedir-li l'entrada a la casa. En aquest cas és important destacar com la música apareix quan l'agressor es troba a la casa, ja que és una manera d'acompanyar els seus moviments i acompassar-los, marcant un ritme que serà constant al llarg de tota aquesta escena.

Hem de destacar, en darrer lloc, les campanades que se senten des de l'interior de la casa. Aquestes campanades posen en contacte l'espai exterior amb l'espai que el públic veu, cosa que emmarca la sala en un espai més ampli, la resta de la casa, el poble, fins i tot, del qual formen part els personatges que hi han anat entrant.

## - Il·luminació

No hi ha canvis d'il·luminació al llarg de tota la representació. No exploten aquest recurs i, per tant, no li donen cap protagonisme. Al llarg del guió hi trobem unes quantes referències a foscos que a l'enregistrament que manegem no hi consten. Comprovem com s'ha substituït aquest canvi de les llums per uns altres recursos com poden ser els parlaments o, fins i tot, la presència de la música. L'explotació d'aspectes d'il·luminació comporta un cost tècnic que suposem que la companyia, a l'època, no podia assumir. A més, això hauria implicat la necessitat de fer les representacions en espais interiors ben condicionats que, durant aquests anys, no existien.

#### - Caracterització externa dels personatges

Hem de destacar, una vegada més la diferència que hi ha entre el vestuari dels xiquets i el dels adults, tant pel que fa a l'aspecte extern com a la finalitat.

El vestuari dels xiquets no és únic perquè al llarg de la representació aniran apareixent diverses disfresses que els personatges utilitzaran com a joc, però també, com a defensa de les agressions externes. Així doncs, a l'hora de referir-nos al vestuari dels protagonistes, haurem de tenir en compte els moments en què declaren anar disfressats, és a dir, quan el seu aspecte no es correspon amb la seua manera de vestir habitual. L'espectacle comença amb Sompo disfressat de Sherlock Holmes i Raspa caracteritzada com una fada dolenta, ambdós personatges s'inclouen fàcilment dins de l'imaginari del públic, que tanmateix no s'assabenta que aquesta caracterització és una disfressa fins que els personatges no ho declaren obertament. A més, el xiquet es llevarà la disfressa, li'n posarà alguns dels elements a Raspa i la transformarà momentàniament.

D'altra banda, el tipus de vestuari utilitzat per caracteritzar els xiquets subratlla la voluntat d'imprecisió del temps i l'espai de tot l'espectacle. Es tracta d'unes peces de vestir convencionals combinades de manera que creen un aspecte estrafolari i extravagant als xiquets, malgrat que el llueixen amb una normalitat sorprenent. Mentre que Raspa i Sompo vesteixen d'acord amb la moda del moment, Tranqui du un barret de palla i un vestit de jaqueta i pantalons de colors clars, i Mut porta el vestuari propi d'un tennista. Hem de destacar, d'altra banda, que les disfresses es caracteritzen per la seua plasticitat, dissenyades d'acord amb els tòpics sobre cadascun dels personatges que imiten.

El cas dels adults és diferent, perquè es caracteritzen físicament segons els paràmetres de la seua professió, és a dir, de la mateixa manera que no tenen nom propi sinó que reben el nom segons l'activitat laboral com a Jutge, Medidor, Policia i Notificador, les peces de vestir es corresponen als tòpics que existeixen sobre aquests professionals. Aquesta burla, que es correspon amb el tarannà crític i humorístic de tot l'espectacle, es converteix, a més, en el mecanisme idoni per tal d'inserir el món de la imaginació a la vida de l'espectador, és a dir, demostrar que és possible identificar allò que veiem a dalt de l'escenari amb la realitat que els xiquets es troben dia a dia al carrer. Per tot això, l'ambient creat ens fa creure que ens trobem davant d'una situació contemporània al temps del públic.

## - Utilitatge

L'ús d'un objecte pot caracteritzar plenament un personatge concret. El maletí que apareix a la primera escena, per exemple, caracteritza, junt amb la pipa, el detectiu, i ajuda a presentar el motiu principal de l'obra, perquè a l'interior s'hi ha de trobar el document (“[...] a vore la notificació... l'he deixat per ací...”, Sompo/Sherlok, p. 3) i, uns instants més tard, el mateix maletí permet un joc màgic que fa aparèixer un dels protagonistes: Mut disfressat de Robespierre.

Altres elements de l'utilitatge que caracteritzen alguns personatges concrets són, d'una banda, la cinta mètrica del Medidor i, de l'altra, la maça del Jutge. Ambdós elements s'utilitzen com a part de la caracterització dels personatges negatius i, per tant, la ridiculització de la importància d'aquests objectes esdevindrà un dels millors mecanismes per satiritzar les autoritats. Hem de referir-nos, a més, a la màscara que utilitza Tranqui per caracteritzar-se com a policia assassinat, perquè aquesta màscara, un cop descobert el joc de les dobles identitats de Tranqui, es converteix en un altre personatge. Tranqui li parla com si es tractara d'un altre xiquet i la màscara li respon a cau d'orella, d'aquesta manera, tot repetint-ne els parlaments en veu alta, s'aconsegueix que l'espectador pense que realment és un personatge diferent al xiquet que la manipula.

Altres objectes que hi juguen un paper fonamental poden ser tots aquells que només apareixen en ocasions particulars com a part de la defensa de la integritat de la casa. És el cas, per exemple, de la granera màgica que apareix i espanta el Policia, cal destacar, així mateix, que l'aparició de la granera que es mou sola s'acompanya d'una melodia futurista de l'estil de les pel·lícules de ciència-ficció de l'època. Un altre element important del mobiliari és el penjador que apareix a la darrera de les parets que amplia el radi d'acció dels personatges. Aquest penjador és un altre element viu de la casa que sorprèn el Policia quan hi deixa la gorra i surt disparada cap al centre de la sala.

#### 4.3.6.3. Interpretació

##### - Moviment

El moviment dels personatges a escena es pot organitzar d'acord amb els aspectes que s'hi destaquen en cada moment, la interacció entre els diferents personatges, la relació amb l'espai que ocupen o la caracterització d'un personatge concret.

Pel que fa a la relació que s'hi estableix mitjançant el moviment dels personatges, podem comprovar com unes vegades els seus moviments es coordinen fent que dos o més personatges es moguen a l'uníson, mentre que en altres casos, semblen independents. Per exemple, durant els primers instants de l'obra, Raspa intenta agredir Sompo mentre aquest xiquet investiga les pistes que li ha deixat la casa. Els moviments i els gestos dels personatges es realitzen de manera que no arriben a coincidir mai, Sompo defuig les agressions gràcies a la seua recerca de pistes per la casa.

D'altra banda, trobem el cas dels personatges que coordinen els moviments i semblen un de sol, com ara, el cas de les coreografies de les cançons o també el moviment compassat dels personatges dins la jaqueta. Durant l'episodi de la jaqueta, a més, es fa referència a aquesta condició en els parlaments dels personatges, la qual cosa subratlla la importància de la posició dels actors així com de la seua relació amb els elements de l'entorn, raó per la qual entropessen amb la taula i, posteriorment, han de fer vertaders malabarismes per poder llegir la notificació.

Un altre dels moments en què el moviment del personatge és rellevant és l'entrada del Policia, perquè, malgrat que els xiquets l'havien anunciat, no es correspon gens a aquesta presentació prèvia. Els cosins havien assajat una aparició de la Policia en què es movien sigilosament, investigaven per la casa i se la trobaven buida, mentre que el que succeeix a continuació és el contrari, el Policia entra en una casa que es rebel·la contra l'agressor. Els atacs, tant de la xiqueta com els de la casa, són ràpids i el Policia no té temps de defensar-se, perquè en nombrosos casos no arriba a esbrinar qui l'ha agredit.

Un cas distint és el comportament de Tranqui quan es disfressa de Policia i pretén enganyar la resta de cosins. Es tracta d'una disfressa que permet que Tranqui, si es col·loca d'esquena als seus interlocutors, es transforme en un policia, mentre que de cara continua sent ell mateix i no es distingeix que la porta posada. La resta de cosins, en saber que hi ha un policia mort a la casa, busquen el cadàver adoptant postures de

gos perdiguer i tot comparant aquest personatge amb un pardal. Quan ja han descobert que el policia mort no és ningú més que Tranqui disfressat, el xiquet es lleva gorra i màscara i s'hi adreça com si es tractara d'un segon personatge, convertint la màscara en un titella i, d'aquesta manera, obtenir un personatge més a escena.

D'altra banda, el moviment dels personatges, com ja hem dit, també s'utilitza per ridiculitzar els comportaments establerts de la societat en què viuen els xiquets, els casos paradigmàtics de l'escenificació d'aquestes normes socials són els dos berenars que trobem al llarg de l'espectacle, durant els quals s'imita una situació que el públic coneix a bastament. Hem de destacar el fet que els dos berenars es produeixen en contextos no previsibles, perquè el primer berenar s'escenifica quan els tres xiquets són dins de la jaqueta. Al segon berenar, els xiquets es transformen, Tranqui es mou rítmicament quan exposa i mostra quin és l'ingredient principal de la macedònia, i, a continuació, el mateix personatge forma amb els braços una televisió i es converteix en un presentador de telenotícies.

A banda d'aquestes situacions, hem d'esmentar el moment en què Tranqui fa perdre els estreps al Medidor i aquest, ben nerviós, li demana mitjançant un moviment repetitiu i ràpid de mans, que Tranqui imita, que s'estiga "quietet i calladet". Però també, és el cas de l'adult quan Tranqui li exigeix que per explicar-li el conte s'assega i es relaxe. El moviment corporal del Medidor, a més, es transforma quan ha d'enfrontar-se al Policia secreta, perquè es tracta d'un superior: en aquest cas, els gestos s'alenteixen, els parlaments són contradictoris, i el Medidor esdevé un personatge desorientat i poruc.

En altres casos, els moviments responen a la voluntat de caracteritzar psicològicament algun dels personatges. Aquest és el cas del Jutge que reclama la seua parcel·la d'autoritat mitjançant uns gestos amplis i ben diferents dels que fan els seus companys d'escena. El moment àlgid de la ridiculització d'aquesta actitud arriba amb l'exigència d'immortalitzar el moment amb una fotografia, que respon a la voluntat de plasmar un comportament estandarditzat d'aquest personatge, exclusivament interessat en el benefici propi. Els xiquets provoquen aquesta situació d'una manera divertida, i quan ja han convençut el Jutge, canvien radicalment d'actitud i menyspreen l'interès que puga mostrar una autoritat per aquest tipus de cerimònies.

És important destacar, a més, l'ús que es fa de les coreografies ballades pels protagonistes. D'una banda, tenim aquelles que es corresponen amb les cançons que canten; i, d'una altra, les marxes al ritme d'alguna tonada taral·lejada pels xiquets, com ara el "guadalaiuto, tameta, tatxuto". En totes dues ocasions, doncs, la música s'acompanya d'un comportament especial dels personatges que ajuda a desenvolupar un aspecte nou de l'argument de l'obra. En el segon cas, a més, pot provocar la reacció del públic que, després de la representació, portarà aquest ritme cap al carrer.

En darrer lloc, parlarem de la relació dels personatges amb l'espai on es mouen. La casa, no debades, és la protagonista d'aquesta història, i els personatges n'exploten les estances principals per tal de fer més entenedor i donar més importància al desenvolupament de la rebel·lió en contra de les probables agressions externes. Per aquesta causa, són molt importants les entrades i eixides dels personatges de la sala, quina porta utilitzen i per quina raó. Cal destacar, doncs, els moments en els quals els personatges es troben barrat el pas que pretenien utilitzar, situació irregular que es produeix en dues ocasions.<sup>56</sup>

En primer lloc, quan el detectiu intenta esbrinar quina porta és la falsa. Mentre que aquest personatge, com veiem, tria lliurement quina porta utilitzar, tenim el cas del Policia que intenta perseguir Raspa dues vegades, després que aquesta l'haja atacat amb un espolsador i amb un poal ple de confetti i, en ambdues ocasions, es troba amb l'accés barrat per una paret, tot i que cada vegada es tracte de portes diferents i la xiqueta sí que haja pogut eixir per aquesta mateixa porta que ara és inútil.

El cas del Jutge és diferent, quan aquest personatge entra a la casa es troba a una sala d'espera d'una consulta odontològica, i es nega a passar-hi tot i les indicacions de la xiqueta. Moments després el Jutge intentarà fugir-ne perseguit per Mut i aniran entrant i eixint veloçment d'escena per la primera i la tercera porta, en una mena de moviment circular, mentre Sompo assegut s'ho mira i se'n burla.

- Veu

Pel que fa a la veu, tornem a trobar-hi una dicotomia de comportaments dels personatges. En primer lloc, hem de destacar aquells personatges per als quals la veu és un element caracteritzador essencial. Es tracta, per exemple, de les ocasions en què els

---

<sup>56</sup> Hi ha una tercera ocasió en què l'home sense cap tria la porta equivocada, però sembla un error de l'actor, perquè no es tracta d'un personatge actiu a escena.

xiquets es disfressen d'altres personatges. Tant Sherlock com Robespierre es caracteritzen per jugar amb les possibilitats de les seues veus: el primer perquè imita un accent diferent del que tindrà després, el Sherlock d'aquest espectacle té una pronúncia marcadament afrancesada, tot i que el personatge literari a qui es fa referència pel vestuari i el nom siga britànic. D'altra banda, Robespierre subratlla les seues intervencions amb el que podríem considerar una falca lingüística que el diferencia del company d'escena i, a més, possibilita que el públic pugua avançar les seues intervencions o continuar-les.<sup>57</sup>

Hi ha un altre personatge que utilitza una falca, encara que el mecanisme és lleugerament diferent al que fa servir Robespierre. El Notificador acompanya el final de cadascuna de les intervencions amb els mateixos sons que, sense tenir cap significat lingüístic, aconsegueixen identificar-lo. A més, Sompo, el destinatari del missatge del Notificador, li contesta amb un “riau, riau” que permetrà de lliurar-li, posteriorment l'avís del jutjat.

Aquesta interacció entre dos personatges a través de la instrumentalització de les intervencions es fa palesa, així mateix, durant l'escena del Medidor en la qual Tranqui repeteix la informació que va donant l'adult fins a l'exasperació:

TRANQUI: Enriiiiiitooooo... El conec, el conec també. Però no era un amigueta. Era el cosí de Peeepiiitooooo... Eixe sap nadar, però, no sap jugar a futbol.

MEDIDOR: Sí. Molt bé, molt bé... i el pare de Pepito era un home molt ric.

TRANQUI: Ric? (es fa cosconelles) Quirri, quirri, quirri... (p. 18)

Per tant, el contrast de l'actitud dels dos personatges, l'adult seriós, tranquil, de vegades amenaçant, el xiquet juganer, desimbolt i burleta, es destaca sobretot per la manera d'utilitzar la paraula. Aquest fet es comprova amb el canvi que sofreixen aquests mateixos personatges quan, en lloc de relacionar-se un xiquet i un adult, s'enfronta un treballador amb un representant de l'autoritat més rànica.

En darrer lloc, cal fer referència a l'agència matrimonial. La secretària suporta tota la responsabilitat del desenvolupament de l'acció i es caracteritza mitjançant la veu, perquè físicament no hi ha cap diferència amb Raspa. Estrafà la veu fins al punt que el

---

<sup>57</sup> Es tracta d'intervencions molt breus basades en la repetició d'una paraula amb una cadència concreta “ah, sí, sí, sí”, “ah, mira, mira, mira”, cosa que les fa previsibles o imitables.



públic la identifica com un personatge totalment distint, cosa que s'aconsegueix, a més a més, introduint a les intervencions una altra falca que sembla originària d'una llengua inventada amb la qual es comunica perfectament amb els altres personatges:

RASPA: Aaaaah. I, i com ha pensat vostè que podria ser la dona de la seua vida?  
Ascarronia-maxini-patoni.

SOMPO: Bonica i enamorada!

RASPA: Aaaaa! Ascarronia-maxini-patoni...

TRANQUI: Aaaaah! Ascarronia-maxini-patoni i milionària. Dis-li-ho, dis-li-ho... (p. 31)

A més, aquest episodi dóna pas, com ja hem vist, a un altra cadència rítmica (“Guadalaiuto, tameta, taxuto”) que serveix per connectar aquesta escena amb la posterior.

#### 4.3.6.4. Ritme

El subministrament de la informació es relaciona directament amb el ritme de l'espectacle, amb la velocitat amb la qual es produeixen els canvis d'escena o seqüència. En *Els quatre cosins germans* comprovem com la informació se centra en dos eixos fonamentals, d'una banda, l'acció dels personatges i de l'altra, les cançons. Els personatges s'encarreguen d'anar introduint totes les novetats, però també marquen la importància de les accions mitjançant la seua actitud i la relació que estableixen entre ells.

Pel que fa a les cançons, hem de subratllar la importància d'aquelles que fan paleses les raons per les quals els xiquets han de fer front als adults que apareixen a la casa. La funció de les cançons és resumir els problemes exposats al llarg de l'espectacle i, a més, marcar els punts culminants del conflicte. Ens referim, sobretot, a dues de les cançons; la primera, es troba just a la meitat de l'espectacle i, d'una banda, resumeix tot el que l'espectador ja sap i, d'una altra, anuncia el que ve a continuació per tal de subratllar quins són els punts fonamentals de l'obra. La segona cançó determinant és la cançó final que serveix per cloure el raonament que s'ha estat desenvolupant durant l'espectacle. En aquestes dues ocasions, l'acció s'atura per donar pas a la informació que ha de saber l'espectador, en el primer cas per tal de no perdre's en el transcurs de

l'obra, en el segon, per tal d'assegurar que l'espectador ha arribat al missatge correcte. Són, ambdues, cançons narratives, les quals recorden com eren les cases antigues i subratllen la transformació que està patint no només la ciutat, sinó també tota la societat.

Pel que fa als personatges, els canvis de ritme es relacionen amb les transformacions, tan físiques, mitjançant una disfressa, com psíquiques i de comportament. Algunes vegades arribant a caracteritzar-se com a un segon personatge, d'altres transformant l'actitud per seguir jugant amb la resta de cosins. Aquestes transformacions poden accelerar el ritme de l'acció o alentir-lo, acurtar o allargar l'extensió dels parlaments o, fins i tot, esdevenir una escena musicada en què les relacions entre els personatges l'entnem mitjançant els moviments corporals o l'entrada i eixida d'escena. Per exemple, quan Tranqui es converteix en Policia secreta, el final de l'escena es precipita, perquè les intervencions són molt ràpides i el canvi de rol dels personatges que produeix la fugida del Medidor és gairebé immediat. Mentre que a l'episodi del Policia, el canvi de ritme es marca, sobretot, amb la música que es fa servir com a teló de fons, ja que quan l'agressor és sol a escena els seus moviments són molt més lents, la música s'atura i no torna a aparèixer fins que no entra Raspa i l'ataca amb l'espolsador.

Cal que destaquem, finalment, dues situacions que no sembla que tinguin cap funció narrativa, sinó que són episodis de descans i caracterització dels personatges, necessaris per mantenir l'atenció dels espectadors més menuts: els berenars. El primer el trobem abans de l'aparició del Notificador, i és un recurs mitjançant el qual el públic coneix tots els habitants de la casa abans que comencen a aparèixer els agressors. El segon berenar, però, és una situació que es caracteritza com un episodi intranscendent que segueix l'oficina matrimonial i precedeix la subhasta. Així doncs són dos moments en què l'espectador ha de notar com va passant el temps dels personatges i com els porta, irremeiablement, fins a arribar a l'hora de la subhasta. El contrast amb l'episodi de la subhasta és evident, ja que durant la subhasta tots els tempos s'acceleren, els parlaments, els moviments i les decisions dels personatges.

L'interès del públic es manejarà, al capdavant, mitjançant la combinació d'escenes amb parlaments curts, amb entrades i eixides constants, amb d'altres escenes més lentes,

que incorporen parlaments més extensos, però també cançons que resumeixen la informació, per tal que l'espectador més menut mantinga l'atenció en l'escena.

#### 4.4. *MOMO* (1986)

##### 4.4.1. *Acció i nivells ficticials*

###### 4.4.1.1. Estructura

###### - Nivells ficticials i seqüències grans

En una obra com *Momo*, el temps, la localització de la història en el ventall espai-temps esdevé el protagonista. Com que aquest aspecte és clau al llarg de l'obra, la companyia que la representa ha de tenir en compte la recepció que en farà l'espectador. Cal destacar que es tracta d'un muntatge extens, té una duració d'una hora i mitja, amb una primera part de 57 minuts i un descans.<sup>58</sup>

Així doncs, aquesta obra es divideix en dues parts formades per tres grans unitats cadascuna. La primera part comença amb l'aparició del personatge narrador que obre un nou nivell ficticial que ocuparà la resta de l'obra i en el qual ell mateix participarà. Durant aquesta primera part es presenten els personatges, el món ficticial i el conflicte que els personatges hauran de resoldre. La segona part, després de la pausa, comença amb la presentació del personatge que sap com vèncer els Homes Grisos, el Mestre Hora, continua amb el recorregut de Momo per descobrir les conseqüències de l'acció d'aquests personatges i acaba amb la solució d'aquest conflicte. En aquesta segona part trobem una el·lipsi temporal d'un any, el temps que els Homes Grisos han necessitat per transformar el món que Momo coneixia.

###### - Seqüències mitjanes

Les sis unitats que conformen l'obra, doncs, són les següents:

---

<sup>58</sup> Actualment els autors no creuen que siga viable aquest tipus de temporització escènica, perquè els espectadors, sobretot si es tracta de xiquets, no suporten més d'una hora de representació.

#### a) Presentació i descripció dels protagonistes

Gigi, com a narrador de tota la història, és el personatge encarregat d'introduir tots els aspectes que en possibiliten el desenvolupament, és a dir, que descriu l'espai, el temps i els personatges. Durant el seu monòleg inicial es presenta com a guia turístic de l'Amfiteatre (l'espai principal del transcurs de l'obra) i narrador de les històries que s'hi han esdevingut. Seguidament, després d'haver-ne fet una breu referència que serveix com a presentació del grup, apareixen la resta de protagonistes de l'espectacle: Momo, Beppo i Nino. La descoberta de l'existència de Momo serveix perquè cada personatge es presente i indique ell mateix alguns dels seus trets més significatius. A més, s'aprofita aquesta primera escena per tal de transformar l'espai i, tot construint la casa de Momo, adequar-lo a les noves necessitats.

#### b) Exemplificació del tipus de vida dels personatges

Aquest mecanisme d'identificació ràpida dels personatges permet que, durant l'escena següent, ja es pugui descriure detalladament com és el tarannà dels membres d'aquest grup i com interaccionen entre ells, al mateix temps que se subratlla que el centre d'atenció sempre és la *menuda* Momo:

GIGI: [...] Açò és un secret, Momo simplement esperava, esperava a veure què ocorria. De tal forma que a la gent ximple se li ocorria de sobte, pèng, idees molt brillants. Algunes coses necessiten el seu temps, i temps era l'únic que Momo tenia de sobra (Reflexiu.) Ara ho veureu. [...] (p. 5)<sup>59</sup>

Aquesta caracterització de la xiqueta s'exemplifica amb l'escenificació d'una analepsi d'un episodi recent de la vida de Gigi i Nino que, al capdavant, es forma a través de quatre anècdotes diferents viscudes per aquests personatges. L'episodi de la baralla física s'acaba lligant amb la destrossa anterior de la vaixella de la taverna, el rellotge d'aigua de Gigi i, finalment, l'anècdota més desenvolupada del robatori dels diners que hi havia darrere del quadre de Sant Antoni. Aquesta picabaralla entre els dos personatges ens demostra quina és la tècnica de Momo per solucionar els conflictes que sorgeixen entre els seus amics i convèncer-los que s'han de reconciliar.

---

<sup>59</sup> La paginació de les citacions d'aquest espectacle es correspon a la transcripció de la gravació de què disposem i que hem inclòs a l'annex.

D'altra banda, també ens mostren el tarannà de la resta de personatges. En primer lloc, el vell Beppo que comença la seua jornada laboral esmorzant i agranant molt a poc a poc. O, fins i tot, la manera de tractar els clients a la barberia de Fusi, un personatge que no havia estat presentat durant l'escena inicial, que s'inclou entre els habitants del barri, i que, a més, serà la primera de les víctimes dels homes grisos, els personatges antitètics d'aquest món ideal que ens han descrit anteriorment.

#### c) Primera aparició d'un Home Gris

L'escena de la barberia<sup>60</sup> serveix per introduir el tema de l'obligació d'estalviar el temps que imposen els homes grisos, és a dir, per mostrar clarament quin és l'objectiu que persegueixen aquests personatges. Aquesta escena s'introdueix amb una descripció feta per Gigi, que adopta la figura de narrador del desenvolupament de la història sense oblidar, no obstant això, les referències als diferents nivells ficticials que hi ha al llarg de l'espectacle. Així, d'una banda, es descriu el tarannà quotidià d'un dels personatges, que es presenta com a paradigmàtic del món dels adults i, d'altra, s'exemplifica el canvi d'actitud de les persones quan es troben sota la mala influència dels homes grisos.

Aquesta transformació actitudinal no es dona en el cas de la protagonista, a qui els homes grisos intenten comprar amb una nina, la manera d'escoltar pròpia de Momo enredarà l'Home Gris, el qual acabarà desvetllant el secret del seu negoci, contràriament a les directrius que ha de seguir.

La manifestació de Gigi, Beppo i Momo per la ciutat per tal de fer una assemblea a l'amfiteatre és una conseqüència directa d'aquesta primera topada amb el món de l'estalvi del temps. Així com, també, és la causa directa de la desaparició d'aquest primer agressor, després d'un judici sumaríssim que Beppo presencia, i que els portarà a buscar la xiqueta que és capaç de descobrir els mecanismes d'opressió dels homes grisos.

#### d) Arribada a la casa del Mestre Hora

Es tracta de la primera escena de la segona part. Momo se salva, gràcies a la tortuga Cassiopea, de la influència dels homes grisos i aconsegueix arribar fins a la Casa de Cap Lloc, on es gestiona el temps dels homes. En aquest espai, Momo coneix el

---

<sup>60</sup> Aquesta escena es va suprimir ben aviat, perquè es necessitava abreujar el muntatge.

Mestre Hora, el personatge encarregat d'ajudar la protagonista a assolir el seu objectiu de salvar el temps dels homes. Aquest nou personatge, doncs, és un adult diferent a la resta, habitant d'un món màgic que presenta la causa objectiva del conflicte amb els homes grisos, les flors horàries.

#### e) Recerca dels amics de Momo

Després d'un any, segons ens informa Cassiopea, Momo es veu una altra vegada abocada a l'amfiteatre, al seu món, amb l'esperança que res no haurà canviat. La protagonista, però, davant de la insistència dels avisos de la tortuga Cassiopea, comença la recerca per tal de comprovar la magnitud de la tasca dels homes grisos. Decideix iniciar el recorregut per la taverna de Nino i es troba amb la primera de les transformacions, perquè aquest personatge ara regenta un establiment de menjar ràpid. Tot i que no la pot atendre com a ell li agradaria, l'antic taverner facilita a la protagonista la informació essencial per saber com es troben els seus amics Gigi i Beppo.

En segon lloc, apareix el nou Gigi, que ha patit una metamorfosi profunda i s'ha convertit en un home de negocis.<sup>61</sup> Aquesta caracterització és la que més sobtarà l'espectador, perquè es tracta d'un dels personatges que millor ha conegut durant el transcurs de l'obra. Aquest personatge manifesta el seu malestar per la situació en què es troba, mentre que Nino només havia fet referència a les característiques de la seua nova vida, però sense haver-ne fet cap valoració negativa:

GIGI: Deixa-la en pau, m'entens, deixa-la en pau, a Momo no! Jo vaig de seguida. (Resignat) Ja veus on hem arribat, jo ja no tinc temps ni d'inventar històries i sempre repetisc les mateixes, i això és horrible, però ja no puc tornar-me'n endarrera, ara tinc moltes coses i molt boniques. [...] (p. 31)

A continuació, apareix un Home Gris que proposa a Momo el pacte que la lliurarà dels problemes i, a més, insisteix que la col·laboració de la protagonista ajudarà a millorar la situació dels seus amics. Tot i això, Momo no accepta aquest pacte però,

---

<sup>61</sup> Aquestes transformacions esdevenen els canals més adients per deixar ben palès quin és el model de societat que els membres de la companyia rebutgen.

sense adonar-se'n, facilita a l'Home Gris una informació vàlida per tal d'aconseguir tot el temps dels homes.

#### f) Solució del conflicte

La tortuga Cassiopea la torna a conduir fins a la Casa de Cap Lloc perquè es trobe amb el Mestre Hora i, d'aquesta manera, tots dos personatges solucionen definitivament la situació insostenible a la qual s'ha arribat al món dels homes.

El mestre Hora explica com es poden vèncer els homes grisos i encarrega a la xiqueta que duga a terme aquesta missió. Momo esdevé, per tant, l'heroïna que ha de guanyar amb audàcia els enemics i, d'aquesta manera, alliberar tota la humanitat.

Assistim, finalment, a una baralla entre un grup d'homes grisos, com a conseqüència directa de la bona actuació de Momo. Aquests personatges, que intenten enganyar-se els uns als altres per tal d'allargar la seua existència, es comporten com els màxims exponents de la insolidaritat i l'avarícia, és a dir, dels valors negatius que els espectadors han d'evitar.

Durant la cançó final, cantada pels personatges bons, es resumeix tot l'argument de l'obra i s'insisteix en els jocs temporals de les històries que es conten als infants.

#### 4.4.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

Gigi, que narra la història a la qual assistim, és el que marca el temps del discurs amb els seus parlaments. Aquest personatge obri el nivell ficcional al qual pertany la història que veurem representada, tot referint-se a la temporalitat:

GIGI: [...] Història que té el seu inici, anem a veure... sí, un dia a la taverna de Nino. Estàvem Beppo i jo allí, fent-nos uns vinets. Quan en això va arribar un home mig tort (Es tapa l'ull dret amb la mà.) i ens va dir que algú desconegut vivia a l'amfiteatre. Nino s'alçà interessat, era la quarta vegada que escoltava allò aquell matí i amb decisió anà cap allà. [...] (p. 1)

És interessant destacar com s'exposa la localització temporal del que s'està narrant amb el mateix mecanisme que s'utilitza als relats per a infants. Es tracta d'una història esdevinguda en un passat llunyà, la qual el narrador no ens descriu sinó que ens

porta directament a una acció ja començada, protagonitzada, a més, pels seus amics actuals. Aquest narrador homodiegètic és l'encarregat, doncs, d'obrir un nou nivell ficcional que relaciona amb la realitat en què viuen els personatges.

La durada de la història, però, és molt superior a la de l'espectacle, encara que les referències al temps transcorregut són molt escasses. Només hi trobem una referència explícita, és una declaració de la mateixa protagonista que ens transmet la informació de Cassiopea i que ens informa d'una el·lipsi:

MOMO: [...] Què? Que he dormit? Quant de temps? Un any? Per això em trobava tan descansada! (p. 28)

Tot i aquesta referència, a la qual la protagonista no dóna gens d'importància, però que serà cabdal per entendre el nou comportament de la resta dels personatges, no s'arriba a saber mai el temps exacte en què ens movem. Les hores, els dies, van succeint-se sense que l'espectador en tinga consciència. Aquesta intemporalitat, reforça la universalitat de la història que s'està representant, al mateix temps que la irrealitat del món que s'ha creat.

Les analepsis indirectes que hi ha a l'acció expliquen el passat dels personatges, per tal de caracteritzar-los clarament:

MOMO: I totes les nits ens pegaven i tot era molt injust. I jo, una nit, vaig botar la tàpia i em vaig escapar.

GIGI: Molt bé.

NINO: Sí, ben fet. (p. 4)

L'escenificació d'un episodi ocorregut en la taverna durant un temps pròxim al que ens trobem és també una analepsi indirecta. És important destacar que es tracta de l'escenificació d'una baralla entre dos dels personatges principals, cosa que posa en relació dos personatges que ja coneixen l'anècdota amb un altre que no en sap res i que es troba, doncs, en la mateixa situació que l'espectador. El desnivell informatiu durant les analepsis és diferent segons la persona que rep la informació. Per exemple, al cas abans esmentat de l'hospici on va viure Momo, tenim, d'una banda, la xiqueta que hi va viure i que en descriu les característiques, junt amb els personatges d'escena que en



coneixen l'existència, però també el públic per al qual aquesta és un informació nova, i en el cas dels més menuts, fins i tot, es pot tractar d'un concepte totalment desconegut del qual només en tindran les dades que es donen durant els parlaments. Aquest serà un aspecte important a l'hora d'establir les característiques de l'espectador model.

Aquestes analepsis poden arribar a ser fonamentals per entendre el transcurs de l'obra, hem de tenir en compte que el tema de l'espectacle és l'ús del temps. D'aquesta manera, considerem rellevants els moments, en la segona part, durant els quals Momo es troba amb Nino i Gigi, i aquests personatges li contenen el que han fet durant el període que ha estat absent:

GIGI: Ei, Momo. Si és Momo en persona, la menuda Momo (L'abraça.) Com estàs? Perdona, t'he fet mal? És que tinc un poc de pressa, estic esperant un cotxe per a anar a l'aeroport i tot ve apretat i això no m'agrada, no m'agrada gens. Però conta'm, com estàs? Has de contar-m'ho tot, pensava que ja no tornaries i et vaig deixar una nota a l'amfiteatre, l'has llegida, et va agradar? Hem de xarrar de tantes coses, pensava que no tornaries i et vaig deixar una nota a l'amfiteatre, l'has llegida? Però conta'm, com et va? No estigues tan callada! Què saps del vell Beppo? Per on para? Fa més de mil anys que no sé res d'ell, i Nino? Com enyore barallar-me amb ell! I què, tenen algun joc nou en l'amfiteatre? De vegades me'n recorde dels vells temps, quan tots junts jugàvem a l'amfiteatre i jo vos contava històries. Però ara tot és molt diferent, els anys passen de pressa (So de telèfons.) és llei de vida. (Al rellotge.) Sí, diga'm? (p. 30)

Aquestes descripcions ajudaran a entendre com han canviat els personatges, quin procés han patit al llarg de tots aquests dies, al mateix temps que relacionarà amb la xiqueta els personatges que han desaparegut durant les escenes en què hem conegut nous personatges com el Mestre Hora i els homes grisos. A més, el públic pot necessitar que es tornen a situar els personatges dins del seu context per tal de restablir els lligams i les relacions dels uns amb els altres.

En darrer lloc, doncs, ens referirem a les prolepsis. Aquella més marcada és l'anunci del procediment del Mestre Hora per tal de desfer-se dels homes grisos i l'avís de la perillositat de la missió de la xiqueta que es converteix, definitivament, en l'heroïna de la història, atès que salva les persones bones que fins ara han estat sota el poder dels dolents:

MESTRE HORA: Mira, jo mai dorm. Si ho fera, el món es *deturaria*, el temps es quedaria quiet i rígid per a tota l'eternitat. Però tinc la facultat de donar-te a tu, sols a tu (S'amaguen, Momo agafa Cassiopea.) de donar-te a tu, sols a tu, una flor horària. Açò perquè floreix una cada vegada, quan els homes grisos correuen a aprovisionar-se als seus magatzems secrets, tu has d'impedir que puguen agafar les flors horàries que tenen congelades. Eixes flors amb les que fan els seus cigarrets, vols ajudar-me?

MOMO: (Dubta.) Ho intentaré. (p. 34)

Durant la cançó que clou l'espectacle, les últimes intervencions de Gigi fan palesa la funció que ha acomplert aquest personatge com a narrador, així com els dos nivells ficticials que estructuren l'obra. Hi ha, d'una banda, el nivell del temps present del personatge narrador, compartit amb el públic, i, d'una altra, el segon nivell que Gigi pot manejar:

GIGI: Hem contat açò com si ja hagués passat,  
podríem contar-ho com si haguera de passar. (p. 37)

Aquestes afirmacions fan que els xiquets es puguen sentir còmplices i partícips de tot allò que ha anat succeint a escena. Açò pot acostar l'obra teatral a la resta d'entreteniments als quals estan acostumats els infants, com poden ser, per exemple, la música, el circ o les pel·lícules de cinema:

GIGI: Nosaltres l'hem perdut tot al passar.

ELS QUATRE: Vosaltres hora i mitja heu passat.

Tots haurem guanyat un poc.

Realitat, mentida o veritat.

La representació ha acabat. (p. 38)

#### 4.4.1.3. Espai ficcional

L'espai és l'element que provoca el començament de la història, perquè és a l'amfiteatre on s'han produït les històries que conta Gigi als turistes. D'aquesta manera,

l'amfiteatre es transforma en l'element generador de les històries que el narrador explica. L'amfiteatre és, a més, el microespai on viu la protagonista, es caracteritza com un espai de llibertat, on domina la imaginació i l'amistat d'aquells que s'hi reuneixen.

El muntatge de la casa de Momo, en l'extrem esquerre, és el primer moment en què apareix la música, com un altre dels elements que ajuden a coordinar els moviments dels personatges i situar-los dins d'un espai concret.

Les referències a aquest espai són constants al llarg de tota l'obra, al primer parlament de Gigi, per exemple, ja trobem una descripció que fa palesa la importància que ha tingut des de temps ancestrals: "Aquest amfiteatre ha estat escenari de mil celebracions, de converses, d'escenificacions tràgiques o (estrafà la veu) còmiques." (Gigi, p. 1).

Però el que és realment important, segons el punt de vista d'aquest personatge, és el fet que és justament en aquest espai on ha esdevingut "la història més bonica mai contada". Així doncs, espais com l'amfiteatre, els carrers de la ciutat, la barberia i l'hamburgueseria ens serveixen per establir els trets essencials del món en què viuen aquests personatges.

Durant el parlament introductori de Gigi es refereix a la taverna, un espai no vist, que els personatges s'encarregaran de crear amb les seues intervencions: "Història que té el seu inici, anem a veure, sí, un dia a la taverna de Nino. Estàvem Beppo i jo allí, fent-nos uns vinets." (Gigi, p. 1). Aquest personatge aprofita l'ocasió per inscriure l'amfiteatre dins del macroespai, un context urbà més ampli que es pot identificar amb qualsevol de les ciutats actuals i que els espectadors coneixen.

Es construeix, així doncs, una ciutat que es correspon amb les que coneixen els xiquets del públic, sense cap detall que servisca per concretar-la. Una inconcreció que ajuda per tal de donar a l'acció un major caràcter de conte per a infants, els espais apareixen, per això, esmentats però molt poc caracteritzats, es deixa que cada espectador els imagine segons els seus coneixements previs. La companyia només es preocupa de donar unes pinzellades ràpides que serveixen per recrear-ne l'atmosfera i transmetre sentiments negatius o positius eficientment.

Gigi, d'una manera ràpida i concreta, situa, doncs, l'amfiteatre en un espai més gran en el qual podem trobar tavernes, carrers, comerços, molt semblants a aquells que estan avesats a visitar els xiquets del públic. Tant la intemporalitat com la manca de

marques espacials explícites són trets que serveixen per destacar la universalitat de les descripcions.

Hi apareixen, tanmateix, al costat d'aquests llocs tan coneguts, altres espais dels quals no podem assegurar que els espectadors tinguin informació suficient. Aquest és el cas de la referència a l'hospici que hi ha a la primera trobada dels personatges, i potser per aquesta causa els trets que s'hi enumeren insisteixen que no es tracta d'un espai positiu:

NINO: (Seguint.) la portaran a un hospici, i allí hi ha més xiquets com tu, podràs jugar, et donaran menjar, t'ensenyaran a llegir, a escriure, a que t'agrada?

BEPPPO i GIGI: No!

NINO: No?

MOMO: No. Jo ja vaig estar allí.

NINO: Veus? Ja va estar allí.

MOMO: I hi havia més xiquets.

NINO: Veus, més xiquets.

MOMO: I reixes a les finestres.

GIGI: Ho veus? Reixes a les finestres.

NINO: En ma casa també hi ha reixes a les finestres i tots els dies vas a fer-te'n una. Això no és problema.

MOMO: I totes les nits ens pegaven i tot era molt injust. I jo, una nit, vaig botar la tàpia i em vaig escapar. (p. 3)

L'hospici, doncs, és un dels espais negatius que s'esmenten a l'obra, i del qual l'amfiteatre és l'alternativa que pot aportar la solució als problemes de la xiqueta.

Vegem, a més, com els mateixos personatges s'encarreguen de crear un espai per a Momo en un racó de l'amfiteatre, que s'ha de convertir en casa seua, però que també aprofitaran com a lloc de reunió per a tots els seus amics:

BEPPPO: Ahí, que bé! Perquè este tros l'agranem ara!

GIGI: (Li agarra la granera.) Jo la netejaré, jo la netejaré. (Li agrana els peus a Nino.)

NINO: Jo li posaré un lloc perquè es calfe.

GIGI: Jo m'encarregaré de la instal·lació de l'aigua, això és! (Comença la música.)

(Munten la casa de Momo al ritme de la música, fosc.) (p. 5)

Cal destacar un altre dels espais escenogràfics, la Casa de Cap Lloc, perquè, d'una banda, es caracteritza com un espai positiu, ja que hi viu el personatge que ha de salvar els protagonistes del perill dels homes grisos, el Mestre Hora. I, de l'altra, és un espai extraordinari amb unes característiques especials que impossibiliten l'entrada dels homes grisos, cosa que transforma aquesta casa en un refugi que Momo i el Mestre Hora aprofiten per exposar quin és l'objectiu dels seus enemics i com es poden organitzar per vèncer-los.

Per poder crear altres espais, dins l'espai escenogràfic de l'amfiteatre, s'utilitza un altre tipus de recursos, com pot ser l'escenificació de jocs infantils. Els personatges, tant adults com xiquets, creen nous espais mitjançant els seus moviments i les seues intervencions. Un bon exemple de la utilització d'aquests mecanismes és el cas de l'aparició de Margenci Comuno, així com també l'episodi de la construcció del vaixell que es clou amb la cançó del Tifó Caminaret.

La intervenció malèvola dels homes grisos canvia les característiques essencials dels espais que coneix la protagonista. Per això, els personatges apareixen en els espais que ja s'havien esmentat, però tan greument alterats que a Momo li costen de reconèixer.

Un d'aquests casos és la taverna de Nino, a la qual s'havien referit durant la primera part com a punt de trobada alternatiu a l'espai de l'amfiteatre. Momo arribarà a l'antiga taverna de Nino, però aquest establiment no tindrà l'aspecte que els espectadors esperen, sinó que la taverna de Nino es mostra, ara, com una cadena de muntatge d'entrepans que no permet la conversa entre els dos protagonistes:

VEUS: Ei, l'ensalada de la taula 3 no porta ceba!

Era una ensalada especial sense ceba i aquesta té ceba!

L'entrepà era de formatge, no de ceba! Un entrepà de pa, pernil i tomaca, ràpid!

L'hamburguesa està poc feta! (p. 29)

La transformació de la ciutat s'escenifica mitjançant la recerca de la casa de Gigi, a la qual no havien fet referència anteriorment. Momo caminarà pels carrers d'una zona desconeguda de la ciutat que es correspon amb les noves urbanitzacions:

MOMO: [...] A veure, diu que viu per la zona del turó, això és per ací. Uf! Però ací està ple de xalets, además açò no s'assembla en res a una casa de Gigi. Jo crec que Nino s'ha equivocat (Mentre Momo parla apareix Gigi molt mudat, nerviós i amb molta pressa.) Com ha de viure en una casa d'aquestes, Gigi? Això no pot ser! (p. 29)

#### 4.4.2. *Personatges*

Hi trobem sis personatges clarament definits, els protagonistes de la història: Gigi, Beppo, Nino, Sr. Fusi, el Mestre Hora i Momo. A més, hi ha tres homes grisos i dos personatges objecte com són Cassiopea, l'ajudant del Mestre Hora, i Bebenin, el regal que fan els homes grisos a la xiqueta.

##### 4.4.2.1. Gigi

Es tracta d'un personatge que actua com a narrador encarregat de generar el relat teatral, Gigi és un personatge que pertany a la història que explica, per tant, el podem considerar com a un narrador homodiegètic, segons la classificació de Genette.

L'obra s'inicia amb una primera escena en què aquest personatge s'adreça al públic de la sala per tal de submergir-lo en el món de les històries de l'amfiteatre, la intenció és que els espectadors reals puguin sentir que Gigi els conta la història de Momo a la manera com ho fa per als grups de turistes. La cloenda de l'obra és també una intervenció, que precedeix la cançó final, d'aquest mateix personatge narrador que resumeix l'estructura de l'acció i el destí dels personatges. Aquesta proposta de presentació i cloenda de l'acció permet apropar l'espectacle a la forma de ficció a què se suposa que estan acostumats els xiquets, el conte. A més, Gigi, mitjançant la lectura en veu alta d'un llibre màgic que es guarda a les butxaques, fa evident que està generant aquest relat de segon nivell:

GIGI: [...] Anem a vore (Llig i pronuncia paraules que no s'entenen.) està del revés. (Resignat gira el llibre i continua llegint.) Quart capítol: existeix una cosa molt misteriosa, però molt quotidiana, quasi tots participen d'ella i tot el món la coneix. Jo també. [...] (p. 12)

Els parlaments de la resta de personatges s'utilitzen per descriure la psicologia d'aquest personatge. Es tracta d'un jove despreocupat, la característica fonamental del qual és exercir nombroses professions com ara contar històries als turistes que visiten l'amfiteatre.

És un dels personatges que demostra quins són els canvis que sofreix una vida després d'haver lliurat tot el temps als homes grisos. Aquesta transformació és bastant eloqüent i serveix per fer palès el grau de desesperació i d'estrès de l'home modern:

GIGI: Deixa-la en pau, m'entens, deixa-la en pau, a Momo no! Jo vaig de seguida (Resignat.) Ja veus on hem arribat, jo ja no tinc temps ni d'inventar històries i sempre repetisc les mateixes, i això és horrible, però ja no puc tornar-me'n endarrera, ara tinc moltes coses i molt boniques. [...] (p. 31)

Gigi, doncs, és un dels personatges que ha caigut en el parany dels Homes Grisos i un dels que millor dona compte de l'estat de frustració a què es pot arribar. La transformació que ha sofert aquest personatge és tan gran que, fins i tot, ha canviat de nom del diminutiu Gigi, com el coneixíem fins ara, a Girolamo, com es presenta a la xiqueta i com se li adreça la seua secretària.

Tot i així, l'última intervenció evidencia que aquest canvi pot no ser permanent, i que, gràcies a l'acció de la xiqueta, tot ha tornat al seu lloc.

#### 4.4.2.2. Beppo

La primera referència a aquest personatge la fa Gigi durant la intervenció inicial. Es tracta d'un membre del grup d'amics, d'aquells que s'interessen des del primer moment per l'aparició de la xiqueta Momo a l'amfiteatre. Els seus primers parlaments subratllen allò que diu Momo, en repeteix les idees i en defensa, convençut, el punt de vista: "(Es posa al costat de la xiqueta) És de veres, que pesats que sou! Per què no es pot quedar ací? A veure!" (p. 5).

Beppo és el personatge que exemplifica el mode de vida que està desapareixent durant l'època, ho fa tot a un ritme lent, sense pressa, i participa en els jocs dels xiquets, com a l'aparició de Margenci o al vaixell que fa front al Tifó Caminaret. Tot i la seua

aparent innocència és el primer personatge que s'adona dels canvis que estan transformant l'actitud dels ciutadans:

BEPPPO: Sí, ara per la nit, estan bojos, a mi no m'agrada. A mi m'agrada treballar de dia: I de bon matí vaig al barri i m'apare baix del balcó de la tia Rosario, quan rega els geranis em cauen gotetes al cap (Momo riu.) I la porta del metge que té una mà, té una mà que cada vegada que passe li agarre la mà. (Fa com si trucara.) Perdone, jo és que passava, sap, no volia tocar, però... Carter, el meu amic el carter! (Se'n va.) (p. 21)

Estem referint-nos, així mateix, al personatge que assisteix al judici de l'Home Gris que s'ha confessat a Momo, fet que anuncia el perill que corre la protagonista. Aquests dos punts són molt rellevants per al desenvolupament de l'obra, perquè es tracta, d'una banda, d'una analepsi que s'encarrega de resumir tot el que ha succeït fins al moment a escena, però, d'una altra, perquè tot mostrant dos espais simultanis amb personatges antagònics es dona pas a la darrera part de l'obra en què augmenta la tensió fins arribar al nivell màxim: "No, no! Momo, Momo has d'amagar-te, estan buscant-te! Momo, Momo! (música, fosc)" (Beppo, p. 22).

Les referències de la nova vida de Beppo, després de la desaparició de la xiqueta, ens les ofereix Nino a l'hamburgueseria, en què s'insisteix en el procés de canvi que ha sofert:

NINO: Beppo? Beppo no, va estar molt preocupat per tu, saps? Però com no tornaves va fer un tracte amb no sé qui i ara treballa més que mai i diu que així aconseguirà el que vol, tu ja saps com és ell, eh? Tindràs fam, pren, un bocata, et pose dos salsitxes i un parell d'hamburgueses. (p. 29)

#### 4.4.2.3. Nino

És un personatge amb dues funcions ben marcades al llarg del desenvolupament argumental de l'espectacle. En primer lloc, serveix de contrapunt a Gigi per tal d'accentuar la despreocupació vital d'aquest personatge. Són aquests dos els personatges que protagonitzen una baralla que s'utilitza per exemplificar el tarannà de



Momo. Es tracta de l'episodi en què es discuteix per la quantitat de diners exacta que hi havia darrere del quadre de sant Antoni a la taverna:

NINO: Bé, al que anàvem, quants diners hi havia darrere del quadre?

GIGI: La veritat, hi havia molt pocs diners, eh?

NINO: Ja. Quants són molt pocs?

GIGI: Cent.

NINO: Cent què?

GIGI: Duros.

NINO: Cent duros. Hi havia cent duros. (Momo s'acosta interrogativa a Gigi.)

GIGI. Dos-cents. (p. 7)

En segon lloc, té la funció d'informador, perquè és el primer personatge que Momo troba després de la seua absència i aquell que la posa al dia de tots els canvis que hi ha hagut en la vida dels seus amics:

MOMO: I vindrà a l'amfiteatre!

NINO: No, ara té coses més importants que (soroll)

MOMO: On viu?

NINO: Qui, Gigi? Crec que viu en la zona del turó, en un xalet molt bonic. (p. 29)

Aquest personatge té una relació directa amb l'espai, la taverna primer, l'establiment de menjar ràpid després. Es caracteritza, sobretot, per aquesta activitat professional que desenvolupa, cosa que el fa coneixedor de primera mà de la nova problemàtica de la ciutat. D'aquesta manera, tant els trets físics com els psicològics s'adrecen a destacar que es tracta del propietari d'una taverna, que posteriorment s'adequarà als paràmetres d'estalvi de temps marcats pels homes grisos.

#### 4.4.2.4. Sr. Fusi

Aquest personatge només apareix com a exemple de la transformació de tots els habitants de la ciutat, perquè Gigi el presenta com a model de la tasca que duen a terme els homes grisos. El ritme de vida d'aquest personatge, que es descriu detalladament

durant la trobada amb l'Home Gris com un ritme lent, pausat i despreocupat, es mostra com a aquell tarannà de la ciutat sencera que està desapareixent:

GIGI: (Li dóna la moneda.) Adéu, Fusi. (Al públic.) Al Sr. Fusi li agrada xarrar amb els clients, explicar les seues opinions i escoltar el que ells diuen. Encara que, fins i tot això, de vegades, s'oblida, i (Tro.) (p. 13)

L'aparició d'aquest personatge s'utilitza per mostrar el mètode que segueixen els homes grisos per aconseguir el temps dels homes, així com les característiques fonamentals d'un tipus de ciutat que està en ple procés de transformació. Aquest personatge no torna a aparèixer al llarg de l'espectacle, perquè ja ha acomplert la funció de servir de model de víctima dels agents de la Caixa d'Estalvis del Temps.

#### 4.4.2.5. Momo

És la protagonista de la història i l'únic personatge femení. Es presenta mitjançant els parlaments de la resta de personatges que hi ha a escena:

NINO: Sí (A la xiqueta.) Momo, a tu et diuen Momo.

MOMO: Sí.

NINO: (A Gigi.) Sí, veus? Li diuen Momo.

GIGI: Això ja ho sabíem abans de vindre. (p. 2-3)

Malgrat que els detalls que dóna ella mateixa sobre la seua vida anterior són bastant vagues, la informació més completa sobre aquesta xiqueta ens la brinda el narrador, Gigi, quan descriu la manera de resoldre els conflictes que es creen entre els visitants més assidus de l'amfiteatre:

GIGI: (Mira cap al públic iriu com un babau, s'alça.) A partir d'aquell dia, Momo tenia moltes visites. Sempre es veia algú parlant amb ella. I és que uns als altres es deien "ei, vés-te'n amb Momo!" i ho deien com si res, amb naturalitat, com es diu bon dia o (Tocant-se la panxa.) bon profit! Així ho deien "vés-te'n amb Momo!" i sabeu per què (Nega amb el cap, esperant la resposta del públic.) Perquè Momo, a veure com ho

podríem dir, el que la menuda Momo sabia fer com ningú (Mira als costats.) era escoltar [...] Momo simplement esperava, esperava a veure què ocorria. [...] (p. 5)

Aquest comportament, com ja hem vist, s'exemplifica amb l'escenificació d'una picabaralla entre dos personatges, Gigi i Nino, que acaben sent tan amics com abans de la discussió gràcies a disposar de l'atenció de Momo. En aquest episodi Momo intervé silenciosament i sense dir cap paraula aconseguix que els personatges raonen, diguen la veritat, es disculpen i es reconcilien. Es tracta, doncs, d'un personatge actiu, perquè tot i que ella no té cap parlament durant aquesta escena, els personatges s'hi refereixen, reaccionen amb els moviments de la xiqueta i, per tant, la impliquen en l'acció que hi transcorre.

La xiqueta participa en tres jocs al llarg del desenvolupament de la història. En primer lloc, durant l'episodi en què lluiten contra el Tifó Caminaret en col·laboració amb Gigi i Beppo. D'altra banda, en les dues situacions que podem classificar com a lúdiques com són l'aparició de la Nina Bebenin i el repte de resoldre l'endevinalla que li proposa el Mestre Hora.

La Nina Bebenin és el primer intent dels homes grisos de comprar la influència que té Momo sobre la resta de personatges. En aquest moment es torna a demostrar que es tracta d'un personatge singular, que no cedeix fàcilment a les trampes dels seus enemics, sinó que aconseguix la confessió de l'Home Gris. Aquest primer contacte amb el nou món que ofereixen els agents, Momo el qualifica d'ensopit i difícil de portar a terme perquè és un món sense els components essencials del medi en què ella es troba còmoda; aquesta xiqueta insisteix que troba a faltar aspectes com l'amor entre les persones, l'amistat o la imaginació.

HOME GRIS: Què li falta a eixa nina tan fabulosa?

MOMO: Crec que no se la pot voler.

HOME GRIS: Voler? (Enfadat) D'això no fa falta absolutament res, voler, voler, voler, voler.

MOMO: Però jo als meus amics els vull. (p. 19)

Els raonaments de la xiqueta, com veiem, xoquen amb els plantejaments que ofereix l'Home Gris que acaba declarant tots els horrors que s'amaguen sota el nom de la Caixa d'Estalvis del Temps.

La desaparició de Momo durant un any, a més, precipita els esdeveniments al món que ella coneix, les relacions entre els personatges canvien, tant el seu ritme vital com la seua vida professional. Tot i això, el temps que passa lluny dels seus amics la xiqueta l'aprofita per aprendre com són els homes grisos, què pretenen i com combatre'ls. El Mestre Hora la tria per aconseguir que aquests personatges negatius no assolisquen cap dels seus objectius.

Momo, per tant, assumeix el paper d'heroïna des del primer moment i, d'aquesta manera, tot obeint les ordres del Mestre Hora i acompanyada de la tortuga Cassiopea, salva els adults del poder alienant dels homes grisos.

#### 4.4.2.6. Mestre Hora

Cassiopea és el mitjà que ajuda la xiqueta a posar-se en contacte amb algú que sap enfrontar-se al perill dels homes grisos, és a dir que per arribar al món que habita aquest personatge, el Mestre Hora necessita un personatge que exercisca de guia, com aquesta tortuga:

MESTRE HORA: Cassiopea, eres tu, Cassiopea? Que no m'has portat la menuda Momo? Què? Què dius? Que ja està ací? On està?

MOMO: Ací. Estic ací. (p. 24)

El Mestre Hora té unes funcions bastant específiques pel que fa a la relació que ha d'establir amb Momo i amb la resta de personatges. D'una banda, és l'únic personatge que sap com combatre els homes grisos i que és conscient del perill que aquests representen i, de l'altra, es transforma en el protector de la xiqueta per tal que siga capaç de vèncer-los i alliberar la ciutat del control d'aquests personatges tan negatius. Perquè, al remat, ell mateix es defineix com a l'únic administrador del temps dels homes, però incapaç de defensar el temps dels homes dels atacs externs:

MESTRE HORA: Vols que et conte un secret? D'ací, de la casa de cap lloc, al carrer de Mai, d'ací, dic, naix el temps dels homes.

MOMO: El fas tu?

MESTRE HORA: No, jo sols sóc l'administrador. (p. 27)

El Mestre Hora, per tant, coneix l'existència dels homes grisos i totes les seues estratègies, sap com lluitar contra ells, malgrat que no puga enfrontar-s'hi, perquè no es part de la seua tasca, sinó que solament pot triar qui ha de dur a terme aquesta feina:

MOMO: Tu com has sabut això de la pancarta i dels Homes Grisos?

MESTRE HORA: Jo no isc mai de la casa de cap lloc, no. Però observe constantment els Homes Grisos i els teus amics, sí.

MOMO: Sense eixir de casa?

MESTRE HORA: No és necessari, per això tinc les meues ulleres de visió total. Vols provar-les? (Li les dóna.) (p. 25)

#### 4.4.2.7. Homes Grisos

Es tracta dels únics personatges negatius que apareixen al llarg de l'obra. Els tractarem com un grup perquè aquesta és una de les seues característiques fonamentals, la manca d'individualitat. Es defineixen a ells mateixos com a membres d'un col·lectiu que lluita per aprofitar-se del temps dels homes. Els trets físics els diferencien fàcilment de la resta de personatges, són una presència grisa que contrasta amb l'aspecte de la resta dels personatges. La raó d'aquesta coloració ens la dóna el Mestre Hora, que encarna la figura d'adult que en coneix tots els secrets: “[els homes grisos] s'alimenten d'una cosa morta. Del temps que els furten als homes. I eixe temps mor quan ells l'aconsegueixen.” (p. 25).

La màxima amenaça dels homes grisos és enverinar el temps dels homes amb el fum de les seues cigarretes, cosa que portaria els adults a la pitjor de les malalties, allò que el Mestre Hora, més endavant, defineix com a *avorriment total*:

MOMO: Enverinant el temps?

MESTRE HORA: Sí, i quan els homes reben eixe temps, cauran malalts de mort.

MOMO: I quina és la malaltia eixa?

MESTRE HORA: Al principi no es nota res, després, a poc a poc, no tens ganes de fer *ninguna* cosa. T'avorreixes, tot es torna gris, eixa *enfermetat* es diu avorriment total. Per això, he de fer alguna cosa, sí, però jo a soles no puc, vols ajudar-me? (p. 34)

Les aparicions d'aquests personatges s'avancen amb un cop de vent fred, que senten els personatges, i un fosc a escena que és el senyal per al públic. Gigi, com a narrador, és el primer personatge que s'hi refereix, per això en descriu les característiques essencials, i mitjançant el seu parlament dóna pas a l'exemplificació del seu comportament:

GIGI: [...] Els homes grisos s'havien incrustat en la gran ciutat (Es descorre la cortina cap a l'esquerra.) en la vida dels seus habitants. Per tal de furta el temps als homes (Es veu la barberia del Sr. Fusi.) mireu, si no, al senyor Fusi, el barber. En la barberia de Fusi... (p. 12)

El món que presenten els homes grisos com a ideal s'allunya d'aquell en el qual viuen els personatges bons. En un primer moment, la consciència d'aquest canvi els espanta, però posteriorment cauen víctimes de l'estratègia d'aquests personatges malvats. De fet, a la primera intervenció de l'Home Gris, aquest es presenta normalment, descriu l'activitat i l'objectiu del col·lectiu al qual pertany per tal d'aconseguir la confiança del barber, i explica sense cap complex el procediment que s'ha de seguir per aconseguir estalviar temps:

HOME GRIS: (L'interromp.) D'això ens ocupem nosaltres, estiga tranquil que ja es donarà compte que no li sobra res del temps estalviat. Ja veurà com no li'n sobra.

SR. FUSI: Però he de signar un contracte? On diposite el temps?

HOME GRIS: Benvolgut Sr. Fusi, vostè sabrà com s'estalvia temps. Es tracta de treballar més de pressa i deixar de costat tot el que és inútil.[...] (p. 15)

Un exemple clau d'aquest canvi és el regal que li ofereixen a Momo perquè s'oblidi dels seus amics. El xantatge a la xiqueta conduirà, sorprenentment, a la situació

contrària a aquella pensada pels homes grisos, perquè acaben posant-se en evidència i declarant obertament la seua estratègia:

HOME GRIS: He de reconèixer que no m'he trobat a massa gent com tu. Si n'hi hagueren més com tu podríem prompte tancar la Caixa d'Estalvis del Temps i dissoldre'ns en el no-res. No, no, no, de qui viuríem aleshores? Hem de romandre desconeguts, ningú deu saber que existim, ni què estem fent. Sols mentre ens mantinguem desconeguts podrem fer el nostre negoci. Un negoci difícil, sagnar-los el temps als homes: hora a hora, minut a minut, segon a segon. Perquè tot el temps que estalvien, el perden. I per això nosaltres en som més, cada vegada més i en necessitem més. Cada vegada som més! Què he fet? Què estic dient? Estic malalt! Tu, tu m'has emmalaltit, has d'oblidar-te per complet, xiqueta, has d'oblidar tot el que t'he dit. Has d'oblidar, m'entens? Has d'oblidar tot el que t'he dit, m'entens? Has d'oblidar-ho tot! (p. 19)

D'homes grisos n'arribem a veure tres simultàniament a escena, moment en el qual es demostra que tots aquests personatges són iguals, vesteixen d'uniforme i porten els mateixos accessoris: un maletí i una cigarreta.

L'acció de l'obra s'accelera quan aquests personatges aconseguen parlar amb Momo i amenaçar-la perquè els porte a la Casa de Cap Lloc, on podrien aconseguir definitivament tot el temps dels homes. Els homes grisos, com a personatges dolents que són, cauen en el parany al qual els ha conduït el Mestre Hora i, aleshores, assistim a la desaparició definitiva d'aquests personatges i, gràcies a això, a la recuperació del ritme de vida tradicional en què cap tot allò que reivindicava la menuda Momo: els jocs, la imaginació i l'amistat:

HOME GRIS 1: (Riu. Mira Momo, tira la cigarreta i intenta avançar cap a la xiqueta però no pot) deixa'm la flor, xiqueta. (Cau agonitzant.) deixa'm la flor, menuda. Està bé, què ens pensàvem? (p. 37)

#### 4.4.3. *Emmarcament ficcional*

##### 4.4.3.1. Macroespai

L'acció de l'obra s'inscriu en una ciutat amb les característiques essencials de tota ciutat del seu temps, aquesta serveix d'exemple de la transformació que sofreixen els municipis d'aquests temps. Una vegada més, la transformació del món tradicional en què viuen els personatges esdevé protagonista de l'espectacle. La ciutat que descriuen els personatges, en què els xiquets poden reunir-se a jugar al carrer, fer noves amistats, i tothom té temps per dedicar-se als altres és aquell que els homes grisos han de canviar perquè no els aporta cap benefici material. L'espai és, doncs, un dels aspectes que més es transforma gràcies a l'aparició dels homes grisos, i aquestes transformacions duen aparellats canvis en el comportament i en els costums de la resta de personatges, sobretot dels adults, i els xiquets en pateixen les conseqüències. El món anterior, aquell que correspon al temps d'abans de l'aparició dels homes grisos, es descriu amb un cert to de malenconia, com una realitat que, a poc a poc, es va perdent i que cal recuperar. En aquest món, a més, tenia cabuda tant la imaginació com la interacció entre tots els personatges.

##### 4.4.3.2. Època

La història ens la narra Gigi a la manera dels contacontes tradicionals, és a dir, com una anècdota passada, encara que no sabem quant de temps pot haver transcorregut des que s'ha esdevingut. Justament aquest aspecte el subratlla el mateix narrador durant la cançó que clou l'espectacle; no hem d'oblidar que el joc amb el temps és un dels factors principals que ajuden a engegar les aventures de Momo:

GIGI: Hem contat açò com si ja hagués passat,  
podríem contar-ho com si haguera de passar. (p. 37)

Quant a l'època en què s'emmarca la història, doncs, ens hem de fixar en aquells elements que la caracteritzen com a contemporània dels espectadors; per exemple, s'ha



de destacar l'aparició d'una nina que parla, però també que Nino haja transformat la taverna en una hamburgueseria, o algunes de les noves característiques de la ciutat.

En primer lloc, doncs, ens hem de referir a Bebenin, la nina amb la qual els homes grisos pretenen fer xantatge a la protagonista. L'Home Gris que li l'ofereix, canta un rap en què enumera tots els complements que acompanyen aquest tipus de joguets, tot destacant com són d'innecessaris els amics o la imaginació per jugar amb ella:

HOME GRIS: [...] Ací tenim un preciós vestit  
Un abric de pell i una falda gris.  
Una bata de seda, un vestit de tennis,  
caçadora de cuir i un equip d'esquí.  
Un pijama, un camisó, uniforme d'infermera,  
pantaló, americana, davantal,  
cinturó, camisola, gamma plàstic,  
jersei, quimono, mitges, calces [...] (p. 17)

Aquest plantejament d'utilització dels joguets moderns, xoca amb el punt de vista de la xiqueta que brinda un altre tipus d'objectes a la nina, justament aquells que necessiten de la col·laboració de l'infant per tenir algun significat:

MOMO: [...] Mira tinc una pedra de colors i quan la poses al sol fa llumetes i una pedra de riu que quan la toques dóna un gustet de tocar.  
NINA: Hola, sóc Bebenin. La nina perfecta.  
MOMO: També tinc una bonica casa de caragol, t'agrada?  
NINA: Sóc teua, per això t'envegen tots.  
MOMO: Mira, si no t'agrada res del que tinc dóna igual, podem jugar a una altra cosa i en pau. (p. 16)

L'enfrontament amb aquell món extern que es correspon amb l'habitual dels xiquets del públic, també es demostra quan es parla de la ciutat, tant de les característiques com de les activitats que s'hi poden dur a terme. Per exemple, les tavernes tradicionals es transformen en establiments de menjar ràpid o els turons s'omplien d'urbanitzacions. Tal com explica Nino durant la darrera trobada amb la

xiqueta, Gigi ha aconseguit pujar de categoria social i això l'ha portat a ocupar un dels nombrosos xalets dels afores de la ciutat:

MOMO: [...] A veure, diu que viu per la zona del turó, això és per ací. Uf! Però ací està ple de xalets, además açò no s'assembla en res a una casa de Gigi. Jo crec que Nino s'ha equivocat (Mentre Momo parla, apareix Gigi molt mudat, nerviós i amb molta pressa.) Com ha de viure en una casa d'aquestes, Gigi? Això no pot ser! (p. 29)

L'aparició d'aquests nous barris de luxe és una de les transformacions que estan patint les ciutats durant l'època, comprovem, doncs, com l'adaptació fidel dels plantejaments de l'obra original de Michael Ende resulta una imatge del tot ajustada a la realitat de la comarca.

Un altre dels fets que porta l'espectador a identificar com a actual aquesta situació és la manifestació. El tractament que rep aquest esdeveniment, com un fet normal i propi de la vida urbana, es destaca pel tipus d'intervencions dels personatges, que intenten definir què és una manifestació:

GIGI: Sí, hem de fer...

BEPPPO: ...una manifestació.

GIGI: Això és, una gran manifestació que vaja per tots els carrers de la ciutat. Perquè hem de dir a la gent, (S'atura.) agarrem-ho des de l'inici, perquè hem de dir a la gent...

MOMO: ...que estan furtant-los el temps!

GIGI: (A Momo, fluixet.) Això és, estan furtant-los el temps.

BEPPPO: Ei, sabeu? Jo una vegada vaig veure passar una manifestació.

GIGI: No.

BEPPPO: Sí. I portaven una pancarta davant. (p. 20)

#### 4.4.4. *Punt de vista*

##### 4.4.4.1. Humor

La companyia és conscient que té un públic heterogeni format per infants però també pels acompanyants adults. Per aquesta causa, al llarg de l'espectacle s'intenta combinar els nivells humorístics encaminats a aconseguir la complicitat de tots.

D'altra banda, hem de distingir entre els tocs d'humor basats en els parlaments dels personatges i aquells que es basen en els seus moviments. Per exemple, els comentaris dels personatges que busquen la complicitat del públic adult són molt subtils, són parlaments molt breus carregats d'ironia. Aquest és el cas de la descripció de l'hospici que contrasta amb la de la casa d'un dels personatges: "En ma casa també hi ha reixes a les finestres i tots els dies vas a fer-te'n una. Això no és problema." (Nino, p. 4).

En aquest espectacle també trobem nombrosos casos de dobles sentits, dirigits sobretot al públic adult. Els comentaris de Beppo sobre la seua feina, per exemple, esdevenen un dels equívocs més lloats de l'espectacle:

BEPPPO: Anem a treballar! (Agafa un entrepà de dins del cabàs, quan va a pegar-li un mos es queda mirant fixament cap al públic, es lleva les ulleres.) Ai, quina sala més gran. Ens l'acabarem o no ens l'acabarem? (Li pega mos al panet.) Ens l'acabarem, sí. (Continua taral·lejant.) Les coses hi ha que fer-les poquet a poquet. (Treu una ampolla de vidre verd del cabàs.) Així segur que s'acaben. (Pega un glop i la torna a tapar.) Sí, anem allà. (Amb la granera.) Un passet, ben agranadet, un altre passet, ben agranadet. I és que les coses són com són [...] (p. 9)

Els detalls lingüístics, doncs, són molt importants a l'hora de conferir al text un punt irònic que ajuda a atrapar la complicitat de l'espectador més experimentat.

Pel que fa als tocs humorístics dirigits als infants, hem de subratllar que es basen sobretot en els moviments dels personatges, és a dir, en la plasticitat de l'espectacle, en allò vist més que en allò que es pot escoltar. Per això, hi trobem un ventall molt ampli de situacions en què el personatge es recolza en el gest per tal de subratllar la importància d'allò que està explicant, però també per provocar el riure a l'espectador

més menut. Per tot això, Gigi mima la baralla entre ell i Nino pels diners amagats darrere del quadre o, en el cas de l'escena de la barberia, Gigi fa carasses cap al públic.

Hem de tenir en compte, també, altres casos en què es fa referència a situacions quotidianes però que aparentment no tenen cap relació amb la història que s'està desenvolupant. En primer lloc, quan Gigi parla amb un personatge inexistent que li ofereix ser ric i famós, cosa que no és més que el pretext idoni per despistar el seu amic Beppo i menjar-se el seu entrepà. Fins i tot, la caracterització del Mestre Hora, que es comporta com un xiquet malcriat, mentre que té aspecte de vell. Aquest contrast entre l'actitud dels personatges i la caracterització possibilita un xoc que provoca la hilaritat dels espectadors més menuts perquè no esperen aquestes reaccions.

En definitiva, tots aquests mecanismes serveixen per captar l'atenció del públic, tant els parlaments com els moviments dels personatges s'alternen de manera que sempre hi haja un detall nou a escena que els espectadors hagen de descobrir.

#### 4.4.4.2. Interrelació de mons fictivals

La màgia és un dels altres mecanismes per captar l'atenció i, al mateix temps, acabar de perfilar l'univers que habiten els personatges.

Hem de referir-nos a l'actitud de Gigi enfront el llibre escàpol que porta a la butxaca i que es resisteix a deixar-se llegir. Es tracta del llibre que ens introdueix en la història de Momo, però que va canviant d'acord amb el progrés de la història. És un llibre que respon els dubtes del lector, el qual en comptes de sorprendre's per haver establert un diàleg amb un llibre, s'espanta per les previsions que s'hi fan:

GIGI: Ningú ho sabia tan bé com els homes grisos (Espantat.) qui són els homes grisos? (Llegint.) Això ja ho sabràs després, que jo ho sabré després? (Molt nerviós.) Sí, ara continua llegint. Ostres, que continue llegint. Els homes grisos s'havien incrustat en la gran ciutat (Es descorre la cortina cap a l'esquerra.) en la vida dels seus habitants. (p. 12)

D'altra banda, hem d'esmentar la tortuga Cassiopea, l'ajudant del Mestre Hora que guia la protagonista fins a la Casa de Cap Lloc. Es tracta d'un personatge fortament personificat que parla amb la xiqueta i amb el Mestre Hora. És aquell element de l'escena que demostra que estem assistint a l'escenificació de fets que no pertanyen al

món real, sinó a un món en què els elements que pertanyen al meravellós s'integren sense problemes.

#### 4.4.5. *Paraula*

##### 4.4.5.1. Llengua

Al llarg de l'obra la presència d'altres llengües és molt anecdòtica, només s'utilitzen salutacions en anglès, francès i italià a l'escena inicial per a exemplificar l'aparició de turistes de diverses procedències a l'amfiteatre. A la resta de l'obra es fa servir la llengua catalana normalment, posant una especial atenció a fer-la accessible als espectadors més menuts. Per aquesta causa, els personatges utilitzen expressions o adopten actituds pròpies d'aquest segment de la població "més lletjos que lletjos" (Gigi, p. 6), "ui, sí que és difícil, no tinc ni idea del que podria ser" (Momo, p. 26), "no ni poc!" (Momo, p. 28).

A més de l'atenció al llenguatge dels infants, també hi trobem nombroses unitats fraseològiques que intenten acostar fàcilment el públic als plantejaments fonamentals de l'obra. Entre d'altres hi ha el cas de la locució "on mengen tres, mengen quatre" que destaca per la insistència de Beppo ("Com van a menjar quatre on mengen tres, home!", p. 4) que pren el significat de la frase literalment, per tal de desmuntar el raonament del seu amic. En destaca, seguint amb les unitats fraseològiques, la caracterització de la segona personalitat de Gigi, Margenci Comuno, ja que es fan servir dues unitats per definir-lo ben ràpidament i, per tant, es necessita d'un espectador que en conega el significat:

GIGI: (Amb veu greu.) Perquè sóc molt roí.

BEPPPO: Més roí que la tinya! (Torna a fer els tres cops a terra.)

GIGI: (Amb veu greu.) Iestic...

BEPPPO: Està com una cabra. (Gigi el mira enfadat.) (p. 9)

En darrer lloc, cal esmentar la utilització d'alguns castellanismes, comuns en la parla de la comarca, que apropen el registre de l'obra al que fan servir quotidianament els espectadors. Per això, apareix el verb *adelantar* (p. 1), *asustar* (p. 2) o la perífrasi

d'obligació *tindre que* (p. 12). Els autors intenten que la llengua que s'empra dalt de l'escenari siga una llengua àgil i eficaç, per tant, necessiten acostar-se a aquella que se sent al carrer cada dia. Un altra de les intervencions que demostra aquest punt de vista és l'ús del verb *voler* com a sinònim d'estimar, l'obra s'apropa cada vegada més al món conegut pel públic.

Cal tenir en compte el tractament amb el qual es relacionen els personatges, atès que la llengua que utilitzen per comunicar-se els xiquets té uns trets diferents d'aquells que hi ha a la llengua amb la qual es relacionen els homes grisos, detalls que intentarem escatir quan parlem de les característiques dels diàlegs.

#### 4.4.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

La figura del narrador que defensa Gigi, obliga a mantenir a escena alguns monòlegs que introdueixen l'espectador en el desenvolupament de la història. En aquestes intervencions Gigi caracteritza personatges, espais i èpoques, al mateix temps que preveu situacions que s'esdevindran durant les escenes següents.

Durant els monòlegs, Gigi es pot dirigir a personatges no presents, els quals crea amb els seus propis moviments en escena, cosa que permet imaginar un auditori ben ampli que l'acompanya a l'escenari. Però, en altres casos, es dirigeix directament al públic ("psi, psi, açò és un secret", p. 5), i el fa partícip de l'acció que ell mateix està narrant, a la manera dels contadors de contes tradicionals.

Pel que fa al canal mitjançant el qual li arriba la informació, tenim, d'una banda, els seus propis records, però també el llibre en què hi ha altres informacions, noves tant per a ell com per al públic.

Troben en cinc ocasions monòlegs de Gigi, que marquen el començament de les seqüències principals de l'obra. Això és, la introducció de la història, les característiques de Momo, l'existència dels homes grisos, el perill que comporten les accions d'aquests personatges i el final de la història.

Més breus que els monòlegs de Gigi són aquells que protagonitzen Fusi i Beppo. En aquestes ocasions es tracta de reflexions dels personatges dirigides a ells mateixos, com una espècie de pensaments en veu alta, que posen en tensió els dos mons que es

relacionen durant l'obra, el món tradicional, pausat i que es caracteritza com a propi dels protagonistes de la història i aquell altre que pretenen imposar els homes grisos en el qual no hi ha gens de llibertat.

#### - Diàlegs

Les intervencions dels personatges són molt breus, els personatges s'interrompen els uns als altres i, en nombrosos casos, la informació que dóna un personatge es completarà amb la següent intervenció. D'aquesta manera, les dades necessàries per entendre el transcurs de l'obra ens arriben des de diversos punts de vista i és l'espectador aquell que ha de posar cada peça al lloc per tenir una informació completa. Els diàlegs, doncs, ens poden facilitar dades dels personatges que hi ha a escena, com en aquelles intervencions que trobem a l'inici de l'obra que serveixen per presentar els personatges, o fins i tot poden caracteritzar-ne d'altres, solament presents gràcies a les al·lusions que en fan els presents, però que són capaces de construir un personatge que participa a l'escena junt als altres personatges:

GIGI: I per això algun dia em faré ric i famós, sí. Ja ho veig, vindrà un home gran, no, més gran, molt més gran. (Beppo ofereix el panet a aquest home que descriu Gigi.) És vostè Gigi? Gigi Cicerone?

BEPPO: Sí, ell és (Gigi li indica que l'home és a l'altre costat i Beppo corregeix el gest.) ell és, que jo el conec, ell, sí. (Riuen.) (p. 10)

En els diàlegs també es pot comprovar quines relacions s'estableixen entre els personatges; com ja hem avançat, una marca ben evident és el tractament personal. Veiem com entre els personatges protagonistes la distància és mínima per tal de mostrar que els uneixen vincles molt estrets, mentre que amb els homes grisos el distanciament és més notable. Els homes grisos es parlen de vostè durant el judici que es fa a l'Home Gris que no ha aconseguit convèncer Momo, per demostrar que aquesta situació és més formal que la resta de les que s'han mostrat. De la mateixa manera que la trobada del barber amb l'Home Gris es caracteritza com una situació formal en què l'Home Gris es dirigeix al Sr. Fusi com un desconegut autoritari:

També va una vegada a la setmana al cinema, una vegada a la setmana canta en un orfeó, té un grup d'amics i es reuneix amb ells dues vegades a la setmana. Inclús, de tant en tant, vostè, Sr. Fusi, llegeix un llibre. Tot igual a activitats inútils. Però també té vostè un xicotet secret, no és cert? (p. 14)

És ben patent la diferència entre la conversa que estableixen Gigi i Fusi abans i després del contacte amb l'Home Gris. Canvia radicalment l'actitud del personatge a l'hora d'enfrontar-se a la seua feina, així com també als seus clients.

Si ens referim, d'altra banda, a la quantitat d'informació que hi ha als diàlegs, trobem analepsis i prolepsis indirectes. Els casos d'analepsis apareixen sobretot durant les presentacions dels personatges, per això, els diàlegs s'utilitzen per explicar anècdotes passades que ens poden donar els trets essencials de les relacions que s'estableixen entre els personatges. D'altra banda, des del punt de vista de l'estructura, les prolepsis faciliten l'assoliment d'uns objectius, com són facilitar que l'espectador reculli totes les dades per no perdre's durant el transcurs de l'espectacle. Prolepsis com l'amenaça dels homes grisos que ens ofereix el crit d'alarma de Beppo ("Momo, Momo has d'amagar-te, estan buscant-te! Momo, Momo!", p. 23) apareixen per crear una expectació necessària per al desenllaç de l'acció. Les accions que transcorren fora d'escena també poden arribar-nos mitjançant les intervencions dels personatges, els personatges que veuen els espectadors descriuen de manera gràfica i entenedora allò que s'esdevé en un espai contigu que no es mostra al públic. Mitjançant aquest recurs, l'espai i el radi d'influència de l'espectacle augmenta tot incloent-lo dins d'una realitat més àmplia.

En darrer lloc, cal subratllar les intervencions dels personatges que es dirigeixen a personatges que no són humans, com ara la nina Bebenin i la tortuga Cassiopea. En el cas de la nina, sobretot, no es pot parlar de diàleg perquè no es pot establir una comunicació fluïda com aquella que hi ha entre la protagonista i la tortuga. La nina no respon les preguntes de la xiqueta, sinó que repeteix les frases estereotipades, cosa que provoca un gran avorriment a la interlocutora que arriba a exclamar: "si almenys no parlara jo podria contestar per ella" (p. 17). Aquest fet demostra el rebuig de Momo a qualsevol enginy relacionat amb els homes grisos.



#### 4.4.6. *Posada en escena*

##### 4.4.6.1. Espai escènic

En primer lloc, cal descriure l'amfiteatre i la casa de Momo, que construeixen els personatges mateixos i ocupa l'extrem esquerre de l'espai de l'amfiteatre. El muntatge d'aquesta casa és el primer moviment col·lectiu dels personatges; es tracta, a més, de l'únic moment en què col·laboren tots per adequar l'espai a les necessitats de la protagonista. De l'amfiteatre només hi ha els esglaons a la part dreta de l'escena. A més, hi trobem una petita rampa que els serveix per marcar el centre de l'escena i, per tant, la diferència entre la casa de Momo i els components propis de l'amfiteatre. És important destacar els panells que conformen el fons de l'escenografia, perquè tenen una funció doble. Durant les escenes que apareixen els homes grisos s'utilitzen com un teló d'ombres xineses, ampliant la funció d'aquests elements que a l'acció que transcorre a l'amfiteatre només funcionen com un límit de l'espai mostrat.

En segon lloc, hem de referir-nos a la Casa de Cap Lloc, és a dir, la casa on viu el Mestre Hora. Els canvis escenogràfics són escassos però, alhora, eficaços perquè es diferencien clarament els espais. A l'inici de l'escena, els panells del fons de l'escenografia es mouen i el personatge principal ix des de darrere, de l'interior de la sala contigua que no es mostrarà mai, els elements essencials de la qual són els rellotges que ocupen totes les parets. D'aquest espai passem al Magatzem de les flors horàries, que es caracteritzava gràcies a un joc d'il·luminació que s'ha perdut a l'enregistrament de l'espectacle, cosa que n'impossibilita l'anàlisi.

Els de Pluja exploten altres recursos per tal de canviar, ràpidament i davant dels ulls del públic l'espai que van ocupant els personatges. Podem referir-nos, per exemple, als establiments que es munten a un costat de l'escenari, la barberia i el burger, amb l'ajuda de la cortina que delimita aquests nous espais. Hi ha, però, dues cortines diferents. A l'escena inicial, una cortina sense cap al·lusió espacial que només serveix per amagar i, posteriorment, per descobrir l'amfiteatre; i, a les escenes següents, en trobem una altra amb dibuixos de cases que fan referència o bé a la urbanització on viu Gigi, o bé, als carrers de la ciutat, segons les necessitats narratives. Aquesta cortina

canvia l'aspecte de l'escena i, a més, la pot descórrer un personatge vist o es pot fer córrer des de l'interior.

Els jocs dels xiquets són, finalment, creadors d'espais nous. De la mateixa manera que als jocs infantils, els personatges caracteritzen aquests espais mitjançant els parlaments o els seus moviments. Aquestes eines són les que creen el món viscut per Margenci Comuno i el vaixell que s'enfronta al Tifó Caminaret.

Imatge 10. Amfiteatre: Momo, Gigi, Fusi (minut 05.09)



Imatge 11. Amfiteatre: Nina Bebenin, Momo, Home Gris (minut 39.22)



Imatge 12. Casa de Cap Lloc: Mestre Hora, Momo (minut 59.30)



Imatge 13. Casa de Cap Lloc: Momo, Mestre Hora (minut 64.41)



Imatge 14. Carrer: Momo, Girolamo (minut 77.27)



Imatge 15. Casa de Cap Lloc: Home Gris 1, Home Gris 2, Home Gris 3 (minut 89.00)



#### 4.4.6.2. Objectes escenogràfics

En aquest espectacles són ben evidents els avenços que ha fet la companyia, perquè s'utilitzen tots els efectes de què es pot disposar en un teatre. Cal tenir en compte que som a l'any 1986, el projecte de les cases de cultura del nou govern democràtic comença a donar els seus fruits arreu del País Valencià. D'altra banda, també cal considerar que es tracta d'una coproducció amb la Generalitat i, per tant, el pressupost

és també més elevat que als espectacles precedents. Aquests dos factors comporten un enriquiment en els recursos d'il·luminació i de so que milloren la qualitat estètica de l'espectacle.

- Efectes de so i música

D'efectes de so en trobem, principalment, de dos tipus: les cançons i la melodia que caracteritza l'aparició d'un personatge o l'arribada a un espai concret.

Per exemple, l'entrada d'un Home Gris es precedeix en la majoria dels casos d'una melodia, així com també d'un gest de calfred del personatge que es trobe a escena, que contrasta amb la melodia suau que caracteritza la casa del Mestre Hora. El muntatge de la casa de Momo és el primer moment en què s'utilitza la música com a caracteritzadora, i ajuda a centrar l'atenció del públic en l'acció conjunta de tots els personatges. Un moment en què se subratlla la importància d'aquestes melodies diferents és el comiat dels personatges, en què l'aparició de l'Home Gris s'acompanya de la melodia específica d'aquest col·lectiu.

La cançó és l'altre recurs sonor que caracteritza una escena concreta. Així com la música només acompanya un moment de l'escena, una cançó explica un fet o exposa les causes de les accions dels personatges. De cançons n'hi ha de diversos tipus. Per exemple, hi trobem la cançó del Tifó Caminaret que descriu una de les maneres de divertir-se dels xiquets de l'amfiteatre, al mateix temps que trenca el ritme de l'obra per tal de copsar l'atenció del públic. La presència d'una cançó desperta la curiositat de la platea i transforma el transcurs de l'acció. D'altra banda, els estils de música són diversos, per exemple, el rap és l'estil de música que utilitza l'Home Gris per oferir a Momo un seguit de complements de la nina Bebenin que havia aparegut misteriosament a l'amfiteatre segons abans.

Una altra de les cançons significatives per al transcurs de l'espectacle és l'endevinalla que planteja el Mestre Hora a Momo. Aquest és un fet bastant important durant l'obra i és ben evident que es destaca la definició del que és el temps en transformar, les intervencions dels personatges, en una cançó:

Tres germans viuen en una casa,  
són els tres diferents,  
fixa't bé, al distingir-los

perquè els tres s'assemblen.  
El primer no està ha de vindre,  
el segon no està ja se'n va anar.  
Sols està el tercer, el més menut,  
sense ell, no existirien els altres dos. (p. 26)

La cançó que trobem al final de l'obra serveix de cloenda de tot allò que s'ha anat plantejant al llarg de la història. La lletra en resumeix l'argument i en subratlla els aspectes més importants, com ara la manipulació del temps a l'hora d'explicar una història.

#### - Il·luminació

Aquest és el primer espectacle en què trobem una utilització conscient d'un recurs com la il·luminació. L'augment de pressupost i les millores evidents que es fan a les infraestructures culturals d'arreu del País Valencià dona l'oportunitat a aprofitar la il·luminació com a part dels elements essencials de l'obra. A partir d'aquests anys, es pot comptar amb un nombre notable de locals ben condicionats on representar els espectacles. Aquest aprofitament, per tant, es deu a aquests dos factors: l'augment dels recursos econòmics de la companyia, però també la possibilitat futura de representar l'obra a sales tancades en les quals la utilització de la il·luminació esdevindrà significativa.

L'objectiu dels canvis en la manipulació de la il·luminació en un moment concret, doncs, és ben distint segons el moment de l'obra en el qual es produeix. Des d'un punt de vista d'emmarcament escènic, es pot fer servir per subratllar la diferència entre els espais o les temporalitats que sorgeixen al llarg del desenvolupament de l'obra; tanmateix, també s'utilitza, en ocasions, per destacar accions o personatges importants durant l'escena que s'està portant a terme. Al capdavall, hi ha moltes ocasions en què el canvi és tan suau que l'espectador no l'arribarà a percebre directament si no és en relació amb el que està esdevenint-se a escena. Hem de subratllar, a més, que, en tractar-se de l'anàlisi d'un espectacle gravat, hi ha situacions durant les quals no es pot saber quan s'ha assolit definitivament el canvi d'il·luminació o, fins i tot, si s'ha produït. Un problema realment greu amb l'enregistrament és l'escena de les flors

horàries en què no s'ha pogut arxivar cap imatge del joc lumínic que es produïa a escena.<sup>62</sup>

Durant el transcurs de l'obra trobem foscos totals, que marquen l'inici o el final d'una seqüència, o bé foscos parcials durant els quals queda encesa una il·luminació de caràcter secundari. També podem fer referència a l'origen del punt d'il·luminació de cada seqüència, és a dir, si s'il·lumina verticalment, horitzontalment, o encara si la llum prové de l'interior de l'escenografia, aspecte que s'aprofita per dividir l'escena en diversos espais simultanis, com veurem.

La il·luminació bàsica de l'obra consisteix en una llum general que inclou tot l'espai escènic, sense deixar cap racó a l'ombra. Amb aquesta il·luminació el punt sobre el qual recaurà l'ull de l'espectador depèn dels moviments dels personatges. Aquesta il·luminació generalitzada permet que els personatges utilitzen tot l'espai sense conferir a cap de les zones en què es divideix l'espai escènic un significat distintiu.

De les ocasions en les quals la il·luminació condueix el punt de vista de l'espectador, en tenim exemples durant els monòlegs de Gigi. Aquest personatge comença el parlament en el costat de l'escenari que està il·luminat més intensament, per dirigir la mirada de l'espectador cap aquella zona. L'aparició i el moviment de les cortines, les quals poden arribar a ocultar la meitat de l'espai escènic, són aspectes que cal tenir en compte durant aquestes escenes perquè contribueix a l'hora de dividir els espais. Un cas d'aquesta combinació d'ús de la il·luminació i una cortina el trobem a l'escena de la barberia, en el començament de la qual Gigi en fa una presentació, però és el mateix barber, el senyor Fusi, qui la descorre per deixar a la vista la barberia situada al costat esquerre de l'escena. La llum, just després, s'intensificarà per tal de caracteritzar completament aquest nou espai. És en aquest moment quan la barberia pren importància i el narrador esdevé un personatge més dins de l'acció.

Una de les funcions fonamentals és aquella d'anunciar l'entrada o eixida d'un personatge concret. La primera fugida d'un Home Gris, per exemple, s'acompanya d'un fosc i d'una ventada que, a més, s'aprofiten per fer desaparèixer els regals que havien de servir per convèncer Momo de la bondat d'aquest col·lectiu. Aquest és un fet que no es torna a repetir al llarg de l'obra, ja que a partir d'aleshores les entrades i eixides dels homes grisos es marcaran mitjançant la música.

---

<sup>62</sup> D'aquesta escena, a l'enregistrament, només ens queda la música, perquè els recursos visuals no es distingeixen.

La llum, així mateix, ajuda a subratllar la situació en què es troben els personatges. Per exemple, durant el joc que els du a cantar la cançó del Tifó Caminaret, la llum és poc constant, gairebé intermitent i s'arriba a una mena de fosc total que s'ha d'interpretar com una tempesta marina. També cal tenir en compte la reacció dels homes grisos quan es parla del Mestre Hora: cada vegada que un Home Gris anomena el seu enemic, la resta dels seus companys s'ajupen i tant la llum com la música sofreixen una alteració evident.

En darrer lloc, la intensitat o la quantitat de llum a escena marca el pas del temps o en quin moment del dia transcorre l'acció. Durant la manifestació dels xiquets pel centre de la ciutat, la llum va minvant fins a deixar-los, gairebé, en la penombra i, d'aquesta manera, s'aconsegueix crear una atmosfera que ens ajuda a calcular quant de temps ha transcorregut. La foscor en què es troba Beppo durant el judici de l'Home Gris, però, té una doble funció. En primer lloc, situar les decisions dels homes grisos durant la matinada, cosa que fa encara més llòbregues les accions d'aquests personatges, però, en segon lloc, tot creant una ambientació més fosca s'aconsegueix posar en tensió els espectadors més menuts i crear expectació pel desenllaç.

La il·luminació que prové de la part posterior permet, a més, explotar al màxim tots els recursos de l'escenografia perquè se situa els homes grisos en un espai més llunyà a l'espectador i els confereix una naturalesa diferent a la resta de personatges. Les ombres xineses projectades sobre el fons blanc de l'escenografia ajuden a diferenciar dos espais simultanis amb personatges que viuen una mateixa temporalitat. Durant el judici, Beppo es troba a la part descoberta de l'escenografia, pròxim a l'espectador, mentre que els homes grisos apareixen de sobte darrere de les pantalles blanques, recurs que subratlla l'enfrontament entre el món dels protagonistes i el dels seus enemics. Cal destacar que les ombres es produeixen amb el cos dels actors, però també amb siluetes que imiten la fisonomia d'un Home Gris i es poden augmentar, així, el nombre de personatges presents durant l'escena.

#### - Caracterització externa dels personatges

El vestuari dels personatges ajuda a establir aspectes socioculturals generals com ara l'edat o la professió, un comentari a part, però, mereix la caracterització dels homes grisos, que tenen uns trets que els uniformitzen.



Pel que fa als adults, cadascú vesteix d'acord amb els paràmetres que marca el seu gremi. Tenim, per tant, un barber, un taverner i un agranador, caracteritzats amb pocs elements però ben significatius, com ara els colors, blanc i negre o marró, acompanyats dels elements que ajuden a identificar-los, un davantal en el cas del taverner, una bata en el cas del barber i una gorra i una granera en el cas de Beppo. Aquests personatges, a més, durant els parlaments insisteixen en el fet que exerceixen aquestes professions, cosa que els dóna entitat com a adults, distanciat del món dels infants en el qual, però, també participen. La resta de la caracterització del senyor Fusi, el barber, i de Nino, el taverner, consisteix en un bigoti i uns cabells molt foscos.

Pel que fa a Gigi, d'altra banda, és un personatge que, en principi, se situa entre el món dels adults i el que viuen els infants, per aquesta causa, la transformació que sofreix el personatge després d'haver venut el seu temps és ben evident. El vestuari que el caracteritza durant l'inici de l'obra es correspon amb el seu tarannà extravertit, es vesteix amb una samarreta i uns pantalons amples i còmodes, mentre que, després d'haver-se convertit en Girolamo, llueix, a la manera dels snobs de l'època, una jaqueta de cotó roja i uns pantalons de pinces. És important també, el complement que el caracteritza com un home de negocis molt ocupat, el rellotge telèfon que es correspon amb l'estètica futurista dels anys vuitanta. D'aquesta manera, l'evolució és constata fàcilment i l'espectador reconeix els paràmetres que caracteritzen aquest personatge. És important destacar que aquesta segona caracterització és producte de la tasca dels homes grisos i que quan els homes recuperen el poder sobre el seu propi temps, Girolamo es torna a convertir en el Gigi del començament i porta posada aquelles peces de vestir que l'havien caracteritzat inicialment.

Pel que fa a Momo, el vestuari es correspon amb aquell marcat per Ende durant la novel·la i no canviarà mai el seu aspecte:

La faldilla era tota feta de parracs de diferents colors i li arribava fins als turmells. Al damunt portava una jaqueta d'home vella i massa ampla, amb les mànigues arromangades a l'altura dels canells. (Ende 2006: 15)

La companyia s'ha basat en la descripció que ofereix la novel·la original per construir l'aspecte de la protagonista. L'espectador ha d'identificar Momo des del primer instant gràcies als mateixos trets pels quals la reconeixeria si llegira el llibre. Es

tracta de l'única xiqueta, cosa que facilita clarament la caracterització; no obstant això, els trets psicològics de la protagonista són més rellevants per al transcurs de l'obra que els físics, per aquesta causa el narrador necessita molt més temps per descriure la seua manera de fer les coses, d'aclarir els conflictes entre els amics que per destacar algun tret de la seua aparença exterior. Al contrari, en el cas del Mestre Hora, el vestuari és gairebé tan important com la psicologia, com es demostra en les intervencions inicials del personatge, les quals es produeixen abans que l'espectador l'haja vist:

MESTRE HORA: Així es podria dir. A vore, esta túnica. Quin embolic! Sempre que me la pose, m'organitze un embolic, no me la pose, no me la pose i no me la pose, au!

MOMO: I per què em volen fer mal els Homes Grisos?

MESTRE HORA: Has fet que un d'ells es descobrira, ho has contat als teus amics i volies contar-li-ho a tot el món. Este tratge, ecs, és de l'any de Maria Castanya, no m'agrada, no me'l pose, no me'l pose. (p. 24)

Perquè el vestuari ajuda a caracteritzar aquest vell com un personatge extraordinari, extern al món real en què viuen els homes. La importància de l'aparença externa es fa evident quan apareix a escena, tot i que la idea que traspua en el llibre segons la qual el seu aspecte ha d'anar canviant no s'aconsegueix. En aquest espectacle el Mestre Hora es caracteritza com un vell estrambòtic capaç d'ajudar la menuda Momo que, amb uns cabells blancs i estovats i un guardapols llarg s'allunya de la realitat, contemporània dels espectadors, i s'acosta a l'estètica atemporal dels contes de fades.

Pel que fa als homes grisos, hem de destacar el color que els uniformitza, el gris. Són uns personatges fàcilment destriables de la resta, amb la pell grisa igual que tot el seu aspecte. Amb gavardina i maletí, l'Home Gris s'identifica ràpidament com una mena d'home de negocis estrofolari. De màscares, només n'utilitza un dels homes grisos, la resta porten el maquillatge al rostre i al coll, que en destaca la tonalitat. La màscara resulta un recurs idoni per a aquest actor que ha d'interpretar més d'un paper.

#### 4.4.6.3. Interpretació

##### - Moviment

El moviment dels actors durant l'obra s'ha de coordinar perfectament, per tal de reeixir a l'hora d'interpretar certs passatges, des d'aquells en què el moviment té una importància evident com a les coreografies, fins als jocs infantils en què participen els personatges.

Un cas clar de la importància de la sincronització dels moviments dels personatges és la manifestació pels carrers de la ciutat durant la qual els tres actors estan perfectament coordinats. Beppo fa girar la jaqueta seguint el ritme de l'eslògan que han inventat, però al mateix temps de manera que moleste als seus dos amics, Momo i Gigi. Aquesta situació crea un moviment paral·lel i, a la vegada, contradictori. Els gestos de Gigi mostren com n'està de malhumorat i és incapaç d'aconseguir evitar la jaqueta, mentre que Momo va seguint el compàs dels seus companys. Aquest contrast d'actituds provocarà el riure dels espectadors, i per tant, una major atenció a allò que passa a escena. Un cas semblant és el moment de la topada amb el Tifó Caminaret, en el qual aquests mateixos tres personatges creen una coreografia per tal de representar una altra realitat, ajudats únicament pels canvis d'il·luminació. Espremen així al límit les possibilitats del seu cos per tal de compondre una atmosfera tempestuosa i viure un naufragi.

El moviment d'un personatge també pot ser essencial per a la seua caracterització. Aquest és el cas, per exemple, de Beppo que recrea situacions passades amb els seus gestos, o bé ens mostra la seua manera de treballar, característica essencial d'aquest personatge. La lentitud és un dels seus trets més marcats, com es fa palès a l'hora d'agranar la ciutat tot seguint el lema "un passet, ben agranadet". Però també de Gigi, que es mou de manera totalment contrària a aquest personatge. Aquests dos personatges mimen un combat de boxa amb la jaqueta, tot convertint un fet simple i aparentment intranscendent en un moment de pausa de la narració per tal que l'espectador es pugui relaxar després de l'aparició de l'Home Gris i preparar-lo per a un altre punt d'inflexió, el fracàs de la manifestació.

Els moviments de Gigi presenten una gran importància perquè, en tractar-se del personatge narrador, utilitza totes les eines al seu abast per tal de fer més comprensible

el seu discurs o, fins i tot, els sentiments que li provoca allò que està narrant. Gràcies a això, l'espectador pot arribar a imaginar el grup de turistes als quals està explicant la història o els personatges que recrea amb els canvis de veu, com ara Margenci Comuno. D'altra banda, a l'escena de la barberia, Gigi és el vertader protagonista d'un esquetx basat, fonamentalment, en els gestos burlescos d'aquest personatge. Els espectadors responen fàcilment a aquest tipus d'estímul que amplien la distància entre la tensió que es viu quan apareix un Home Gris i el relaxament que ens transmeten la resta de situacions.

- Veu

El personatge que més explota el recurs de la veu és Gigi perquè, mitjançant aquesta eina, aconsegueix captar l'atenció dels espectadors, crear ambients i personatges. Com ja hem apuntat més amunt, Gigi és el narrador de la història, aquell que s'encarrega de donar compte de l'evolució de l'argument, però també un personatge actiu de l'acció, per això ha d'adoptar diferents actituds segons quin siga el seu paper. Durant els moments en què Gigi narra la història, el seu to de veu és més pausat, tot adoptant un posat didàctic per tal que els xiquets del públic puguen entendre el que s'esdevé o s'esdevindrà a escena. És en aquestes ocasions quan Gigi explota els monòlegs al màxim i pot arribar a omplir l'escena dels personatges més diversos, com veiem durant la primera intervenció d'aquest personatge, en què el seu discurs es dirigeix a un grup nombrós de persones que ell mateix s'encarrega de materialitzar:

GIGI: (Xiula dissimulant, i vigila per si arriben.) Ja estan ahí, ja estan ahí. Sí, sí, sí, hola, buscaven a algú, sí, sóc jo, sí, sí, no, no, no, no, ho sent molt hui no podran visitar l'amfiteatre, l'horari de visita és molt estricte, així que si poden tornar demà, (Imita els turistes que es queixen.) per favor, tranquil·litat, jo només sóc un empleat em limite a complir ordres (Plorant.) bonica, no plores, ja tornaràs demà amb ta mare. Papà, papà anem-nos-en. Ei! Tampoc es tracta d'això. (p. 1)

D'altra banda, a l'escena de l'aparició de Margenci Comuno, aquest personatge es transforma en un altre gràcies a la foscor de la seua veu. Beppo, que l'acompanya durant aquesta escena, segueix aquesta directriu i l'ajuda a crear aquesta nova

atmosfera, tot i que és l'encarregat de mostrar l'engany quan, sense cap avís, canvia de dirigir-se al rei Margenci Comuno a tornar-lo a transformar en Gigi:

BEPPPO: Senyor rei!

GIGI: Què?

BEPPPO: La gent diu que totes les històries que conta són inventades.

GIGI: Inventades?

BEPPPO: Sí, Gigi, això diu el personal que tot t'ho inventes, tot és mentida. (Taral·leja i agafa el panet.) (p. 9)

Aquest punt d'ironia que subratlla que el rei conta històries inventades, és un dels exemples de la subtileza amb la qual la companyia pica l'ullet als espectadors més grans, però que aconsegueix, al mateix temps, captar l'atenció dels més menuts que es poden quedar amb l'anècdota superficial. Tot seguit, a més, es crearà un altre personatge ("vindrà un home gran, no, més gran, molt gran") protagonista de la prolepsi que dona compte de quin és el procediment que ha de seguir Gigi per arribar a fer-se ric. En aquest episodi absurd, durant el qual l'objectiu principal del personatge és aconseguir un mos del "bocata de tonyineta i pebret" de Beppo, hi ha un esforç per descriure de manera creïble un tipus d'home de negocis que posteriorment s'identificarà amb un Home Gris.

Un personatge relacionat molt directament amb Gigi és la seua secretària, de la qual només coneixem la veu. Es tracta d'una veu femenina, aguda, que se serveix d'un grau de formalitat bastant alt mitjançant el qual pot arribar a exigir al seu superior una atenció que aquest no li ofereix. Estem referint-nos, en definitiva, a la figura que millor s'identifica amb el nou món que es troba Momo després de la seua visita a la Casa de Cap Lloc:

VEU: Sr. Girolamo.

GIGI: Sí?

VEU: Recorde que no pot perdre el temps.

GIGI: Gràcies.

VEU: El cotxe fa uns moments que ha arribat.

GIGI: Ja ha arribat.

VEU: L'avió no espera ningú.

GIGI: Val, tan sols un minut.

VEU: El que vostè diga Sr. Girolamo, però si no s'afanya perdrà l'avió. (p. 30)

Prèviament, hem conegut un altre personatge, com és la nina Bebenin, que també es caracteritza per la veu, tant pel to com pel ritme en què exposa les frases mecàniques. Momo subratlla el comportament de la nina, tot imitant-ne el to, per tal de demostrar com és d'avorrit utilitzar un joguet com aquest:

NINA: Vull tindre més coses.

MOMO: Jo no tinc més coses. (Decidida.) Jugarem a que véns de visita. (S'asseu a terra.)

NINA: Hola, sóc Bebenin. La nina perfecta.

MOMO: Hola senyora, que contenta estic que haja vingut.

NINA: (La interromp.) Sóc teua, per això t'envegen tots.

MOMO: Escolta, si sempre dius el mateix, així no podem jugar.

NINA: Vull tindre més coses. (p. 16)

De tota manera, els personatges que més es caracteritzen per la veu són els homes grisos perquè, si deixem de banda el vestuari, aquest és el seu tret essencial. A aquests personatges els manca individualitat i la uniformització de l'ús de la veu subratlla aquest aspecte. El primer Home Gris ha de sorprendre l'espectador pels marcats trets que el diferencien de la resta de personatges apareguts fins al moment, es tracta d'una veu opaca, greu, amb un deix molt autoritari que no permet que el seu interlocutor conteste relaxadament a les preguntes que li planteja, sinó que la situació recorda fàcilment un interrogatori policial:

SR.FUSI: Això també ho saben? Jo pensava que, llevat de la senyoreta Daria i jo, ningú més...

HOME GRIS: En el nostre món modern no caben els secrets. Contesta: Vols casar-te amb la senyoreta Daria?

SR. FUSI: No, no, no. (p. 14)

És important subratllar que aquesta sensació es produeix tant quan els homes grisos es dirigeixen a un home per convèncer-lo de robar-li el temps, com quan el

destinatari és un membre del mateix grup. Durant les últimes intervencions, a més, es pot comprovar com els homes grisos no són lliures, per això, repeteixen mecànicament les intervencions dels seus companys, incapaços de trobar una solució correcta. Aquest recurs, a més, subratlla el que està ocorrent a la ciutat:

HOME GRIS 3: Tens tota la raó. (Busquen.) on s'haurà amagat?

HOME GRIS 1: On s'haurà clavat?

HOME GRIS 3: Sí, on es trobarà?

HOME GRIS 2: (Espantat) Les nostres fonts d'aprovisionament s'esgoten.

HOME GRIS 3: S'esgoten.

HOME GRIS 2: La ciutat està paralizada.

HOME GRIS 1 i 3: Paralizada! (p. 34)

Després de parlar dels personatges dolents de l'obra, només podem referir-nos, en darrer lloc, al Mestre Hora. És l'antítesi de tot el que hem exposat sobre els homes grisos, així doncs, la veu d'aquest personatge és tranquil·la, pausada i, sobretot, conciliadora. El Mestre Hora explica clarament quins són els problemes en què es troben els homes i que Momo s'ha d'encarregar de solucionar. És el personatge que representa l'adult que pot ajudar els xiquets i que, a més, coneix els mecanismes necessaris per aconseguir-ho. Com a tret diferenciador, a banda de la lentitud amb la qual destaca cadascuna de les paraules del seu discurs, hi ha tot un seguit de falques que ens ajuden a reconèixer-lo. Així, per exemple, tenim el fet de repetir dues vegades frases senceres durant les intervencions, tant de negatives (“No, no, no, no, no és tan senzill, no és tan senzill”, p. 25), com d'afirmatives (“Molt bé, molt bé, Momo, tu sí que saps resoldre endevinalles, tu sí que saps”, p. 27); o l'acabament de les frases amb un *sí* (“Per desgràcia, d'això ja s'han encarregat els Homes Grisos, sí”, “Jo no isc mai de la casa de cap lloc, no. Però observe constantment els Homes Grisos i els teus amics, sí”, p. 25).

#### 4.4.6.4. Ritme

La percepció del ritme de l'obra és un punt fonamental que, a més d'obligar l'espectador a entendre l'espectacle, el constreny a traduir en significatius tots els

mecanismes que es fan servir. A les obres per a infants, com ja hem vist en els casos anteriors, és d'una importància cabdal anar creant atmosferes diferents en què els factors que les construeixen siguen complementaris. En aquesta obra, per tant, comprovem com el contrast entre la importància i la banalitat de la informació, la lentitud o la rapidesa en què es verbalitzen els parlaments dels personatges, la determinació o indeterminació de l'acció són oposicions que afecten el ritme de l'espectacle. Tots aquests contrastos ajuden a implicar l'espectador en allò que s'està explicant a escena, així com a reclamar la seua interacció.

Un aspecte que cal destacar és la utilització dels recursos sonors, tant la música com les cançons cantades pels personatges, per marcar el progrés de les situacions o, fins i tot, per ampliar el significat d'algunes escenes. Al llarg de l'espectacle trobem una cadència formada amb l'alternança de moments, que podríem batejar com a lents i d'altres, diguem-ne, ràpids. Amb el joc entre aquests canvis de ritme es capta una major atenció de l'espectador, perquè la finalitat del maneig d'aquest recurs és intentar que no baixi el grau de concentració dels assistents.

Aquest és el cas, per exemple, de la discussió de Gigi amb el taverner, Nino, sobre la baralla del dia anterior. La conversa s'accelera quan parlen sobre la vaixella i la pallissa que li ha pegat el taverner; en contrast, el següent episodi que es narra, el robatori dels diners del quadre de sant Antoni, és d'una lentitud extraordinària, que compta, a més, amb la complicitat de la protagonista.

D'altra banda, quan ens hem referit als trets dels personatges, ja hem dit que Gigi és molt dinàmic; el contrapunt amb la lentitud de Beppo és tan evident que serveix, també, per marcar els límits dels episodis contigus que protagonitzen els dos personatges. Aquest és el cas de l'escena en què apareix Margenci Comuno i, posteriorment, es fa referència a l'home gran que ha de fer ric a Gigi. Margenci és un rei i, com a tal, parla amb vehemència, es mou lentament i té un posat grandios. En canvi, l'home gran, que parla a través de Gigi, és clar i té uns interessos molt concrets que expressa de manera concisa. Aquest canvi en l'actitud del personatge, capaç d'encarnar uns altres dos personatges antagònics, cridarà l'atenció de l'espectador:

GIGI: I també dirà, Gigi, vostè sap contar històries com ningú.

BEPPPO: Sí.

GIGI: Històries que ningú coneix.



BEPPPO: Sí, a mi me les conta totes, ell, a mi, sí. (Gigi li torna a fer canviar d'orientació.)

GIGI: Gigi, t'agradaria treballar en televisió i guanyar uns quants diners?

BEPPPO: Sí que li agradaria. (Gigi repeteix la indicació i li agafa la mà per poder mossegar el panet.) (p. 9)

Cal destacar, a més, com els personatges negatius canvien el seu tarannà segons a qui es dirigeixen o què pretenen aconseguir del seu interlocutor. Aquest és el cas dels homes grisos, però també de la figura de la secretària de Gigi, a qui només coneixem per via telefònica. L'autoritarisme que caracteritza els homes grisos s'acompanya d'un ritme lent de les intervencions, a banda d'una automatització de certs moviments com ara la pipada del cigarret i el cop d'ull al rellotge, cosa que imposa uns moviments rítmics que no tenen cap relació amb la resta dels personatges.

Per últim, hem de subratllar que les cançons ajuden a construir una estructura del text escènic molt sòlida. Cada cançó és ben diferent de l'anterior i té una funció particular, en primer lloc, la cançó del Tifó Caminaret que clou la part inicial de l'obra; en segon lloc, el rap de l'Home Gris que, a més de presentar aquest personatge, embruixa la xiqueta que acaba ballant com ell; en tercer lloc, l'endevinalla del Mestre Hora que es repeteix dues vegades. Tant en aquest darrer cas, que la repetició de la cançó possibilita la memorització dels fragments, com en el cas de la manifestació en què trobem la consigna "hem de dir a la gent, que estan furtant-los el temps", és possible que part del públic acabe participant, o bé marcant el ritme o bé cantant algun dels versos. La cançó que serveix de cloenda de l'espectacle s'aprofita per presentar una síntesi de tot l'argument.

#### 4.5. *LA VERA HISTÒRIA D'ALÍ BABÀ* (1987)

##### 4.5.1. *Acció i nivells ficticials*

###### 4.5.1.1. Estructura

Ens trobem davant d'una història que inclou una altra història. L'obra s'inicia amb tres bruixes que, avorrides, decideixen molestar els homes i, per això, en trien dos que es converteixen en els protagonistes d'una segona història. L'acció, per tant, es

presenta mitjançant els parlaments d'aquests tres personatges inicials que pertanyen a un nivell ficcional superior i que controlen gran part dels actes dels altres dos personatges que seran les víctimes dels seus designis. D'aquesta manera, les tres bruixes són els personatges encarregats de presentar els protagonistes del següent nivell ficcional: Alí Babà i Mehmed.

L'obra està dividida en tres grans seqüències durant les quals s'alternen els dos nivells fictionals, tot seguint l'estructura tradicional de les narracions amb un desenllaç fortament carregat de moralitat. El desenvolupament dels fets es basa, principalment, en una revisió del conte infantil *Alí Babà i els quaranta lladres*, cosa que obliga, en primer lloc, a recordar quins en són els punts principals i, en segon lloc, a subratllar les conseqüències del comportament dels personatges. L'estructura de l'obra és circular perquè, després de presentar la faula i de donar les premisses per evitar les actituds que es consideren més negatives, es torna a la temporalitat de l'escena inicial i es decideix que ja s'ha obtingut el resultat desitjat.

Hem de descriure, per tant, tres grans unitats principals que es poden dividir en d'altres de més breus.

#### a) Presentació dels personatges i tria de les víctimes

Durant la primera gran seqüència, es presenten els personatges dels dos nivells. D'una banda, tres bruixes que estan gaudint d'un dia de platja durant un període de vacances, la caracterització de les quals es basa en l'alteració de les normes que regeixen aquestes jornades, que es demostra, sobretot, durant els parlaments. El món de les bruixes es basa en la negació de la idoneïtat de les regles establertes que regeixen el món dels homes, se subratllen els elements típics d'aquestes situacions des del punt de vista contrari, aquest fet, per l'efecte d'estranyament, ha d'aconseguir atreure l'atenció dels espectadors. En aquesta primera seqüència ja es presenta l'objectiu d'aquestes tres dones, això és, aconseguir fer un favor a algú per fer-lo un desgraciat.

Per aquesta causa, a continuació es presenta un altre món habitat per dos homes que mostren uns trets de caràcter marcadament ingenus: Alí Babà, que descriu la seua burreta com si fos la seua dona, i Mehmed, que es burla obertament del seu nou veí. És important de destacar com aquesta escena està delimitada per l'aparició de les bruixes que, tot fent un encanteri, marquen que aquests personatges estan sota la seua autoritat.

Trobem, per tant, una primera presentació dels personatges que habiten dos nivells ficticials diferents i que es relacionen segons la voluntat de les protagonistes del primer nivell.

b) Desenvolupament de la història d'Alí i Mehmed. Evolució dels personatges.

Ens arriba la notícia des d'una ràdio que ens explica que ens trobem al 28 de desembre, aquest detall serveix per aclarir a l'espectador, des del primer moment, quins són els paràmetres que han de regir la història. Aquesta temporalitat marca la relació entre Mehmed i Alí perquè, el primer, després d'escoltar aquesta notícia a la ràdio, començarà a fer bromes al nou veí.

Els conflictes entre aquests dos personatges presenten el tema principal de l'obra: com canvien les persones quan esdevenen riques, és a dir, el poder de la cobdícia.

Podem dividir aquesta seqüència central en tres seqüències més breus, corresponents a l'aparició de tres personatges: la descoberta del tresor, l'engany de Mehmed i el canvi de personalitat dels protagonistes.

En primer lloc, es presenta el joc literari que fa referència al conte tradicional i que, a més, serveix per caracteritzar el personatge que dona nom a tota l'obra, Alí Babà. Aquest personatge, que és molt pobre, descobreix que té un tresor a sota de casa, n'agafa una part, però aquest fet, en lloc d'oferir-li una vida més còmoda, el durà a conflictes que no s'havia imaginat i que complicaran encara una mica més la seua situació.

El segon personatge, en Mehmed, tant abans com després de la descoberta del seu amic, s'encarrega de subratllar la ingenuïtat d'Alí. El protagonista és incapaç d'enfrontar-se serenament a les bromes que li planteja el seu veí, cosa que ajuda l'espectador a l'hora d'arribar a entendre quin tipus de comportaments del protagonista són els que porten a la desesperació més absoluta i al càstig final. D'altra banda, l'aparició d'un personatge secundari, com en Mesaud, possibilita l'evidència d'aquestes transformacions dels personatges. Mesaud té un altre punt de vista, totalment oposat al dels dos personatges anteriors. Es tracta d'un home ric que, amb bastant cinisme, argumenta que tenir diners és una cosa molt negativa perquè porta més maldecaps que avantatges.

Podem dir, doncs, que les tres seqüències secundàries d'aquesta extensa seqüència central es corresponen amb el protagonisme d'un dels tres personatges que apareixen a escena. Tot i l'estructura fragmentada, que alterna l'aparició dels personatges, aquesta triple caracterització ajuda a donar una visió completa i entretinguda dels canvis que sofreix el personatge.

#### c) Càstig final i moralitat.

Quan els personatges demostrin fins a quin punt de gasiveria poden arribar, les bruixes decideixen que ja han jugat bastant i que els personatges mereixen un càstig. Després de convertir totes les noves riqueses dels dos homes en xavalla, els transformen en un gos i un ase. Elles, però, continuaran el seu darrer dia de vacances i decidiran acabar l'espectacle.

#### 4.5.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

L'acció es porta a terme dins d'un temps present acotat mitjançant les intervencions que es refereixen a les parts del dia. Hem de tenir en compte que, com que ens trobem davant d'un espectacle que incorpora dos nivells ficticials, haurem de parlar de dues temporalitats.

Per exemple, pel que fa al temps que viuen les bruixes, es fa referència al període de vacances de què gaudeixen, encara que sense detallar en quin mes ens trobem ni quant de temps porten de vacances. S'insisteix, però, en el fet que és l'últim dia i que, per aquesta causa, han de trobar recursos per evitar l'avorriment.

Quant al nivell ficticial inferior, es destaca la raó per la qual Mehmed busca una víctima per a les seves bromes, un comportament que manté una relació directa amb el dia en el qual s'enceta l'acció, el 28 de desembre. No deixa de sorprendre que aquesta informació ens arribi gràcies a una mitjà de comunicació, la ràdio, que engega un dels personatges mentre prepara un te, com un dels signes de la quotidianitat. El noticiari ens informa, a més del dia, de tot allò que es fa al món cristià durant aquesta jornada:

RÀDIO: (Veu locutor.) Ding-dong. Notícies del món cristià. Avui, 28 de desembre, es celebra al món cristià el Dia dels Innocents. En aquest dia solen fer-se burles procurant

enganyar a la gent, principalment als amics, parents, companys, etc. en un ambient rialler, en què ningú sol prendre malament els enganys del que el fan objecte. Ding-dong. (p. 6)

Aquesta referència temporal explícita i extensa, apareix després d'altres de més generals en què l'única informació és la localització dels personatges en un punt del dia concret, o bé el matí ("xe, xicon, que tu no tens faena? Tot el matí ací vinga el ballao enmig del carrer?", Mehmed, p. 5) o la nit ("Que me'n vaig i no pense tornar en tota la nit, fins demà pel matí no torne!", Alí, p. 5).

A més d'aquestes referències temporals que localitzen l'acció en un temps determinat, trobem un seguit d'analepsis i prolepsis indirectes que ajuden l'espectador a formar tot el món en què es troben els personatges. Les el·lipsis temporals s'expliquen mitjançant els parlaments dels personatges, els quals descriuen fets que han ocorregut durant la temporalitat en què s'inscriu la història però que no han estat escenificats. Aquest és el cas de la tornada d'Alí de la cova del tresor amb la gerreta entre les mans, l'espectador només pot veure com aquest personatge camina pel carrer, però no tot el recorregut, informació que ens arriba a través dels parlaments del personatge:

ALÍ BABÀ: (Esgotat.) Ai, que no arribe, ai! Maleït geni! M'ha deixat enmig del desert! Allà al palmeral! Buf! I carregat amb el tresor... i no pesa, no... mai m'haguera pensat que els diners podien arribar a pesar tant, buf, per sort, ja estic en casa! Un poquet baldadet però ja estic en casa, ja. (p. 9)

Els detalls sobre aquest trajecte, ens tornaran a arribar més endavant, durant les reflexions d'Alí, després de parlar amb Mesaud, que pot oferir a l'espectador una visió panoràmica de la societat en què viuen els personatges: "Clar, que sabuts que són. Per això quan venia cap ací tot el món em saludava. Alí, com estàs? Alí, com et va? Alí, què et portes entre mans? Entre mans!" (p. 15). Aquesta mateixa gent ja ha aparegut anteriorment durant la descripció que fa Alí de la seua burreta, la resta d'habitants del poble d'Alí i Mehmed participen en l'acció tot i que no els veiem mai: "I lo ben feta que està? quan va pel carrer, tot el món es queda mirant-la... I l'altre dia, estàvem ací, va passar un per ací, mirant-la, mirant-la, no va veure les escales, i pata-pam, pim, pom, pata-pam..." (p. 5).

D'altra banda, però, les analepsis més importants són aquelles que recuperen informació oferida a l'espectador. Aquest joc temporal recorda al públic els aspectes que poden ser importants, tant pel que fa a la caracterització física o psicològica d'un dels personatges, com algun esdeveniment que es considera rellevant. La primera de les analepsis d'aquest tipus, per exemple, s'utilitza per corroborar la informació que ha anat donant Alí al seu veí. Les reflexions en veu alta de Mehmed no són una altra cosa sinó un resum d'allò que acaba d'explicar Alí sobre Marieta, aquesta reflexió assegura que el públic siga conscient del desnivell informatiu: "El mal és que hi ha qui té sort, xe, ara va i diu que la seua dona és ben guapa. (Reflexiona.) I no pensa tornar en tota la nit!" (p. 5). Gràcies a aquesta mala interpretació de la informació, Mehmed entra per primera vegada a la casa d'Alí i s'aclareix qualsevol dubte sobre la identitat de Marieta, que no és la seua dona, sinó la seua burra. A més, després d'aquest episodi apareixen les bruixes per anunciar quina serà la víctima del seu favor. La segona entrada de Mehmed a la casa, però, també comença amb un encàrrec anterior, no vist pels espectadors, que permet que Mehmed, tot fent una altra analepsi, pugui canviar d'espai: "Alí, Alí, escolta, te'n recordes del cabàs eixe que volies? (Entra a la casa.) Salam Malekum. Alí, ja he rebut el cabàs que volies. Alí! ja se n'ha anat i s'ha deixat la porta oberta, sempre fa igual, ja voràs tu, ja." (p. 9).

Deixant de banda, doncs, els episodis que expliquen fets anteriors viscuts per un dels personatges, hem de tenir en compte, també, aquells que ajuden a caracteritzar un dels dos protagonistes. Aquest és el cas, per exemple, de les referències al pare de Mehmed, el qual "se'n va anar a comprar tabaco fa quinze anys i encara no ha tornat" (p. 12) o, també, el fet que era manyà o curandero, segons les necessitats de cada moment. Aquest personatge parla del pare per referir-se a un passat llunyà que serveix d'exemple a les estranyes actituds del seu veí i que l'ajuda a trobar la solució als seus maldecaps. L'últim cop que Mehmed explica algun fet protagonitzat pel seu pare esdevé gairebé un calc d'allò que ha viscut Alí abans, així mateix, l'amenaça que comporta no dividir el botí es pot considerar un avís d'allò que succeirà al final de l'obra. Aquest episodi també és interessant perquè és el punt en el qual Alí canvia de comportament i es converteix en un envejós de la riquesa de l'altre.

Pel que fa a la descripció de la cova com a espai,<sup>63</sup> també s'hi fa referència mitjançant una analepsi. En primer lloc, es nega la possibilitat de recordar, pas per pas, com ha arribat Alí fins al tresor, però, en acabat Alí no té cap altra opció que descriure com era aquesta cova, perquè en Mehmed l'obliga tot narrant-li la història inventada d'una trobada del seu pare amb un geni. La descripció dels trets d'aquest geni, a més, es correspon al que ha aparegut a escena i ha parlat amb Alí, cosa que esdevé, com ja hem dit més amunt, una altra analepsi.

En canvi, les prolepsis són més escasses. La primera de les prolepsis comença, tanmateix, amb una analepsi, perquè els dos personatges que mantenen el diàleg es coneixen d'abans i estableixen de seguida l'*statu quo* de cadascun:

ALÍ BABÀ: Senyor Mesaud! No se'n recorda de mi? Sóc jo.

MESAUD: Alí Babà.

ALÍ BABÀ: Sí.

MESAUD: El de la burra!

ALÍ BABÀ: Sí.

MESAUD: Vaja.

ALÍ BABÀ: Ara visc ací. M'he comprat esta casa, sí. (p. 14)

Mesaud, després d'escoltar la sol·licitud d'Alí, fa una sèrie de previsions que auguren una existència ben magra a tots aquells que esdevinguen rics. Raonament que repetirà Alí a Mehmed quan aquest últim vulga que tots sàpiguen que ja no són pobres:

ALÍ BABÀ: Perquè tindràs darrere al recaptador d'impostos, a l'alcalde, al governador, i a no sé qui més... i a tota la gent del poble, a la porta de ta casa demanant-te diners!

MEHMED: Mira quin problema! Quan vinguen tots eixos ja no me'n quedarà ni un, me'ls hauré gastat tots! (p. 21)

Pel que fa a la segona prolepsi, es tracta dels plans d'Alí per atacar un lladre que, suposadament, hi ha dins de la casa. És un procés que es repeteix cada vegada que es

---

<sup>63</sup> A l'enregistrament no es pot veure com quedava la resta de l'escena durant les seqüències que transcorren dins la cova, és a dir, que no disposem de cap document que ens mostre el punt de vista de l'espectador. Així com tampoc del moment que apareixen les bruixes des de dins de la cúpula d'una de les cases.

plantegen fer fora el lladre, cosa que esdevé una mena de senyal que indica que l'episodi del lladre dins de la casa d'Alí torna a començar. Aquesta enumeració d'accions ("tu li pegues per dalt, i jo li pegue per baix, tu l'agares de l'orella, jo l'agarre del gargüero i...", p. 12, "I en terra i quan estigues en terra, dos xafades.", p.13) esdevé un crit de guerra que, previsiblement, els espectadors podran reconèixer. Aquests recursos que es basen en la repetició i la insistència a tornar a certs capítols que ja s'han dut a terme són molt idonis en el cas de dirigir-se al públic més jove, perquè es tracta de recordatoris de l'actitud dels personatges davant de problemàtiques determinades que acaben d'arrodonir la seua caracterització. D'aquesta manera, fins i tot Mehmed, durant una intervenció del seu veí, podrà acabar el parlament d'Alí: "Quan estiga en terra, sí, ja veuràs, sí, li farem una orella com a Dumbo!" (p. 17).

En darrer lloc, hem de referir-nos a la promesa que ha fet el geni de matar la primera persona que l'alliberara. En aquest moment es recupera una informació que s'ha donat amb antelació, des de dins de la llàntia i que posa en contacte el món que viu Mehmed i el que viu Alí, d'acord amb el plantejament del geni no hi ha cap dubte que es tracta de la mateixa cova i del mateix tresor. Malgrat això, la reacció de Mehmed és totalment contrària a aquella que ha tingut Alí en veure el geni i sap enfrontar-s'hi sense cap temor.

#### 4.5.1.3. Espai ficcional

L'acció transcorre en tres espais diferents, una platja, un poble i l'interior d'una cova. D'aquests tres espais, però, la platja només es caracteritza gràcies als parlaments de les bruixes.

A l'escena inicial, doncs, l'espai es defineix de la mateixa manera com es fa durant els jocs infantils, les bruixes, mitjançant les seues intervencions, a poc a poc, van introduint els elements propis d'aquest tipus d'espai. Per exemple, apareixen descripcions meteorològiques, però també de les accions pròpies d'un dia d'estiu a la mar, com ara jugar a bàdminton o banyar-se. Per al públic, el fet que no hi haja elements escenogràfics que caracteritzen l'espai no ha de comportar cap dificultat:

BRUIXA 2: Escolteu, veniu a l'aigua?



BRUIXA 1: Ai no, xica, no vages.

BRUIXA 3: Per què?

BRUIXA 1: Ah! perquè no ha menjat res i no li agarrarà cap tall de digestió. (p. 1)

La insistència de les bruixes de fer referències a les característiques de l'espai, ajuda el públic a entendre el seu món, tot i que el punt de vista de les bruixes es basa en la negació de tot allò positiu segons les normes establertes.

L'escenografia, en canvi, ajuda a caracteritzar la resta d'espais, el poble i la cova del tresor. Els personatges només han d'aclarir aspectes més secundaris, com ara quina és la casa de cadascun, de què fa cada personatge i com s'utilitzen els espais que habiten. És important establir una diferència entre les cases del poble i la cova. Mentre que les cases d'Alí i Mehmed es troben a la vista del públic durant la major part de l'espectacle, l'ús que en fan els personatges determina si es troben al poble o en un altre espai. Per exemple, els personatges poden parlar des de l'interior, cosa que fa desaparèixer el carrer com a espai escènic i només es té en compte l'interior d'una de les cases. Aquest és el cas de la burra Marieta, els personatges la localitzen a la quadra, a la vista de l'espectador i dins la casa d'Alí. Aquest espai, posteriorment, es transformarà en l'entrada a la cova del tresor. Pel que fa a la cova, però, només apareix quan els personatges la invoquen mitjançant el famós "obri't Sèsam" i, aleshores, es focalitza l'acció en aquest espai. D'altra banda, la casa de Mehmed s'anuncia com a botiga, però, tot i que no s'arriba a utilitzar mai com a tal, aquesta referència serveix per establir la professió del personatge.

#### 4.5.2. *Personatges*

##### 4.5.2.1. Alí Babà

Les bruixes el defineixen com a víctima de les seues entremaliadures, perquè compleix el requisit de ser molt ignorant. Allò que serveix per caracteritzar-lo és la relació que estableix amb el seu veí, que el pren com a objectiu de tot tipus de bromes amb l'excusa que al món cristià se celebra el dia dels innocents.

Alí Babà reacciona com un personatge sense malícia i no pot mai arribar a respondre les bromes que li fa el seu veí, per això no dubta en cap moment que allò que està passant pugui ser producte de la imaginació d'una altra persona.

ALÍ BABÀ: Marieta, estàs ahí? Senyor lladre, està ahí? Senyor Marieta.. Senyor Marieta... La meua burra era un lladre i se n'ha anat. Jo preparant-li menjar de burra i era un lladre. Hauré de comprar-me una altra burra. Sí, però em compre la que em compre, ninguna serà com la meua Marieta. (p. 7)

Alí Babà reconeix, després d'aquest primer ensurt, provocat per Mehmed, que és massa crèdul i li ho confessa a la seua burra Marieta, a qui des de l'inici de l'obra parla com si fóra la seua muller.

Però és aquesta mateixa credulitat allò que el fa descobrir un nou món a sota de casa, la cova del tresor dels quaranta lladres. És ell mateix el que relaciona el seu nom amb el conte tradicional, cosa que el porta a exclamar "obri't sèsam!". A partir d'aquesta descoberta, aquest personatge es torna avar i desconfiat, a causa de la rapidesa amb la qual ha esdevingut molt ric. Demana consell a Mesaud a qui es troba al carrer i amb qui ja ha mantingut algun tipus de relació anteriorment. Aquest nou personatge no creu en la possibilitat que Alí es pugui convertir en una persona rica, però li aconsella que no ho siga mai, perquè, segons la seua pròpia experiència, du massa problemes.

El seu veí, en canvi, aconsegueix aprofitar-se de la ingenuïtat d'Alí, enganyar-lo, quedar-se amb la meitat de les seues riqueses i, a més, assabentar-se d'on es troba la cova amb els tresors.

Finalment, el grau de la seua cobdícia és tan elevat que les bruixes decideixen castigar-lo i el converteixen en un gos. Aquesta és la moralitat de l'obra, dirigida a tots els espectadors més menuts, perquè els béns s'han de repartir i no quedar-se'ls una persona tota sola.

#### 4.5.2.2. Mehmed

Aquest personatge es defineix per contrast amb Alí. Allò que fa Mehmed és subratllar la ingenuïtat del seu veí, incapaç d'adonar-se de quan li prenen el pèl. Mehmed, per tant, és un personatge despert, amb una gran vitalitat que marca aquest

contrast de manera evident, tot fent bromes al seu veí i organitzant embolics amb moltes mentides i jocs de paraules.

Un altre tret que marca la distància entre Alí i Mehmed és la reacció davant del tresor i la manera d'enfrontar-se al geni de la llàntia. Mentre Alí demana consell sobre com treure el màxim rendiment a les seues noves possessions, Mehmed té molt clar quin és el destí de totes les joies que ha agafat de la cova:

MEHMED: No, no, era una casa bonica quan jo era pobre, però com ara sóc ric, això és una barraca.

ALÍ BABÀ: No ho pots fer.

MEHMED: Per què?

ALÍ BABÀ: Perquè si fas això, tot lo món sabrà que som rics. (p. 20)

Aquest personatge decideix, al capdavant, que es gastarà tots els diners i que ho farà d'una manera ben evident per tal que tothom se n'assabente i en tinga enveja, comportament totalment contrari a les directrius marcades anteriorment per Mesaud. D'altra banda, és el personatge que sap vèncer el geni al contrari del comportament dubitatiu d'Alí. L'obliga a tornar a introduir-se dins de la llàntia sense que el geni s'adone que l'està enganyant, perquè li para una trampa i aconsegueix, així, salvar-se del perill:

MEHMED: Escolta, que tu a mi no m'enganyes, tu no estaves dins d'eixa llàntia. Tu el que vols és menjar de gorra! Perquè, anem a veure, com pot una persona tan grandota com tu, posar-se dins d'una llàntia tan xicoteta? A vore, a vore, fes-te menudet i m'ho creuré!

GENI: Concedit! No puc negar la darrera voluntat a un condemnat a mort! Observa, mortal! (Fosc.) (p. 23)

D'aquesta manera comprovem com Mehmed és un personatge que compta amb nombrosos recursos per fer que la resta de la gent reaccione com ell desitja. Aquesta capacitat condiciona la seua relació amb Alí, perquè Mehmed aprofita la credulitat del seu veí per divertir-se. És important destacar que Mehmed és conscient dels riscos que corre, almenys durant algun dels embolics:

MEHMED: Ha, ha, ha, ha, ha... Li ha tocat la loteria i segur que ni jugava! Sí, sí, molta risa, però a vore com isc jo d'ací. (p. 11)

#### 4.5.2.3. Bruixes

Encara que es tracta de tres personatges diferents, les tractarem com si foren un de sol, perquè no tenen cap tret que en permeta fer una distinció. Són els primers personatges que veu l'espectador i, de fet, és molt difícil establir una personalitat individual per poder distingir-les, el tipus de vestuari és el mateix per a les tres i, a més, la gamma de colors utilitzada per confegir els vestits, així com les màscares impossibiliten que les distingim clarament.

La funció de les bruixes durant el transcurs de l'obra és, així mateix, presentar els personatges d'Alí i Mehmed, és a dir, les víctimes del seu joc amb els homes i, per tant, són elles els personatges que donen pas a un nivell ficcional inferior. D'aquesta manera es transformen en personatges generadors de l'acció que s'esdevé a escena. Les bruixes, a més a més, introdueixen als seus parlaments la informació sobre les característiques essencials que ha de tenir el personatge per tal de poder ser l'objectiu dels seus encanteris. Valoren el comportament dels homes i enuncien per què mereixen un càstig, és a dir que són aquests personatges, finalment, aquells que decideixen quins comportaments s'han de censurar.

Els trets d'aquest grup de bruixes els coneixem gràcies a presentar-los al seu propi context. Durant l'escena inicial l'espectador obté bastant informació sobre la seua manera d'actuar, la seua actitud és totalment contrària a les regles establertes al món dels homes. S'aconsegueix que, mitjançant un recurs molt senzill com és capgirar tots els plantejaments establerts al món real, el públic pugui preveure les reaccions d'aquests personatges:

BRUIXA 1: Escolta, tu creus que se'ns posarà la pell ben groga?

BRUIXA 2: I amb l'aigua que cau, ben arropida! Ha, ha, ha!

BRUIXA 3: Serem l'enveja de totes les bruixes quan tornem al poble, ha, ha, ha... nyeeeeeeeeec, toc! (p. 1)

Amb aquest tipus d'intervencions les bruixes deixen palès que es pot negar qualsevol dels plantejaments acceptats com a normals al món que viuen els espectadors. És un recurs que es repeteix durant tota aquesta escena inicial per tal que els espectadors accepten aquesta distància entre el seu món i el de les bruixes, així com també per establir el grup format per les tres bruixes que tenen com a tret comú el vestuari i aquesta lògica que les condueix a negar els comportaments establerts.

Les bruixes aconseguen que, gràcies a aquesta tergiversació del punt de vista, l'espectador no veja estrany que l'expressió *fer un favor a algú* per a aquests personatges signifiqui *fer a algú un desgraciat*: “Afanyeu-vos, agarrem les graneres turbo, anem a buscar algú, li fem un favor i el fem un desgraciat!” (Bruixa 2, p. 2).

D'aquesta manera les bruixes són els personatges que aporten la ideologia a l'espectacle, perquè són elles les encarregades de resoldre els conflictes que s'esdevenen a escena. D'una banda, mostren com són d'absurds alguns dels comportaments considerats com a acceptables i, d'altra banda, són capaces de distingir quines són les actituds incorrectes.

Aquests personatges es transformen de bruixes a jutges amb criteri i, a més, amb poder de decisió sobre la vida de la resta de personatges que apareixen a l'obra. Demostren que són lliures a l'hora d'obrir diferents nivells ficticials que les ajuden a mostrar quin és el punt de vista des del qual decideixen sobre el transcurs de l'obra, és a dir, sobre el destí de la resta de personatges. La generació d'aquesta ficció s'amaga darrere de la caracterització dels personatges com a bruixes capaces de fer encanteris dels quals depèn el destí dels personatges que hi ha sota el seu poder. És interessant analitzar detingudament algun d'aquests encanteris i establir les correspondències amb allò que es pot trobar als contes tradicionals, com ara la combinació d'ingredients. D'altra banda, com que s'enuncien rítmicament, l'espectador, encara que no siga capaç d'identificar els components de la poció, podrà relacionar l'aparició de les bruixes amb un moment d'inflexió de l'obra:

BRUIXA 1: (Cantant) La caldera va voltant  
i dins hi anirem tirant  
tu gripau que t'has inflat  
sota la pedra foguera  
i de verí t'has bufat... (p. 3)

Les bruixes, finalment, són les encarregades de decidir quan s'acaba l'espectacle i la raó que donen és, una altra vegada, l'enfrontament amb les persones amb les quals es relacionen. És interessant aquest interès de marcar que són part d'una obra teatral.

#### 4.5.2.4. Altres personatges

Hi ha tot un ventall de personatges secundaris que apareixen a l'obra per tal de servir de suport a l'acció que s'està portant a terme. D'una banda, tenim aquells personatges que s'utilitzen per caracteritzar el protagonista, aquests personatges serveixen per subratllar-ne el grau d'ingenuïtat. Alí estableix una relació bastant fora del comú amb la burra Marieta, a qui aquest personatge parla i tracta com si fóra una persona, de l'altra banda, trobem el senyor Mesaud que tracta Alí amb una superioritat desmesurada, així com el Geni de la llàntia.

Del personatge de Marieta, per exemple, hem de destacar que es tracta d'un element escenogràfic que respon i avalua el comportament d'Alí que, durant els seus parlaments, tradueix els brams de la burreta en les reaccions pròpies d'un amic.

Sí, ja ho sé, ja ho sé. Tota la culpa és meua, que m'ho crec tot! Si algú em diguera que una vaca vola, jo em creuria que una vaca, vola. (Reflexiona i mira per la finestra. La burra brama.) Ja ho sé Marieta, com va a volar una vaca? Ala, vés, vés a la quadra i menja un poquet, bonica, vés. (p. 7)

D'aquesta relació tan peculiar que manté Alí amb Marieta, el públic en pot extreure les característiques psicològiques més elementals per tal d'identificar quin serà el personatge que s'adiu amb els plans de les bruixes. A causa de la importància que té Marieta per a Alí, la burra es transforma en la protagonista de les bromes de Mehmed. Inicialment, la conversa amb Alí porta a Mehmed a pensar que Marieta és la muller del seu veí, però de seguida descobrirà que en realitat és una burra.

Després d'escoltar a la ràdio que és el Dia dels Innocents, Mehmed amaga Marieta per tal de fer creure a Alí que la seua burra s'ha transformat en un lladre.

Pel que fa a Mesaud, es tracta d'un personatge actor que pertany a un temps anterior. La trobada amb Alí es produeix de manera fortuïta, però, és clar que els dos personatges ja es coneixien. La caracterització d'aquest home és molt superficial i no

podem estar segurs que els xiquets més menuts puguen arribar a entendre la relació entre Alí i Mesaud. Malgrat això, la diferència d'estatus social entre els dos personatges és molt evident per l'actitud que adopten els dos personatges. Així, Alí s'hi adreça com a "Sr. Mesaud" i li parla de vostè, mentre que l'altre no conserva aquest tractament de cortesia:

ALÍ BABÀ: Ah, sí, el governador? Per allà. (Mesaud canvia de direcció.) Senyor Mesaud, voldria demanar-li...

MESAUD: No demanes, que no porte res.

ALÍ BABÀ: ...un consell.

MESAUD: Ah, bé! Això ja és una altra cosa, tu diràs. (p. 14)

La superioritat amb la qual parla aquest personatge crea una distància que permet caracteritzar-lo com l'antagonista d'Alí, per tal d'accentuar encara més la diferència econòmica que els separa i, al capdavant, caracteritzar Alí com una persona molt pobre. D'altra banda, Mesaud defensa uns plantejaments econòmics que xoquen amb la ingenuïtat i generositat del protagonista. Mesaud desconfia de les institucions públiques perquè, segons declara, roben els diners als ciutadans, cosa que aconsegueix espantar Alí que no comprèn aquest tipus de plantejaments, com podem comprovar quan intenta repetir, durant l'escena següent, aquestes mateixes raons al seu veí:

MESAUD: [...] Imagina't per un moment que tens una gerreta com esta plena d'or, no podries dormir sols de pensar que te la volen furta.

ALÍ BABÀ: Qui me la vol furta?

MESAUD: No! Els recaptadors d'impostos de l'alcalde, el governador, el califa! Els bancs, els lladres, els estafadors, la competència, tota la gent del poble a la porta de ta casa demanant-te diners. Fes-me cas, Alí, no sigues mai ric. (Se'n va.) (p. 15)

La influència de Mesaud, doncs, implica l'exposició del pitjor comportament que es pot assolir a causa dels diners; més tard, les Bruixes condemnaran aquesta ideologia perquè trobar el tresor haurà convertit Alí i Mehmed en uns cobdiciosos.

El geni té una doble funció que es relaciona directament amb els personatges i amb l'espai. En primer lloc, l'aparició d'una llàntia i el fet que a l'interior es trobe un

Geni que té la capacitat de complir els desitjos de qui l'ha trobat ajuda a definir en quin tipus d'espai es troba el personatge. Perquè el Geni de la llàntia és un altre dels tòpics que caracteritzen aquestes històries vinculades a l'Orient. En canvi, també serà força útil a l'hora de caracteritzar els personatges que es relacionen amb ell, perquè les reaccions d'Alí i Mehmed quan el coneixen són radicalment oposades. Alí, en primer lloc, accedeix sense dubtar a rectificar el seu desig dues vegades:

GENI: Lliure, lliure! Mortal, m'has alliberat. Demana'm el que vulgues, que ho tens concedit!

ALÍ BABÀ: Jo? Jo... a veure, sí! Ja ho tinc! Vull jugar de davanter centre del Barça i marcar una cabassà de gols! (p. 8)

En canvi, durant la trobada amb Mehmed és aquest personatge qui condueix la conversa cap on li convé més, com ja hem dit més amunt. Mehmed aconsegueix ben fàcilment que el Geni no solament no se'l menja, sinó que es faça menut per poder-lo tornar a la llàntia.

A més, els trets físics d'aquest geni es corresponen amb tots els tòpics que existeixen sobre aquests personatges. Alí i Mehmed el descriuen detalladament per tal de recordar al públic que aquest personatge ha estat clau a l'hora d'aconseguir eixir sans i estalvis de la cova del tresor.

Un altre personatge negatiu, a més de representant d'un determinat gremi, és el Policia. És, junt amb Mesaud, el representant dels individus més menyspreables que podem trobar a la nostra societat. Aquest agent de policia, de la mateixa manera que a les obres anteriors, es caracteritza per la senzillesa i l'absurditat dels seus mètodes de treball. La seua ineptitud arriba fins a l'extrem de solucionar el problema que li planteja Alí amb cops de porra; no és dóna, per tant, gaire bona imatge d'aquests professionals. El diàleg que manté amb els dos personatges, Alí a fora de casa i Mehmed des de dins de casa del veí, és totalment absurd i es basa en un joc infantil conegut per tots els espectadors:

POLICIA: Al carrer hi ha un home, que també li diuen Alí Babà! Qui és Alí Babà?

MEHMED: Jo!

ALÍ BABÀ: Jo!



POLICIA: Qui és jo?

MEHMED: Alí Babà!

ALÍ BABÀ: Jo! (p. 10)

A més de mostrar les regles dels plantejaments de la policia per arribar a la veritat, aquest personatge forma part d'una escena que esdevé un descans en l'argument però, al mateix temps, serveix perquè les Bruixes salven Mehmed de tot l'embolic en què està immers i demostren que poden canviar el transcurs dels esdeveniments de l'escena.

#### 4.5.3. *Emmarcament ficcional*

##### 4.5.3.1. Macroespai

Hem de distingir el macroespai al qual pertany l'acció del primer nivell i el del segon nivell. Pel que fa al primer nivell, les bruixes pertanyen a un món de base realista, malgrat que s'altera amb la presència d'aquest tipus de personatges. Segons l'acotació inicial les bruixes es troben en "una platja amb palmeres tropicals" (p. 1), una descripció bastant genèrica que no comporta cap complicació escènica. Les bruixes, en els seus parlaments, situen la platja dins d'un espai més extens en el qual podem trobar altres bruixes, xiquets i adults. Així doncs, es correspon amb el clima de relaxament i tedi en què es troben aquests personatges. Es tracta d'un món que imita el món real, amb revistes de famosos, vacances en una platja llunyana, amb referències al poble, al qual han de tornar quan s'acabe aquest període. Els parlaments inicials, a més, ens indiquen que aquests personatges es regeixen amb la negació de les regles establertes. L'alteració d'aquestes normes és un recurs per tal de fer especial el món en què viuen les bruixes, un món semblant al dels xiquets del públic, però que es basa en els jocs de paraules que trenquen les expectatives de comportament.

L'espai en què es mouen els personatges del segon nivell ficcional està acotat segons els paràmetres dels contes infantils tradicionals. L'espai es caracteritza amb un seguit d'elements visuals que localitzen l'acció en alguna banda d'un món àrab fortament topicalitzat, tant per les cúpules que hi ha als sostres de les cases dels personatges com pels paisatges desèrtics que s'hi veuen al fons. D'altra banda, la

denominació dels personatges, Alí, Mehmed, Mesaud, també ajuda a l'hora d'establir a quin tipus de món pertanyen.

La major part de la informació sobre aquest aspecte, és clar, ens arribarà a través dels parlaments dels protagonistes que utilitzen la informació bàsica sobre aquest món. Totes aquestes peculiaritats formen part de l'enciclopèdia col·lectiva que comparteixen actors i espectadors, com per exemple les salutacions o els rituals religiosos. En primer lloc, Mehmed estableix clarament on es troben quan es refereix a un espai més ampli que aquell que es mostra a escena amb una expressió molt usual a la parla col·loquial "el Moro". Hem de subratllar que, tot i que aquesta expressió pugui tenir connotacions negatives aquest no és el cas del parlament de Mehmed que només pretén acostar-se a la manera d'expressar-se del públic.<sup>64</sup>

MEHMED: Xe, xicon, que tu no tens faena? Tot el matí ací vinga el ballao enmig del carrer? Estem poc aviats! A mi m'han dit que ets transportista, però així pocs *recaos* faràs! Així sí que farem *el Moro* gran! (p. 5)

A més, les cançons que taral·leja Alí mentre prepara el menjar de la seua burreta estan formades a partir d'adaptacions al català de paraules que sonen àrabs a les oïdes dels espectadors. En aquestes melodies, doncs, hi ha paraules que el públic pot identificar amb el món àrab, com ara *mustafà*. Basades en tòpics, aquestes melodies només serveixen per caracteritzar superficialment l'espai al qual pertany la història. Com hem dit més amunt, la fórmula que empren els personatges per saludar-se, el *salam alekum*, també és un ajut a l'hora de caracteritzar l'espai. Així com també les referències a Al·là en els mateixos casos que un cristià esmentaria Déu.

D'altra banda, l'anunci de l'hora de la pregària connecta l'espai vist pel públic, el carrer on poc després començaran a fer les ablucions i a pregar, amb un espai més ampli format per aquest espai latent al qual pertany el muetzi a qui els personatges obeeixen sense cap mena de protesta. El rès, per tant, comença amb els personatges rentant-se les parts del cos escaients, un ritual escenificat de manera molt esquemàtica i amb un cert to humorístic. Durant aquest episodi l'espectador comprova la diferència d'actitud dels dos

---

<sup>64</sup> El DCVB recull aquest significat en l'entrada *moro*: 3. *m.* Terra dels moros; nord d'Àfrica (en el llenguatge vulgar). Del primer envit no farem cap a França o allà al moro?, Pascual Tirado (BSCC, VIII, 245). Mallorca s'és enretirada cap a sa part des moro, Ignor. 2. <http://dcvb.iecat.net/>

personatges, després d'haver-se repartit el tresor, perquè un dels veïns està molt pendent de la cerimònia mentre que l'altre està nerviós pel fort sentiment de cobdícia que el comença a torturar.

L'espai, a més, s'envolta d'un conjunt d'espais latents per tal de contextualitzar millor el món àrab en què viuen els personatges. Així, trobem referències al desert, on hi ha un palmeral que és l'espai més llunyà i alhora més extens al qual es refereixen els personatges. Però també, referències a la resta del poble, que és l'espai no vist per l'espectador, en què es troba el palau del governador que busca el senyor Mesaud.

#### 4.5.3.2. Època

Com hem comprovat a l'apartat anterior, la voluntat de situar l'acció en un present general és ben patent al llarg de tota l'obra, d'aquesta manera les indicacions que hi trobem ens permeten situar el transcurs de la història en un dia de platja d'un temps contemporani al dels espectadors.

Les bruixes, tot cenyint-se als tòpics sobre la seua caracterització, actualitzen alguns dels elements, com ara la utilització de les *graneres turbo*. A més, el temps present l'identifiquem gràcies als hàbits i les descripcions de les bruixes de què i com ha de ser un dia de platja amb revistes de famosos, jocs com el bàdminton, i personatges com el bruixot del temps, que remeten al temps que ocupen també els espectadors.

Pel que fa al segon nivell, alguns dels elements que apareixen a escena, com per exemple el radiocasset, ajuden a situar la ficció en un moment contemporani al del públic.

Aquest fet recorda l'estructura dels contes infantils en què l'acció se situa en un temps indeterminat, l'estranyament que provoca l'espai que ocupen els personatges, en aquest cas, ajuda a crear una atmosfera irreal en la qual no importa la temporalitat. Per tot això, la caracterització dels personatges, tant d'aquells amb forma humana, com d'aquells que formen part de l'imaginari, es basa en els tòpics culturals establerts i coneguts tant pels adults com pels espectadors més menuts.

Els personatges tenen un passat pla, al qual es fan molt poques referències, que sovint serveixen per situar el personatge dins de l'espai que ocupa malgrat que es tracte

de descripcions molt superficials. Se subratlla, doncs, la situació que s'escenifica, el moment present enfront del futur o del passat que hagen pogut viure els personatges.

#### 4.5.4. *Punt de vista*

##### 4.5.4.1. Humor

La majoria dels esquetxs que trobem al llarg de l'espectacle es basen en un desnivell informatiu. Normalment, es tracta d'una diferència entre el que l'espectador sap i el que sap un dels dos personatges que participen en l'acció. Aquest és el cas, per exemple, de l'equívoc "Marieta és una burra", durant el qual Mehmed pensa que es tracta de la muller del seu veí. Però, també, l'equívoc de la preparació d'un te, beguda típica al món àrab, que resulta ser, finalment, conyac. Els xiquets del públic possiblement trobaran més risible el moment en què Alí estufeix el conyac que el fet que Mehmed l'haja pogut enganyar, perquè l'humorisme es troba, en nombrosos casos, en el moviment dels actors, l'inesperat és l'element que més èxit té a l'hora d'atreure l'atenció als espectacles per a infants.

D'altra banda, hem d'esmentar el tipus de relació que hi ha entre Mehmed i Alí, perquè, des del primer moment, Mehmed es burla del seu veí. L'actitud de suficiència de Mehmed xoca amb la ingenuïtat d'Alí, que s'empassa totes les mentides que li explica el seu amic. D'aquesta manera, Mehmed es pot convertir en el lladre que entra a casa d'Alí, però al mateix temps, pot intentar ajudar el seu veí a fer-lo fugir. Mehmed soluciona aquestes controvèrsies amb històries protagonitzades pel seu pare, mitjançant les quals s'aprofita de la credulitat d'Alí. Per exemple, la història de la trobada del seu pare amb un geni que li va explicar la maledicció del tresor provoca que Alí repartisca el seu botí i, a més, que tornen a la cova per agafar més mercaderies.

El comportament radicalment diferent davant la possibilitat d'haver-se convertit en una persona molt rica després de la divisió del tresor de la gerreta demostra aquesta dicotomia. Alí proposa, i pretén d'imposar, una actitud discreta que evite l'aparició de pidolaires, perquè, segons li ha explicat el seu antic senyor és la desgràcia més gran de ser ric, mentre que a Mehmed no li importen gens aquestes possibilitats. Comprovem, per tant, com una part important dels capítols humorístics d'aquesta obra es basa en la

relació que s'estableix entre els dos personatges principals. L'humor permet donar el màxim d'informació possible sobre les característiques dels personatges i les situacions que viuen, al mateix temps que mantenen desperta l'atenció dels espectadors. Aquest tipus de provocació possibilita que el públic assimile la informació a poc a poc, i destria els comentaris irrellevants d'aquells més importants per al desenvolupament final de l'anècdota.

A l'escena en què apareix el Policia, trobem nombrosos trets del teatre de l'absurd, com ara el joc lingüístic que s'estableix entre els tres personatges:

ALÍ BABÀ: Però si no he estat jo. Ha estat ell!

POLICIA: I qui és ell?

MEHMED: Alí Babà.

ALÍ BABÀ: No, Alí Babà sóc jo.

POLICIA: Vostè és ell?

ALÍ BABÀ: No! Ell és ell.

POLICIA: I?

ALÍ BABÀ: I jo sóc jo!

POLICIA: I aleshores, qui és ell? Escolte vostè, ell és ell, jo sóc jo, però vostè, qui és?

(p. 10)

Tot i que el punt fonamental d'aquesta escena és la mecanització del comportament policíac que actua per impuls, sense demanar raons i sense demanar disculpes quan s'equivoca. La ridiculització dels membres de les forces de l'ordre és ben evident quan es mostra el mètode que fan servir per aclarir els conflictes. Es fan servir cops de porra, amb un gest que pot recordar l'ús de les graneres al tren de la bruixa. Es connecten, així, el comportament dels personatges amb els tòpics sobre els personatges que hi apareixen per tal d'arribar més ràpidament al públic.

D'altra banda, els jocs lingüístics són constants al llarg dels parlaments, és molt important veure els matisos que diferencien el discurs d'Alí i el de Mesaud. D'aquesta manera, els efectes secundaris de ser ric no es denominen igual segons el parer d'aquests dos personatges, tot depèn del seu poder adquisitiu:

MESAUD: [...] Tu saps el que és que tot el que menges et sente mal?

ALÍ BABÀ: Anar de cagaletes!

MESAUD: No, és tindre úlceres d'estómac per estar pensant en com amagar els diners. I tu saps què és no poder dormir per les nits?

ALÍ BABÀ: Estar desvetlat!

MESAUD: No, és tindre insomni per no saber com amagar els diners. [...] (p. 14)

Aquests jocs, però, no estan dirigits als xiquets, sinó als acompanyants, perquè el públic més menut estarà entretingut amb els gestos exagerats d'Alí, que intenten definir aquestes situacions. Aquesta doble percepció dels esquetxs és un recurs molt eficaç per mantenir l'atenció dels espectadors i evitar que el ritme de l'espectacle baixi.

D'altra banda, cal destacar la participació del públic que ajuda Alí a empaitar el suposat lladre que li ha robat la gerreta. El personatge es mou ràpidament de banda a banda de l'escena, tot seguint les indicacions dels espectadors que, previsiblement, participaran i crearan un gran enrenou a la platea.

Finalment, ens hem de referir a l'escena protagonitzada per les bruixes, en què l'humor es basa en la sorpresa i la negació d'allò evident, és a dir, a tractar com a negatius aspectes que, segons les normes establertes, són positius o a la inversa:

BRUIXA 2: Està eixint el sol!

BRUIXA 3: Quin dia més roí!

BRUIXA 1: No n'encerta ni una el bruixot del temps! (p. 2)

D'aquesta manera, les bruixes segueixen les normes establertes però tot fent palès com són d'absurdes algunes de les convencions de la societat en què vivim.

#### 4.5.4.2. Interrelació de mons ficticials

En aquest apartat hem de distingir dues concepcions diferents pel que fa al món meravellós. D'una banda, el fet que explica el transcurs de tota l'obra, les bruixes existeixen i tenen la capacitat de regir el destí dels homes; i, d'altra banda, allò que en pensen els personatges. El món ficticial, per tant, es basa en l'existència d'aquest món en què hi ha certs éssers que tenen poders sobrenaturals.

D'acord amb aquesta dicotomia, hem de parlar de les bruixes, però també, de l'aparició d'una cova plena de tresors i d'un geni de la llàntia. La imaginació ajudarà a situar els personatges com a protagonistes de les històries tradicionals que els xiquets ja coneixen. Les bruixes, doncs, manegen la màgia segons les seues necessitats i transformen les situacions que viuen Mehmed i Alí mitjançant un seguit d'encanteris rimats. L'aparició de la màgia, que permetrà el canvi en el destí d'un dels personatges, es precedeix d'una tonada per tal que el públic es prepare per assistir a algun fenomen sobrenatural.

Tant el món en què habiten les bruixes, com el món d'Alí i de Mehmed, es basa en aquesta concepció del món com un lloc on tot és possible i no es dubta del poder d'alguns personatges de transformar la realitat. Durant el transcurs de l'espectacle es posa al mateix nivell qualsevol poder sobrenatural, sense tenir en compte qui és el que permet la transformació del món. Per això, el que hauria de ser un càstig diví, com la transformació del lladre en la burreta Marieta i la posterior tornada a la normalitat perquè ja ha redimit tots els seus pecats, es tracta igual que l'aparició d'una cova plena de tresors.

Pel que fa als elements màgics que apareixen al nivell inferior, trobem el geni i la cova del tresor. D'una banda, cal destacar que pertanyen a la mateixa tradició que aquella que s'ha posat a escena, malgrat que el Geni és d'una altra de les històries de *Les mil i una nits*. D'aquesta manera, es connecten dues ficcions distintes tot fent referència als seus aspectes fonamentals; en primer lloc, Alí s'identifica ell mateix amb el protagonista del conte i, per aquesta causa, repeteix la frase que permet obrir la porta de la cova "Obri't sèsam", mentre que a la cova troba una llàntia encantada de la qual surt un geni. L'aprofitament de la connexió de dues ficcions que coincideixen en l'objectiu alligador es fa, doncs, mitjançant els personatges més emblemàtics que ajudaran a fer palesa la transformació que pateixen Mehmed i Alí gràcies al seu progrés econòmic.

#### 4.5.5. Paraula

##### 4.5.5.1. Llengua

El model de llengua d'aquesta obra respon als paràmetres del català col·loquial. D'aquesta manera, durant els parlaments s'introdueixen expressions que responen perfectament al tarannà dels personatges, perquè la llengua que utilitzen ajuda a caracteritzar aquests personatges com a propers a la realitat que viu el públic. D'una banda, hem de destacar les nombroses unitats fraseològiques que apareixen durant els diàlegs i, d'una altra, els jocs lingüístics que poden aportar informació o, senzillament, tractar-se com a pauses durant l'acció.

En primer lloc, doncs, hem de referir-nos a les unitats fraseològiques, la utilització d'aquest tipus de construccions acostia el món de la ficció a la llengua que coneix el públic i, a més, permet que els espectadors se senten integrants del mateix grup. El reconeixement d'aquestes construccions com a expressions pròpies d'una certa zona geogràfica pot funcionar com a revulsiu per a cohesionar tots els membres del públic. Per aquesta causa apareixen expressions com “tenir planta de” (p. 4), “pegar voltetes”, “mira este” (p. 4), l'adjectiu “baldat” (p. 9) i d'altres lleugerament canviades en les quals l'espectador ha de trobar l'original com “hi ha favors que maten” (p. 2). Les estructures més col·loquials, que permeten localitzar els personatges com a habitants d'una zona ben determinada, s'acumulen durant els parlaments en què els protagonistes estan més nerviosos, cosa que apropa aquests conflictes als espectadors:

MEHMED: (entra) Xe xicon, tu què fas ací, en casa del meu amic, eh? (Es baqueja.)

ALÍ BABÀ: Sí, tu què fas ahí? Lladre, més que lladre, vine cap ací, ara veuràs. Per dalt i per baix i del coll i de l'orella i en terra i quan estàs a terra, dos xafades. (p. 13)

Els personatges, a més, imiten els comportaments estandarditzats dels adults, cosa que demostra que les convencions socials, moltes vegades, són totalment absurdes i poden dur a equívocs quan s'utilitzen amb altres finalitats, com ocorre a les escenes en què Mehmed i Alí es comporten com dos adults, és a dir, durant l'enfrontament amb el lladre i amb la policia.



#### 4.5.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

En aquesta obra són molt escassos els monòlegs, ja que gairebé sempre els parlaments en què els personatges es troben sols a escena s'alternen amb altres referències a la resta de personatges, i només alguns tenen forma de pensament en veu alta que els espectadors poden escoltar. Es tracta de parlaments més extensos que les intervencions dels diàlegs durant els quals es dona, sobretot, informació de la personalitat del personatge que parla i s'aprofita per fer una síntesi dels fets més rellevants de l'escena anterior:

ALÍ BABÀ: Clar, que sabuts que són. Per això quan venia cap ací tot el món em saludava. Alí, com estàs? Alí, com et va? Alí, què et portes entre mans? Entre mans! (Se sent un xiulet.) Vaig, vaig a amagar-la. Primer, la taparé amb la gel·laba, sí, així ningú sabrà que és un tresor i després, quan puga entrar a casa, l'enterraré i, de tant en tant, la desenterraré i miraré els diners i els tocaré i després, els tornaré a enterrar i ningú sabrà que sóc ric. (p. 15)

##### - Diàlegs

La major part de l'espectacle l'ocupen els diàlegs entre Alí i Mehmed, dos personatges que es troben al mateix nivell ficcional i que comparteixen característiques essencials, però d'altres diàlegs els mantenen personatges amb animals o amb membres del món màgic. Mitjançant els diàlegs l'espectador copsa la relació que hi ha entre els personatges, però, també, es poden distingir quins fets són els rellevants i quins els superflus.

Pel que fa a la forma de les intervencions, es tracta d'intervencions breus, que concentren un alt grau d'informació en molt poques paraules, amb un lèxic col·loquial propi de la zona en què viuen els creadors. Els diàlegs, de vegades, amaguen certa informació que només podem copsar a través dels gestos dels personatges o remetent-nos a l'enciclopèdia col·lectiva. D'altres vegades, serveixen per repetir algun dels aspectes fonamentals per comprendre el transcurs de l'obra o, també, per repetir frases que s'utilitzen a mode de senyals per indicar que està a punt d'esdevenir-se un fet cabdal.

En primer lloc, doncs, trobem la relació entre Alí i Mesaud, que no s'explica durant l'escena, però que el públic atent podrà entendre pel llenguatge gestual dels dos personatges i pel tractament diferenciat que mereix l'aparició d'aquest personatge, que deixa un espai per a tot el que pertany a l'esfera del no dit. Mesaud tracta amb benevolència el protagonista que arriba, fins i tot, a utilitzar el tractament de vostè per referir-s'hi:

ALÍ BABÀ: Jo si, alguna vegada, per una casualitat d'eixes que té la vida, tinguera una muntonà d'or així...

MESAUD: Ja seria casualitat, ja!

ALÍ BABÀ: En què podria invertir-la?

MESAUD: Una muntonà d'or així?

ALÍ BABÀ: Sí.

MESAUD: Però tu saps el que dius? (p. 14)

En segon lloc, les intervencions que tornen a oferir una informació anterior i que, per tant, enllacen l'acció amb un fet inacabat. En aquest grup podem encabir les intervencions d'Alí que descriuen el procediment que hauran de seguir per vèncer el lladre que suposadament s'ha instal·lat a casa del protagonista. Com ja hem explicat més amunt, aquesta enumeració d'atacs serveixen per demanar l'atenció del públic i la participació durant la baralla. En altres casos, la repetició de la informació serveix per destacar els aspectes més negatius d'un personatge determinat ja aparegut a escena:

MEHMED: Que tens un lladre en casa? Anem a cridar a la policia!

ALÍ BABÀ: No, a la policia no! A la policia no que ja l'he cridat jo i quasi em tanquen a mi a la presó. M'ha fet: conclusió! Mira, mira!

MEHMED: (Mirant-li el cap.) Quin bony més gran. (p. 12)

D'altra banda, la psicologia dels personatges també es fa evident durant els parlaments perquè aquests es poden relacionar de maneres distintes. En el cas de l'aparició del geni de la llàntia, per exemple, Alí el tracta amb normalitat i demana els desitjos segons els paràmetres que aquest personatge li marca, mentre que Mehmed

utilitza un desafiament per enganyar-lo i aconseguir que torne a l'interior de la llàntia, d'on no pot eixir sense l'ajuda d'una persona.

Pel que fa als diàlegs de les bruixes, com ja hem dit, es basen en el capgirament de les normes establertes, però al mateix temps ofereixen una gran quantitat d'informació sobre els fets que es mostraran a continuació perquè les intervencions estan farcides de prolepsis. Per això, durant els encanteris trobem l'anunci d'allò que s'esdevindrà després, aquestes invocacions, marcades sempre pel mateix ritme, ens parlen del destí dels personatges que es troben al nivell ficcional inferior:

Bom, bom, bom,  
bom, bom, bom,  
bom, bom, bom, bom, bom, bom, bom. (bis)  
BRUIXA 1: Esperits de l'aire i del vent.  
BRUIXA 3: Espectres de la tempesta.  
BRUIXA 2: Mostreu-nos a qui podem.  
Fotre en la nostra festa! (p. 3)

És a dir que, gràcies a encanteris com aquest, es pot repetir una informació que ja ens havia arribat mitjançant els parlaments de les bruixes sense cansar els espectadors. Els encanteris són, doncs, un recurs eficaç per indicar quina informació, de tota aquella que s'ha anat donant al llarg de l'escena, és la més rellevant. Les bruixes subratllen quines són les dificultats i els fets més valuosos per al seguiment de la trama de l'espectacle.

#### 4.5.6. *Posada en escena*

##### 4.5.6.1. Espai escènic

En aquest espectacle tenim dos espais clarament diferenciats que corresponen als dos nivells fictionals que trobem a l'obra. En primer lloc, hem de referir-nos a l'espai de les bruixes, la platja; en segon lloc, l'espai en què s'esdevenen les aventures de Mehmed i Alí, format pel seu carrer i les cases. D'altra banda, hi hem d'incloure la cova

on es troba el tresor que farà rics aquests dos personatges i a la qual s'accedeix per la quadra d'Alí.

L'escenografia, però, és sempre la mateixa i es refereix a l'espai en el qual els personatges passen la majoria de l'obra: el carrer d'un poble del món àrab. Les cases dels dos personatges estan confeccionades amb material transparent per tal que el públic pugui veure i sentir el que hi fan els personatges. D'altra banda, això també possibilita que no siga necessari el canvi d'escenografia per explicar que el personatge es troba en un espai diferent al del carrer. En aquesta obra tots els recursos estan encaminats a estalviar canvis superflus d'escenografia i s'aprofita al màxim aquella que està formada per les dues cases dels dos personatges.

Pel que fa als espais contigus, hi ha uns panells al fons, darrere de les cases que tenim en primer terme, que ens indiquen que aquestes cases estan connectades a una ciutat més gran. De la mateixa manera que els personatges que van apareixent al llarg de les seqüències arriben a les cases de Mehmed i Alí provinents d'uns carrers contigus, en direcció a altres destinacions, com el mateix Mesaud declara: "Alí, per anar al palau del Governador?" (p. 14). El palau del Governador, juntament amb el desert, són espais que envolten la realitat que hi ha exposada a escena, i que ens ajuden a contextualitzar la vida d'aquests dos personatges.

A continuació farem una anàlisi dels dos espais principals, segons la importància que tenen per al transcurs de l'obra. Inclourem la cova dels lladres dins l'espai de Mehmed i Alí, tot i les característiques especials que presenta.

#### a) Espai de les bruixes

Aquest espai, una platja, no està caracteritzat per cap element de l'escenografia, sinó que els trets es descriuen pel decorat sonor, a través dels parlaments de les bruixes que delimiten l'espai.

Les bruixes, a més, també apareixeran a la cúpula de la casa de Mehmed, quan han de fer un encanteri per accelerar el transcurs de l'acció. El punt de vista de l'espectador, doncs, es dirigirà cap a la part superior de l'escenografia, des d'on unes bruixes titelles decideixen com ha de canviar el destí d'un dels personatges per tal d'aconseguir el seu objectiu. Aquest espai estarà ocult la major part del temps i únicament apareixerà en aquests casos que necessiten un desllorigador eficient i extern a

la voluntat d'aquests dos personatges. Durant aquests encanteris s'atura l'acció, les bruixes decideixen quin és el camí que han de seguir els protagonistes de la seua malifeta i, quan acaben, aquests personatges trobaran una solució al conflicte que estan protagonitzant.

És important de destacar, a més, que les bruixes s'immisceixen al nivell ficcional inferior per tal d'imposar el càstig final, primer a Alí i després a Mehmed, perquè demostrin que no saben gestionar com caldria el favor que els han fet aquestes bruixes, tal com elles ja havien previst, els han fet uns desgraciats.

La platja, doncs, com a lloc d'esbarjo de les bruixes torna a aparèixer a l'escena final en què aquestes tres dones comenten com ha anat el seu joc i com el poden acabar definitivament:

BRUIXA 1: Has vist? S'han quedat com el gat i el gos!

BRUIXA 2: No, s'han quedat com el gos i el burro! (p. 25)

El món de les bruixes continua amb els mateixos trets i aquests personatges continuen fent referències que contradiuen les normes establertes. I, per aquesta causa, després de concloure que han aconseguit el seu objectiu de fer uns desgraciats Mehmed i Alí es fixen en allò que caracteritza i que és fonamental per passar un bon dia de platja, la meteorologia:

BRUIXA 1 i 2: Torna a ploure, que bé!

BRUIXA 2: Ai, no, que desgraciades que som!

BRUIXA 1: Per què dius això?

BRUIXA 2: L'últim dia de les nostres vacances i torna a fer bon temps, no hi ha dret!

BRUIXA 1: Però no et preocupes, encara ens queda tot el dia per a disfrutar. (p. 25)

#### b) Espai d'Alí i Mehmed

L'espai que ocupen Mehmed i Alí està format per dues cases d'aparença àrab en el mateix pla, la característica que les fa singulars és l'alçada i la manera que tenen els personatges d'utilitzar el seu propi espai. Per exemple, Mehmed s'asseu a l'exterior de la casa per tal de començar el que sembla que és la tasca diària, mentre que d'Alí ho sabem tot des de dins de la casa. Les notícies del món cristià ens arriben a través d'un

radiocasset que Mehmed treu de l'interior de la casa, mentre que coneixem Marieta, perquè tot i restar dins de la quadra, la podem veure gràcies a les parets transparents de la casa d'Alí.

La utilització que de l'espai fan els personatges és, doncs, clau a l'hora d'exposar la informació sobre ells mateixos i sobre el món que els envolta. Aquests personatges viuen la relació de veïnatge de la mateixa manera que als pobles valencians, l'única cosa que s'atreveixen a canviar és l'aspecte de les cases. L'escenografia es basa en els tòpics sobre el món àrab, per això, l'estructura de les cases és quadrada i la casa de Mehmed té una cúpula.

La intenció de la companyia és aprofitar al màxim tot l'espai escènic sense haver de canviar l'escenografia, raó per la qual els titelles ocupen els espais que no utilitzen els protagonistes. La cova del tresor es troba a la part inferior de la casa d'Alí, mentre que, com ja hem dit, la cúpula en què fan els encanteris les bruixes se situa a la part superior de la casa de Mehmed.

Hem de destacar que alguns dels personatges objecte són una duplicació dels personatges actor, cosa que estableix una dicotomia a l'hora de parlar de la seua caracterització i de l'explotació de recursos com el de l'espai escènic. D'aquesta manera, els personatges titella apareixen com a alternativa als personatges actor durant els moments que aquests es troben a espais llunyans a aquells que representa l'escenografia principal.

Hi ha dos espais, per tant, que es caracteritzen com un espai apte per aquests titelles, la cova dels lladres i l'encanteri de les bruixes. En primer lloc, hem de parlar de la cova en què apareixerà el Geni, l'únic personatge actor d'aquest espai, que es relaciona directament i normalment amb els titelles, tant amb Alí com amb Mehmed. Els lladres que emmagatzemen els tresors apareixen en dos blocs, en primer lloc, el cap que intenta obrir la porta de la cova i, al darrere, la colla de lladres que l'acompanyen. Mitjançant aquest recurs s'aconsegueix distanciar l'acció que té lloc a la cova d'aquella que s'esdevé a l'espai més ampli del carrer. D'altra banda, les bruixes només apareixen al sostre de la casa per fer els encanteris que canviaran el transcurs dels esdeveniments.

Imatge 16. Platja: Bruixa 1, Bruixa 2, Bruixa 3 (minut 02.30)



Imatge 17. Carrer: Mehmed, Alí (minut 09.03)



Imatge 18. Carrer: Alí, Policia, Mehmed (minut 28.28)



Imatge 19. Cova: Geni, Mehmed (minut 56.32)





Imatge 20. Espai escenogràfic: Bruixa 1, Bruixa 2, Bruixa 3 (minut 58.54)



#### 4.5.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

En aquesta obra hem de distingir els moments que s'acompanyen d'efectes especials, d'aquells durant els quals els personatges canten una cançó o en sona una com a música de fons mentre apareixen els personatges.

Dels efectes sonors n'hi ha que destaquen per la seua importància a l'hora d'anunciar un canvi en l'acció. Aquest és el cas de la tempesta que ens permet, al mateix temps, situar en quina mena de món es troben les bruixes i introduir els primers canvis d'actitud dels personatges. Aquests sons són bastant senzills, es percep que han estat fets per una persona i, justament aquesta irrealitat intencionada en destaca l'eficàcia, perquè són efectes com els que utilitzen els xiquets durant els seus jocs, per la qual cosa no suposarà destacar l'efecte de distanciament en l'espectador sinó fer l'ullet als més menuts perquè se senten productors de l'acció. Els components de la tempesta, per tot això, són essencialment clars: el vent, els trons i els llamps.

Un altre dels sorolls que anuncia un canvi en l'acció que transcorre a l'escenari és l'enrenou de la porta de la cova en obrir-se i tancar-se, així com també aquell que formen els cavalls dels lladres que hi ha a la cova que exposen clarament a qui pertanyen totes aquelles riqueses. Aquest fet es pot connectar amb la clau d'Alí, que

contesta al xiulet del seu propietari per tal d'indicar-li on és. Aquesta anècdota serveix per subratllar que ens trobem en un món meravellós on tot és possible i alguns objectes ajuden els protagonistes a aconseguir allò que desitgen. Aquest és el mateix cas que el xiulet que se sent quan s'obre o es tanca la trapa del passadís que condueix de casa d'Alí a la de Mehmed.

D'altra banda, hem d'esmentar el començament de les notícies de la ràdio en relació als esdeveniments que ocorren al món cristià, que anuncien que ens trobem al Dia dels Innocents. Així com també el muezí que crida a l'oració, després que s'hagen repartit el botí Alí i Mehmed. Aquest so, a més, és propi d'una cultura, l'àrab, considerada exòtica i llunyana de l'imaginari de la majoria dels espectadors que hi ha a les butaques.

Pel que fa a les cançons, en primer lloc, hem de destacar l'inici de l'obra amb *Plou i fa sol*, una tonada que pot tenir una doble funció. La cançó que, així mateix, protagonitzen els mateixos personatges que apareixeran després a escena, les bruixes, dóna compte d'un cert tipus d'educació que està en plena efervescència durant els anys vuitanta, després de la dictadura. D'altra banda, hem de referir-nos als encanteris rimats de les bruixes, que es converteixen en una espècie de banda sonora que defineix el tarannà d'aquests personatges. Mentre que els ingredients de les pocions canvien, el ritme en què els enuncien és sempre el mateix, cosa que possibilita que els xiquets del públic identifiquen aquest "bom, bom, bom / bom, bom, bom" amb una nova acció d'aquestes dones que influirà en els actes dels dos protagonistes. En darrer lloc, cal esmentar com una de les bruixes es refereix a la darrera de les bromes que li han de fer a Mehmed, tot cantant una tonada que és ben popular entre els infants ("burro calent, porta la càrrega i no se la sent!"), com un mecanisme d'aproximació al món dels espectadors.

## - Il·luminació

La il·luminació d'aquest espectacle és molt senzilla. Per la durada i la distribució dels foscors, hem de destacar que es tracta d'una il·luminació significativa, que ajuda l'espectador a entendre les diferents parts que formen l'espectacle.

La tempesta inicial, a més de formar-se a partir d'uns efectes sonors, bastant casolans, que reproduïen trons, pluja i vent, es fa palesa amb una oscil·lació de la

intensitat de la llum sobre l'escenari, a continuació la llum augmenta i es torna estàtica, de manera que les bruixes declaren que ha eixit el sol. En canvi, a la resta d'escenes, la llum no pateix gaires transformacions, només hi trobem una distribució segons la localització dels personatges, per aquesta causa, les cases dels dos personatges principals tenen un llum que n'illumina l'interior verticalment.

Abans de comentar els foscors que divideixen les escenes, descriurem la llum que caracteritza la cova del tresor. S'anuncia l'existència d'aquest tercer espai, d'una importància ben palesa a l'hora de plantejar l'evolució dels personatges, amb la disminució de la llum de l'escena i l'aparició d'una llum rogenca que s'insinua des del fons de l'espai de la burretta Marieta. Quan els personatges, tant Alí tot sol la primera vegada com acompanyat de Mehmed la segona, accedeixen a la cova, la llum esdevé més tènue i amb matisos més aviat daurats i, a més, il·lumina únicament l'espai reduït en què es troben aquests personatges.

Els foscors, tanmateix, tenen dues finalitats ben definides, el marcamet de l'inici o el final d'una escena o, també, l'aparició d'un altre personatge que influeix en el destí dels protagonistes, com són el Geni i les Bruixes.

El pas d'una escena a la següent es subratlla amb un fosc total. D'aquesta manera, la llum esdevé un senyal eficaç per dividir l'espectacle en diverses seqüències. Els foscors marquen els canvis entre les escenes que protagonitzen les bruixes i aquelles que protagonitzen Mehmed i Alí. D'altra banda, el fosc s'utilitza per distanciar unes seqüències de les següents, perquè d'una il·luminació total en alguns casos, es passa a focalitzar el punt de vista sobre uns personatges concrets. Aquest és el cas, per exemple, dels encanteris de les bruixes titella, així com també de les ocasions que apareix un personatge sota la bombeta de la casa. En aquestes escenes, doncs, l'espectador dirigeix la mirada cap a sectors concrets de l'escenari, cosa que permet diferenciar els tres espais que hi ha representats a l'escenografia, les dues cases i el carrer, en què els personatges passen la majoria del temps, de la resta, els de les bruixes, però també la cova del tresor, allunyats d'aquests espais principals. El mecanisme més freqüent, a les escenes protagonitzades per Alí i Mehmed, és començar amb un personatge dins una casa que està il·luminada i després intensificar la il·luminació per a mostrar, de forma general, tota l'escena.

D'altra banda, l'aparició del Geni és possible gràcies al fosc que permet l'entrada de l'actor a la cova. Aquest recurs escènic tan senzill, estalvia recursos i és ben eficient a l'hora de mostrar l'aparició màgica d'aquest personatge als espectadors més menuts, perquè s'acompanya d'una veu que l'anuncia amb una de les expressions típiques utilitzades pels mags. És, a més, un fosc que es repeteix quan Mehmed desafia el Geni a fer-se menut i aconsegueix enganyar-lo per tornar a ficar-lo a la llàntia.

Durant la preparació de la captura del suposat lladre que hi ha a la casa d'Alí, un dels punts més importants per a Mehmed i Alí és deixar-ne a fosques l'interior. Els personatges anuncien que la il·luminació és un element fonamental que els ajudarà a assolir el seu objectiu. Aquest fet, al capdavant, ajuda al vessant més còmic de l'escena, perquè protegit per la foscor, Mehmed agrideix Alí tot excusant-se que és el lladre que busquen:

MEHMED: Espera un moment que òbriga la llum! (Obri el llum de la casa.) Alí, però per què has obert tu la porta, xe?

ALÍ BABÀ: (Queixant-se.) ai, aiiiiii, doncs perquè no eixia ningú a obrir i he anat a avisar-te. (p. 17)

Cal destacar que durant la darrera aparició de les bruixes a la cúpula no es fa fosc, i l'enregistrament permet de veure que l'acció s'ha aturat completament fins que les bruixes tornen a desaparèixer. I a l'escena final de la platja,<sup>65</sup> en la qual les bruixes tornen a jugar a pales, la intensitat de la llum ha baixat, però en el moment en què decideixen acabar l'obra la intensitat augmenta per tal de marcar la diferència entre el transcurs de l'espectacle i el final.

#### - Caracterització externa dels personatges

Pel que fa al vestuari dels personatges, trobem certa tendència a caracteritzar els personatges segons els tòpics, perquè pot ajudar a localitzar l'acció, encara que es manté una línia de no realisme.

D'una banda, les bruixes porten posat un vestit molt senzill, cenyit per la cintura i color gris fosc que contrasta amb els colors vius de la màscara, però que es correspon

---

<sup>65</sup> Aquesta escena a l'enregistrament es mostra després d'un tall que dura vint segons, per tant, una vegada més no podem estar segurs de quina manera s'iniciava.

amb les expectatives de l'espectador. De la mateixa manera, els mocadors negres que porten dues de les bruixes i el barret cònic que du l'altra també respon als cànons que regeixen aquests personatges. L'única cosa que diferencia les unes de les altres és la màscara que tapa gairebé tota la cara i només deixa lliure la boca de l'actor. D'altra banda, aquesta uniformització del vestuari d'aquests personatges ajuda a tractar-les com a grup sense característiques individuals que les identifiquen.

Pel que fa a les víctimes de l'avorriment de les bruixes, Alí i Mehmed, trobem una clara diferència entre els dos personatges. Mentre que Alí vesteix d'acord amb els paràmetres del món al qual pertany, Mehmed barreja elements que podrien formar part de caracteritzacions molt diferents, cosa que provocarà un allunyament de l'espectador que a primer cop d'ull no sabrà classificar aquest personatge. Aquesta distància entre les expectatives del públic i la caracterització dels personatges ajuda a crear un món que s'allunya, perquè és estrany, de tot allò que coneixen els espectadors i que necessita la seua col·laboració per esdevenir un conjunt més o menys homogeni. La poca harmonia que hi ha entre els personatges, per tant, es comprova també amb el seu vestuari.

Mentre que Alí, per exemple, porta una espècie de fes vermell, amb un turbant blanc al voltant, Mehmed du un barret que sembla el d'un torero, negre i amb dues borles negres als extrems. Els barrets dels dos personatges concorden amb la resta del vestuari, perquè mentre que Mehmed porta posada una jaqueta de torero i uns pantalons bombatxos, Alí porta una gel·laba que permet veure el mallot roig de sota.

Els personatges aniran desfent-se dels complements que dificulten una segona caracterització, per exemple, Mehmed es lleva la jaqueta per posar-se una capa roja i un ramal al cap i transformar-se en el primer lladre que espanta Alí. No se la torna a posar, però, quan Alí descobreix que es tracta del seu veí disfressat. Els elements actuals es mesclen amb els elements més topicalitzats, per crear una atmosfera en què no hi haja cap element previsible. Mehmed, a més, es transforma en el lladre que ha entrat dins la casa d'Alí tot col·locant-se al cap un mocador blanc que es nuga perquè no el puguin reconèixer. Al mateix temps, el policia que amenaçarà i agredirà els dos protagonistes també participa d'aquesta caracterització basada en elements destopicalitzats. Vesteix de color verd, tot referint-se clarament a la guàrdia civil, així com també la forma del barret. El vestuari del policia remet, per tant, clarament a les forces de l'ordre, malgrat que cadascuna de les peces de roba ha estat tractada perquè tinga una certa semblança

amb el context àrab en què s'inscriu l'obra. Per això, du una faixa verda i pantalons bombatxos, encara que les sabates siguen negres i de taló.

La caracterització del Geni de la llàntia es correspon amb el conjunt de tòpics que el caracteritzen. A més, la intervenció d'Alí subratlla aquesta adequació del geni que s'ha trobat a la cova amb el conjunt de genis que poden existir:

ALÍ BABÀ: Un geni?

MEHMED: Sí, un geni, d'eixos grandots que hi ha alts com una muntanya, amb una veu poderosa...

ALÍ BABÀ: I pantalons bombatxos!

MEHMED: Sí!

ALÍ BABÀ: De color verd!

MEHMED: Sí!

ALÍ BABÀ: I el pit, portava el pit a l'aire! I un turbant, portava un turbant. Amb una joia ahí. (L'imita.) (p. 18)

L'altre personatge que també es correspon amb els cànons de caracterització és Mesaud. Aquest xec du un rellotge de polsera, un maletí, ulleres de sol i un mocador de quadres rojos i blancs al cap. Tots els elements del seu vestit ens recorden quins són els tòpics sobre els xecs, que en aquest espectacle mostren el seu vessant més gasiu. El contrast amb la psicologia d'Alí és ben palès a l'hora de fer referència a la gestió de les pròpies riqueses, així mateix el menyspreu amb què considera el seu antic treballador destaca que pertanyen a classes socials diferents.

#### - Utilitatge

A l'escena inicial, les bruixes utilitzen els elements d'utilitatge per caracteritzar un espai que, d'una altra manera, semblaria el mateix que el que ocupen posteriorment Alí i Mehmed. Les raquetes amb què juguen permeten que els espectadors es puguin imaginar una platja en la qual estan estiuejant les bruixes, així com la revista i els diàlegs sobre el temps meteorològic.

Pel que fa a la resta de personatges, els elements d'utilitatge serveixen per destacar les característiques fonamentals del món de què formen part. En primer lloc, tant Alí com Mehmed empen elements per caracteritzar les seues pròpies cases, tant els

cabassos que penja Mehmed com el tamboret o els gotos i la tetera ens situen en un espai públic, en un soc en què les tertúlies són molt habituals tal com ens mostra l'actitud dels dos personatges. D'altra banda, Alí prepara el menjar de la burreta en un atifell en què sembla que mescle alguns ingredients de la mateixa manera com ho fan els xiquets durant els seus jocs.

Els estris que mereixen una major atenció, perquè es tracta d'elements que marquen un cert distanciament irònic amb el caràcter sagrat del moment, són els que utilitzen els personatges per preparar-se per a la pregària. Els personatges estenen unes estorettes de canya i utilitzen dues arruixadores per rentar-se les mans, els peus i, amb un cert apunt còmic, fins i tot el cap. Aquesta dessacralització de l'inici del ritu religiós confirma que aquesta escena s'utilitza per contextualitzar els personatges dins d'un món concret, però també per ironitzar sobre l'actitud que demostren els personatges que, tot i estar pregant, cauen en la trampa d'envejar la sort del veí i no respectar el pacte que han fet anteriorment.

A més, hem de destacar els elements de l'utilatge que donen pas a un canvi en l'actitud dels personatges com són els cabassos, el sac i les joies. En primer lloc, Mehmed agafa un dels cabassos que té exposats a la porta de la casa per tal de tenir una excusa per entrar a la casa d'Alí i conèixer la seua dona. A l'escena que precipita els protagonistes cap al final definitiu, Mehmed apareix guarnit amb una corona i un collar per tal de mostrar que ha trobat el tresor i que a ell, contradient la promesa que li ha fet a Alí, no li importa exhibir el seu progrés econòmic. Del sac, no obstant les riqueses que Mehmed declara haver recollit de la cova, després de parlar amb la bruixa, només en podrà traure papers, com a càstig per haver estat tan avar.

En darrer lloc, hem de fer referència a l'element entorn del qual gira tota l'acció, la gerreta. Aquest utensili es transforma en el símbol de la moralitat de l'obra, la transformació que sofreixen les persones quan esdevenen riques es fa palesa en el moment que el protagonista comença a sobreprotegir aquesta gerra. Aquest element rebrà tota mena d'atencions per part d'Alí que intentarà que els seus veïns no s'adonen que està plena de riqueses. D'una banda, insisteix al geni que impedisca que qualsevol la pugui obrir i, d'altra, la utilitza com a mida de totes les seues riqueses. Durant el diàleg entre Mesaud i el protagonista s'insisteix en la importància d'aquest element per tal de recordar al públic que a l'interior hi ha una quantitat ben considerable de diners.

#### 4.5.6.3. Interpretació

##### - Moviment

El moviment té una gran importància des de l'inici de l'espectacle, perquè ja les bruixes, els primers personatges amb els quals l'espectador estableix un contacte, utilitzen la gestualitat per establir els paràmetres de temps i espai en què es troben. Les bruixes, doncs, no necessiten les raquetes de bàdminton ni els vestits de bany perquè els espectadors compreguen que es troben en una platja. El treball de cos, juntament amb els parlaments, situen aquestes dones a l'aire lliure tot gaudint d'un dia de vacances, les màscares oculten els rostres per tal que a continuació els actors no siguin reconeguts.

Hem de destacar, així mateix, el paral·lelisme que s'estableix entre els dos personatges principals que ocupen l'escena, Alí i Mehmed.

El moviment d'aquests dos personatges és el tret més important durant la pregària, el ritme de la gestualitat així com l'exageració en la imitació dels costums denoten estranyesa i, a més, subratllen la distància que els separa de la cultura que estan imitant. El ritual que inicien els dos personatges en sentir la crida del muetzi només recorda els costums d'una religió que el públic reconeixerà com a llunyana, però que no aspira a imitar fidelment tots els procediments. És important destacar, però, la coordinació dels moviments dels personatges que ajuden a subratllar-ne el caràcter de ritual.

D'altra banda, la transparència de la casa d'Alí permet que el públic veja que els dos veïns es mouen a l'uníson, cosa que crea la sensació d'igualtat entre tots dos. La uniformització del comportament dels personatges es destaca per sobre de l'engany que està sofrint el protagonista. Aquests moments, acurats i precisos, substitueixen els diàlegs per tal de dinamitzar l'acció i atorgar un cert to humorístic a l'acció que s'està desenvolupant. Al capdavall, la relació entre aquests dos personatges s'ha encetat amb una aparent descoordinació dels personatges. El primer diàleg entre Mehmed i Alí es basa en l'aparició i desaparició intermitent dels personatges a escena, situació que provocarà el riure, per absurda. La tensió en què es basa la relació entre aquests dos personatges es comprova des del primer moment i fixa el punt de vista de l'espectador.

El moviment dels personatges, és clar, caracteritza el seu estat d'ànim i en subratlla els trets més rellevants. D'aquesta manera, durant les escenes que Alí està atemorit, els seus moviments es fan més exagerats, tot destacant el nerviosisme del



personatge. En aquest cas, els gestos dels personatges acompanyen un estat d'ànim diferent a l'habitual, en el qual el personatge està bastant més exaltat que de costum. El moviment, l'hem de relacionar, en darrer lloc, amb la relació que es manté amb l'espai que ocupen. Els personatges s'han de cenyir a les dimensions del lloc, que són diferents segons l'escena, per aquesta causa, en nombrosos casos, el moviment del personatge s'acompanya d'una intervenció en què s'explica cap a on es dirigeix o d'on prové. Aquesta informació serà ben útil sobretot en els casos en què el personatge es refereix a un espai no vist pel públic i, mitjançant una breu indicació, s'afegirà una gran quantitat d'informació per assegurar que el públic està al corrent de totes les novetats de l'acció.

- Veu

La veu s'utilitza, en primer lloc, com a tret explicatiu de les accions dels personatges a escena. D'aquesta manera, veiem com les accions de les bruixes estan caracteritzades mitjançant un seguit d'onomatopeies que ajuden a identificar quin tipus d'activitat realitzen aquests personatges:

BRUIXA 2: Nyeeeeeeeeeeeeec! Toc! (Juguen amb una pilota imaginària.)

BRUIXA 3: Toc!

BRUIXA 2: Nyeeeeeeeeec! Toc!

BRUIXA 3: Toc! (p. 1)

Amb aquest procediment, que recorda els mètodes que fan servir els xiquets durant els jocs, s'aconsegueix caracteritzar ràpidament tant els personatges d'escena com l'espai en què es troben. L'ús de les onomatopeies es recupera cada vegada que algun dels personatges ha de narrar un fet passat, per tal de reviure l'esdeveniment de la manera més exacta possible: "Passa, passa (entren a la casa). Tanca la porta. Mira, jo estava ací i en això han arribat quaranta lladres a cavall, trocotroc, trocotroc, trocotroc..." (Alí Babà, p. 22).

D'altra banda, cal destacar la falca que utilitzen per subratllar el seu descontentament enfront de les propostes de les altres bruixes. Es tracta de la frase "Ai, no, quin avorriment!" que acompanyen d'un gest de decepció fins que una trobe la proposta definitiva que els faça eixir de l'ensopiment en què estan immerses.

Pel que fa a la resta de personatges, tot i que Alí i Mehmed tenen una veu que els caracteritza, el més important és el ritme amb el qual desenvolupen els seus parlaments. Mentre que es caracteritza Alí com a una persona nerviosa i irritable, Mehmed sempre tindrà un tarannà més pausat, que el beneficiarà a l'hora d'enfrontar-se amb els personatges negatius. És ben evident, no obstant això, que no es tracta d'un element necessari de la seua caracterització perquè, quan els personatges entren a la cova dels tresors i esdevenen titelles, els canvia la veu.

Cal destacar personatges com el Lladre o el Geni, els quals, tot explotant recursos com el to i el ritme de les intervencions, aconseguen dirigir-se a la resta de personatges amb la màxima autoritat. Aquests personatges utilitzen un to greu i un ritme pausat, en què donen màxima importància al discurs que estan desenvolupant. La veu, doncs, es transforma en un element significant, mitjançant el qual es poden marcar les distàncies amb l'interlocutor i dirigir el punt de vista de l'espectador. La vehemència i la gravetat del to són els dos trets principals que diferencien el món dels protagonistes del món dels personatges negatius.

#### 4.5.6.4. Ritme

El ritme de l'espectacle es basa en els dos tipus d'escenes que trobem al llarg de l'acció, d'una banda, aquelles que protagonitzen les bruixes (titelles o actors) i, d'una altra, les protagonitzades per Alí i Mehmed. L'aparició de les bruixes des de l'interior de la cúpula de la casa de Mehmed marca el desenvolupament dels personatges. Cal destacar com, durant la primera meitat de l'espectacle, la presència d'aquestes bruixes és més freqüent, cosa que es deu a una primera funció d'aquestes bruixes com a motor de l'acció. Les seues decisions són les que marquen el progrés de l'anècdota.

D'aquesta manera les tres primeres intervencions de les bruixes subratllen quins són els aspectes que cal considerar a l'hora d'entendre el transcurs de l'argument i, així mateix, aturen l'acció que s'esdevé a escena. Ja hem dit més amunt que a l'enregistrament no es veu què ocorre a escena mentre apareixen les bruixes, encara que pareix evident que l'acció s'atura fins que la cúpula torna a abaixar-se.

El ritme inicial, doncs, depèn directament de l'aparició del grup de bruixes que expliquen i determinen quin és el comportament que han de seguir els personatges i

quina relació mantindran amb l'entorn, d'acord amb els canvis que elles mateixes estableixen. Més endavant, però, només apareixen en dues ocasions, la primera per ajudar Mehmed a eixir de la casa d'Alí i, l'altra, per donar el càstig que es mereixen als dos personatges al final de l'espectacle. En aquesta segona part, doncs, el ritme el marca l'arribada d'un nou personatge, Mesaud, que pertany al passat del protagonista i l'alerta sobre el perill de convertir-se en una persona rica. Així com la segona entrada a la cova, amb Mehmed, que accelerarà l'ordre dels esdeveniments, en ser contrària l'actitud que adopten els dos personatges que, tot seguit, comencen a barallar-se. Açò mateix és el que persegueixen les tres bruixes, capgirar la vida d'una persona mitjançant un procediment aparentment positiu com és aconseguir fàcilment moltes riqueses.

Durant l'espectacle es crea una atmosfera en la qual se succeeixen les accions sense cap tipus de pausa. Per això, trobem escenes en les quals l'acció es divideix en els espais que l'espectador té dins el camp visual, possibilitant que cada personatge actue independentment. Aquest és el cas de l'aparició del policia, que s'encarrega d'aturar la disputa entre Alí i el lladre. En aquest moment, el policia es posa d'acord amb Alí per fer fora el lladre, mentre Mehmed es transforma a la vista del públic. Aquest tipus de situacions són freqüents al llarg de tot l'espectacle, les transformacions i les relacions entre els personatges canvien davant dels espectadors, per tal de dinamitzar l'acció mostrada. El mateix cas el trobem quan Alí busca desesperadament el lladre, amb l'ajut de les indicacions del públic, i mentrestant es veu com Mehmed està intentant obrir la gerreta.

Les repeticions de les escenes anteriors també ajuden a dinamitzar el ritme de l'obra, perquè es tracta del millor mètode per recordar al públic els aspectes més rellevants del transcurs de l'espectacle. Per tal que açò no es faça repetitiu, els personatges resumeixen en pocs parlaments el que ha succeït a l'escena immediatament anterior per conservar l'atenció dels espectadors.

Justament la darrera intervenció de les bruixes titelles és un compendi de tot l'espectacle, perquè els parlaments dels personatges recopilen tota la informació que s'ha anat donant al llarg de l'obra i s'anuncia el desenllaç fatal per als protagonistes, com a càstig per ser tan gasius.

El manteniment del ritme de l'acció, doncs, depèn tant del que ocorre dalt de l'escenari com de totes les relacions que s'estableixen amb el conjunt de l'acció,

mitjançant les referències a fets anteriors i a les conseqüències que comporten certes actituds.

#### 4.6. *EH! TIRANT* (1990)

##### 4.6.1. *Acció i nivells fictivals*

###### 4.6.1.1. Estructura

L'estructura d'aquest espectacle es basa en la posada en escena de les aventures del cavaller Tirant lo Blanc. La companyia pren com a punt de partida l'obra de Joan Martorell que, com declaren durant la representació en diverses ocasions, celebra el 500è aniversari el mateix any de l'estrena.

###### -Nivells fictivals i seqüències grans

Manté una estructura fortament segmentada en què els capítols principals d'aquesta obra es combinen amb altres situacions molt breus creades pels protagonistes de l'espectacle. Els personatges van imposant-se a ells mateixos diferents rols, cosa que els du a alternar dos tipus de tarannà al llarg de la representació.

L'espectacle, d'acord amb els paràmetres argumentals de la novel·la a què es fa referència, es pot dividir en tres seqüències clarament diferenciades i que, a més, s'anuncien amb antelació. En primer lloc, l'aprenentatge de Tirant lo Blanc com a cavaller, és a dir, el viatge a Anglaterra, que inclou l'episodi del nomenament com a cavaller i l'explicació de conceptes bàsics d'aquest món com ara *justa o penyora d'amor*. A més, se subratlla com a tret característic fonamental el fet que s'haja de saber enganyar per triomfar dins d'aquest món. En segon lloc, el viatge a Constantinoble i la trobada amb Carmesina, la qual es convertirà en la seua enamorada. En aquesta part, apareixen alguns dels personatges clau en els episodis amorosos com són Plaerdemavida i la Viuda Reposada. En darrer lloc, la mort de Tirant lo Blanc, tractada exclusivament com a conclusió de la història que s'ha estat explicant.

a) Tirant lo Blanc a Anglaterra

Aquesta primera seqüència la dividim en seqüències mitjanes d'acord amb el capítol de la novel·la a què fan referència, així com amb la relació que s'estableix entre els personatges. Cada seqüència comença amb una presentació de Cento, que és el personatge que s'encarrega d'introduir els nous episodis de la novel·la, i la interrupció gairebé simultània d'un altre dels personatges. La història de Tirant s'enceta amb el viatge a Anglaterra, del qual es destaquen dos episodis en dues seqüències: la baralla amb l'àl, un gos ferotge, i la participació a les justes.

L'espectacle, doncs, comença amb la intervenció de Cento que dóna la benvinguda als espectadors i inicia la lectura del llibre Tirant lo Blanc.

La irrupció de Raspa, dóna pas a la segona seqüència mitjana que descriurà la lluita de Tirant amb el gos. Els quatre pallassos que participaran en l'espectacle van apareixent i sent víctimes de la mateixa broma sobre la mida i la ferocitat d'aquest animal. Aquesta primera referència directa a un capítol de la novel·la serveix per entendre la psicologia dels personatges i la relació que hi ha entre ells. A més, s'establiran les bases a partir de les quals es plantejarà l'escenificació de la resta de capítols de la novel·la.

Durant la seqüència següent, el personatge que interromp la narració de Cento és Tutti-Frutti. La descripció de l'ambient de les justes s'ofereix mitjançant els jocs dels pallassos, en primer lloc entre Tutti-Frutti i Cento, i, en segon lloc, entre Raspa i Sompo. En aquests jocs s'inclou la música i un número d'equilibrisme, que canvia el ritme de l'acció.

La següent sortida de Cento atura l'ambient jocós a escena i ens torna a la descripció de les justes medievals. S'insisteix en els requisits que s'han de tenir per aconseguir ser ordenat cavaller i com ho aconsegueix Tirant lo Blanc. En aquesta part és Sompo qui s'encarrega de donar vida a Tirant, el qual segueix les directrius establertes per Cento i basades en la tradició cavalleresca. Aquests dos personatges, doncs, són els encarregats de definir què és una justa i d'explicar com és el seu procediment. Finalment, es representa l'enfrontament amb Kirieleison de Montalbà, personatge caracteritzat com un gegant a qui Tirant ha de vèncer tot enganyant-lo. A més, hi trobem un altre personatge, Jordana, que ajuda a establir l'engany del qual és objecte el seu enamorat.

Al final d'aquesta seqüència, Cento conclou que Sompo no està preparat per esdevenir Tirant perquè "no sap enganyar".

#### b) Tirant lo Blanc a Constantinoble

Cento es converteix en Tirant, tot substituint Sompo que ha demostrat que no sap enganyar i, doncs, no pot ser un bon cavaller. El primer episodi que s'escenifica és l'enamorament entre Tirant i Carmesina. Es representen els capítols més coneguts de la novel·la com l'episodi de la cambra, en què Tirant pot veure els pits de la seua enamorada i, també, l'engany de la Viuda Reposada al jardí, durant el qual Tirant veu com Carmesina juga amb el negre Lauseta. Com a la seqüència anterior Cento és l'encarregat d'anunciar què representaran per després acabar l'escena amb un truc de màgia, música o una cançó.

L'enamorament l'escenifiquen Cento i Tutti-Frutti, mentre que l'aparició de Raspa avança l'argument fins a l'episodi del lliurament de la penyora d'amor perquè l'enamorat puga anar a la guerra, transformat en un truc de màgia.

L'escena del bany es converteix en el segon truc de màgia, més complex, perquè els pallassos tallen a trossos l'estimada. Raspa i Sompo són els encarregats de partir Tutti-Frutti, Cento interromprà l'acció una vegada. El truc, però, l'acaben Raspa i Sompo.

Pel que fa a l'episodi de la guerra, es transforma en una discussió entre Raspa i Sompo, amb la participació posterior de Cento que acaba definint què és una guerra.

Finalment, Cento llegeix l'episodi del negre Lauseta, que s'encarrega de repartir els papers de cadascú, mentre Raspa, Sompo i Tutti-Frutti se'n burlen. En aquesta seqüència trobem alguns trucs de màgia i dues cançons més, així doncs, la cançó de la jaqueta dona pas a un joc que enfronta Cento amb la resta de pallassos. A la fi, sona una altra cançó i els tres pallassos la ballen.

És important de destacar el punt de vista antibel·licista que trobem entre aquestes dues escenes amoroses, els personatges creen un paral·lelisme entre la novel·la i l'actualitat quan fan referència als conflictes bèl·lics dels anys noranta en esmentar que Tirant es dirigeix a la guerra. El missatge pacifista d'aquesta seqüència és ben evident i ajuda a comprendre la ideologia que s'amaga darrere de l'espectacle.

#### c) Mort de Tirant lo Blanc

Aquesta part és la més breu d'aquelles que s'escenifiquen, és un aspecte que solament s'enuncia, és a dir, que la mort de Tirant i de la resta de personatges es tracta exclusivament com a final de la novel·la sense aportar cap tret de dramatisme a l'episodi.

La mort dels personatges principals als quals han estat fent referència serveix de cloenda de tota l'obra, tal com ens explica Cento, que ha assumit la veu del narrador durant la història de Tirant.

#### 4.6.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

En un cas com el d'*Eh! Tirant* de teatre dins del teatre, en què els personatges declaren estar representant un espectacle sobre *Tirant lo Blanc* i que no donen gens d'importància a la seua pròpia temporalitat, hem de diferenciar la localització temporal de l'acció que viuen els personatges d'aquella que representen.

Així doncs, veiem com Cento és conscient dels salts temporals i l'escurçament que fan de la novel·la que ells converteixen en obra de teatre. Els pallassos anuncien el canvi de capítol: “ara fem l'escena, en què Tirant lo Blanc s'amaga dins d'un armari” (Raspa, p. 29), o la continuació de la ficció representada: “anem a continuar la història” (Cento, p. 5), “ara anem a preparar-nos per a ser cavallers” (Raspa, p. 10), mentre que no trobem cap referència al temps del primer nivell.

El temps del primer nivell, doncs, no es mostra com un element rellevant per al transcurs de l'espectacle, ja que el punt principal de l'obra és commemorar el cinquè centenari de la publicació de *Tirant lo Blanc* tot representant una obra de pallassos:

CENTO: [...] El grup de teatre Pluja continuarà de poble en poble, representant les aventures dels inoblidables personatges de Joanot Martorell, Tirant lo Blanc. Adéu i fins la pròxima. (p. 47)

Així mateix, les el·lipsis són constants en el segon nivell, això és, el que ocupa la representació de la novel·la, perquè només s'escenifiquen alguns dels capítols més coneguts, mentre que de la resta, necessaris per entendre el transcurs de la ficció, se'n donen alguns apunts apressats. Aquestes referències a la novel·la moltes vegades es

converteixen en joc entre els pallassos i donen pas a una nova situació en el primer nivell, tot combinant les situacions del primer nivell i del segon perquè l'espectador continue submergit en l'espectacle. Així doncs, l'única línia temporal que se segueix és aquella que es refereix al desenvolupament de la ficció del Tirant, sobre la qual els pallassos tenen tota l'autoritat.

#### 4.6.1.3. Espai ficcional

Pel que fa a l'espai ficcional, trobem indicis de l'interès de la companyia a destacar que es comparteix amb els espectadors, per aquesta causa es descriuen els procediments teatrals. Hi ha nombrosos dítics que ens indiquen com es pot compartir l'espai amb el públic, tant pel que fa a la ficció com a la localització real i actual a què fan referència. Aquesta col·laboració entre l'espai de la ficció i el de la platea únicament la trobem al nivell ficcional dels pallassos, perquè a l'estadi inferior, és a dir, quan ens endinsem a la novel·la cavalleresca, els llocs que s'especifiquen són aquells pels quals va passant el protagonista. Aquests detalls creen un desenvolupament volgutament desigual entre ambdós nivells, perquè s'utilitza per destacar quina és l'acció principal, és a dir, mitjançant la descripció dels trets principals de l'acció en què es desenvolupa la història de Tirant lo Blanc, els pallassos evidencien quins són els aspectes que han de quedar en la ment de l'espectador.

D'aquesta manera, els pallassos expliciten i representen, quan és necessari, tot el context en què es desenvolupa l'acció de la novel·la. Per aquesta causa, s'ofereix més informació sobre els espais en què té lloc la història de Tirant que de l'espai que ocupen els pallassos. La informació sobre l'espai la pot oferir, al capdavant, tant un pallasso quan fa de narrador com un dels personatges d'aquest nivell ficcional: "Ahhhhh! No ho he aconseguit. Moriré de set en aquest desert." (Kirieleison, p. 20).

Comprovem com l'espai que ocupen els pallassos es defineix mitjançant dítics, els quals expressen que espectadors i públic el comparteixen i que, a més, el consideren com a propi. Aquestes expressions les trobem, sobretot, als parlaments de Cento, encarregat de presentar i cloure l'espectacle, a l'inici i al final de l'espectacle ("Hola, hola, hola! Benvinguts al Teatre", p. 1), en què, a més, es dirigeix directament al públic. Els pallassos, durant tot l'espectacle, insisteixen que estan fent una obra de teatre, per la



qual cosa es distancien i se situen en una posició diferent a la història que representen. Qualsevol d'aquests quatre personatges pot reobrir el nivell ficcional al qual pertany la novel·la; així doncs, Cento pot encetar el capítol grec amb un clar "Sompo, ara anem a fer l'escena de Constantinoble" (p. 22). Mentre que en un altre cas pot ser un dels tres xiquets pallassos qui anuncie aquest inici com fa, per exemple, Sompo, el qual s'atreveix a suggerir "podríem veure com acaba la història del llibre" (p. 41), proposta que es transformarà en un fals avís del final de l'espectacle i en el començament de la darrera trapelleria d'aquests personatges.

Són els personatges de la novel·la, per tant, aquells que es mouen, viatgen i tenen vida pròpia, mentre que els pallassos es limiten a fer d'actors. L'espai ficcional, a més, es caracteritza únicament mitjançant els parlaments dels personatges que anuncien on es desenvolupa l'escena. Les intervencions dels pallassos que es refereixen a l'espai en què té lloc l'acció poden originar-se per la lectura del llibre que hi ha recolzat al faristol durant tota l'obra. Aquesta insistència en la presència del llibre destaca l'origen de tots els fets en què participen, alhora que atorga la màxima autoritat a la paraula escrita, tot i que amb un cert to sorneguer:

RASPA: (llegint) Ui, ui, ui, ui, ui... Sompo! Sompo, vine, afanya't...

SOMPO: (eixint precipitadament) Què passa?

RASPA: Mira! Mira el que posa ahí! (assenyalant el llibre)... és que jo no sé llegir. (p. 32)

Aquest interès exagerat per la informació que hi ha al llibre condueix l'espectador a focalitzar-hi les expectatives perquè, cada vegada que un personatge en llig unes pàgines, la situació d'escena sofreix una transformació notable. Si continuem amb el cas que hem esmentat més amunt veiem com aquests dos personatges anunciaran que Tirant marxa a la guerra, després d'haver aconseguit captar la màxima atenció dels espectadors.

La guerra, així mateix, es tracta com un espai més en què transcorren les aventures de l'heroi, sense arribar a descriure'n característiques concretes. Només se'n subratllen els trets més irracionals i absurds, aspectes que analitzarem a l'hora de parlar de l'emmarcament temporal de l'espectacle.

#### 4.6.2. Personatges

Quan parlem dels personatges d'aquest espectacle, hem de tenir en compte que es tracta d'un cas de teatre dins del teatre. D'una banda, haurem de distingir el nivell que té en compte els personatges principals de la novel·la *Tirant lo Blanc* i, d'una altra, el nivell superior en què es troben els pallsos que tenen la funció d'escenificar el desenvolupament de la novel·la. Tenim, per tant, un cas de teatre dins del teatre en què els primers protagonistes assagen la manera de comunicar els fets que s'esdevenen en el transcurs de l'argument d'una obra literària clàssica.

El desenvolupament de l'espectacle, en definitiva, és sota la responsabilitat de quatre pallsos l'objectiu dels quals és representar els capítols més coneguts de l'obra medieval. El tret principal s'especifica a la llista de personatges que trobem a la primera pàgina del guió; ens trobem, segons s'hi explica, davant d'un pallaso blanc, Cento, acompanyat per tres pallsos "tontos": Raspa, Sompo i el Màgic Tutti-Frutti.<sup>66</sup> Aquests darrers tres pallsos, per tant, formen un grup amb característiques semblants que es defineixen per contrast amb els trets essencials del pallaso blanc.

Cadascun d'aquests personatges es transformarà, d'acord amb les necessitats del moment, en un dels protagonistes de la novel·la de cavalleria.

##### 4.6.2.1. Raspa

Encarna un rol ben infantil la psicologia del qual es correspon amb la denominació que se li ha atorgat. És una xiqueta decidida, desperta, que és capaç de jugar amb les paraules, tot demostrant un domini considerable dels dobles sentits.

Aquesta psicologia la durà a enfrontar-se d'una manera desenfadada i divertida amb el pallaso blanc, el qual representa l'autoritat. Els moviments acompanyen els seus raonaments que tracten de desmuntar les ordres arbitràries del pallaso blanc, Cento. El llenguatge que fa servir aquest personatge, a més, està farcit d'expressions properes al llenguatge infantil: "Cento! Eixa enfadació que has tingut no m'ha agradat gens!" (p. 16). Aquests calcs amb el món infantil captaran l'atenció dels espectadors

---

<sup>66</sup> Cal destacar que les denominacions d'aquests personatges es corresponen amb les dels personatges dels primers espectacles per a xiquets de Pluja Teatre: *Raspa, Sompo i el Màgic Tutti-Frutti* (1980) i *Els quatre cosins germans* (1984). Aquest fet els atorga una certa continuïtat i tradició.

més petits que compartiran amb aquest personatge els mecanismes per afrontar aquestes situacions.

L'aparició inicial, durant la qual interromp Cento amb unes lamentacions ben cridaneres, caracteritza ràpidament aquest pallasso com un ésser sensible, malgrat que, en poc de temps, es transforme clarament en l'antítesi del pallasso blanc. D'aquesta manera, a l'escena inicial plora la mort del seu gatet, aspecte que, d'altra banda, no té cap relació amb el desenvolupament de l'espectacle, mentre que a la seqüència següent es burla descaradament de la descripció que fa Cento d'un animal que apareix a la novel·la,<sup>67</sup> acte que tindrà un efecte inesperat en aquest personatge:

CENTO: I per què tens tanta pena?

RASPA: Tinc tanta pena perquè s'ha mort el meu gatet!

CENTO: Ah! És molt bonic això de tindre-li amor als animals, però no et fies, perquè en el capítol II, Tirant lo Blanc té una lluita a mort amb un gos. Un gos ferotge, un gos demoníac, un gos assassí. Un pastor alemany així (assenyala amb la mà a un pam de terra) que quan Tirant lo Blanc el va veure...

RASPA: Ahhhhhh! Ahhhhhh! Ahhhhhh! (Rient-se.) (p. 2)

Els enfrontaments amb Cento, a més, en destaquen la caracterització com a autoritat i mostren com es pot aconseguir rebatre els plantejaments amb els quals no s'està d'acord, tot defensant les posicions que es consideren més raonables.

El tarannà d'aquest personatge ajuda, a més, a distribuir la informació d'una manera més clara, perquè amb la seua insistència provoca les repeticions de dades que altres personatges estan oferint sobre la història que narren. Tot i això, la insolència i la capacitat d'enredar el personatge amb més autoritat de l'escena es convertirà en una eina humorística infalible que permetrà agilitzar el ritme de l'obra.

Pel que fa a la participació en el segon nivell ficcional, Raspa es transformarà en Carmesina, però, també, en Plaerdemavida, com a portadora d'informacions sobre

---

<sup>67</sup> Capítol LXVIII: "Abraçaren-se ab gran furor l'u a l'altre, e a morsos mortals se daven. L'alà era molt gran e soberg e féu caure tres voltes a Tirant en terra, e tres voltes lo sotsobrà. Entre ells durà aquest combat mija hora, e lo príncep de Gales manà a tots los seus no s'hi acostàs negú per departir-los fins a tant que l'u fos vençut.

Lo pobre de Tirant tenia moltes nafres en les cames i en los braços. A la fi Tirant ab les mans lo pres per lo coll e estregué'l tan fort com pogué e ab les dents mordé'l en la galta tan ferament que mort lo féu caure en terra." (Martorell 1990: 235).

l' enamorada de Tirant durant l' episodi de l' espill. El capítol de Lauset, el negre, es transforma en l' escenificació d' uns típics cantants de gospel, tot aprofitant la denominació *Negre* que se li dóna a aquest personatge.

#### 4.6.2.2. Sompo

Com ja hem comentat més amunt, les denominacions es corresponen amb la psicologia dels personatges, d' aquesta manera Sompo és un pallasso maldestre, poc despert i molt lent a l' hora de respondre als jocs que se li proposen.

El moviment i les reaccions de la resta de personatges durant les seues eixides a escena accentuen aquesta feixuguesa, perquè Sompo la majoria de vegades surt disparat, cosa que el fa entrebancar-se i molestar els pallassos que ja es troben a la vista del públic. Això és el que implica una intervenció com la de Cento quan el renya (“[...] (apareix Sompo a trontollons) Sompo! Sempre igual. Vés alerta, home!”), p. 9) mentre el pallasso blanc intenta eixir d' escena. Aquesta poca habilitat, tanmateix, es nega quan Sompo, després d' aquesta entrada tan accidentada, fa uns malabarismes amb uns elements que, just a l' escena següent, serviran per exemplificar una de les activitats dels cavallers com és la preparació per a les justes.

D' altra banda, la sinceritat que caracteritza Sompo el porta a espantar-se quan Cento descriu el cavaller contra el qual ha de lluitar, tot transformant-se en un cavaller Tirant lo Blanc peculiar:

CENTO: Tu! El gran Tirant lo Blanc, i vas a lluitar contra Kirieleison de Montalbà, un cavaller que medeix dos metres i pesa cent quaranta kilos!

SOMPO: Jo? Jo no, que eixe és massa gran... (p. 18)

Veiem, per tant, com els pallassos s' hi impliquen amb totes les conseqüències, el resultat d' aquesta transformació és un cavaller que defuig el problema mitjançant altres mecanismes, distints als de la novel·la. Sompo, és a dir, el personatge més ingenu de tot l' espectacle, esdevé l' heroi de l' obra durant aquesta escena amb unes transformacions produïdes a la vista del públic. Una vegada més, els espectadors són testimonis del canvi de nivell ficcional a través de la modificació del comportament i de la caracterització del personatge, prèviament anunciats pel personatge presentador.

L'humorisme d'aquesta escena rau en la barreja de registres i en el grau d'implicació de la companyia a l'hora de referir-se a l'enciclopèdia col·lectiva, ja que d'una manera fàcil, atractiu i comprensible es relacionen els llibres de cavalleries tant amb esdeveniments de l'actualitat més immediata, com amb el món del còmic infantil.

Aquesta és la primera ocasió en què Sompo es transforma en un personatge del llibre, més endavant es convertirà en negre i, finalment, una altra vegada en Tirant lo Blanc. De totes maneres, s'ha de destacar que aquesta primera transformació en Tirant és l'única que s'esdevé totalment i que porta a escenificar un capítol de manera exacta, perquè les altres dues són únicament una ràpida referència als aspectes més superficials d'aquells capítols.

#### 4.6.2.3. Tutti-Frutti

De la presentació d'aquest personatge se n'encarrega Raspa, la qual es dirigeix directament al personatge per la denominació que repeteix fins a tres vegades durant l'esquetx del pastor alemany. Aquesta insistència en la denominació dels personatges facilita la identificació de les transformacions posteriors en altres personatges. Com que els casos de canvi de vestuari són escassos, les repeticions de les denominacions de la personalitat de cada personatge poden ser un recurs molt útil quan es pretén introduir un segon nivell dins la ficció.

Les característiques principals que hem de distingir d'aquest personatge es relacionen amb la sensibilitat artística que destaca sobre tota la resta. Tutti-Frutti s'encarrega de delimitar les escenes principals amb la música que ella mateixa interpreta, en el primer cas es tracta d'una harmònica feta a partir de la mitja dotzena de plàtans que li havia demanat Cento. En el segon cas, l'aparició a escena d'aquest personatge amb un violí marca l'inici de l'escena de Constantinoble i el començament de l'enamorament entre Carmesina i Tirant.

Cal subratllar, així mateix, que es tracta del personatge que es transforma en l'estimada de l'heroi, Carmesina, la qual, més endavant, és la protagonista del truc de màgia en què s'ha convertit el capítol CCXXXIII del llibre. Tutti-Frutti és el personatge a qui es dirigeixen totes les mirades durant l'escenificació dels capítols amorosos de la

novel·la, ja que es tracta de l' enamorada i rep l'ajuda de Raspa en el paper de Plaerdemavida.

Per acabar, cal destacar que és molt espavilada a l'hora d'enganyar Cento, de la mateixa manera que els altres dos pallassos definits com a *tontos* a la primera pàgina del guió. Així doncs, enredar el pallasso blanc sembla ser l'objectiu principal del gag amb el plàtan, que reproduceix una escena coneguda per als espectadors en què dos xiquets es reparteixen els rols de mare i fill, i posteriorment l'una empapussa l'altre. Aquest tipus de representació del joc infantil també el trobarem més endavant amb la preparació d'un pastís perquè Raspa berene.

#### 4.6.2.4. Cento

Es tracta del pallasso llest. Manté un comportament autoritari i és el posseïdor de tota la informació necessària per representar l'obra amb l'ajut dels altres tres pallassos. És el personatge que assumeix el rol de conductor de l'espectacle, presenta l'obra, la companyia i estableix el paper que tindrà cada pallasso a l'hora de representar cada episodi. Són aquests altres personatges que l'acompanyen aquells que atorguen al pallasso blanc tota l'autoritat, malgrat que de vegades s'hi enfronten i li comuniquen el desacord amb certes actituds massa autoritàries:

CENTO: Raspa! Ja t'he dit que el flash de taronja no s'havia inventat! Al culet de la llança... al culet de la llança no portaven res! Ells se n'anaven al lloc...

RASPA: Està bé, Cento, però no t'enfades que tampoc hi ha per a tant. (p. 14)

Els moviments d'aquest personatge ja donen compte al públic que no es tracta d'un dels xiquets entremaliats que l'acompanyen, perquè el posat és sempre seriós i educat, malgrat que en alguns casos puntuals en què Sompo i Raspa el molesten, pot arribar a perdre la paciència amb què els tracta i dirigir-s'hi de manera condescendent. El fet d'assumir aquestes característiques subratlla el contrast amb l'escena durant la qual Cento es converteix en un xiquet que ha de ser empapussat per Tutti-Frutti que li fa de mare:

TUTTI-FRUTTI: Clar. És de veres... Sento, vols que juguem a quan érem menudets, la mare ens donava menjar i nosaltres no en volíem?

CENTO: Sí! Molt bé! M'agrada molt eixe joc!

TUTTI-FRUTTI: Cento, tens fam?

CENTO: Sí!

TUTTI-FRUTTI: No! Has de dir que no, que sinó no podem jugar.

CENTO: És de veres. Perdona. No ho havia pensat. (p. 7)

Els jocs infantils que duen a terme els personatges ajuden els espectadors a conèixer millor la personalitat de cadascun d'ells i, a més, s'introdueix el món conegut pels xiquets tot barrejant elements de naturalesa molt diversa, com són els jocs infantils i una obra de la literatura catalana medieval. Aquesta doble vessant de l'obra pretén marcar un ritme mitjançant el qual es pot anar avançant acceleradament o es pot aturar l'acció en trobar un descans argumental, tot inserint aquesta mena de capítols intermedis.

Pel que fa a la tasca principal de Cento, hem de destacar la presentació dels personatges de la novel·la. Aquests anuncis, que fan referència als trets més rellevants, serveixen per obrir el nivell ficcional immediatament inferior, el que ocupen els fets que conformen la novel·la. L'aparició del personatge de Kirieleison de Montalbà, per exemple, és un episodi en què tant Sampo, que s'hi ha d'enfrontar, com Cento, encarregat de descriure'l, s'involucren al màxim per marcar la importància d'aquest nou personatge:

SOMPO: Jo? Jo no, que eixe és massa gran...

CENTO: No et preocupes Sampo, això són apariències. Vas a lluitar, perquè ara mateix comencen les justes! (p. 18)

#### 4.6.2.5. Altres personatges

Els personatges que encarnen els pallassos durant les transformacions i el trasllat al nivell ficcional de la novel·la, doncs, els tractarem com un conjunt amb característiques comunes. D'aquesta manera hi trobem Tirant, Carmesina, Plaerdemavida, la Viuda Reposada, Kirieleison, Jordana, Lauseta, l'Emperador.

Els pallassos es poden transformar, al llarg de l'espectacle, en només un personatge o en més d'un, segons el cas. Per exemple, el protagonista, Tirant, el pot interpretar Sampo, que no n'és capaç perquè no sap dir mentides, però també Cento que el substitueix a l'escena següent. D'altra banda, les dues xiquetes, en algun moment, es transformen en l' enamorada del cavaller, Carmesina. Tot i que aquest paper és bastant més extens per a Tutti-Frutti.

Les transformacions es disfressen de joc infantil, cosa que ressalta la importància de la imaginació durant un esdeveniment teatral. Cal que els xiquets es puguin submergir en aquest espectacle esbojarrat en què uns pallassos s'identifiquen en altres personatges de ficció per tal d'homenatjar una novel·la cavalleresca. L'escenificació dels capítols més rellevants de la novel·la, junt amb esquetxs propis del món del circ, amb una encertada combinació de màgia i humor, acostava els clàssics medievals a la realitat del món infantil l'any 1990. Els espectadors es familiaritzaran amb els noms dels protagonistes de la novel·la i podran arribar a endinsar-se en el món dels cavallers medievals, tot assolint d'una manera eficaç l'objectiu que es proposa aquest espectacle.

La caracterització dels personatges del llibre, doncs, és essencialista i formada gràcies a la fusió d'elements dels camps més diversos que poden servir com a referents, des de la música dels espirituals, fins als jocs infantils o el món del còmic espanyol. La finalitat d'aquest conglomerat de referències és demostrar que la imaginació és universal i ens pot facilitar la comprensió dels clàssics.

#### 4.6.3. *Emmarcament ficcional*

##### 4.6.3.1. Macroespai

Com ja hem dit en parlar de l'espai ficcional, un aspecte molt important és el seguit de mecanismes que es fan servir per tal de fer participar l'espectador dels esdeveniments que s'estan oferint dalt de l'escenari. Els personatges insisteixen que el públic comparteix l'espai en què s'esdevé l'acció principal, per aquesta raó hi trobem nombroses referències en forma de dítics que permeten entendre que els espectadors viuen aquest mateix món. Durant la presentació i el comiat del personatge que assumeix la funció de conductor de l'espectacle, Cento, es convida els espectadors, tot trencant la



quarta paret, a formar part de l'espai en què es troben els personatges que manipulen el segon nivell ficcional (“Hola, hola, hola! Benvinguts al Teatre”, p. 1) i es fa palès que l'espai es pot dividir segons els nivells fictionals que trobem a l'obra.

En primer lloc, es refereix a l'espai del qual són originaris els membres de la companyia: “i nosaltres, el grup de teatre Pluja, que també som de Gandia” (p. 1), els quals, així mateix, són els encarregats d'introduir a continuació el segon nivell ficcional: “presentem un espectacle sobre la vida del gran cavaller Tirant lo Blanc”. El macroespai s'actualitza, així, en cada lloc on es representa l'obra. Després d'aquesta primera ràpida intervenció de Sompo, s'obri el nivell que dóna pas a l'escenificació d'alguns dels capítols més famosos del llibre. En aquest moment el macroespai es refereix a un espai llunyà, però conegut almenys superficialment pels espectadors. Un lloc del qual només en coneixerem els noms i la relació que el protagonista té amb la gent que hi viu, perquè l'aspecte que cal destacar en cada moment són les aventures del protagonista, Tirant lo Blanc.

D'altra banda, cal subratllar quines són aquestes referències i quines són les eines que es fan servir per tal d'incloure els espais que recorre el cavaller a l'imaginari comú dels espectadors. Els espais que s'esmenten són tots extrets de l'obra literària, per tant, en trobarem tant de reals (Constantinoble, Anglaterra) com d'altres creats per Martorell (l'hort del palau de Carmesina). Cal destacar, però, altres emplaçaments que no són pròpiament espais físics com ara la guerra en què participa el protagonista. És fàcilment assimilable per l'espectador, tot deixant a banda la càrrega ideològica i crítica d'aquesta escena, que aquesta guerra és un lloc llunyà en què es duen a terme situacions en les quals prenen part uns altres personatges, externs a l'acció que s'esdevé a escena.

Per tant, veiem com el món referit en què s'emmarca tot l'espectacle és el món creat per Martorell a la novel·la, del qual els pallassos donen les característiques principals al llarg de les seues intervencions. Mentre que de l'espai al qual pertanyen els pallassos només són necessàries definicions supèrflues perquè es dóna per descomptat que el públic en coneix tots els trets i, a més, s'assoleix així l'objectiu d'universalitat de l'obra.

#### 4.6.3.2. Època

L'obra se situa al present dels espectadors, es comparteixen els referents i, fins i tot, s'esmenten explícitament per subratllar que els pallassos viuen els mateixos esdeveniments que el públic:

CENTO: [...] Com tots sabeu, enguany fa cinc-cents anys que es va publicar la novel·la Tirant lo Blanc, del gandià Joanot Martorell, i nosaltres, el grup de teatre Pluja, que també som de Gandia, ens unim a aquesta efemèride i presentem un espectacle sobre la vida del gran cavaller Tirant lo Blanc. (p. 1)

Aquesta xifra, l'aniversari del cinquè centenari, s'ha de tenir present al llarg de tot l'espectacle. El contingut de l'obra respon, doncs, a dues temporalitats diferents, el temps en què viuen els pallassos, presentats com a membres de Pluja Teatre, i, a més, els personatges de la novel·la cavalleresca en què van transformant-se per tal d'explicar la història de Tirant lo Blanc. Així doncs, són els mateixos pallassos els encarregats de diferenciar aquesta doble temporalitat a través de la introducció dels capítols de l'obra literària que representen. El personatge Cento introdueix les noves situacions amb la lectura de l'inici dels capítols que representaran i, a més, en reparteix els rols entre la resta de pallassos.

Aquest contrast entre dues temporalitats separades per cinc-cents anys es subratlla amb la incorporació d'elements estranys al món de la novel·la, és a dir, els protagonistes insereixen productes que no es corresponen amb els trets propis de l'època que descriuen, la qual cosa s'utilitza com una eina per ridiculitzar un dels personatges que es troba a escena:

CENTO: ... Muntaven la seua tenda...

RASPA: De càmping.

CENTO: ... Muntaven la seua tenda de càmping...

RASPA: Què dius Cento? Que barbaritat!, però si fa cinc-cents anys no hi havia càmpings! (p. 14-15)

Tot afegint elements propis del món dels infants que assisteixen a l'espectacle, s'aconsegueix captar l'atenció del públic, perquè els xiquets comparteixen tots els referents i poden, a més, identificar-se amb els personatges d'escena. El present està marcat, a més, pels esdeveniments sociopolítics que conformaven l'actualitat l'any de l'estrena de l'obra, tot transformant alguns dels fets de la novel·la en controvèrsies del segle XX, com ara la Guerra del Golf i tots els problemes que comporta de mercantilització de la vida de les persones. D'aquest conflicte se'n fa una referència molt explícita, que actualitza les batalles del cavaller medieval contra els turcs i les trasllada als conflictes pel petroli: "A morir per la pàtria, per la bandereta, pel 'golfó', per la gasolina, per adidas, per..." (Raspa, p. 34).

La companyia, per tant, ens ofereix un espectacle en què els paral·lelismes entre les dues temporalitats escenificades són incessants, cosa que dóna compte de les relacions entre els fets que es narren a la novel·la i la temporalitat dels espectadors. Aquestes referències, tanmateix, no seran sempre independents, és a dir, la distància entre el món del Tirant i el món dels pallasos que l'escenifiquen s'acurta i hi trobem referències explícites a aquesta posada en escena, amb parlaments propis de la metateatralitat:

TUTTI-FRUTTI: Blanquillo! Tu el que vols és veure'm les mamelles! I això no pot ser, que açò és una obra de pallasos. L'únic que puc donar-te és aquest mocadoret... (Li dóna un mocador que porta a la mà.) (p. 28)

L'obra, a més, s'emmarca dins d'una celebració cultural i ciutadana com va ser l'Any del Tirant, motiu pel qual aquesta companyia ofereix una versió de la novel·la dalt dels escenaris. S'insisteix constantment en aquest esdeveniment com a prova de la necessitat de reivindicar els clàssics que durant massa temps han caigut en l'oblit:

CENTO: Triomfaré en el vostre regne, m'escriuran una novel·la, vindrà l'any del Tirant...  
SOMPO: I per fi em coneixeran. (p. 24)

Tot i aquesta perseverança al llarg de l'obra en situar l'espectacle a l'any 1990, hi trobem una referència a 1992 com a "any expo-olímpic" que ens fa sospitar que l'enregistrament, així com la transcripció del guió, correspon a una data més acostada

als Jocs Olímpics de Barcelona i l'Expo de Sevilla que a l'Any del Tirant. Aquest apunt demostra, a més, l'interès de Pluja a situar els espectacles en l'actualitat i aprofitar-los per donar el seu punt de vista des de dalt de l'escenari.

#### 4.6.4. *Punt de vista*

##### 4.6.4.1. Humor

L'efecte humorístic d'aquest espectacle es basa, fonamentalment, en el trencament de les expectatives del públic. Es mostren nombrosos casos en què els personatges fan front a situacions quotidianes, és a dir, protagonitzen episodis que el públic podria resoldre d'acord amb un comportament estandarditzat. En canvi, les reaccions dels personatges que hi ha a sobre de l'escenari mostren altres actituds, sempre alternatives a allò que s'estableix socialment com a correcte. La realitat en què s'inscriuen les accions dels personatges, doncs, es regeix per la llibertat i per la imaginació tot reivindicant aquestes mateixes pautes al món dels espectadors. L'humor serveix de motor de l'acció per tal de desenvolupar l'argument de l'obra, així com per mostrar els trets psicològics fonamentals dels personatges protagonistes. La hilaritat, doncs, es provocarà mitjançant el joc lingüístic i la imitació dels jocs infantils, acompanyats d'un efecte sorpresiu per tal d'esfondrar les expectatives de l'espectador més atent.

Al llarg de l'obra, com hem dit més amunt, hi trobem escenificats alguns dels jocs infantils més usuals, com ara la imitació de rols mare-fill o la preparació d'un berenar amb elements que ens porten al món de l'escatologia més fonamental. La imitació del món conegut s'utilitza per tal que l'espectador s'identifiqui, tot apropant-s'hi, amb les actituds dels personatges més entremaliats que trobem a escena, però també perquè acabe assumint com a positiva la rebel·lia d'aquest grup de pallasos.

Tot i que certs comportaments dels personatges poden semblar aïllats, perquè semblen tenir poca relació amb la novel·la que estan representant, en la majoria de les ocasions s'aconsegueix lligar els despropòsits plantejats amb algun dels capítols que, posteriorment, es portaran a escena. Una de les finalitats de l'humor és captar l'atenció dels espectadors amb la sorpresa i amb l'anàlisi dels estranys comportaments d'aquests personatges.

D'aquesta manera, per exemple, l'entrada sorollosa de Raspa, gràcies a la qual coneixem de primera mà aquest personatge, esdevé l'element generador per tal de donar pas a l'escenificació del capítol de la baralla de Tirant lo Blanc amb el gos. En aquest moment es connecten dues escenes que, aparentment, poden tenir poques afinitats amb el món literari, però que serveixen perquè, a poc a poc, els espectadors coneguen el tarannà del conjunt de personatges i, allò més important, quin és el rol que assumeix en relació amb els altres i amb l'obra literària. Raspa, doncs, protagonitza un capítol d'ensenyament que ens porta, al mateix temps, a la novel·la i a la descripció dels personatges. Durant aquesta escena, Raspa, després de ser enganyada per Cento, intenta fer el mateix amb la resta de personatges, tot seguint l'estratègia que acaba d'aprendre, encara que ni Tutti-Frutti ni Sompo cauran en la mateixa trampa, cosa que la du a la total desesperança:

RASPA: Que no Sompo, que no! Que un pastor alemany no és aixina! És aixina!

(Raspa intenta baixar-li la mà a Sompo i aquest li pega una palmada a la mà.)

Ahhhhh! M'ha pegat a la mà! (plorant). Tots em peguen a la mà! Ahhhhh! (p. 4)

Cento, a partir d'aquest moment, assumeix conduir tot l'espectacle i obligar els tres pallassos a treballar segons les seues indicacions, mitjançant un discurs marcadament irònic, dirigit, sobretot, als espectadors més grans:

SOMPO: Raspa, Sompo, Tutti-Frutti! No m'heu entès. He dit que primer es treballa i és després quan es descansa. Entesos? Però si el treball fa a les persones alegres, el treball dignifica, el treball és el més gran invent de la humanitat, eh que sí?... eh que sí? (p. 5)

Aquesta imposició de la voluntat del pallasso seriós, es combat amb l'actitud entremaliada de la resta de personatges que continuen amb els jocs i amb les malifetes. Al joc infantil de rols mare-fill a l'hora de berenar, segueix un joc lingüístic tot prenent literalment l'expressió "mitja dotzena de plàtans". El raonament de Tutti-Frutti no s'entén sense tenir en compte la voluntat desautomatitzadora del personatge que conclou que mitja dotzena de plàtans són "una dotzena de plàtans per la meitat" (p. 9), la qual cosa aporta un apunt humorístic. La distància que hi ha entre la reacció de Cento

i la de Tutti-Frutti, que troba una utilitat a aquella mitja dotzena especial, prova com és de diferent el punt de vista d'aquests dos personatges.

Més endavant, l'aparent banalitat del moment en què Raspa mostra a Sompo com es preparen els cavallers per a les justes, es transforma en una posada en escena del paper que té cadascun dels personatges:

(Sompo es queda pensatiu, mirant-se les manoples. Apareix Cento per darrere i es queda mirant-lo, mentre Raspa fa gestos de burla cap a Cento.)

SOMPO: A vore... saluda... i s'amaga... No!... saluda... pega... i s'amaga. Això és!... (Se'n va cap a Sento)... saluda! (li ho fa)... pega! (li ho fa)... iiii... Cento!... s'amaga... (se'n va).

CENTO: Raspa! Es pot saber què estàveu fent? (p. 12)

El punt àlgid d'aquesta seqüència rau en el fet d'adonar-se que el joc dels dos xiquets passarà a ser una agressió, malgrat que involuntària per la poca picardia de Sompo, a l'autoritat, que no permetrà aquest tipus d'abusos com demostrarà a continuació durant el repartiment dels papers dramàtics als protagonistes.

Així doncs, al llarg de l'espectacle anem trobant situacions que es corresponen al món infantil pel que fa als jocs i a l'efecte de sorpresa que ens transmeten.

Cal destacar, a més, els elements estranys que s'inclouen a la narració de l'obra cavalleresca, per tal de destacar aquelles característiques que sí que corresponen a la novel·la publicada l'any 1490. A aquest tipus d'alteració de la informació correspon el diàleg viu entre Raspa i Cento, quan aquest intenta descriure quines són les normes de les justes cavalleresques. Raspa insisteix, acompanyada d'una entonació entusiasta, en l'existència d'una llaminadura com el "flash de taronja", cosa que Cento nega rotundament davant de la tossuderia de la xiqueta:

CENTO: No, no, no... no podien donar-li un flash de taronja, perquè el flash de taronja encara no s'havia inventat. Li donaven una penyora d'amor de la seua enamorada, que ells lligaven a la punteta de la llança i se l'enduien a la guerra per recordar-la. (p. 13)

L'efecte més productiu d'aquesta seqüència s'aconsegueix quan la xiqueta resol la situació tot admetent que estan parlant d'una època llunyana en la qual no existien ni

flash de taronja ni tendes de càmping. La picabaralla entre els dos personatges provocarà el riure de l'espectador, però, alhora, aconseguirà fixar l'atenció en els aspectes propis del món cavalleresc com justa, tenda, llança, penyora d'amor, entre d'altres.

L'humor, així mateix, es pot basar en un desnivell d'informació entre els personatges i el públic. Aquest fet es dona, sobretot, quan el públic veu una acció que el protagonista de l'escena desconeix. Aquest és el cas del moment en què Raspa encén el barret de Cento i Sompo li ho diu: "Però és que és veritat. Tens foc al cap!" (p. 21). Així doncs, l'expressió "treure fum del cap" en aquest cas ha estat portada fins a l'extrem, en un doble joc, lingüístic i malifeta infantil.

Com veiem, els jocs lingüístics són constants al llarg de tota l'obra, cosa que ajudarà a captar l'atenció dels espectadors. Els acudits lingüístics arriben, fins i tot, a fer burla de les denominacions dels personatges de la novel·la que s'està homenatjant:

CENTO: Sompo, ara anem a fer l'escena de Constantinoble... jo seré Tirant lo Blanc, perquè tu no saps enganyar a ningú, tu seràs l'emperador i coneixeré a Carmesina.

SOMPO: T'has enterat Tutti-Frutti?... Jo seré un emperador i tu seràs una sardina.

TUTTI-FRUTTI: I ell de què farà?

SOMPO: De calamar a la romana! (p. 22)

Aquest camp semàntic que s'acaba d'encetar amb un recurs tan fàcil com l'aprofitament d'unes rimes equívocues, seguirà obert durant l'escena de l'enamorament de Tirant i Carmesina posterior. La jove anomenarà amorosament "Blanquillo" al cavaller, tot fent referència al repartiment de rols que ha tingut lloc moments abans. I, encara, cap al final de l'espectacle, la denominació Viuda Reposada també serà víctima d'aquests jocs de paraules:

TUTTI-FRUTTI: Sompo, a mi m'ha dit que jo vaig a fer de vi... vi... vi...

SOMPO: Que bé, tu faràs de vi blanc i jo de vi negre. (p. 39)

En altres casos, aquest tractament humorístic s'aprofita per definir un esdeveniment tan atroç com una guerra, tot posant en relació les batalles de Tirant en contra dels turcs amb la guerra del Golf, de plena actualitat durant l'època. La dura

crítica al món capitalista i mercantilista que dona suport a aquesta guerra s'acompanya d'intervencions que demostren, de manera despreocupada, les absurditats de la guerra. Aquest tipus de plantejament crea un contrast que busca la complicitat de l'espectador i aporta tota una ideologia pacifista i antibel·licista a l'obra:

RASPA: A la guerra, a la guerra! Tu ets l'enemic! Lluita covard!

SOMPO: Contra qui?

RASPA: Contra l'enemic!

SOMPO: Contra mi mateix?

RASPA: No, home, no! Mira Sampo, en una guerra hi ha dos bàndols, comprens? Hi ha els bons i els roïns, perquè sinó, no hi hauria guerres.

SOMPO: I qui són els bons?

RASPA: Uns.

SOMPO: I qui són els roïns?

RASPA: Els altres! Anem a vore, a tu què t'han donat de premi per anar a la guerra?

(p. 32)

#### 4.6.4.2. Interrelació de mons ficticials

Els moments en què la màgia té un protagonisme especial en aquesta obra es relacionen directament amb les escenes dedicades a capítols concrets de la novel·la. La màgia s'acompanya, a més, d'un contrapunt irònic, subratllat per l'actitud dels personatges, dirigit a exagerar els capítols que s'estan escenificant.

En primer lloc, hi trobem la penyora d'amor que Carmesina ofereix a Tirant. El capítol de l' enamorament de Tirant, l'escenifiquen Cento, en el paper del cavaller, i Tutti-Frutti, en el paper de la dama. Tirant, al llarg d'aquesta escena, demana una penyora d'amor a la seua enamorada, perquè, com declara, "me l'enduré a la guerra i quan estiga allí en la soledat de la batalla, pensaré en vos i diré: on estarà la meua Carmesina?" (p. 28). La transformació del mocadoret que li ofereix la dama en una cinta d'uns vint metres de llargada produirà en l'espectador un efecte xocant que anul·larà completament la transcendència d'aquesta escena, tot subratllant els aspectes més ridículs d'aquests costums:



(Mentre parlen, Cento li ha agafat el mocador a Tutti-Frutti, i a l'estirar-lo, ha començat a eixir la màniga darrere, fins que eixen uns 20 m de màniga, quedant Cento totalment enrotllat, i Tutti-Frutti, se'n va.) (p. 29)

Aquest truc de màgia, doncs, serveix per deslliurar l'escena de qualsevol traç de solemnitat, que subratlla el contrast entre l'actitud desesperada del protagonista i el posat sorneguer de l'enamorada que s'hi refereix amb el nom de "Blanquillo".

En segon lloc, hi trobem, pròpiament, el truc de màgia més vistós de l'obra. S'imita el comportament dels mags dels circs per tal de facilitar a Tirant que "li toque les mamelles a Carmesina". Aquest truc de màgia s'anuncia mitjançant una intervenció de Raspa: "Ara fem l'escena en què Tirant lo Blanc s'amaga dins d'un armari, i per un forat li veu les mamelles a Carmesina i li les toca" (p. 29). És interessant com Cento la corregeix per aclarir que no és Tirant el que li les toca sinó Plaerdemavida,<sup>68</sup> i això ens porta a una reflexió sobre el poder de la teatralitat, la insistència a confiar en els canvis que es poden produir durant una obra de teatre:

RASPA: Això dóna igual Cento. Tu també pots fer de Plaerdemavida.

CENTO: És de veres! Açò és una obra de teatre, jo puc fer de qualsevol personatge... vaig a preparar-me... (se'n va) (p. 30)

Així doncs, després de la introducció a un dels capítols més suggerents del llibre, s'inicia una escena d'acord amb els paràmetres dels espectacles de circ, la qual cosa, una vegada més, produirà un canvi de ritme bastant brusc i servirà per captar l'atenció dels espectadors. Els tres pallassos són els encarregats de preparar tota l'escena per ajudar Tirant a arribar als pits de la seua enamorada. El mètode, però, serà molt sorprenent perquè es tracta del truc de tallar a trossos la protagonista i, d'aquesta manera, oferir-li al cavaller només la part en la qual estava interessat. Aquesta part inclou, a més, la participació del públic perquè un voluntari pujarà a escena per tal de

---

<sup>68</sup> És interessant destacar com la descripció no es correspon exactament al que s'explica al Capítol CCXXXIII: "Plaerdemavida lo hi portà e féu-lo gitar al costat de la Princesa. E les posts del llit no aplegaven a la paret envers lo cap del llit. Com Tirant se fon gitat, dix la donzella que estigués segur e no es mugués fins a tant que ella li ho digués. E ella se posà al cap del llit estant de peus, e lo seu cap posà entre Tirant e la Princesa, e ella tenia la cara devers la Princesa; e per çò que les mànegues de la camisa l'empedien, despullà-les, e pres la mà de Tirant e posà-la sobre los pits de la Princesa, e aquell tocà-li les mamelles, lo centre e d'allí avall." (Martorell 1990: 703).

tancar les manilles que porta Tutti-Frutti i assegurar a la resta dels espectadors que tot és correcte.<sup>69</sup>

La sorpresa del públic davant d'aquest truc continua amb l'eixida de Cento quan Raspa ressalta que aquest personatge no s'ha caracteritzat segons els paràmetres que havien acordat perquè respon a la caracterització de la Viuda Reposada. Cento, però, es meravella quan s'adona del que li han fet a Carmesina. Els personatges, aleshores, després d'haver dividit la protagonista en quatre trossos, la tornen al seu estat natural. Hem de destacar, a més, la intervenció de Raspa durant la qual disculpa l'estat de l'aspecte de la dama pels cinc-cents anys que han transcorregut. Aquests comentaris, aparentment superflus, són apunts humorístics dedicats als espectadors més grans tot subratllant l'esdeveniment pel qual s'ha muntat l'espectacle, l'Any del Tirant.

El darrer dels trucs recupera el motiu dels plàtans per crear una pausa durant el repartiment de rols previ a l'escena del jardí de Carmesina. Tutti-Frutti esmenta la mitja dotzena de plàtans i la relaciona amb la mitja dotzena d'ous que porta a la mà. Les paraules d'aquest personatge provoquen Cento, el qual desafia la xiqueta a donar-li un dels ous i demostrar que no està dient la veritat perquè aquells ous són falsos. Es tracta, una vegada més, de contradir l'autoritat de Cento, que és un personatge desconfiat i autoritari, i sorprendre els espectadors amb un altre moment màgic.

Els personatges construeixen, mitjançant tots aquests mecanismes que desafien les normes establertes, un món en el qual saben que tot és possible.

#### 4.6.5. *Paraula*

##### 4.6.5.1. Llengua

La llengua d'aquest espectacle és marcadament col·loquial, amb nombrosos trets que la localitzen dins del llenguatge propi dels infants. Hi trobem diverses marques que la connoten com una llengua acostada a la realitat dels espectadors en què es pot generar nou lèxic o, fins i tot, malmetre el que ja es comparteix.

Així doncs, hi trobem nombrosos sufixos valoratius com ara diminutius (“gatet”, “tan blanquet, tan menudet”) i augmentatius (“xulíssima”). Però el domini de la llengua

---

<sup>69</sup> Al guió no se'n fa referència.

es demostra amb el joc de combinar paraules existents de manera que en resulten frases volgudament agramaticals: “molt bé Sompo, m’agrada molt la comprensió que tens” (Raspa, p. 11) o “quina jaqueta més xulíssima...” (Tutti-Frutti, p. 40). Aquests recursos ajuden a imitar el llenguatge infantil, sobretot quan aquella que parla és Raspa, que, per les seues accions, sembla la més jove de tots els pallassos.

Molts dels gags d’aquest espectacle es basen justament en la manipulació del llenguatge. La baralla de Tirant amb l’alà, es descriu com una trobada amb un pastor alemany “ferotge, demoníac, assassí” que fa uns deu centímetres d’alçada. Aquesta subversió del llenguatge, en què ha calgut una enumeració de tres adjectius per arribar al punt àlgid, crearà tot un seguit de situacions absurdes que provocarà el riure a l’espectador. La imitació, per tant, de les eines que s’utilitzen als diàlegs dels més menuts s’utilitzen de falca per introduir els aspectes més destacables de la novel·la. Una altra de les escenes en què trobem aquest procediment és l’anunci de la mort dels protagonistes. A través d’una intervenció, un dels pallassos crea un vincle entre la darrera de les intervencions de la menuda i els esdeveniments que es precipiten en els últims capítols del llibre, una situació que avança la informació que ens oferirà Cento a la fi de l’espectacle:

RASPA: (Eixint) I jo seré la Carmesina més “guapa” de totes les Carmesines, “toma ya”.

SOMPO: I tu seràs la Carmesina més morta de totes les Carmesines. (p. 45)

Al capdavall, l’ús d’aquests mecanismes de descripció possibilitarà que els espectadors recorden els fets més importants de la novel·la, malgrat que han estat escenificats despullant-los de qualsevol dramatisme.

#### 4.6.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

No trobem monòlegs de cap personatge, excepte les breus presentacions que fa Cento com a conductor de l’espectacle, interrompudes pels altres personatges, aspecte al qual ja hem fet referència en parlar de les característiques d’aquest personatge.

## - Diàlegs

Les seqüències de diàleg són extenses, però formades per intervencions molt breus que confereixen a les escenes un ritme ràpid, en què la informació essencial ens la pot brindar qualsevol dels personatges.

Als diàlegs és on podem conèixer les relacions que s'estableixen entre els personatges, tot fixant-nos en aspectes com l'entonació i el to, però, també en el moviment i la interacció amb la resta de personatges a escena. En aquesta obra, com hem esmentat, hi trobem dos grups enfrontats: el pallaso llest i el grup de pallasos entremaliats. Els diàlegs, doncs, els poden mantenir dos personatges que formen part del mateix grup o, al contrari, es pot tractar d'una relació amb el pallaso que té l'autoritat. D'altra banda, cal subratllar que, mentre l'autoritat la manté el pallaso seriós tot adoptant actituds pròpies del món adult, la resta de pallasos s'identificaran amb el públic més menut, tant en l'ús de les expressions com en la manera de salvar les situacions a què es veuen abocats.

Els raonaments que regeixen les accions d'aquests personatges s'extrauen del món infantil, per la qual cosa podem trobar costums arrelats a les baralles entre infants que poden arribar a servir de justificació d'un determinat raonament:

CENTO: Raspa! Per dir mentides se t'han posat les mans roges.

RASPA: A mi? A mi no se m'han posat roges! (p. 12-13)

D'altra banda, els enfrontaments amb l'autoritat sempre es produiran mitjançant un diàleg amb Cento que intentarà enredar-lo fins a aconseguir ridiculitzar-lo. Aquest és el cas del flash de taronja de què ja hem parlat i que troba un paral·lelisme amb la descripció de l'espai on es feien les justes. Raspa inclou informació addicional al discurs de Cento, de manera que aquest, finalment, cedeix:

CENTO: Raspa! Que no m'he enfadat! Ells se n'anaven al lloc on es desenvolupaven les justes, muntaven la seua tenda...

RASPA: De càmping?

CENTO: Bé, sí... com una tenda de càmping...

RASPA: Ja... vivien en un càmping...

CENTO: ...Muntaven la seua tenda...

RASPA: De càmping!

CENTO: ...Muntaven la seua tenda de càmping...

RASPA: Què dius Cento? Que barbaritat! Però si fa cinc-cents anys no hi havia càmpings! (p. 14-15)

La barreja entre el món actual, el dels pallassos, i el món medieval, el dels personatges de la novel·la, és constant durant tot l'espectacle. Al llarg de les escenes es fan referències al món dels espectadors que lliguen amb les reaccions dels personatges de la novel·la, tot oferint una visió del món cavalleresc com una tradició pròxima a la realitat de l'espectador:

SOMPO: Aleshores, vull una armadura nova, una capa carmesí, un xalet adossat, un compact disc, un vídeo, un televisor, una antena parabòlica, un gosset pequinés, una caixa de xampagne francès i un cotxe esportiu.

CENTO: Creu que sóc el "Corte Inglés". (p. 23)

Als diàlegs, doncs, s'introdueixen les característiques de les relacions entre els personatges, així com els esdeveniments futurs de la novel·la. El llibre que hi ha al faristol d'escena és un element mut, tot i que els pallassos el poden llegir en veu alta i confegir-li així la màxima autoritat. Per aquesta causa, el llibre sempre està lligat a l'altre personatge que demana l'atenció i la col·laboració dels xiquets, Cento:

RASPA: Què has fet?... Has arrancat una pàgina del llibre...

SOMPO: Sí, però en queden moltes!

RASPA: Moltes?... Ara vindrà Cento i et dirà si queden moltes!...

TUTTI-FRUTTI: Perquè no s'enfade Cento, podríem berenar, però tu fent de Carmesina, ell de Tirant lo Blanc i jo faré de vi, vi... (p. 41)

D'altra banda, hem de parlar dels diàlegs entre els personatges a través d'un intermediari, com és el cas de l'episodi de l'enamorament de Tirant i Carmesina. Raspa es converteix en el missatger que posa en relació ambdós personatges, tot repetint la informació que donen els personatges sobre la figura de Tirant lo Blanc:

CENTO: Jo sóc Tirant lo Blanc!

RASPA: Ah! (anant cap a Tutti-Frutti) que diu que ell és...

CENTO: Perquè el meu pare era senyor de la marca de Tirània, que enfronta al mar amb Anglaterra...

RASPA: (al parlar Cento, Raspa ha anat cap a ell, l'escolta i torna a contar-li-ho a Tutti-Frutti) que diu que al seu pare....

CENTO: I ma mare era filla del Duc de Bretanya anomenada la Blanca...

RASPA: (Raspa torna una altra vegada cap a Cento a l'interrompre'l aquest i quan acaba de parlar va cap a Tutti-Frutti) I resulta que son pare i sa mare...

CENTO: I per això jo sóc: Tirant lo Blanc! (p. 25)

S'han de destacar, en darrer lloc, els moments en què els pallassos fan intervencions grupals durant les quals només se sent una veu. Aquesta és la característica principal dels diàlegs dels tres pallassos amb Cento, cosa que ens du a la consideració d'aquests tres xiquets com a un conjunt de personatges que, en alguns casos, perden les seues característiques individuals en benefici de la creació d'un conflicte entre dues parts.

CENTO: ... I fent-lo mirar per un espill que donava a un altre espill, pel qual es veia l'hort de Carmesina... (Els mira i tornen a estar jugant) de Carmesina!

ELS TRES: De Carmesina!

CENTO: ... Li fa creure a Tirant lo Blanc que un negre està tocant-li les mamelles a la seua enamorada. (Els torna a mirar i estan jugant una altra vegada) ho heu comprés?

ELS TRES: Ho heu comprés? (p. 36)

#### 4.6.6. *Posada en escena*

##### 4.6.6.1. Espai escènic

L'espai escènic és sempre el mateix, és a dir, no pateix canvis significatius al llarg de l'espectacle. L'aspecte que dóna compte de l'evolució de l'espai és el moviment dels personatges i les transformacions que expliquen durant les intervencions.

D'una banda, l'escenari apareix gairebé nu, solament acotat a l'esquerra per un pedestal amb una planta que, de tant en tant, els personatges reguen i, a la dreta, per un

faristol en què Sompo posarà el llibre i que, després, servirà de guia per a totes les accions representades. Al fons hi ha una cortina fosca de tires brillants en la part superior de la qual trobem la paraula “Eh!” formada amb tubs de neó.

Com ja hem vist, el llibre és el motor de la història que representen els personatges. Es generen nous espais i noves èpoques a partir de la informació que hi troben els pallassos, però sense alterar l'espai que hem vist en iniciar-se l'obra. D'aquesta manera, expliquen com són els espais en què es troben sense alterar l'ordre de l'escena. La cortina del fons els serveix tant de límit com d'accés a les noves situacions, els personatges poden entrar a escena a través de les làmines de plàstic, però, també, pels dos extrems d'aquest espai.

Imatge 21. Espai escenogràfic: Tutti-Frutti, Cento (minut 09.30)



Imatge 22. Anglaterra: Jordana, Sompo/Tirant, Kirieleison (minut 21.48)



Imatge 23. Constantinoble: Cento/Tirant, Raspa, Tutti-Frutti/Carmesina (minut 29.54)





Imatge 24. Constantinoble: Raspa, Sompo (minut 37.34)



Imatge 25. Constantinoble: Tutti-Frutti, Raspa, Sompo, Cento (minut 44.30)



#### 4.6.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

En aquest espectacle la música té un protagonisme especial perquè compleix dues funcions concretes. En primer lloc, marca l'inici i la cloenda de les escenes representades més rellevants de la novel·la i, en segon lloc, subratlla aspectes concrets als quals es fa referència durant els parlaments.

L'espectacle s'inicia amb una música que ajuda a situar els personatges en un ambient circense, raó per la qual no ens sorprèn l'aparició d'un pallaso que ens explica les aventures d'un cavaller anomenat Tirant lo Blanc. Aquest procediment s'utilitza en altres casos perquè contextualitza les accions d'una manera ràpida i efectiva, com ara la música medieval que sona durant l'escena que protagonitzen Jordana i Kirieleison. Juntament amb aquesta utilització de la música per inscriure els personatges en un temps i un espai concrets, trobem altres escenes en què la funció principal de la música és destacar un moviment o un comentari d'un dels personatges principals. Tutti-Frutti és el personatge que manté una relació més estreta amb la música. Podem referir-nos així a les escenes en què toca un instrument, com el violí que serveix d'introducció i cloenda de l'escena de l'enamorament de Tirant i Carmesina o quan converteix la mitja dotzena de plàtans en una harmònica, per tal de demostrar a Cento que tot serveix per a alguna cosa. La música té una forta presència durant tot l'espectacle, ja que la majoria de personatges hi mantenen algun contacte. Somo, per exemple, aprofita els moviments de "fer ombra" per ballar un rock, tot i que Raspa, ben molesta, tractarà d'impedir-ho. En aquests casos, la música aporta un element d'irrealisme a l'argument de l'obra perquè indica que el que veu l'espectador es pot manipular fins a escenificar qualsevol altra situació.

D'altra banda, pel que fa a les cançons que canten els personatges, cal distingir la funció que compleixen en el conjunt de l'obra. En primer lloc, els personatges inicien la tornada d'una cançó coneguda per tots els espectadors que ens porta al món dels tòpics infantils, i que serveix als personatges per justificar el seu comportament. Es tracta, en definitiva, de la cançó que canten els nans de la Blancaneus de Disney quan tornen cap a casa després d'un dia de feina. En segon lloc, Cento i Somo canten una cançó, la lletra de la qual ajuda a avançar informació de la novel·la, tot incloent-hi referents coneguts que aporten un cert to irònic. Es tracta d'una actualització de les mostres de gratitud de l'emperador cap a Tirant lo Blanc, després d'haver acordat que el cavaller ajudarà a salvar el seu regne.

En darrer lloc, hem de referir-nos a la cançó de la jaqueta que es reutilitza de l'espectacle *Els quatre cosins germans* (1984) i que donarà pas a un altre conflicte dels xiquets amb Cento. La finalitat d'aquestes cançons interpretades pels personatges és l'alteració del ritme de l'obra per tal de preparar els espectadors per a l'escena següent.

Una escena que hem de destacar és la reinterpretació de l'escena del negre Lauseta<sup>70</sup> sota la música de l'espíritual *When de saints go marching in* de Louis Armstrong. Aquesta és una de les escenes en què els referents estan dirigits en major mesura als adults que acompanyen els xiquets, en una mena d'intent de submergir tot tipus de públic al món imaginatiu del teatre.

#### - Il·luminació

La il·luminació durant aquest espectacle no sofreix canvis significatius, perquè es tracta de l'element que menys s'explota durant tota l'obra. La il·luminació a escena és estàtica i no té cap funció més enllà de dirigir la mirada del públic cap a l'escenari.

#### - Caracterització externa dels personatges

Com els mateixos personatges declaren, es tracta d'una obra de pallasos i el vestuari, per tant, així els caracteritza. Hem de destacar la diferència que s'estableix entre els protagonistes, els xiquets-pallasos, i els personatges secundaris, aquells personatges que són els protagonistes a la novel·la.

Pel que fa als xiquets, com ja hem esmentat, hi ha dos tipus de caracteritzacions de pallasso que es contraposen, tal com és tradicional. D'una banda, el pallasso llest, amb la cara enfarinada i el gest seriós, educat i, sobretot, autoritari. D'altra banda, els tres clowns l'astúcia dels quals es relaciona amb el món infantil. Els de Pluja creen, així, un paral·lelisme entre l'oposició adults-infants i la parella august-clown.

Cento, doncs, encarna el paper del pallasso llest tot esdevenint la màxima autoritat per als xiquets. La caracterització d'aquest personatge destaca per l'homogeneïtat dels elements, el vestit, així com el barret cònic, estan confegits amb el mateix tipus de tela,

---

<sup>70</sup> Capítol CCLXXXIII: "La Princesa amb la Viuda e ab les dos donzelles davallaren a l'hort, e Tirant estava contínuament mirant en l'espill, e véu venir la Princesa ab ses donzelles, e fon-se asseguda prop d'una séquia d'aigua. E la Viuda havia bé proveït en tot lo que mester li feia, e ginyà que el negre hortolà en aquell cas no fos en l'hort, ans lo féu anar a la ciutat de Pera; e la Viuda ajudà a vestir a Plaerdemavida ab la cara que li havien feta pròpiament com la del negre hortolà; e ab les sues robes que vestia, entrà per la porta de l'hort. Com Tirant lo véu entrar, verdaderament pensà que fos aquell lo moro hortolà, e portava al coll una aixada e començà a cavar." (p. 804) "Havent vist Tirant un cas tan nefandíssim fon posat en un cruel pensament, e ab veu miserable, plena d'inestimable dolor, se pres a dir una tal lamentació:

- ¡Oh fortuna, enemiga de tots aquells qui rectament en lo món viure desigen! ¿Per què has permès que los meus desventurats ulls hagen pogut veure cosa que los vivents no han vist, ni porien pensar que un tal cas fos possible qui fer-se pogués, si doncs a la femeníl condició no li és res impossible que de mal sia? ¡Oh adversa fortuna! ¿En què t'he jo ofesa, que en les batalles me fas ésser victoriós e triümfant, e en amar só lo més malfadat home que jamás naixqués?" (Martorell 1990: 805).

d'un color blau brillant, per tal de donar una sensació d'uniformitat al conjunt. Aquest personatge es transforma en Viuda Reposada quan es canvia el seu barret per un mocador negre. En canvi, la resta de transformacions no impliquen un canvi de vestuari, només l'anunci del canvi de rol dins de l'escena que es du a terme.

Pel que fa a la resta de pallasos, el vestuari és molt més ric, variat i colorista. Cadascun dels personatges es caracteritza amb elements diferents que l'allunyen d'una classificació unitària, així aquests pallasos tenen una personalitat pròpia i diferenciada dels altres membres del grup.

El vestuari de Raspa es compon d'un vestit de dues peces i de colors càlids, molt vistós i que acompanya els moviments ràpids i desenfadats del personatge. Mentre que del vestuari de Sompo en destaquen les sabates i els elements que ell assenyala durant els parlaments, com ara els botons dels seus pantalons. En darrer lloc, cal esmentar el cas de Tutti-Frutti, l'únic dels personatges en què el canvi de vestuari és més evident i aporta algun significat addicional a l'obra. Aquest és el personatge que es transforma en Carmesina durant el truc de màgia en què la tallaran a trossos perquè Tirant pugui tenir a l'abast les mamelles de la seua enamorada. Tutti-Frutti entra a la caixa màgica amb la part de sota de la seua caracterització que sembla un banyador masculí antic, a l'estil dels vestits de bany de principis del segle XX i en surt amb una faldilla molt vistosa, amb molts colors, d'acord amb els paràmetres tradicionals dels espectacles de màgia.

En parlar de la caracterització, hem de referir-nos, també, al maquillatge dels actors, que els converteix en pallasos divertits, entremaliats, amb una actitud molt semblant a la dels xiquets que assisteixen a l'espectacle. Es tracta d'un maquillatge facial en què se subratllen els colors vius, que amaga el rostre real dels actors i que es pot considerar d'acord amb els cànons del món del circ. S'identifiquen els protagonistes amb el món dels pallasos, per tal de crear un contrast amb el món cavalleresc clàssic al qual pertany la novel·la a què fan referència durant l'espectacle. Aquesta distància entre els dos mons aconseguirà enfrontar els espectadors i els personatges a unes situacions noves i des d'un punt de vista inesperat.

En la línia del teatre dins del teatre recolzat en el món dels jocs infantils d'adopció de rols, els personatges no sofreixen gaires canvis de caracterització física quan escenifiquen les parts de la novel·la. Trobem, per exemple, Cento que es cobreix amb

un vel negre quan fa de Viuda Reposada o el jupetí que porta Sompo per enfrontar-se, com a Tirant, a Kirieleison de Montalbà.

#### - Utilitatge

Pel que fa a l'utilitatge, hem de destacar tant els elements que ajuden a crear una atmosfera determinada durant una escena, com els personatges que apareixen sota altres aparences diferents a l'estàndard actor-pallasso.

En primer lloc, tenim els elements essencials de l'espectacle, el llibre i la flor. El llibre és un element amb un protagonisme evident al llarg de tot l'espectacle, perquè és la font d'informació principal dels personatges sobre l'obra que estan representant. Tots els pallassos li atorguen una gran importància, però el personatge que més l'utilitza és Cento per ser el presentador d'aquesta segona història. De fet, quan Sompo n'arrenca una pàgina altera l'harmonia que s'havia establert entre els personatges i dóna lloc a la finalització precipitada de l'obra. La flor, en canvi, es troba a l'altre extrem de l'escena, al costat esquerre, a sobre d'un pedestal. No té una funció destacada a l'argument de l'obra més enllà de permetre als personatges de romandre a escena mentre l'acció principal es desenvolupa al marge d'aquest element. Els personatges reguen la flor amb una arruixadora verda i aquesta, moments després, reviu.

D'altres elements necessaris per al transcurs de l'obra són el plàtan, els estris amb què fa malabars Sompo, l'espill que Tirant ofereix a Carmesina i les armes i trofeus de l'escena de la guerra. Pel que fa al plàtan, és un producte que apareix al llarg de tot l'espectacle en diverses formes. En primer lloc, és el protagonista de l'escena del berenar de Cento amb Tutti-Frutti, en aquest moment es tracta d'un plàtan vertader que Tutti-Frutti es menja a despit de la voluntat de Cento. Moments després, però, apareixerà una mitja dotzena de plàtans, víctimes del joc de paraules del pallasso. Els malabars de Sompo, però, esdevenen un procediment mitjançant el qual aquest personatge es caracteritza de cavaller ja que, com ell mateix declara, el jupetí és la seua armadura i, a continuació, el bastó servirà de cavall. Elements, doncs, que adquireixen un valor segons la utilitat que els dóna el personatge que els manipula.

D'altra banda, destaquem l'aparició d'una pistola i d'unes banderes de plàstic que traslladen els conflictes bèl·lics de la novel·la, del món cavalleresc al món actual d'una manera clara i efectiva. La pistola i la bandera s'utilitzen com a símbols d'un món

negatiu que s'ha de combatre tot ridiculitzant els mecanismes que fa servir. A més, els globus que introdueix Tutti-Frutti es transformaran, al mateix temps, en les causes i les conseqüències de les guerres, tot subratllant el conflicte bèl·lic d'actualitat aleshores, que ens porta fins al Golf Pèrsic.

En darrer lloc, cal esmentar els elements que són propis de la novel·la que es dramatitza i que apareixen per tal de respondre fidelment a la posada en escena dels episodis més representatius del Tirant. Hem de parlar, doncs, de l'espill que serveix per declarar l'amor de Tirant a Carmesina i que, ací, una vegada més, es tracta amb una forta ironia en reflectir-se tant Tutti-Frutti com Raspa, l'actitud de les quals subratlla quin tipus d'objecte estan utilitzant.<sup>71</sup> I, d'altra banda, la penyora d'amor que exigeix Tirant a la seua enamorada i que es transforma en un truc de màgia en què el cavaller queda totalment enredat amb la màniga del mallot de la protagonista.

#### 4.6.6.3. Interpretació

##### - Moviment

Pel que fa als personatges, com ja hem esmentat, hi ha una diferència clara entre el grup que conformen els tres personatges, Raspa, Sompo i Tutti-Frutti, i el seu antagonista, Cento. A més, també hem de tenir en compte que es dóna veu als personatges principals de la novel·la i que els actors han de fer evident el seu canvi de personalitat, per tal que el públic no dubte quina és la nova identitat.

Els tres xiquets sota les ordres de Cento subratllen les diferències amb aquest personatge mitjançant els moviments del rostre i del cos. Els seus gestos són molt amplis i expliquen clarament el significat dels seus parlaments així com el seu estat d'ànim, és a dir, la majoria de les intervencions s'acompanyen d'un gest que ajuda a entendre quina és l'opinió que s'està expressant. Aquests personatges es caracteritzen per la rapidesa de les entrades i eixides a l'escenari, cosa que excita el públic que espera ansiosament el desenvolupament de l'escena. D'altra banda, en la majoria de les escenes

---

<sup>71</sup> Capítol CXXVII: "Tirant posà la mà en la mànega e tragué l'espill e dix: - Senyora, la imatge que hi veure me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que em prenga a mercè. La Princesa pres prestamente l'espill e ab cuitats passos se n'entrà dins la cambra pensant que hi trobaria alguna dona pintada, e no hi véu res sinó la sua cara. Llavors ella hagué plena notícia que per ella se faia la festa, e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama d'amors." (Martorell 1990: 404-405).

Sompo es mou feixugament, d'acord amb el significat de la denominació, malgrat que aconsegueix realitzar amb èxit uns malabarismes per tal de caracteritzar-se com a cavaller.

El moviment ràpid i extravertit de Raspa, doncs, contrasta amb l'actitud tranquil·la, seriosa i estàtica a l'escenari de Cento. El públic se sentirà identificat amb els tres xiquets, perquè la seua actitud es correspon amb el tarannà infantil, mentre que la figura de Cento es relacionarà amb un adult, com a símbol de l'autoritat.

El moviment dels actors explica com s'enfronten els personatges a les diverses situacions que s'esdevenen a escena. Els enfrontaments amb Cento són freqüents i els tres xiquets no amaguen el seu temor o rebuig a l'actitud de superioritat que adopta aquest pallasso. Raspa és, per això, el personatge que transmet d'una manera més clara aquesta oposició o submissió, perquè en alguns casos podem trobar com aquesta xiqueta tremola o avança decididament després d'una indicació de Cento.

Pel que fa a la transformació d'aquests personatges en els protagonistes de la novel·la, hem de destacar com exerceixen el seu nou paper mitjançant la introducció i la manipulació d'algun element a escena (un bastó, l'espill, etc.) i el canvi de la seua actitud. El pallasso, però, resta latent sota aquesta nova personalitat i la transformació es pot desfer en qualsevol moment per mostrar objecció o demanar aclariments sobre la seua nova identitat. Aquest és el cas, per exemple, de la transformació de Sompo en Tirant lo Blanc i el seu desacord a interpretar un personatge que s'ha d'enfrontar a Kirieleison de Montalbà. Així com també de Cento, quan es caracteritza equivocadament de Viuda Reposada amb un mocador negre al cap i surt a escena gestualitzant afectadament, cosa que Raspa identifica ràpidament com a poc adequat per a Plaerdemavida:

CENTO: Ja puc eixir? Vaig... (Apareix Cento cobert amb un gran vel negre.)

RASPA: Què fas Cento? De què vas vestit?

CENTO: Jo? De Viuda Reposada! (p. 30-31)

- Veu

Els personatges es caracteritzen molt significativament pel tipus de recursos que fan servir amb la veu, d'aquesta manera, per exemple, el primer contacte amb els pallassos més esbojarrats el tenim a través d'unes intervencions en què destaca el volum

de la veu i la repetició de la informació. A l'escena inicial, tot i que Cento ja està desenvolupant la història de Tirant lo Blanc, Raspa hi apareix lamentant-se exageradament per la mort del seu gatet. Aquest plany té dues parts que es reiteren amb la mateixa estructura durant l'inici de la conversa, tot desdramatitzant la informació que ens facilitarà a continuació. En aquest mateix diàleg, Raspa imitarà el to que utilitza Cento i repetirà la informació de les intervencions del personatge per, posteriorment, fer-ne una burla que encetarà l'esquetx referit al pastor alemany. En aquesta escena inicial en què es presenten els quatre personatges protagonistes, el ritme de les intervencions, que destaquen per les estructures que es repeteixen cíclicament, serveix de suport per caracteritzar eficaçment els personatges.

El to de veu adopta un protagonisme especial al darrer enfrontament dels xiquets amb Cento, durant el qual els tres pallassos, que es troben dins d'una jaqueta, intenten enganyar Cento per impedir-li de descobrir quin dels tres pallassos ha arrencat la pàgina del llibre. En aquest esquetx es juga amb els sentits de la sordesa i la mudesa, de la mateixa manera que a *Els quatre cosins germans*, per tal de crear una situació en què el domini del llenguatge ens portarà a l'absurd:

CENTO: Anem a vore. Així que...Tutti-Frutti, tu ets muda?

TUTTI-FRUTTI: Sí, senyor!

CENTO: I tu, Sompo, (baixa molt la veu)... m'has dit que estàs...

SOMPO: Sord! (p. 44)

La veu, per tant, pot servir per destacar els trets definitoris d'un personatge concret, però, també, per esdevenir-ne un altre. Aquest és el cas de la darrera transformació que sofreixen els personatges, en què els tòpics del comportament amorós es ridiculitzen per crear un clar contrast amb l'escena anterior. Aquest canvi s'anuncia tot repartint els papers dels personatges i, alhora, adoptant una actitud ensucrada que no es correspondrà amb el desenvolupament posterior de l'escena:

TUTTI-FRUTTI: Per a què no s'enfade Cento, podríem berenar, però tu fent de Carmesina, ell de Tirant lo Blanc, i jo faré de vi, vi...

RASPA: Sí, de vídua. (Es queda mirant a Sompo) Tirant!... Tirant!... cutxi, cutxi...

SOMPO: Carmesina... què vol berenar la meua Carmesina? (p. 41)



En darrer lloc, cal destacar l'aparició dels gegants Jordana i Kirieleison perquè les seues intervencions, gràcies a estar construïdes amb versos aplegats aporten a l'espectacle un element distanciador amb la resta de personatges que caracteritza els personatges com a elements estranys a l'espectador. Les veus d'aquests dos personatges permet definir-los com a dos personatges antagònics, que diferenciats pel seu sexe, es relacionen com a complementaris per la finalitat de les intervencions en què intenten descobrir on s'amaga Tirant lo Blanc:

JORDANA: Per què li has preguntat si era Tirant, quan anava vestida plena de volants?

KIRIELEISON: Tirant lo Blanc és el millor, vestit de gitana o d'emperador! (p. 19)

#### 4.6.6.4. Ritme

L'estructura de l'espectacle es basa en la representació combinada dels capítols més coneguts de la novel·la i de l'actitud que adopten els pallasos per dur a terme aquest espectacle.

Comprovem com la descripció de l'espai que ocupen els personatges de la novel·la es descriu mitjançant una posada en escena que farà referència als conceptes més destacats del món cavalleresc. D'aquesta manera, Raspa i Sompo són els receptors directes dels ensenyaments de Cento, el qual els instrueix i els exposa les característiques principals de justa, llança, penyora o la salutació. La definició d'aquests conceptes s'alterna amb les intervencions i els jocs dels pallasos que faciliten l'assimilació del món cavalleresc com una realitat pròxima a l'imaginari col·lectiu. De fet, l'escena inicial que serveix de presentació de l'espectacle ja s'interromp amb l'aparició sobtada de Raspa, que plora desconsoladament.

Aquest contrast entre l'actitud dels pallasos i la història que representen a l'escenari aporta un complement de metateatralitat a totes les seues accions i, d'altra banda, es combinen amb moments en què la màgia, la música, la gestualitat o el conflicte entre els pallasos esdevenen protagonistes. La utilització dels objectes escenogràfics per aturar o desenvolupar un dels capítols de la història de Tirant lo Blanc comporta una barreja de codis que l'espectador assumeix sense dificultats i ajuden a oxigenar l'acció. En primer lloc, la màgia apareix per subratllar tres conceptes clau en el

món cavalleresc: l'amor, la bellesa de l'enamorada i l'estratègia militar. Mentre que l'aparició de música, és a dir, les cançons interpretades pels pallassos, poden arribar a tenir una doble funció. La cançó de la jaqueta, per exemple, és una pausa narrativa amb la funció de captar l'interès de l'espectador per l'escena següent, en canvi, abans l'emperador i Tirant lo Blanc han establert les condicions de la col·laboració del cavaller amb una cançó de contingut irònicament descriptiu.

Un dels recursos més utilitzats és la repetició d'informació per part dels personatges, mitjançant la qual es recupera, còmicament, l'element essencial d'una escena anterior. Aquesta referència creuada, a un element anterior que es relaciona amb una nova informació, s'utilitza de lligam entre dues accions significatives de l'espectacle. A més, en el cas del negre, per exemple, es destaca la reflexió metateatral del joc infantil en què els personatges poden anar canviant de paper segons els convé. I, així mateix, l'estructura en paral·lel que adopta el diàleg juga amb l'horitzó d'expectatives del públic tot acomplint-les:

SOMPO: Jo no sóc Tirant lo Blanc. Jo sóc un negre.

TUTTI-FRUTTI: Quin negre?

SOMPO: Un que passava per allí... Mira! Ací diu que la vídua també es mor.

TUTTI-FRUTTI: I a mi què, si jo no faig de vídua, jo faig de negre.

SOMPO: Quin negre?

TUTTI-FRUTTI: Un que passava per allí. (p. 45)

Al capdavant, el ritme de l'espectacle el marquen tant les accions dels pallassos com la velocitat amb què s'ofereix la informació sobre la novel·la, però també, sobre les relacions que s'estableixen entre els personatges. Com que es tracta d'una "obra de pallassos" com ells mateixos la defineixen durant l'espectacle, cal anar generant la sorpresa i la hilaritat del públic per tal d'acomplir els paràmetres que s'hi han imposat.

## 4.7. *PETER PAN* (1992)

### 4.7.1. *Acció i nivells ficticials*

#### 4.7.1.1. Estructura

##### - Nivells ficticials i seqüències grans

L'estructura d'aquest espectacle està marcada per l'espai en què transcorre l'acció i els personatges que hi apareixen. La divisió en unitats principals, doncs, es fixarà en el progrés argumental de l'obra i en la relació dels personatges amb el nivell ficticial al qual corresponen. Així doncs, hem de destacar com l'estructura de l'espectacle és circular perquè l'espectacle s'obri i es clou al mateix nivell ficticial, malgrat que en temporalitats diferents. L'habitació de Wendy es converteix en el contacte de Peter Pan amb el món de la realitat, d'aquesta manera Peter i Wendy es troben en una habitació del món actual que comparteixen amb els espectadors, la segona trobada serà al cap d'uns anys, quan Wendy esdevé la mare de la nova acompanyant de Peter al país del Mai dels Mais.

L'acció que queda acotada entre aquestes dues trobades de Wendy i Peter, que pertanyen al mateix nivell ficticial, es transforma en el gruix de l'espectacle i desenvolupa les aventures principals de l'obra de Barrie. En la trobada inicial, doncs, s'obri el nivell ficticial del viatge d'aquesta Wendy actualitzada al país del Mai dels Mais que esdevé una excusa per visitar un dels clàssics infantils del segle XX, tot subratllant els episodis més coneguts de la novel·la. Al capdavall, la part central és una revisió de les aventures de Peter Pan des d'una perspectiva contemporània als espectadors, sense perdre de vista en cap moment que cal destacar la imaginació com a valor positiu.

##### - Seqüències mitjanes

Les tres seqüències principals, com hem vist, les podem subdividir en altres unitats més petites que ens ajudaran a l'anàlisi exhaustiva de l'acció. En primer lloc, cal destacar que, tot i la brevetat de les dues parts que delimiten l'obra, també podem trobar

canvis que ens permeten subdividir-les. A continuació detallarem aquesta estructura tripartita i en justificarem les subdivisions.

#### a) Cambra de Wendy

En aquesta primera seqüència podem trobar una transformació en l'actitud de la protagonista que ens ajuda a establir-ne dues parts més breus, gràcies a la relació que manté amb la resta de la família, formada per adults, i la trobada amb Peter Pan, en què recupera el tarannà de xiqueta de finals del s. XX.

En l'escena trobem una família contemporània al públic que seu a la platea, és a dir, una actualització de la família Darling de la novel·la. Un pare executiu, una mare presumida i un germà adolescent conformen una família tipus que es converteix en ridícula en subratllar el seu afany per les coses materials.

D'altra banda, l'arribada de Peter Pan a la cambra, tot buscant l'ombra, produeix un canvi en Wendy, que recuperarà la seua faceta infantil perquè ella sí que veu Peter, al contrari del germà, que ja no pertany a aquest grup. Pel que fa a la modernització d'elements, veiem com la solució que aporta Wendy per al problema de l'ombra de Peter Pan és un tub de pegament i, d'altra banda, els contes, que tant li agraden al Peter original, s'han transformat en pel·lícules de la televisió.

Més endavant ens referirem a la càrrega ideològica de totes aquestes transformacions que ens anem trobant al llarg de l'espectacle i que actualitzen l'enfocament crític que ja aportava la novel·la, dins la cultura anglesa, a principis del segle XX.

El darrer aspecte que cal destacar d'aquesta seqüència és el fet que Peter ja coneix d'altres Wendy i, per aquesta causa, es resisteix a acceptar que la xiqueta viatge amb ell fins el país del Mai dels Mais, malgrat que ella promet explicar totes les pel·lícules de la televisió. Aquest tarannà de Peter Pan, coneixedor de les reaccions de les xiquetes, es manté durant tota l'obra, cosa que ajuda a l'actualització d'aquest personatge tot apropant-lo al món dels espectadors.

## b) País del Mai dels Mais<sup>72</sup>

Aquesta seqüència, la més extensa de tot l'espectacle, l'hem de dividir en quatre seqüències mitjanes per l'espai en què transcorre l'acció. Si fem cas del guió, es tracta de l'acció que té lloc durant els quatre actes centrals, als quals durant l'anàlisi aplicarem l'etiqueta de seqüències mitjanes de la segona seqüència gran.

- Clariana

Els jocs caracteritzen el temps dels xiquets abandonats. En aquesta seqüència coneixem els tres xiquets que es converteixen en els representants de tots els xiquets abandonats del país del Mai dels Mais: Bamby, Draqui i King. Durant aquesta introducció s'insisteix a imitar el món que el públic coneix, tot fent paròdia del comportament competitiu infantil. Recordem, a més, que el que anhelen els xiquets abandonats és tenir una tele, a la qual hauria de substituir Wendy quan arribe, i per aquesta causa fan referència a personatges que el públic coneix gràcies a les pel·lícules. Campaneta interromp aquest joc i, tot aprofitant-se de la innocència dels xiquets, pretén obstaculitzar l'arribada de Wendy.

D'altra banda, es deixa clara la voluntat de Peter Pan que lamenta la suposada mort de Wendy i el seu caràcter dèspota i autoritari que amenaça la integritat de King, que és qui ha disparat contra la xiqueta. Aquesta situació se soluciona quan Wendy retorna del seu desmai i accedeix a explicar-los una història. Durant aquest temps, doncs, el públic ha conegut els personatges positius de l'obra i ha comprovat quin és el rol que compleixen dins del grup, cosa que ajudarà a interpretar els fets que se succeiran durant les escenes següents.

- Roca de l'Abandonat

Aquest espai l'ocupen tant els pirates com els xiquets. És important destacar que es tracta del lloc en què es posarà en relació el món dels xiquets amb el dels pirates i, a més, en què es farà referència a personatges meravellosos com ara les sirenes. En aquest espai l'element d'unió és l'Índia que els pirates han capturat i hi porten perquè s'ofegue.

---

<sup>72</sup> Utilitzarem, sempre que fem referència a l'espectacle, els noms que la companyia va triar. Pel que fa al text original manegem la traducció de Maria Antònia Oliver (1990).

El públic descobrirà, per tant, les característiques de Peter Pan, que pot imitar sons i veus segons els seus propòsits.

Es tracta d'una illa en la qual els pirates no els agrada quedar-se gaire temps, perquè representa tot el vessant negatiu del seu treball. En canvi, Peter Pan l'aprofita per tramcar un dels seus jocs i burlar-se de la ignorància dels pirates. En primer lloc, Peter Pan juga amb Wendy i fa broma dels costums pirates d'abandonar els presoners perquè s'ofeguen quan puja la marea. Quan apareixen els dos pirates, Starkey i Smee, Peter Pan abusa de l'actitud confiada d'aquests dos personatges per alliberar la presonera. Els espectadors, a més, començaran a veure clar que aquest fet porta al lluïment personal del protagonista, actitud que se subratlla com un dels seus trets més negatius i que es torna a repetir durant la lluita amb Garfi que tindrà lloc més endavant.

- Clariana

Tot imitant el comportament histriònic i fortament controlat dels concursos, els xiquets fan paròdia del funcionament dels programes televisius. Aquesta escena serveix per mostrar les transformacions que s'han produït en els personatges a causa de la influència de Wendy. Malgrat que la xiqueta sembla haver-los descrit detalladament com són els mitjans de comunicació del segle XX, també ha afegit normes de comportament que els xiquets han de seguir, com ara no fumar o la necessitat de les votacions democràtiques. Totes aquestes regles fan trontollar el món del país del Mai dels Mais perquè contradiuen el tarannà despreocupat de Peter Pan. Wendy sembla haver-los convençut que el món al qual ella pertany és millor perquè, tot i que no poden jugar amb les sirenes o fumar amb els indis, demanen permís per anar-se'n cap allà.

Aquesta seqüència es clou amb una cançó trista, cantada per Peter Pan, en què reflexiona sobre la impossibilitat de tenir-ho tot, amb la moralitat que les coses materials no donen la felicitat.

Finalment, Campaneta intentarà impedir que Peter Pan desembolique el paquet que ha portat Garfi, el qual esclata i deixa inconscient la fada i els xiquets del públic han d'ajudar que es recupere. Aquest fet i el segrest de Wendy i els xiquets abandonats mentre tornaven cap a l'altre món porta Peter Pan al vaixell de Garfi per alliberar-los.

- Vaixell

Aquesta seqüència la podem dividir en altres tres de més breus que es correspondrien, d'una banda, a la demostració de les relacions que s'estableixen entre els tres pirates: el capità i els dos mariners. De l'altra, quines conseqüències porta aparellades que els pirates hagen capturat Wendy i, finalment, la lluita cos a cos dels dos protagonistes masculins, Garfi i Peter Pan.

Pel que fa a les relacions entre Garfi, Starkey i Smee durant aquesta escena es deixa palès quin és el paper de cada pirata dins el vaixell. Se subratllen els trets que defineixen el tarannà de Garfi com a cobejós i egocèntric, malgrat que pren un gran protagonisme la bondat de Smee. Starkey es correspon amb el tòpic que hi ha a la ment dels espectadors i crea un gran contrast amb la personalitat crèdula de Smee.

Aquest contrast entre els dos pirates, es comprova en el moment que han d'obligar Wendy a caminar pel tauló, cosa que la xiqueta evita mitjançant tots els procediments possibles. La cançó que canten en aquest moment els pirates serveix per avançar informació i per recordar quina és la funció del tauló del Jolly Roger.

La lluita de Peter Pan i Garfi, en darrer lloc, clou l'episodi de Wendy al país del Mai dels Mais. El triomf de Peter Pan serveix per alliberar els xiquets presoners al vaixell i per donar pas a la seqüència final.

#### c) Cambra de Wendy (adulta)

Wendy ha crescut, com ja havia avançat Peter que faria. Hi apareix explicant el conte de Peter Pan a la filla, la qual es troba al bressol. De sobte, apareix Peter per tal d'endur-se una Wendy que li conte històries, però allò que aconsegueix és tornar-se'n al país del Mai dels Mais amb la filla.

#### 4.7.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

Hem de diferenciar clarament el punt de vista que s'adopta en la part que transcorre a l'habitació de Wendy, d'aquell de la part localitzada al país del Mai dels Mais. Durant la seqüència inicial resulta essencial que l'espectador situe l'acció dels personatges en un moment concret del dia, per aquesta causa les referències temporals són contínues; el futur dels personatges està marcat pels compromisos professionals del

pare i aquest s'encarrega de subratllar-ho. Mentre que a l'hora de tenir en compte el temps durant les escenes del país del Mai dels Mais les referències seran molt més aïllades i de caràcter molt més general, cosa que es relaciona directament amb els dos tipus de món de què parlem.

L'espectacle comença amb la presentació dels membres d'una família moments abans que aquests se'n vagen a un sopar molt important per al pare, Pasqual. El concepte del temps es relaciona directament amb les regles socials establertes, i s'aprofita, a més, per caracteritzar la família com a benestant. Aquest sopar és el motiu principal a què es refereixen durant la primera cançó de l'obra, *El rock de la corbata*:

PASQUAL: Si al sopar no puc anar,  
no estareu tan divertits,  
ara ja esteu advertits,  
a l'empresa no podré tornar. (p. 2)

Ens situem ràpidament, per tant, en un moment de màxim tràfec a la casa durant el qual es descriuen les relacions entre els personatges i el paper que aquests tenen dins de la unitat familiar. La informació sobre la temporalitat va fent-se cada vegada més concreta a través, d'una banda, del vestuari dels personatges i, de l'altra, dels seus parlaments. Els espectadors poden relacionar fàcilment l'hora de la situació inicial amb el pijama que esdevé el vestuari únic de la protagonista, la qual acaba de dutxar-se per anar al llit, com solen fer els més menuts. Així mateix, al llarg de les intervencions de la mare veiem com el temps va passant i cada vegada està més prop el sopar que tant temen tots els personatges.

Els díctics temporals canvien de generals, amb les intervencions de Pasqual durant la discussió amb Mary a causa del comportament estrany de la Nana ("Esta nit dormirà al ras", "l'única cosa estranya que va a passar hui", p. 4), a concretes, amb la referència exacta que fa la mare a l'hora actual ("... són les nou i a les deu hem d'estar sopant", p. 4). La dependència temporal durant aquesta escena té molta importància per marcar el contrast amb l'actitud dels personatges durant les escenes següents, és a dir, mitjançant aquest inici, en què els personatges prenen decisions tot lluitant contra el temps, s'evidencia com són de diferents els dos mons que es compararan al llarg de l'obra.



Aquesta exactitud en el tractament temporal la tenim, igualment, a la discussió entre els germans per culpa de la televisió. El tracte que mantenen, amb més o menys flexibilitat com podem veure, es basa en el temps, com explica Wendy de manera molt aclaridora: “vam quedar que la tele la tenies un dia tu, un dia jo, un dia tu, un dia jo. Ahir la tenies tu, així que hui em toca a mi.” (p. 5). Aquest diàleg ens servirà més endavant per parlar de la relació que s'estableix entre els personatges, però ara el més interessant és veure com el pacte es modifica de manera que continuem al corrent del pas del temps:

WENDY: I a quina hora és el partit?

MIQUEL: D'ací mitja hora.

WENDY: Val, vine d'ací mitja hora perquè si véns abans no te la pense deixar. (p. 5)

Més endavant, quan ja ha aparegut Peter Pan a l'habitació de Wendy, les referències temporals continuen:

WENDY: Eh, havíem quedat que te l'enduries a l'hora del bàsquet. Encara queden almenys 20 minuts!

MIQUEL: Està bé, però d'ací 20 minuts vindré i m'enduré la tele i no et valdrà cap excusa. (p. 7)

Aquest control temporal explícit es barreja amb les analepsis i les prolepsis indirectes de què està farcit el text, per tal de donar el màxim d'informació possible sobre el tarannà dels personatges i la relació que s'hi estableix entre ells. Per exemple, és important destacar com Wendy i Miquel parlen dels seus amics i de la vida escolar, per tal de trobar punts en comú amb el públic:

WENDY: Val, i també sabrà ta mare el que estaves fent l'altre dia amb la teua amiga Vanesa i les cervesetes.

MIQUEL: Un moment, que jo amb Vanesa estava estudiant. (p. 5)

Aquesta temporalitat compartida també la podem trobar durant la conversa de Wendy amb Peter Pan en què Wendy recorda com “quan era menudeta” tenia un conte

amb ell de protagonista. Es torna a utilitzar una analepsi per esmentar viatges anteriors durant els quals altres xiquetes ja han acompanyat Peter Pan fins al país del Mai dels Mais. D'aquesta manera, l'actualització del conte és evident, perquè es tracta d'un Peter Pan que torna al món de les Wendy per conèixer històries noves.

En canvi, durant les escenes al país del Mai dels Mais les referències temporals són bastant més genèriques i, com a màxim, hi trobem referents que tenen una relació directa amb el món meravellós i de la literatura d'aventures a la qual pertanyen els personatges. Per aquesta causa, l'escena al país del Mai dels Mais comença amb una referència que subratlla l'absència de Peter i la urgència per organitzar-se:

DRAQUI: (L'interromp) Ei, on està Peter?

BAMBY: Peter no hi és!

DRAQUI: I qui mana hui?

BAMBY: Qui mana hui?

DRAQUI: Qui mana hui?

BAMBY: Sí, qui mana hui?

DRAQUI: Això mateix, qui mana hui? (p. 10)

Un enfrontament entre els personatges que es converteix en un joc quan, durant escenes posteriors, es repeteix i també es té en compte *hui* com a límit temporal de la discussió:

PETER: Qui és ta mare hui?

BAMBY: Bamby! (p. 15)

Durant els jocs dels infants se subratlla aquesta voluntat d'immediatesa, tot i que la referència temporal no es concreta mai més enllà d'un dia:

DRAQUI: Concurse i guanye, txas! Ací tenim el primer concursant del dia de hui. Anem a veure, quin premi vols guanyar?

KING: Una moto de setze vàlvules per anar més ràpid que els indis.

DRAQUI: Molt bé, per això tenim una pregunta molt fàcil. A veure si saps dir-me qui és ta mare.

KING: Que fàcil! Hui és el quart dia després de la lluna plena, la mona Xita! (p. 26)

Pel que fa a aquest darrer diàleg, podem veure com han passat quatre dies des que van conèixer Wendy, perquè ja havien fet referència que hi havia lluna plena.

La resta de personatges tenen els mateixos referents generals sobre el temps en què viuen. Durant el primer episodi en què els pirates descriuen la tasca a la qual han estat obligats, les analepsis són freqüents per tal de situar el públic en una realitat més gran: el món dels pirates que aniran coneixent a poc a poc. Gràcies a una intervenció de Starkey, podem saber que la víctima dels pirates morirà ofegada com a càstig després d'haver-la sorprès rondant ("el nostre vaixell amb un punyal a la boca", p. 18), però també tindrem informació de primera mà sobre qui els ha encomanat aquesta feina, que portaran a terme a disgust:

SMEE: (Cridant a l'obscuritat) Capità, ja hem abandonat a Tiger Lily!

PETER: Solteu-la!

STARKEY: Què?

SMEE: Que la soltem!

STARKEY: S'ha tornat boig?

SMEE: Sí. (p. 20)

L'aparició de Jas Garfi, capità del vaixell pirata i, com sabem, l'enemic de Peter Pan, ens descriu la pèrdua de la mà mitjançant una cançó en què es destaca la ferocitat del cocodril. Aquest fet és l'únic de tot l'espectacle que s'ha esdevingut a una hora determinada, malgrat que només podem saber que pertany al passat dels personatges.

És interessant subratllar que, en cap moment, s'esmenta quant de temps viu Wendy al país del Mai dels Mais, sinó que les referències sobre els viatges de Peter Pan al món de la xiqueta i l'estada de Wendy a l'illa amb els xiquets abandonats es mesura amb temporalitats abstractes. Es tracta d'aproximacions i cada espectador serà lliure de decidir el temps i la freqüència d'expressions com ara "ell va i torna sempre que vol" o "fa molt de temps que no saben res de mi" (p. 28), ambdues de l'escena de comiat entre els xiquets i Peter.

En darrer lloc, cal destacar que hem parlat més amunt del joc d'analepsis i prolepsis per organitzar i afegir informació sobre els personatges, però hem de subratllar com les prolepsis que formen part del discurs i del tarannà dels xiquets abandonats no s'acompleixen. Els xiquets, quan estan planejant marxar del país del Mai dels Mais,

esperen dur la mateixa vida tranquil·la i despreocupada que tenen fins al moment. Wendy ens informa que la transformació va ser immediata i, en lloc de participar al “Concourse i guanye” com havien previst, s’incorporen i s’adapten al món establert:

WENDY: (Veu en off) Com tots els xiquets, quan arribaren on Wendy vivia, els xiquets abandonats anaren al col·legi. Tan sols havien estat en l’escola una setmana quan compregueren lo borinots que havien estat no quedant-se a l’illa. Però ja era massa tard i prompte s’acostumaren a ser tan vulgars com quasi tot el món. El fill de Bamby va tots els matins al banc amb una cartera a la mà. El fill de King Kong és mecànic de cotxes i el fill de Dràcula és metge i fa transfusions de sang en un hospital. (p. 37)

Aquest punt de vista es repeteix durant l’última trobada amb Peter Pan, en què es recorda com va ser l’arribada dels xiquets abandonats al món de l’escola i la responsabilitat. Peter insisteix en la impossibilitat de trobar una Wendy per portar-la amb els nous xiquets abandonats. Wendy, com que coneix la situació, gosa condicionar el viatge de la filla, cosa que es converteix en una referència al futur d’aquest nadó:

WENDY: No eren xiquets i ara treballen com tot el món i fan moltes hores extres.

PETER: Eixa Wendy sap històries?

WENDY: Les sap totes, Peter. Li he contat totes les teves aventures, i, si vols, pot anar amb tu, però has de deixar-la tornar quan ella vulga. (p. 38)

#### 4.7.1.3. Espai ficcional

Com hem vist fins ara, l’espai és molt rellevant a l’hora d’entendre les accions dels personatges. Podem dividir aquest apartat en dos subseccions més breus en què descriurem les característiques, d’una banda, del món de Wendy i, de l’altra, del món de Peter Pan.

##### a) Món de Wendy

Aquest és el nom amb què coneixem la realitat al llarg de l’espectacle. Els xiquets abandonats relacionen Wendy amb tot allò que van abandonar en arribar al país del Mai

dels Mais; d'aquesta manera, contraposen el món conegut i atorguen la màxima autoritat a la xiqueta que s'encarrega de descriure'n les principals característiques.

En primer lloc, és evident que mostrar l'habitació de Wendy no serveix solament per caracteritzar la xiqueta, sinó perquè el públic pugui imaginar cadascun dels espais contigus que restaran latents durant tot l'espectacle. Això es demostra clarament amb el soroll i la referència directa a la dutxa que trobem al principi de l'espectacle, però també, fins i tot, ens arriben a descriure la classe social a la qual pertany la protagonista, perquè el pare amenaça d'obligar la gossa a dormir al ras, cosa que significa que, malgrat viure en una ciutat, tenen una casa, i que, per tant, són una família benestant.

Wendy subratlla la propietat del lloc en què es troben per diferenciar-se de la resta de personatges, per marcar una gran distància amb el món dels adults primer, amb el Mai dels Mais després. Es tracta d'un espai en què no és impossible l'aparició de Peter Pan, o d'algun altre personatge de ficció, com remarca el germà major ("Escolta Wendy, vas a acabar malament, la setmana passada eren Son Goku i les Tortugues Ninja, i ara Peter Pan", p. 7) perquè aquest espai pertany, encara, a una xiqueta.

Peter Pan apareix sobtadament a l'habitació i Wendy s'hi enfronta decididament, després d'uns instants de dubte, el més important, però, és subratllar la propietat sobre l'espai:

WENDY: Eh! Tu! Et dic a tu. No penses contestar-me? Estàs a ma casa, saps? En la meua habitació! Aiii, això què és? Ha, és la teua ombra! (p. 6)

És important que el públic crega en la possibilitat de trobar un dia Peter Pan a casa, perquè, d'aquesta manera, es submergiran en la ficció ràpidament. Durant el vol de Wendy i de Peter, la casa es converteix en el referent més clar a l'hora de donar proves al públic que estan abandonant el món conegut i possible:

WENDY: Sí, a veure què pense jo ara! Vole, Peter, estic volant! Estic volant per damunt de ma casa, Peter! És increïble! Si em veiés el meu germà! I ara què fem, Peter? (p. 9)

## b) Món de Peter Pan

A partir d'aquest trasllat, que es mostra, a més, amb un canvi d'escenografia, ens trobem al país del Mai dels Mais, situat segons les indicacions de Peter Pan tradicionals

a la “segona estrella a la dreta i després tot seguit cap a la matinada” (p. 9). Durant els primers moments en aquest món els espectadors coneixeran els personatges que l’habiten, els quals s’encarreguen de descriure tant els seus habitants com l’espai que comparteixen. El país del Mai dels Mais que ens mostren aquests personatges consta de tres espais principals, el que ocupen els xiquets, la Roca de l’Abandonat i el vaixell pirata Jolly Roger. A continuació en descriurem les principals característiques que els individualitzen i la relació que hi mantenen els protagonistes:

- El país del Mai dels Mais (xiquets abandonats)

Durant el joc-discussió inicial dels xiquets abandonats es fa una referència ràpida als espais contigus per tal de configurar i localitzar el lloc que ocupa l’escena dins d’un món més ampli:

DRAQUI: I qui serà el primer en caure del pont penjant?

KING: I des de més de mil metres caure cap al mar? (p. 11)

D’altra banda, Peter Pan anuncia des del començament que es tracta del país del Mai dels Mais, que ell considera la seua llar i així ho fa saber a una Wendy acabada d’arribar. La referència explícita a l’espai ajudarà els espectadors més menuts a recuperar informació anterior i a preparar-se per als següents esdeveniments:

WENDY: On estem? En un vídeo-club?

PETER: No. En el país del Mai dels Mais i eixos són els xiquets abandonats. Ell és...  
(p. 15)

- Roca de l’Abandonat

Aquest segon espai es caracteritza negativament per tots els personatges que l’ocupen, siguin pirates o xiquets. Els pirates, d’una banda, admeten que ho fan per seguir les ordres del seu capità, mentre que els xiquets sembla que hi van per diversió, per tal d’explorar altres territoris:

WENDY: Peter, on estem?

PETER: Estem en la roca de l’Abandonat, Wendy. No t’agraden les històries de terror?

WENDY: A mi? Sí!

PETER: Doncs ací passen coses molt estranyes! (p. 16)

Les referències a l'espai durant els parlaments són bastant freqüents, per tal de transformar l'atmosfera positiva del Mai dels Mais en una altra de suspens i misteri que altera el ritme de l'acció i el punt de vista de l'espectador. Peter Pan descriu aquest espai a Wendy per espantar-la i mostrar-li que ell és molt valent, de la mateixa manera, Starkey i Smee també presenten aquest contrast de punts de vista:

SMEE: Tinc molta por. No m'agrada gens vindre a la roca de l'Abandonat.

STARKEY: A mi tampoc, però eixes són les ordres que hem rebut. Hem d'abandonar l'Índia perquè s'ofegue. (p. 18)

Aquest espai té unes característiques tan perjudicials que, durant l'enfrontament per la presència d'una duplicat de Garfis, els pirates amenacen el capità de deixar-lo allà, tot fent un joc de paraules ben fàcil del qual es riu, fins i tot, el personatge que el produeix:

GARFI: Jo no sóc un abadejo!

SMEE: Sí, eres un abadejo i anem a abandonar-te a l'illa de l'Abandonat. Que original! (p. 23)

Aquests comentaris situen els personatges en un espai hostil, més amenaçador i perillós que el vaixell pirata que apareixerà després, la finalitat del qual és condemnar a una mort segura els presoners:

WENDY: [...] Açò què és?

PETER: Una víctima dels pirates.

WENDY: Pirates?

PETER: Sí, Wendy, les abandonen ací nugades de peus i mans, perquè no puguem nadar i quan puja la marea, s'ofeguen. (p. 17)

- Vaixell pirata, Jolly Roger

Aquest espai es construeix a la vista dels espectadors mentre Garfi va donant ordres a tots els mariners. Hi ha indicacions del capità que difícilment les entendran els espectadors, cosa que subratlla que el més rellevant d'aquest muntatge és aprofitar el canvi d'escenografia tot mostrant el tràfec propi dels mariners d'un vaixell pirata. Garfi, d'altra banda, identifica el vaixell com de la seua propietat i, per aquesta causa, insisteix a demostrar que n'és la màxima autoritat, perquè es tracta, a més, de l'espai que amenaça Wendy, víctima principal de la brutalitat pirata:

GARFI: Quina nit més tranquil·la. És l'hora que en sa casa els xiquets ja estan gitats i dormint. I jo vaig a veure-me-les amb Wendy, vaig a fer-la caminar pel tauló fins que caiga de cap a l'ample mar! (p. 31)

Al llarg d'aquesta seqüència es fa referència, també, als espais contigus, tant aquell que limita l'espai, la mar, com aquells que no podem veure però que formen part de qualsevol embarcació d'aquest tipus: la sentina i el camarot del capità. La relació dels personatges amb l'espai demostra el seu tarannà, es tracta de pirates malvats però també supersticiosos que creuen en forces sobrenaturals com a úniques capaces de vèncer-los. Per aquesta causa, la tensió entre els pirates augmenta quan es tem que hi ha un perill desconegut a la sentina, la qual cosa crea un desnivell informatiu entre personatges i espectadors:

STARKEY: Què ha estat això? Capità, Smees està sense sentit a la sentina. Algun dimoni de la mar haurà acabat amb ell. (Starkey mira per la porta de la sentina i es volta. Una forta palidesa li envaeix el rostre.)

GARFI: Haurem de baixar a veure què ha passat. (p. 35)

Es tracta, doncs, de l'espai en què cal enfrontar-se als pirates, és a dir, del seu territori que, tot i això, no està exempt de perills per als mariners. Durant aquesta escena, sota una mirada tradicional cap al món dels pirates, s'intenta relacionar els personatges que s'han oposat durant tot l'espectacle per tal de crear un vincle afectiu que ajude els espectadors a reconèixer la victòria de la imaginació i de la bondat.



#### 4.7.2. Personatges

Hem establert dos blocs de personatges segons la relació que mantenen amb el desenvolupament de la història; per aquesta causa, d'una banda, tenim els tres personatges principals, sense els quals no existeix l'obra: Wendy, Peter Pan i Garfi. I, d'una altra, la resta de personatges que conformen tres grups de característiques similars que acompanyen els personatges esmentats, és a dir, la família de Wendy, els xiquets abandonats del país del Mai dels Mais i els pirates, personatges que descriurem en conjunt al final d'aquest apartat.<sup>73</sup>

##### 4.7.2.1. Wendy

Wendy és una preadolescent decidida, dinàmica, portadora i portaveu de la ideologia que es defensa al llarg de l'espectacle. El paper d'aquest personatge canvia al llarg de l'espectacle a causa de les transformacions del seu entorn. En primer lloc, el personatge és a casa amb els seus pares i el seu germà, a continuació viurà les aventures al país del Mai dels Mais i, per últim, la trobarem còmodament asseguda, dona adulta i mare d'una criatura.

Durant la primera escena, doncs, les intervencions serveixen per col·locar-la dins del grup familiar. Els quatre personatges que hi mantenen contacte representen aspectes diferents d'una mateixa realitat, la qual esdevé evident quan aquest personatge es relaciona amb la mare o amb el germà, Miquel. Amb aquest darrer manté una baralla constant al llarg de tota l'escena, que imita el comportament típic entre germans amb el qual es poden identificar els espectadors. Miquel és un personatge important per a Wendy, tant com els pares, a qui no deixa mai de banda a l'hora de relacionar-se amb Peter Pan:

WENDY: Sí, a veure què pense jo ara! Vole, Peter, estic volant! Estic volant per damunt de ma casa, Peter! És increïble! Si em veiés el meu germà! I ara què fem, Peter? (p. 9)

---

<sup>73</sup> Deixarem de banda la descripció dels trets que se subratllen durant les cançons per tal d'analitzar conjuntament totes les característiques de les tonades.

La característica principal d'aquesta relació és que, tot i que Wendy tracta Miquel com un igual, és a dir, com a membre del grup dels infants, l'actitud de rebuig cap a la fantasia, així com el fet que no puga veure Peter Pan, demostra que Miquel pertany, a hores d'ara, al grup dels adults:

WENDY: Ei, Miquel, mira qui està ací, mira qui ha vingut. És Peter Pan.

MIQUEL: Calla, Peter Pan! (p. 7)

En canvi, la relació que manté, des del començament, amb Peter Pan és ben diferent. Es mostra encuriosida pel nouvingut, malgrat que la primera reacció és demanar-li les raons per les quals ha entrat a la seua habitació. En aquest moment, l'actualització que sofreix la història és evident perquè Wendy no cus l'ombra de Peter Pan, sinó que opta decididament per utilitzar pegament i presumeix de saber-se totes les històries de la televisió de memòria:

WENDY: A més, jo em sé totes les històries de la tele.

PETER: De veres?

WENDY: Sí. Perquè m'he vist totes les pel·lícules de totes les cadenes i tots els vídeos de tots els vídeoclubs. (p. 8)

Un altre dels trets que actualitzen la història és que Peter parla d'altres Wendys que ja han arribat fins al país del Mai dels Mais i se n'han tornat, però aquesta Wendy s'entossudeix a anar-hi i, quan es concentra per tenir pensaments meravellosos, imagina que al seu pare li toca la loteria.

Quan arriben al país del Mai dels Mais, Wendy es converteix en una televisió, perquè segons el punt de vista de Peter Pan, les mares s'han convertit en televisions. Es tracta, doncs, d'un regal molt preuat per als xiquets abandonats. Aquest valor tan alt, provoca l'enveja de Campaneta que insta un xiquet perquè la mate, actitud que fa enfadar Peter Pan. La preocupació dels xiquets per l'estat de salut de Wendy i la seua posterior resurrecció demostra com és d'important aquest personatge per al grup.

Wendy es transforma, doncs, en l'autoritat que intenta imposar l'ordre establert al seu món, als xiquets del país del Mai dels Mais, la qual cosa no està gens d'acord amb els paràmetres que regeixen la vida de Peter Pan:

BAMBY: No, no, Peter, això no està bé. Wendy diu que fumar és roí per a la salut.

PETER: Sabeu? Quan veníem cap ací hem vist a les sirenes que estaven distretes, ara és el moment d'anar i furta-los les escates.

WENDY: Sí, anem.

DRAQUI i BAMBY: Oh no, ha perdut!

DRAQUI: Wendy diu...

PETER: Wendy diu, Wendy diu... què diu Wendy? (p. 28)

Peter serveix de guia a Wendy, la qual descobreix com pot arribar a ser de llòbrec un món on els pirates poden abandonar persones en una illa deserta, on hi ha cocodrils o, fins i tot, la diferència entre la bellesa de les sirenes i el seu caràcter. A més, Wendy és capaç de preveure el comportament del seu amic i, així, provocar que es pose en evidència quan el que ell pretenia era just la reacció contrària:

PETER: Ei, espera'm que vaig amb tu, Wendy!

WENDY: Què? Però no deies que t'havien ferit cent pirates?

PETER: Però si era per enganyar a Garfi!

WENDY: A Garfi sí, però a mi, no! (p. 25)

La xiqueta, a més, auxiliarà Peter Pan a l'hora de lluitar contra els pirates, després d'haver intentat fugir del càstig que tenien previst.

La darrera Wendy que apareix a escena, és una dona adulta, mare d'una xiqueta a qui, com feien les mares tradicionals que Peter trobava a faltar, conta històries per adormir-la. Wendy reconeix Peter, li ofereix que s'enduga la seua filla però arriba a exigir-li que li permeta tornar quan ella vulga.

#### 4.7.2.2. Peter Pan

La primera aparició de Peter Pan indica que es tracta d'un personatge conegut, que pertany a l'imaginari col·lectiu i propi del món infantil. Miquel arriba a fer broma sobre l'aparició de Peter Pan a l'habitació i el compara amb altres personatges de moda en el moment, com ara Son Goku i les Tortugues Ninja. Amb aquesta presentació, s'estalvia molta informació que, per innecessària, arribaria a ser sobrera i cansaria

l'espectador. De fet, Wendy realitza totes les accions canòniques d'aquesta primera trobada, és a dir que, d'acord amb l'obra, l'ajuda a enganxar-se l'ombra i li dóna un bes, que Peter Pan confon amb un objecte. No obstant aquests paral·lelismes, l'actualització del món on arriba Peter és evident, ja que es tracta la història original com si fóra el passat del personatge:

PETER: És que sap moltes històries. Jo, abans, m'apropava a les finestres a sentir com les mares contaven històries als seus fills. Però ara no tenen temps de contar res, i és la tele qui les conta. (p. 8)

Per tal de recordar al públic quina és la història de partida, Peter dóna tota la informació de què disposa, malgrat que el seu objectiu és diferent que a la novel·la, en què aquest personatge persuadeix Wendy per dur-la amb els xiquets abandonats. Durant l'obra, però, es parla d'altres Wendy que no s'han volgut quedar una llarga temporada al país del Mai dels Mais i, per això, Peter prefereix les històries de la televisió.

Peter és un xiquet entremaliat, orgullós, autoritari i coneixedor de les regles socials. La seua actitud desafiadora es marca en arribar al país del Mai dels Mais quan s'enfronta als xiquets abandonats perquè han atacat la seua companya de viatge, i els amenaça amb la mort, malgrat que després se n'oblida.

La relació amb els xiquets abandonats canvia a causa de la influència de Wendy i, a poc a poc, Peter perdrà l'autoritat absoluta anterior i mostrarà signes d'inseguretat. Amb el creixement de l'interès dels xiquets pel món de Wendy, disminueix el poder de Peter, que no disposa de recursos per enfrontar-se a aquesta nova situació:

BAMBY: Anem a veure, què és més llarg: un tren o el vaixell del capità Garfi?

PETER: I jo què sé!

DRAQUI: I un avió vola?

PETER: Sí.

BAMBY: Igual que tu?

PETER: No és el mateix.

DRAQUI: Escolta Peter, nosaltres podem anar al món de Wendy?

PETER: Si voleu... (p. 28)

Pel que fa a la relació que manté amb els pirates i, sobretot, amb el principal enemic, Garfi, hem de tenir en compte que Peter és el líder dels xiquets abandonats, per tant, es tracta d'un desafiament constant que es transforma en bromes innocents fins que el perill amenaça directament el seu grup. Amb l'atemptat de què se salva gràcies a la valentia de Campaneta i la captura de Wendy i dels xiquets abandonats, Garfi demostra que es vol enfrontar directament amb Peter Pan. Per tal de superar aquestes adversitats, Peter Pan recupera el seu antic tarannà i lluita cos a cos contra el capità pirata fins a la victòria, la qual cosa, és clar, li provoca el darrer atac de vanitat:

PETER PAN: Ei! Li he tornat a guanyar a Garfi. Wendy, allibera els xiquets abandonats. Ara sou vosaltres els nous pirates i jo el vostre capità, cantem tots junts la cançó dels xiquets pirates. (p. 36)

La darrera trobada amb Wendy demostra que Peter no ha canviat al llarg dels anys, que el món de Mai dels Mais és inalterable però que el món de Wendy, que és aquell que s'identifica amb el dels espectadors, du a l'avorriment i a la uniformització:

PETER: Sí, però tu no la deixaràs que vingi amb mi, voldràs que es faça major, que es pose a treballar, que vagi a l'escola. Igual que els xiquets abandonats [...] (p. 38)

#### 4.7.2.3. Garfi

Al llarg de l'obra hi ha diverses referències a l'existència de pirates, però no és fins ben entrat l'espectacle que hi apareixen. Pel que fa a Garfi, podem considerar que hi ha una analepsi que introdueix el tema de la vulnerabilitat dels pirates, perquè Peter, davant del perill dels cocodrils, li explica a Wendy que “sols mengen carn de pirata” (p. 9), cosa que és una referència directa a l'enfrontament anterior entre Peter Pan i Garfi, en què Garfi va perdre la mà.

Tot i que aquest personatge apareixerà a l'espectacle, el primer contacte és la imitació que en fa Peter Pan, per tal de posar una trampa als seus mariners, Smee i Starkey. Aquests pirates no dubten en cap moment que aquest Garfi no siga el real, per la qual cosa l'espectador pot recopilar nombrosa informació sobre la personalitat del capità. Els parlaments que dirigeix als dos mariners són, d'una banda, insults (“mariners

d'aigua dolça, borinots”) i, d'altra, ordres contradictòries que Starkey i Smee relacionen amb atacs de bogeria.

L'aparició del capità Garfi compleix les expectatives que s'havien anat creant sobre aquesta figura i, a més, afegeixen una altra característica fonamental, l'orgull. Les característiques fonamentals que han de diferenciar el Garfi real de la còpia es basen en la ridiculització dels tòpics sobre aquests tipus de personatges. Peter Pan l'identifica amb un abadejo, aspecte que crea un ampli ventall de reaccions, mentre que allò essencial és el tatuatge:

SMEE: Jo sí que ho sé: una àncora.

PETER: Una àncora!

GARFI: No! No ho saps! Això és el que creu la tripulació. El que porte tatuat és una rosa de pitiminí! (p. 23)

Al llarg de l'espectacle s'enfronta dues vegades amb Peter Pan, la primera, a l'illa de l'Abandonat, després de la broma que ha duplicat la presència del capità a escena. La segona, després de l'atemptat sofert per Campaneta, per tal d'alliberar els xiquets abandonats i dur-los fins a casa de Wendy.

Es mostra el capità amb trets autoritaris, molt intransigents, que subratllen un excés d'estima per ell mateix, que fa que el públic l'haja de valorar com a superior a la resta de mariners. Garfi reacciona colèricament quan els seus subordinats gosen ocultar el valor del capità, comportament que emfasitza aquest anhel de ser notat:

GARFI: Smee, estàs tapant-me!

SMEE: El què?

GARFI: A mi!

SMEE: Qui?

GARFI: Tu.

SMEE: Jo? Sí, perdó, perdó, no me n'havia adonat. (Baixa del pal.) (p. 33)

Aquest tipus de reaccions acceleren la identificació del capità i, a més, destaquen la preocupació del capità pel benefici propi; a més, l'autoritat que manifesta sobre els seus mariners el porta a comportaments cruels i amenaçadors. Garfi amenaça Starkey

perquè baixi a la sentina per inspeccionar-la, però no ho aconsegueix, de la mateixa manera que tampoc aconseguirà vèncer Peter Pan a la tercera i darrera lluita de l'espectacle.

Es tracta de l'antagonista de Peter Pan amb el qual comparteix, tanmateix, bastants característiques com ara la vanitat, el tarannà autoritari i la crueltat.

#### 4.7.2.4. Altres personatges

En aquest apartat ens referirem als grups de personatges que acompanyen els tres protagonistes. En aquest cas és evident que el nombre d'actors de la companyia així com els temps necessaris per realitzar els canvis n'afecten el nombre i la composició. La família de Wendy, els xiquets abandonats i els pirates ajuden a contextualitzar les situacions que viuen els personatges i serveixen de contrapunt al tarannà dels protagonistes. Els analitzarem per separat per aconseguir individualitzar cada grup i acarar-lo amb el personatge amb el qual mantenen un contacte directe.

##### a) Família

Els membres d'aquest col·lectiu són Nana, Miquel, Pasqual i Mary. Ocupen l'habitació de Wendy durant les primeres escenes, tot contextualitzant la realitat en què s'inscriu la xiqueta. Tots els personatges són adults amb trets que responen als tòpics de l'època sobre els membres d'una família de classe mitjana-alta, cosa que actualitza la caracterització de la família de Wendy.

El seu comportament es constreny a les convencions socials, tot fent referència a elements que regeixen la vida dels personatges, per tal de portar-los fins a l'extrem i aconseguir d'aquesta manera el riure de l'espectador:

MARY: Per a què vols la corbata si no portes camisa?

PASQUAL: Ja saps que jo sense corbata no sé eixir de casa.

MARY: Que complicat que ets, Pasqual. Mira si pots apagar la tele que jo no puc.

PASQUAL: La tele? La tele no és important, el que és important és el meu nuc de la corbata. (p. 2)

La presència d'un germà major, inexistent a l'original, serveix de contrast i de pont entre el món dels adults, clarament identificats, i el món dels xiquets, característica dels quals és creure en el món de la fantasia. Veiem com Miquel és un adolescent que rebutja qualsevol contacte amb el món de Wendy:

WENDY: Val, i també sabrà ta mare el que estaves fent l'altre dia amb la teua amiga Vanesa i les cervesetes.

MIQUEL: Un moment, que jo amb Vanesa estava estudiant.

WENDY: Sí, ja vaig vore com li ensenyaves la suprajectiva.

MIQUEL: Això va ser perquè ella em va ensenyar la injectiva. I fes el favor de llevar-te el passota per parlar amb mi. (p. 5)

#### b) Xiquets abandonats

Els xiquets abandonats acompanyen Peter i Wendy durant les aventures del país del Mai dels Mais. Són tres xiquets, Draqui, King i Bamby que coneixem a través dels jocs perquè per presentar-se fan servir els jocs de rol, en què imiten el que ells pensen que són els comportaments estandarditzats. És important de destacar que sempre s'organitzen de manera que dos dels personatges estan en desacord amb el tercer. Els jocs exposen els trets essencials d'aquests personatges, la credulitat, la bondat, la capacitat d'imaginació, però també mostren quin és el *modus vivendi* en el món del Mai dels Mais, que es converteix en una paròdia de l'organització del món actual.

DRAQUI: Un moment! Tornem a començar. Tatxan, tatxan, tatxan, qui mana hui? Jo!

BAMBY: No, tu com vas a manar, home?

KING: Jo, no...

BAMBY: Ací el que mana hui sóc jo.

DRAQUI: Això és el que tu has dit.

KING: Jo no mane, jo no mane!

DRAQUI: Jo tampoc mane. (p. 11)

D'altra banda, aquests personatges sempre necessiten un líder que els indique el camí que cal seguir. Durant les presentacions inicials, Peter, com hem vist, té l'autoritat absoluta, amb ell no es poden barallar i no en qüestionen els comportaments. Mentre



que, més endavant, Wendy aconseguix aquesta posició dins del grup i Peter comprova com els xiquets ja no segueixen les seues ordres.

### c) Pirates

Els pirates són els mariners que acompanyen el capità Garfi, tot i que apareixen abans que el seu líder. S'encarreguen de presentar les activitats dels pirates al país del Mai dels Mais, com ara portar els seus presoners a l'illa de l'Abandonat per condemnar-los a una mort segura. És interessant comprovar que el comportament d'aquests dos personatges, Starkey i Smee, no es diferencia gaire del que hem vist dels xiquets abandonats, cosa que iguala els personatges positius i negatius gràcies a la seua característica essencial: la innocència.

Els xiquets del públic es poden identificar amb aquests pirates que canvien cromos després d'abandonar una índia en una illa perquè s'ofegue. A més es tracta de personatges supersticiosos que temen els esperits i creuen en monstres i perills desconeguts, com declara Smee: “no podem passar mai per damunt d'una calavera, això no!” (p. 19).

Es destaquen les característiques que diferencien aquests dos personatges per tal de crear un contrast que permeta establir els trets principals del grup de mariners sota les ordres del capità Garfi. Així doncs, Starkey és un pirata terrible i Smee és un pirata bo, com ells mateixos subratllen al llarg de les intervencions, tot i que aquests trets no els impedeixen de complir les seues obligacions com a pirates:

SMEE: Senyoreta, ho sent molt però anem a matar-la.

STARKEY: Vinga, xiqueta. (p. 34)

### 4.7.3. *Emmarcament ficcional*

#### 4.7.3.1. Macroespai

En aquesta obra, recordem, es relacionen dos mons que es diferencien per l'actitud i l'objectiu vital dels seus habitants. Els personatges es converteixen en els cànons de comportament d'aquesta realitat; així doncs, comprovem com l'actitud de

Wendy es correspon als estàndards dels xiquets dels anys noranta, mentre que Peter Pan se'n distancia per esdevenir el model del món de Mai dels Mais.

El macroespai en què s'inscriu Wendy, per tant, es correspon amb el món del qual provenen els xiquets del públic. L'espectador s'ha d'emmirallar en la relació que s'estableix entre els dos germans, plena de baralles, de bromes i amb conflictes generacionals. Mentre que el món dels adults s'inscriu dins de la paròdia que sempre en fa Pluja i que també trobem a la novel·la: els adults presumeixen que saben molt, a causa de l'edat i es comparen amb els fills de manera sistemàtica. La classe social a la qual pertany aquesta família està ben definida gràcies a les nombroses referències als aspectes més materials, com ara el vestit de la dona o la importància d'un sopar d'empresa.

El món de Peter Pan, en canvi, està fora de qualsevol consideració temporal i espacial. Amb l'arribada al món del Mai dels Mais s'obre un altre nivell ficcional que subratlla la distància entre la realitat i la fantasia, com a símbol de la necessitat de ser imaginatius per tal d'ésser feliços. En aquest espai, però, hi trobem els mateixos llocs als quals es fa referència durant el llibre, malgrat que l'arribada d'un nou element, com és Wendy, actualitza els referents de l'oci. Els jocs canvien, així com també la manera d'enfrontar-se a les noves situacions.

Hem de destacar l'interès per plasmar que el primer món ficcional s'ha de correspondre amb el món al qual pertany l'espectador, és a dir, a situacions conegudes, com ara una nit qualsevol d'una família benestant abans que els pares isquen a un sopar d'empresa. Mentre que el segon espai és un lloc irreal, al qual només està permès l'accés als xiquets, on tot és possible i els adults tenen prohibida l'entrada perquè en desconeixen, d'altra banda, l'existència.

#### 4.7.3.2. Època

Al llarg de l'espectacle i, sobretot, a les escenes inicials que es desenvolupen a l'habitació de la xiqueta, trobem nombrosos signes que ens situen a l'època actual. El tipus de llengua que utilitzen els xiquets, els seus referents, així com les baralles, en què insisteixen en la importància de la televisió, col·loquen l'acció en el temps que viuen els espectadors.

Tot i que els personatges que protagonitzen la primera seqüència tenen edats diferents, els seus punts de contacte amb la realitat són els mateixos. El grup de música, Siniestro Total,<sup>74</sup> així com el vocabulari que utilitzen, per exemple *passota*, són propis d'una època que quan escrivim aquest treball, vint anys més tard, ens sembla superada.

La crítica a l'aparell televisiu, centre dels conflictes entre els personatges més joves, també ens situa en l'actualitat. L'evolució del comportament de Wendy durant aquestes escenes és una prova evident de la moralitat de l'obra, d'aquesta manera, la tele serveix de pretext per demostrar l'autoritat de Miquel, el germà major, que aconsegueix tenir-la, tot i que això signifiqui trencar un pacte. Mentre que quan Peter s'interessa més per la tele que per allò que Wendy li està preguntant aquesta s'enfada.

Gràcies a la introducció d'elements propis del món dels infants dels anys noranta, es porta una obra de principis del segle XX a l'actualitat per provocar l'espectador.

#### 4.7.4. *Punt de vista*

##### 4.7.4.1. Humor

L'humor de l'obra, com el de la resta d'espectacles, es recolza en la ridiculització de les normes establertes i en la invitació a crear noves regles per regir aquest món en què vivim.

Un cas de ridiculització de les convencions socials, el tenim a la descripció que els pares de Wendy fan del sopar d'empresa al qual han d'assistir. Les normes estan presents tothora i es fan evidents amb intervencions del pare, com ara "Ja saps que jo sense corbata no sé eixir de casa" (p. 2), tot i que la mare li ha fet notar que no porta camisa.

Una altra de les normes establertes que són motiu de burla són els mecanismes dels quals ens servim per a l'organització. Així, la descripció de la democràcia cerca de provocar la sorpresa de l'espectador adult:

DRAQUI: (Comptant els braços) Tu, un vot. Tu, un altre vot. Però clar, a mi també m'agradaria presentar el concurs. Quan jo el presente tu no el guanyes mai.

---

<sup>74</sup> Al text, Loquillo.

KING: Ja ho sé.

DRAQUI: Sempre perds.

KING: Sí.

DRAQUI: (A Bamby) I si jo presente el concurs, tu sempre guanyes.

BAMBY: Sempre?

DRAQUI: I t'endus tots els premis.

BAMBY: Tots els premis?

DRAQUI: Sí, així que si jo dic: qui vol que jo siga presentador del concurs i endur-se tots els premis?

BAMBY i DRAQUI: Jo!

DRAQUI: (Ha alçat el braç i compta els que estan enlairats.) Un i dos, majoria. Açò és una votació democràtica. (p. 27)

Un gag pot girar al voltant de les diferències de comportament de dos personatges. D'aquesta manera, per exemple, uns cromos de Starkey poden dur Peter a fer-ne broma, tot canviant-los mentre aquest els mostra a l'altre pirata. El desnivell d'informació entre els personatges i el públic provocarà un diàleg absurd:

SMEE: Està molt bé! Escolta, per què no em deixes veure eixa col·lecció de pastissos?

STARKEY: Torna-li, Sme, mira-ho bé i veuràs com ací no hi ha pastissos! (Li dóna els cromos. Peter Pan els agarra, se'ls guarda en la butxaca i se'n va.)

SMEE: Tu deixa'm la col·lecció i jo ho veuré. Calavereta... deixa'm la col·lecció i jo ho veuré...

STARKEY: Una altra volta?

SMEE: Quina volta?

STARKEY: Ja te l'he deixat!

SMEE: A qui?

STARKEY: A tu! (p. 20)

Mentre que en altres casos l'humor es basa en la solució inesperada a un conflicte presentat a escena. Així doncs, Sme, després que el capità Garfi haja hagut de donar ordres a tort i a dret per posar rumb a vela cap a la Martinica, suggereix que engeguen el motor i, així, viatjar més tranquils.

Més endavant, l'humor es fixa en el moviment dels personatges Smee i Garfi. El soroll que fa Smee quan esgarra un tros de tela coincideix amb els gestos del capità, el qual pensa que es tracta d'un problema dels pantalons que porta posats. Una vegada més, la sorpresa acaba amb aquest conflicte i ens du a la hilaritat, finalment, la situació es resol amb una mentida:

STARKEY: Per un polp coix capità, porteu el cul a l'aire!

GARFI: (Després de palpar-se els pantalons.) No, és mentida. Molt bé, Starkey, continues mentint com una balena torta, eres un bon pirata! M'agrada! (p. 33)

Durant tot l'espectacle es juga amb els desnivells informatius, així com amb la ridiculització de les convencions socials i els tòpics sobre el caràcter dels personatges, per tal d'anar alternant el ritme de l'obra, provocar el riure i, així, fugir de la monotonia.

#### 4.7.4.2. Interrelació de mons ficticials

Aquest és un aspecte important al llarg de l'espectacle, perquè s'han de resoldre certs punts fonamentals de la història de Peter Pan, com ara la capacitat de volar o l'existència del món de les fades. Els recursos que es fan servir, que conjuguen l'utilatge i la il·luminació, serveixen per mostrar un altre món als espectadors i també deixa marge per sorprendre i enganxar l'espectador més incrèdul.

Peter Pan i Wendy volen cap al país del Mai dels Mais i parlen amb la fada Campaneta. La màgia, doncs, submergeix l'espectador en un món nou, carregat de tòpics, en què es pot volar quan es tenen pensaments meravellosos i es pot salvar la vida d'una fada amb un gran aplaudiment. Una vegada més comprovem com la participació del públic demostra l'interès i l'adequació a l'espectacle a què estan assistint.

#### 4.7.5. Paraula

##### 4.7.5.1. Llengua

D'una banda, hem de tenir en compte que s'intenta que el registre dels xiquets protagonistes s'ajuste als paràmetres que regeixen les relacions entre infants a

l'actualitat; i d'una altra, s'utilitza un tipus de llengua que garanteix que la informació arribe i, per tant, que l'espectador siga capaç de trobar la clau per descodificar-la. En aquest apartat no esmentarem els trets de la llengua utilitzada a les cançons perquè en farem referència en parlar de la música.

Ens podem fixar, per exemple, en les converses que mantenen Wendy i Miquel durant el primer acte, en què s'utilitzen els mateixos recursos lingüístics que farien servir els xiquets del públic com són els insults i les interjeccions. Les desqualificacions, per exemple, són constants, i es refereixen tant al germà que escolta com a altres amics que apareixen durant la conversa. S'actualitza, doncs, la llengua dels diàlegs, i amb ella els conflictes, i s'hi incorpora lèxic que utilitzaven els xiquets més atrevits de l'època: *gilipollas*, *tonto del cul*. Tot arribant a presentar un personatge amb preguntes com "On està la imbècil de Wendy?" (Miquel, p. 1), amb la qual queda ben palesa quina és la relació que mantenen aquests dos personatges i serveix, a més, per apropar la realitat dels personatges a la del públic.

El llenguatge dels personatges està farcit, a més, d'altres expressions col·loquials com ara *caram*, *arrea*, que al costat de *gens ni miqueta* o *ja s'apanyarà* denoten una voluntat d'acostament a la realitat saforenca.

S'empra una gran quantitat de tòpics, com, per exemple, que el pare parle sobre ell mateix tot fent servir la tercera persona, per posar-se com a exemple dels fills: "No prens exemple de ton pare que, quan tenia la teua edat es passava tot el sant dia estudiant i aprovava sempre." (Pasqual, p. 4). Així com també l'argumentació per addició, recurs utilitzat durant les discussions entre infants:

WENDY: A més, jo em sé totes les històries de la tele.

PETER: De veres?

WENDY: Sí. Perquè m'he vist totes les pel·lícules de totes les cadenes i tots els vídeos de tots els vídeoclubs. (p. 8)

Al país del Mai dels Mais, la llengua també és un recurs bastant explotat. Trobem que el personatge principal, això és, Garfi, parla amb accent francès, i, a més, és l'únic que utilitza un altre idioma, l'anglès. Hem de destacar com aquest personatge també utilitza un lèxic connotat amb la proximitat a l'espectador, tot utilitzant augmentatius *roïnassa*, amenaces mitjançant comparacions ben conegudes ("vaig a fer-te plorar com

una magdalena”, p. 35) i, fins i tot, referents als tòpics de les novel·les d’aventures com ara “lluïta, covard!” (p. 36).

#### 4.7.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

En aquest espectacle no trobem cap parlament que per les seues característiques puguem definir de monòleg. Únicament hi ha un parlament de Bamby, bastant breu, que ofereix una descripció exhaustiva de com és el país del Mai dels Mais quan no hi ha Peter Pan:

BAMBY: Per què serà això, no ho entenc! Perquè quan Peter no està, l’illa resta tranquil·la, nosaltres descansem, els pirates pesquen en canya, els indis fumen la pipa de la pau. Però ara, quan torna Peter, tot canvia. Nosaltres correm, els pirates corren darrere de nosaltres, els indis corren darrere dels pirates, fins i tot el cocodril corre darrere de Garfi. Però no ho entenc, no entenc perquè acabe de veure com els pirates... (p. 10)

##### - Diàlegs

Els diàlegs, com hem vist, són una bona font d’informació sobre les relacions i la història dels personatges. Hem d’analitzar les característiques d’aquests diàlegs des d’una doble vessant, la forma i el contingut.

Pel que fa a la forma, és important de destacar com es tracta el fet que el personatge de Campaneta siga només un recurs lumínic. La resta de personatges reporten la informació que fa arribar Campaneta i posen veu, així, a aquest personatge, al mateix temps que donen un seguit de dades clau per entendre l’escena següent:

KING: (Deixant a Campaneta) Eh! A que no sabeu qui ha vingut?

DRAQUI i BAMBY: Campaneta!

KING: Però a que no sabeu què m’ha dit?

DRAQUI: Que ve un Wendy volant!

KING: I què més?

BAMBY i DRAQUI: Que mates tu al Wendy! (p. 12)

El recurs del discurs reportat s'utilitza, així mateix, per oferir més informació que aquella que es veu a escena, per tant, és important a l'hora de parlar del contingut dels parlaments. Els parlaments poden prendre forma d'analepsis per tal d'oferir al públic el màxim d'informació sobre les transformacions dels personatges:

BAMBY: No, no, Peter, això no està bé. Wendy diu que fumar és roí per a la salut.

PETER: Sabeu? Quan veníem cap ací hem vist a les sirenes que estaven distretes, ara és el moment d'anar i furta-los les escates. (p. 28)

Més endavant, la forma dels diàlegs, farcits de repeticions, subratllen el vessant més lúdic del món de Mai dels Mais que, des de l'arribada de Wendy, es basa en la imitació dels comportaments propis del món televisiu. La repetició d'una tonada com "Concurse i guanye, txas!" no és una altra cosa sinó una paròdia dels mètodes que s'utilitzen als programes de la televisió per enganxar el públic.

En darrer lloc, cal destacar com certes expressions poden arribar a caracteritzar un personatge. Starkey, el pirata dolent, utilitza impropis amb tema marítim i pirata, com, per exemple, cranis desdentats, mandíbules cariades (p. 22), i el protagonista, Peter Pan, té un crit que el caracteritza, el cant d'un gall.

#### 4.7.6. *Posada en escena*

##### 4.7.6.1. Espai escènic

L'acció té lloc en dos espais, el món de Wendy i el país del Mai dels Mais que es contraposen. Cal tenir en compte, per això, que al primer s'intenta imitar la realitat, mentre que al segon la companyia es permet jugar amb la imaginació dels espectadors i crear un món possible, a partir de canvis mínims d'il·luminació o amb la inclusió d'elements escenogràfics a escena. Com que aquests dos espais no han de conviure simultàniament, sinó que s'alternen, l'espai que ocuparan els personatges serà tot el disponible, sempre tenint en compte que es disposa d'una plataforma central que s'utilitzarà per crear espais més petits com el vaixell pirata o la roca de l'Abandonat.

Així doncs, el primer espai que trobem és l'habitació d'una xiqueta, es tracta d'un decorat verbal, és a dir que la cambra es caracteritza sobretot a partir de les intervencions



dels personatges. Els personatges manipulen alguns elements d'utilitatge que acaben de conformar l'atmosfera adient, sempre amb el reforç d'un vestuari molt vistós i colorit que crea un contrapunt estètic. Aquests elements són una televisió i una capsa amb cintes de casset que, a més, seran objecte de controvèrsia entre els dos germans.

Pel que fa al país del Mai dels Mais, l'espai escènic canvia per donar vida als tres espais en què transcorre l'acció: la clariana, la roca de l'Abandonat i el vaixell pirata. Aquests tres espais es diferencien pels elements escenogràfics, però, sobretot, per la il·luminació que s'utilitza per crear les diferències entre aquestes tres atmosferes. D'aquesta manera l'espai que ocupen els xiquets, a la primera escena del país del Mai dels Mais, és un espai ampli, que els personatges ocupen tot fent servir tant la plataforma central com l'escenari. Els xiquets es mouen constantment i donen, així, la sensació que se senten lliures i que es diverteixen. En canvi, durant l'escena següent els xiquets no poden baixar de la plataforma, atès que l'inflable que fa de mar s'ha quedat col·locat de la seqüència anterior i això, junt amb el tema de l'acció, constreny l'espai disponible.

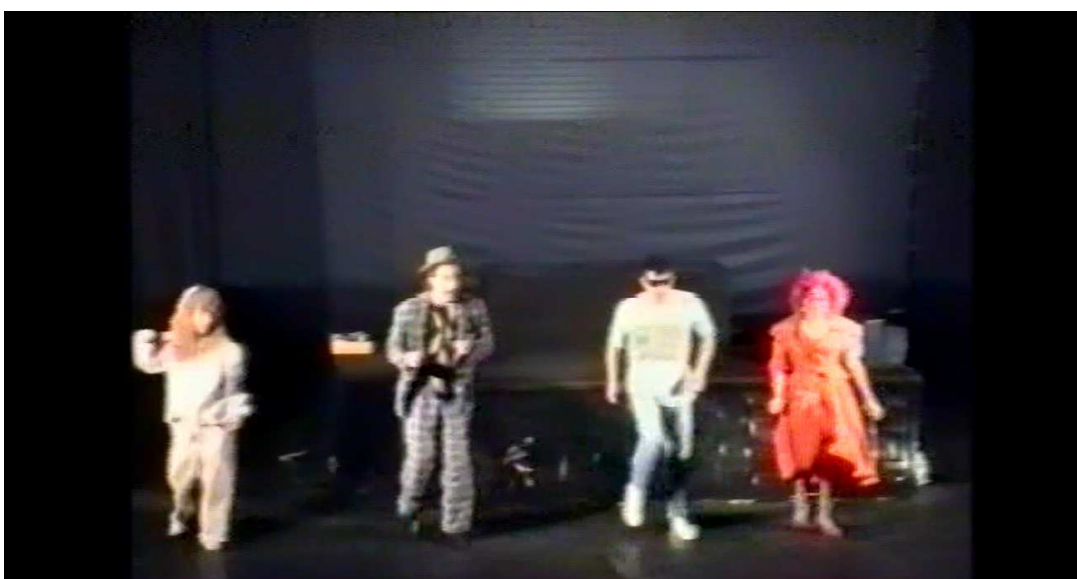
Pel que fa a la roca de l'Abandonat, escena acotada entre aquests dos moments en què els protagonistes són els xiquets i les seues malifetes, comprovem com s'aconsegueix crear aquesta ambientació marítima tot utilitzant, d'una banda, elements inflables per crear la mar i, d'altra, amb l'aparició dels pirates dins d'una barca de rem que transporten ells mateixos. Els parlaments de Peter i Wendy, primer, i de Smee i Starkey després, serveixen per caracteritzar aquesta illa com un lloc llòbrec i perillós. S'aconsegueix posar en tensió l'espectador i preparar-lo per a les dificultats de l'escena següent.

El darrer espai que convé descriure és el vaixell pirata. El públic assisteix al muntatge de l'escenografia, que es porta a terme amb una il·luminació molt baixa tot sentint al mateix temps com el capità dona ordres, perquè la plataforma central es convertisca en un vaixell en moviment oscil·lant. Aquest fet pot sorprendre l'espectador que se submergirà en el muntatge com un mariner més, d'altra banda, la foscor que es farà servir per muntar el vaixell crea un fort contrast amb la resta de la seqüència en què s'il·lumina la totalitat de l'escena. És important de destacar com durant la cançó final aquestes parts del vaixell estaran tapades amb teles negres.

Imatge 26. Cambra de Wendy: Mary, Pasqual, Nana, Miquel, Wendy (minut 06.27)



Imatge 27. Cambra de Wendy: Wendy, Pasqual, Miquel, Mary (minut 07.44)



Imatge 28. Espai escenogràfic: Wendy (minut 18.58)



Imatge 29. Clariana: King, Bamby, Draqui, Peter Pan, Wendy (minut 27.30)



Imatge 30. País del Mai dels Mais: Smee, Garfi, Starkey (minut 37.50)



Imatge 31. Vaixell: Garfi (minut 56.27)



Imatge 32. Vaixell: Starkey, Garfi, Smee, Wendy (minut 61. 25)



Imatge 33. Vaixell: Garfi, Peter Pan, Starkey (minut 65.13)



#### 4.7.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

Els efectes de so tenen una importància cabdal en tot l'espectacle, perquè ofereixen informació de manera efectiva i ràpida sobre el transcurs de la història. Hem

de distingir, és clar, el tipus de recurs que s'utilitza, d'una banda tenim les cançons, de l'altra, els sons que contextualitzen l'acció.

Així doncs, hi ha dos moments de la primera part en què els efectes sonors són protagonistes. En primer lloc, la caracterització del fill major, Miquel, es basa en la música que se sent al principi de l'espectacle amb un volum molt elevat. Aquesta situació situa els personatges en un món conegut i proper al dels espectadors, la mare demana que s'abaixi el volum, aconseguint així donar-li una major importància a aquest recurs.

El mateix passa amb la veu de Campaneta, que l'espectador no sent, però el moviment de la llum ajuda a intuir que la resta dels personatges sí. Els parlaments d'aquest personatge, com ja hem vist més amunt, ens arriben a través de la interpretació que en fan els seus interlocutors.

El so, tanmateix, també pot servir per avisar-nos de l'arribada d'un personatge a escena o, en altres casos, d'un perill imminent. La percussió que acompanya l'aparició del cocodril té aquesta funció d'avís, tant per a Garfi que el tem, com per a la resta dels personatges.

Pel que fa a les cançons, hem vist al llarg d'aquesta anàlisi que tenen un paper decisiu en el desenvolupament de l'argument, perquè serveixen per donar informació sobre el que s'esdevindrà, tot i que també s'utilitzen per recopilar informació ja donada. S'ha de destacar la narrativitat de les lletres de les cançons que tant poden referir-se a fets ocorreguts anteriors a la història, com a esdeveniments possibles si es compleixen les expectatives del personatge que canta. Dues cançons que mostren aquest interès pel contingut de les lletres són *El rock de la corbata* i *Garfi: a les quatre*, en què els cantants subratllen quins són els elements que els espectadors han de recordar tot fent esment d'una realitat a la qual pertanyen, però que no s'ha mostrat a l'espectacle. *El rock de la corbata* és molt interessant perquè es produeix un contrapunt entre els adults i els xiquets, que canten a ritme de rap, tot actualitzant els referents. En la lletra d'aquesta cançó se subratlla la importància de les coses materials:

MIQUEL: Però jo no puc renunciar al meu ordinador.  
Si cada dia que passa amb els jocs sóc el millor.  
I qui pensa en dur unes sabatilles qualsevol?  
Els amics es burlarien.

Ah! Ara ho he comprés: és una estratagema per a no comprar-me res.  
Molt bé. L'únic que puc dir,  
és que mon pare m'obliga a ser un delinqüent juvenil. (p. 3)

Mentre que aquestes dues cançons fan referència a l'argument de l'obra, n'hi ha d'altres que serveixen per emmarcar l'acció dins d'un món determinat i regit per les regles pròpies de la fantasia. *La cançó dels pirates*, *La cançó dels xiquets pirates* i *El ball dels taulons* destaquen el context en què es troben els personatges i es refereixen als tòpics sobre aquest tipus de personatges:

Vaixells pirates van,  
lluïtant per tot el món,  
amb la blanca calavera  
i els dos ossos creuats. (p. 17)

De fet, un element d'aquesta cançó, la calavera, que caracteritza fàcilment el món pirata, es transforma en un enemic dels mateixos pirates, quan Peter la utilitza per espantar els mariners que han arribat fins a l'illa de l'Abandonat. Aquests pirates li donen el nom de Calavera cantadora, cosa que destaca la característica que la fa estranya al seu món.

D'altra banda, per cloure aquest apartat dedicat a la música, cal fer referència a les cançons que s'utilitzen per caracteritzar un personatge. En són dues i defineixen els dos personatges principals del món del Mai dels Mais. En primer lloc, la *Tarantel·la de Peter* descriu la reacció d'aquest personatge després que l'hagen deixat els xiquets abandonats, en què es destaca la importància de la imaginació per ser feliç:

Potser si arribes a ser d'eixos  
que poden tindre de tot,  
desgraciat, perquè vol dir,  
que no tens temps per a fer res.  
No, no! No podràs jugar!  
No, no! No tindràs temps de somiar! (p. 29)

Aquest plantejament es contraposa amb aquell que s'ha exposat al llarg d'*El rock de la corbata*, i distancia encara més aquests dos mons. Pel que fa a la cançó sobre el capità Garfi, l'aspecte més rellevant és la caracterització de Garfi per oposició amb el tarannà de Smee. Mentre el mariner es defineix com un pirata bo, capaç de fer-se amic dels indis que l'han capturat, la màxima del capità és "sóc el més roí". Per destacar com és de malvat, insisteix en el contrast amb la personalitat de Smee:

I quan als xiquets intentes fer-los por  
o els animals vas a caçar,  
et poses a jugar i divertir-te amb ells,  
tu ets un pirata bo!  
Sóc el més roí, Smee! (p. 32)

La presència de la melodia en algunes escenes, junt amb el ball final, en el qual s'ofereixen les conclusions sobre un popurri de tots els temes cantats durant l'espectacle, acaben de completar les característiques de l'espectacle més musical de tots aquells que analitzem en aquest treball.

## - Il·luminació

En referir-nos a la il·luminació de Peter Pan, cal que tinguem en compte que l'espectacle basa una bona part de l'atractiu en el joc amb aquest recurs. La il·luminació pot caracteritzar un espai, atès que és el punt que distingeix l'espai de jocs dels xiquets, de color verd, de l'illa de l'Abandonat, de color roig.

D'una banda, s'han de destacar les tres ocasions en què el fosc és l'element fonamental d'un recurs tècnic com és fer volar els personatges. Aquest fet, les eines del qual s'amaguen a l'ull de l'espectador, necessita d'una manca total d'il·luminació, tal com advertia la companyia a les necessitats del muntatge. Mitjançant el recurs a la llum negra, s'impedia que el públic fóra conscient de quin era el mecanisme que s'utilitzava per aconseguir aquest joc visual.

D'altra banda, els foscos serveixen per cloure les escenes i canviar l'escenografia, tot i que de vegades, s'aprofita la semiobscuritat per al muntatge de part de l'escenografia, mentre un personatge engega l'acció. El cas més clar d'aquesta opció és el muntatge del vaixell pirata que es fa a la vista del públic, tot projectant sobre la tela



del fons de l'escenari el castell de popa, a la manera de les ombres xineses. Un recurs que ja s'ha fet servir durant la imitació de Peter Pan de la veu de Garfi.

#### - Caracterització externa dels personatges

Destaquem el vestuari dels tres personatges protagonistes, que es correspon als canons establerts sobre els personatges, perquè la companyia no s'ha allunyat dels tòpics per caracteritzar-los. Així doncs, trobem que la caracterització de Wendy es basa en una gran perruca i un pijama, tot actualitzant “la camisa de dormir” que vesteix a l'original. Mentre que Peter Pan es correspon als tòpics creats a partir de la versió de Walt Disney i el seu aspecte és aquell que es correspon amb l'horitzó d'expectatives dels espectadors. Els seus vestits estan fets de retalls verds, semblants a fulles, i porta al cap un barret. Pel que fa a Garfi, el seu aspecte també es correspon amb els tòpics establerts pel cinema, per això porta posada una casaca vermella, unes sabates negres i una perruca negra.

Els pirates Starkey i Smee acaben de conformar el conjunt de mariners, amb jerses de ratlles i mocadors al cap. D'altra banda, els personatges Pasqual, Miquel i Nana responen als tòpics de l'època, tot i que és evident la voluntat de vistositat del conjunt que destaca amb l'ús de colors càlids sobre el fons negre de l'escenari, sobretot pel que fa a la mare. El vestuari del germà, Miquel, es correspon amb el propi de la seua edat, amb texans, una samarreta i ulleres de sol.

Cal esmentar a més, l'aparició de dos animals, Nana, la gossa encarregada de tenir cura de Wendy i Miquel, i el cocodril que atemoreix Garfi. Nana apareix només uns breus instants en què persegueix la protagonista malgrat que la seua presència és molt important durant *El rock de la corbata*. És un gos blanc, dissenyat de manera que amaga completament la figura de l'actor; es tracta del mateix mecanisme que es fa servir per caracteritzar el cocodril.

#### - Utillatge

A l'habitació de Wendy es fan servir tres elements d'utilatge, la televisió, la capsa de les cintes i els auriculars, els quals prenen molt de protagonisme durant aquesta escena. En una escenografia gairebé nua com la d'aquest espectacle, el fet que es mostren aquests tres elements els confereix una importància afegida. La televisió es

converteix en la protagonista, en el motiu al voltant del qual gira l'acció d'aquesta escena. Així, tots els joves que hi apareixen atorguen a aquest aparell l'autoritat màxima.

Pel que fa a l'utilitat que es fa servir al país del Mai dels Mais, hem de destacar els estris que participen en l'escena, com ara, la sarbatana amb la qual King dispara a Wendy, la calavera que espanta Smee o el cofret amb el qual Garfi atempta contra Peter. Aquests tres elements juguen un paper molt important a l'hora de desenvolupar l'acció, perquè la seua aparició esdevé un punt d'inflexió per a l'obra. Els personatges han de fer front a la situació que crea l'aparició d'aquest objecte a escena per tal que l'acció continue.

#### 4.7.6.3. Interpretació

##### - Moviment

Cal destacar l'interès de la companyia a agrupar els personatges en una zona concreta de l'escenari, per tal de focalitzar l'atenció de l'espectador. Com ja hem esmentat més amunt, l'espai escènic es divideix en dos per la presència d'una plataforma rectangular al mig de l'escenari que dinamitza els moviments dels personatges.

A les escenes que transcorren a l'habitació de Wendy, s'utilitza tot l'espai escènic disponible i els personatges es mouen ràpidament per tal d'ajudar a crear una atmosfera de nerviosisme i transmetre aquest desassossec dels personatges a la platea. Mentre que, quan desapareixen les figures adultes, la calma torna a l'habitació i els dos joves es comporten més tranquil·lament. Aquest fet es repeteix durant les escenes al Mai dels Mais, perquè els xiquets, quan Peter no hi és, canvien el ritme de les intervencions i faciliten un altre tipus d'informació.

Les intervencions dels personatges, per tal de donar una major vistositat i provocar l'atenció de l'espectador, s'acompanyen d'una gestualitat significativa. Aquest és el cas de la postura estàtica que distingeix Peter Pan de la resta de personatges i que, a més, s'acompanya del crit característic, així com el recurs de plasmar com una ombra xinesa el vol de Peter per damunt dels pirates. Un altre cas en què el moviment dels personatges els identifica, són els jocs entre els xiquets abandonats, que es converteixen

en una espècie de dansa, amb una tonada que es repeteix rítmicament i que serveix de falca per reconèixer fàcilment la situació:

DRAQUI: Està bé. Tenim una altra pregunta molt fàcil. A veure si saps qui serà el pròxim en manar quan no estiga Peter.

KING: Jo!

DRAQUI i BAMBY: Oh, no, ha perdut! Concurse i guanye, txas!

KING: Com que he perdut? La pròxima vegada em toca manar a mi.

DRAQUI: No, Wendy va dir que els que manen hi ha que elegir-los en una votació.

BAMBY: Democràtica.

DRAQUI: Molt bé, has guanyat!

DRAQUI i BAMBY: Concurse i guanye, txas! (p. 26)

El moviment dels personatges també pot crear una reflexió metateatral sobre la recepció de l'espectacle, com pot ser el moment en el qual Smee puja al pal major i Garfi es queixa ("estàs tapant-me!", p. 33), d'acord amb aquesta reacció del capità, la teatralitat de la situació és evident, així com la consciència de la posició del públic. Durant aquesta escena ja s'ha accentuat la importància del moviment dels personatges com a recurs escènic, atès que el so d'una tela esgarrada acompanyava els moviments del capità.

Pel que fa al moviment, no hem d'oblidar el cas de les coreografies de les cançons en què participen tots els personatges de l'escena. Hem de distingir dos tipus de moviments diferents, aquells que únicament s'utilitzen per acompanyar la cançó, perquè els espectadors es fixen en la lletra i, en segon lloc, les coreografies narratives en què el més important són els moviments, ja que l'acció es desenvolupa durant la cançó. A aquest darrer grup pertany *La cançó dels taulons* durant la qual Wendy intenta que els pirates caiguen a la mar.

Cal destacar la gestualitat perquè és un recurs que acompanya els parlaments i afegeix informació sobre el personatge, o fins i tot sobre l'acció que s'està desenvolupant, de manera molt ràpida i eficaç. Subratllem la caracterització dels personatges principals que no canvien de tarannà durant l'espectacle, sinó que la gestualitat defineix des del començament la seua psicologia. D'aquesta manera, Peter i Wendy es caracteritzen per uns moviments ràpids, decidits que en molts casos estan

d'acord amb els de la resta d'infants de l'espectacle. Mentre que Garfi manté una actitud més calmada, més tranquil·la, en què l'únic moment de tensió és la recerca del tresor a l'illa de l'Abandonat on Peter Pan interpreta com un senyal cada moviment del capità.

- Veu

Peter Pan és capaç d'imitar la veu del capità Garfi fins a l'extrem de confondre els seus mariners que arriben a enfrontar-s'hi. Aquest engany es basa, a més, en els trets característics de la veu del pirata, és a dir, en la gravetat i l'entonació pròpia de qui es creu l'autoritat. D'altra banda, el to greu és també característica de la veu dels pirates per tal de caracteritzar-los com a personatges malvats, tal com ells s'encarreguen de subratllar. Per això, Starkey, per exemple, declara que ell té molta feina a "ser un pirata terrible" (p. 33). Dels pirates se'n subratlla la bondat de Smee, el qual té, a més, una veu ben especial.

Si parlem de Peter Pan, en canvi, cal destacar el silenci de la primera aparició, per sobre de la gran quantitat de preguntes que li està fent Wendy. Aquest contrast d'actituds no és sinó un recurs per fixar la mirada de l'espectador en aquest personatge mut que, de sobte, es posa a cridar "quiquiriquic" per començar un discurs que no tindrà aturador fins al final de l'espectacle.

#### 4.7.6.4. Ritme

Els diàlegs i les cançons marquen el ritme narratiu d'aquest espectacle. A la primera escena hi ha un fort contrast entre la velocitat de les intervencions durant la conversa amb els pares i la conversa entre Peter i Wendy. Aquesta oposició rítmica crea un trencament entre el món dels adults i el dels xiquets i, a més, distancia els dos mons que es creen a partir de l'aparició de Peter Pan.

D'altra banda, cal esmentar la funció de les cançons tot subratllant que no es tracta d'un conjunt homogeni. Per aquesta causa, per exemple, *El rock de la corbata* de la primera escena s'utilitza per accelerar el conflicte familiar al qual s'aboquen els membres d'aquesta família, al capdavall, de la mateixa manera que *La tarantel·la de Peter* o *La cantata de Garfi* esdevenen fonts d'informació directa i accessible per

establir les relacions entre els personatges i l'estructura de la història. No obstant això, n'hi ha d'altres que s'utilitzen per tancar una escena, com ara *La cançó dels xiquets pirates* que reprèn la melodia de *La cançó dels pirates*, per celebrar el triomf de Peter Pan. La funció principal d'aquestes cançons és ajudar a omplir de significat les accions que s'han estat duent a terme a l'escenari, al mateix temps que resten importància a altres situacions que no es consideren imprescindibles per al transcurs de la història.

Així mateix, un altre element que ajuda a crear un cert dinamisme al llarg de l'obra són els jocs dels xiquets perduts, perquè actualitzen els referents del públic al mateix temps que demostren els canvis que han sofert per l'aparició al país del Mai dels Mais de Wendy, que no conta contes sinó que "fa de televisió".

En darrer lloc, cal parlar de dos moments en què el ritme de l'acció s'alenteix a causa de l'aparició de la mort, és a dir, una figura oposada a l'optimisme i l'excitació en què estan immersos els personatges. La por a la mort dels dos personatges femenins canvia radicalment el ritme de l'acció, ja que els personatges focalitzen tota l'atenció en aquest problema i intenten evitar-lo. Aquestes dues situacions s'omplen de significat durant les escenes següents en què es demostra quina és la importància i el paper que tenen tant Wendy com Campaneta dins de l'espectacle. Després d'abocar totes les mirades a aquests personatges, se simplifica el procés d'atorgar-los un rol dins del grup.

#### 4.8. *L'AMIC INVISIBLE* (1995)

##### 4.8.1. *Acció i nivells fictivals*

###### 4.8.1.1. Estructura

###### - Nivells fictivals i seqüències grans

A l'espectacle, hi trobem l'acció repartida en vint-i-sis escenes d'extensió ben diferent, en què poden aparèixer fins a quatre personatges, dividida en dos espais i temporalitats diferents, la realitat dels protagonistes i el món imaginatiu del laberint.

Hi ha, en conseqüència, dos tipus d'escenes, aquelles que tenen lloc a la casa d'Antoni, i aquelles que formen part de la seua imaginació. Aquesta primera divisió ens porta a definir les escenes del laberint com a centrals (II fins a XXIV) entre les escenes

de presentació i comiat dels protagonistes: Antoni i Sara. Tenim tres parts, doncs, clarament diferenciades pel tipus d'espai en què es desenvolupen i que s'enfronten per mostrar els trets distintius, d'una banda, de la realitat més immediata que pot ser compartida pel públic, i, de l'altra, del món de la imaginació en què les dificultats es superen mitjançant el joc i la màgia.

Les unitats principals són les tres que es corresponen amb l'estructura clàssica d'introducció, nus i desenllaç, durant les quals es presenten personatges de dues naturaleses diferents que es relacionen per conduir el protagonista, Antoni, a canviar el seu comportament i recuperar els antics costums, és a dir, la imaginació i el joc.

#### -Seqüències mitjanes

Les unitats mitjanes es corresponen amb aquests canvis espacials que coincideixen amb la introducció del nou nivell ficcional. La casa, doncs, és l'espai inicial que comparteixen Antoni i Sara, en què transcorre la seua realitat, el lloc des del qual s'enceta el nou nivell ficcional. El laberint és l'espai de la imaginació i el joc que serveix per alliberar Antoni dels vicis del món modern.

#### a) Casa

Hi trobem dos personatges que van apareixent a escena alternativament, primer Antoni, després Sara, tot i que el centre de l'atenció és la pissarra blanca en què els personatges van fent créixer un animalet. A aquests dos personatges els acompanya, a més, un so específic, d'una banda, uns grunys d'animals salvatges que el pare va imitant per escena per poder inspirar-se, d'una altra, un rock'n'roll que la filla balla amb entusiasme.

Durant aquesta escena, així mateix, ens assabentem que l'amenaça la representa el Sr. Espinós amb qui Antoni té una reunió a les 7.45. És molt important de destacar la col·laboració entre Sara i Antoni que durant la telefonada del senyor Espinós inventen estratègies per tal de superar les objeccions del seu client.

Sara, com a ajudant d'Antoni, obri el nivell ficcional del laberint, quan fa referència a l'Amic invisible, per tal de solucionar els problemes del pare, que no pot enfrontar-se tot sol a aquesta situació. Li ofereix una solució imaginativa, recuperar la figura de l'Amic invisible, tot aprofitant la idea de dibuixar éssers a la pissarra blanca, i

li recorda al seu pare que era ell qui optava per aquesta via en un temps anterior, és a dir, quan ella era menuda.

#### b) Laberint

Aquesta és la part central de l'obra, desenvolupada durant 22 escenes que es basen en l'entrada i eixida dels personatges. Al llarg d'aquestes escenes Toni i Sara es relacionen amb els habitants del laberint que poden ser de naturalesa diversa i no només persones, sinó també animals o joguets de peluix que cobren vida per poder interactuar amb aquests dos personatges. Aquesta part, extensa, es pot dividir en seqüències molt més breus d'acord amb el desenvolupament de l'acció i els personatges que hi apareixen.

D'aquesta manera, doncs, parlarem de quatre seqüències durant les quals se segueixen tots els paràmetres dels llibres d'aventures infantils basats en un viatge de reconeixement i superació. En primer lloc, la presentació dels personatges i de l'espai en què es troben, seguidament, la recerca de solucions per al problema del protagonista, així com la identificació dels seus ajudants i, en darrer lloc, la superació del problema.

Les escenes II-VI corresponen a aquest primer moment en què el protagonista està totalment perdut al laberint-desert. Es troba amb la Serp i la Rabosa que el reconeixen, que li expliquen qui és i quina influència té sobre els esdeveniments que es porten a terme en aquest espai, però que malgrat tot ell no sap identificar. Sara, però, que també és al laberint buscant el seu pare, manté amb elles una actitud totalment diferent, no solament sap qui són, sinó que explica els seus orígens i el paper que juguen dins del laberint. Aquestes trobades serveixen, a més, per oferir informació essencial sobre Antoni, perquè els personatges descriuen el passat del laberint mitjançant analepsis indirectes que aclareixen quin tipus de món estem observant. Es tracta, segons els seus parlaments, d'una història que ha inventat el mateix Antoni i de la qual ha d'esbrinar el final. Els habitants del laberint, per tant, tenen la clau d'aquest nou món en què estan empresonats Antoni i la seua filla.

Aquesta introducció és clau a l'hora d'entendre l'obra perquè apareixen els protagonistes i els personatges que s'encarregaran d'indicar el camí per aconseguir sortir del laberint. A més, es fa referència, una altra vegada, a l'Amic invisible que dona

nom a l'espectacle i que és la raó per la qual els protagonistes estan immersos en aquesta estranya situació.

Durant la segona part (escenes VII-XI), Sara i Antoni continuen perduts però, acabada la fase de reconeixement de l'espai, tant l'un com l'altra comencen a demanar ajuda a tots els personatges que s'hi van trobant per eixir-ne. Sara recupera Elvis, un antic ninot de drap que la seua mare havia tirat al fem, que l'acompanyarà al llarg del viatge i l'ajudarà a relacionar-se amb l'espai que l'envolta. La relació dels personatges amb el món de la irrealitat, doncs, és constant i l'assumeixen d'una manera totalment natural, com a part del joc. El punt de contacte amb el món anterior, aquell que hem vist al començament de l'espectacle, és el dibuix de Jalisco que apareix amb vida pròpia i esdevé la pista principal que han de perseguir Sara i Elvis. Aquesta transformació, a més, permet presentar el món màgic del laberint com a conseqüència del comportament anterior.

A la tercera part (escenes XII-XIX) Sara és nomenada ajudant d'Antoni, cosa que canvia la seua missió dins del món màgic, ja no serà trobar el seu pare sinó aconseguir que trobe les pistes per sortir del laberint. Com que Sara recorda la història de l'Amic invisible i en reconeix els personatges, esbrinarà els enigmes del laberint més fàcilment. El paper de Sara en aquesta part, per tant, pren més importància i es transforma en el personatge que recorre els passadissos del laberint per trobar les pistes que els permeten sortir de l'embolic. En aquest recorregut es troba amb altres personatges com l'Home de negocis, que compra grans quantitats de coses absurdes, el Guia o el Majordom que no la saben ajudar, però també amb el Mussol, que li dóna la primera de les pistes. Finalment, serà la Rabosa qui oferirà la clau definitiva perquè la xiqueta pugui desxifrar l'enigma del Mussol i ajudar, així, el seu pare.

La darrera part (escenes XX-XXIII) s'inicia amb la trobada d'Antoni amb la Serp, que el mossega i el fa tornar a sentir "el soroll d'aigua" del pou que estava buscant enmig del desert. A partir d'aquest moment, Sara no hi tornarà a aparèixer, només serà una veu en off que l'ajuda a despertar-se amb un tarannà renovat, més positiu i imaginatiu. La trobada amb la Rabosa serveix per demostrar que el punt de vista de l'adult ha canviat, la reconeix, confirma que ha tornat al laberint, fa un resum de la història que hem vist i de la relació entre els personatges i es diverteix en companyia dels habitants del laberint.



### c) Casa

A les darreres escenes assistim a una malifeta orquestrada per Antoni, en què també participa la seua filla, per tal de treure el Sr. Espinós de casa, així com també de la seua nova vida. El Sr. Espinós apareix caracteritzat com el màxim enemic a abatre, que no comprèn el comportament dels habitants de la casa, tot creant un paral·lelisme entre les seues reaccions i les d'Antoni dins del laberint. L'eina que utilitzen per foragitar l'agressor és la imaginació i el joc, que el Sr. Espinós no pot vèncer amb raonaments materialistes. Finalment, Antoni decideix canviar la seua vida i copsa definitivament que existeixen aspectes més interessants que l'èxit i els diners.

#### 4.8.1.2. Localització temporal de l'acció i temps del discurs

L'acció se situa al matí d'un dia feiner ja que els dos protagonistes manifesten tenir obligacions quotidianes. L'element que obre el conflicte és la reunió que té Antoni a les 7.45 amb el senyor Espinós, un client bastant important a qui ha de presentar un projecte publicitari que encara no ha enllestit.

Al llarg de l'escena inicial, els personatges segueixen els rituals d'un matí qualsevol. Per això, Antoni apareix amb una tassa i amb una torrada, uns elements que permeten situar els personatges en un present proper als espectadors. A més, les referències a temporalitats anteriors són una constant al llarg dels parlaments dels personatges, gràcies a les quals podem establir els vincles familiars que existeixen entre els personatges, així com els canvis que han sofert al llarg del temps. Sara insisteix a comparar els trets actuals del pare amb el comportament que tenia quan ella era menuda tot caracteritzant aquest personatge mitjançant el contrast d'actituds:

SARA: Pare! Quan jo era menuda, tots els dies em contaves un conte: "Les aventures de l'amic invisible" (assenyala el cercle) la casa de l'amic invisible. Miràvem pel forat, i què veiem? A l'amic invisible, que era un xiquet que tenia un borreguet, i cada dia li passaven noves aventures i apareixien nous personatges. De veritat que no te'n recodes?

ANTONI: No me'n recorde. La faena, les campanyes de publicitat... estic massa ocupat per recordar-me'n. (p. 6)

A l'escena II, s'obri una temporalitat diferent en què es barreja l'onirisme i el joc per tal d'aconseguir que l'Antoni publicista deixi de ser un home de negocis estressat i dedique el temps a les coses realment importants. La nova temporalitat comença gràcies al riure de l'Amic invisible que, al contrari del riure del senyor Espinós, és atractiu i no es contagia, sinó que facilita la comunicació entre les persones.

Malgrat aquesta nova localització, Antoni continua insistint en l'hora de la reunió, les 7.45, cosa que connecta les dues temporalitats. La filla, en canvi, sembla un personatge més del laberint i no esmenta les seues obligacions, tot adequant-se naturalment al nou context.

Les trobades d'Antoni amb els habitants del laberint estan farcides de referències a una temporalitat anterior que enllacen la seua arribada amb una vivència comuna entre els personatges que el protagonista no pot recordar. La Rabosa li explica com "fa uns anys" va salvar-la del perill dels homes sense demanar-li res a canvi, mentre que la Serp ja li havia contat que és l'aniversari de la seua caiguda i com s'havien trobat en aquell mateix lloc:

SERP: Per fi. Ja has arribat, t'esperava. Tenies una cita amb mi. No te'n recordes?

ANTONI: No...

SERP: Al mateix lloc on vas caure fa uns anys del teu planeta. Avui és l'aniversari. Ja no te'n recordes? (p. 7)

El contacte de Sara amb el passat s'evidencia amb l'aparició d'Elvis, un ninot de drap que Sara pensava que la seua mare havia tirat al fem, després que ella el destrossara. Com ja hem dit, l'actitud de la filla contrasta amb la del pare perquè ella sí que reconeix els habitants del laberint, en sap la història i indica als espectadors quin és el paper que juguen dins el laberint. Es parteix de la ficcionalitat del laberint ("tu ets la rabosa del conte de mon pare", p. 26) i se situa en una temporalitat pròpia en què els personatges viuen i pateixen els seus propis problemes, d'aquesta manera el soldat "fa tres mesos que la busque [la guerra] i no la trobe" (p. 28) o, fins i tot, la Serp i la Rata reconeixen la seua relació "des de fa molts anys" (p. 30).

És important de destacar les ocasions en què es recuperen moments que l'espectador ja ha vist. Recordem que, en el cas de les obres per a xiquets, les

referències als fets més importants han de ser cícliques: “Rata fastigosa, m’has enganyat! [...] sóc el porter d’una porta que no existeix.” (p. 31).

Durant la trobada amb la Serp també es torna a produir una analepsi indirecta: “tu em vas dir que podies treure’m d’ací”. La Serp, tot seguit, avança el nou comportament d’aquest personatge si es deixa mossegar: “tindràs la mateixa cara, la mateixa casa, el mateix cotxe, les mateixes coses, però tu... canviaràs” (p. 45). Un cop la Serp el pica, el tarannà d’Antoni s’assembla al que la seua filla ha descrit al principi de l’obra, parla sobre els mateixos personatges i recorda el món dels jocs:

ANTONI: Xiiiist. Calla. Vas a despertar al borreguet que li vaig dibuixar a l’Amic invisible quan va tornar al seu planeta... Estic recordant-me’n. No sentiu com canta el pou? No noteu l’olor de l’aigua? (p. 46)

El pare resumeix tot el que ha passat al laberint, les històries i les relacions entre els personatges mitjançant un joc de paraules encadenades en què s’inclou ell com a personatge.

ANTONI: I aquesta és la casa de l’Amic invisible, on passaven totes les seves aventures, com la del pare, que al ser mossegat per la serp, les va recordar totes, de la primera a l’última. (p. 50)

La tornada al món de Sara i Antoni, doncs, es marca amb la introducció d’una analepsi indirecta que es refereix a l’escena inicial “estava mirant pel cercle i de sobte...” (p. 51) intervenció d’Antoni interrompuda pel timbre de la porta i l’aparició d’improvís del senyor Espinós. L’espectacle acaba amb una referència al futur del protagonista, el qual sembla haver canviat radicalment de punt de vista gràcies al temps passat al laberint, tot i les amenaces del client a qui ell mateix acomiada. La conclusió es basa en els aspectes immaterials i fan preveure un futur més plàcid i tranquil:

ANTONI: Tindré més temps per a les meves coses. Podria treballar el jardí. Igual aconseguisc la rosa negra que sempre he somiat. O practicar els jocs malabars. (Els fa amb sis pilotes.) (p. 57)

#### 4.8.1.3. Espai ficcional

L'espai subratlla la contemporaneïtat de l'acció amb el temps que viuen els espectadors. Tot i ser l'interior d'una casa, com diu l'acotació inicial, és fàcilment mal·leable per poder-lo transformar segons les necessitats dels personatges. Està gairebé buit de qualsevol tipus de decoració, només hi ha un panell amb una pissarra blanca en què Antoni i Sara fan un dibuix. La resta d'elements que fan servir, com la tassa, la música, el soroll o el telèfon mòbil, ajuden a caracteritzar aquest espai i a familiaritzar-nos-hi.

Pel que fa a l'altre espai, el laberint, ens hi introdueixen mitjançant una transformació a la vista del públic. A poc a poc, els habitants d'aquest nou espai el basteixen dels elements essencials. Hi ha, segons les acotacions, quatre columnes gregues que col·loca la Rabosa al llarg de diferents escenes i que serviran d'amagatall per als personatges i, fins i tot, de suport per als personatges titelles.

Cal destacar la tercera escena en què es transforma l'espai escènic i ja s'avança el caràcter lúdic d'aquest nou espai. La Rabosa, tot evitant trobar-se amb el Policia, construeix el laberint de mica en mica, amb el rerefons del riure de l'Amic invisible. El so és un recurs rellevant a l'hora de caracteritzar ambdós espais. Trobem, així, que la Rabosa, mentre se sent un tren passant a gran velocitat, converteix “un rastre de pollastres” (p. 9) en la barrera d'un pas a nivell, estratègia amb la qual confon el Policia que la persegueix. Aquesta escena, a més, és posterior a la primera trobada d'Antoni amb la Serp, fet que evidencia el començament del nivell ficcional del laberint.

Pel que fa als elements que caracteritzen el laberint, les columnes gregues, el Guia les caracteritza com a dòriques durant la visita turística, i serveixen d'amagatall per als habitants, per marcar els passadissos del laberint i de punt de recolzament d'alguns personatges.

A l'acotació de l'escena final del laberint, s'hi indica que “el laberint es fa més consistent, com si es transformés en una cosa real” (p. 46), mentre que en la posada en escena el canvi el marca l'aparició de la font. Al llarg de l'espectacle es fa referència, també, a l'espai no vist, les portes del laberint, cosa que emmarca el laberint en un context més ampli.

Durant l'última escena es torna a l'espai compartit per Sara i Antoni, la sala d'estar de la casa, en aquest moment es relaciona la casa amb el carrer, que es converteix en l'espai latent contigu d'on arriben Sara i, després, el senyor Espinós.

#### 4.8.2. *Personatges*

##### 4.8.2.1. Antoni

És un adult que es dedica a la publicitat. L'obra comença amb aquest personatge immers en la preparació del projecte publicitari dels cereals Cri-Cri. Es tracta d'un personatge actual que serveix de paradigma de l'adult del segle XX, estressat, sense temps per dedicar-lo als fills o a una altra cosa que no siga la feina.

El canvi entre l'Antoni de l'escena inicial i el de la darrera part de l'obra es reflecteix per l'actitud i la seua manera de resoldre els problemes que se li presenten. Abans d'entrar al laberint Antoni, per exemple, no sap interpretar els dibuixos que la seua filla fa a la pissarra blanca, perquè els explica des de la perspectiva de l'adult, mentre que a les escenes finals es converteix en un xiquet entremaliat que s'enfronta als problemes despreocupadament i amb molt de sentit de l'humor.

A l'escena inicial, però, Antoni està fortament influït pel senyor Espinós, de qui se li enganxa el riure. Les característiques d'aquest riure són subratllades pels personatges que destaquen com és de desagradable, tens i, a més, contagiós, mentre que el riure de l'Amic invisible, que sentirem després, és sincer i relaxat.

Antoni busca la inspiració per aconseguir una mascota per als cereals Cri-cri en una cinta de "crits d'animals salvatges", tot caracteritzant-lo com un adult creatiu, imaginatiu, que ha perdut una mica el rumb de la seua vida. Durant la relació amb el senyor Espinós manifesta un comportament contradictori, perquè decideix una cosa abans de parlar amb ell per telèfon i durant la conversa no s'atreveix a contradir el seu client; per tant, acaba accedint a les seues exigències, de la qual cosa la seua filla es queixa obertament.

Dins del laberint, Antoni està completament perdut i, fins que no s'adone que les normes que regeixen aquest espai són especials, no en podrà eixir. Els habitants

destaquen que Antoni insistisca en l'hora de la reunió, un esdeveniment que, a causa de la seua base material, per a ells no té cap importància.

La Serp identifica, durant la primera trobada, Antoni amb l'Amic invisible, cosa que el converteix en un personatge més dins del laberint, malgrat que no sàpiga quin és el paper que hi desenvolupa. Per aquesta raó, els personatges que va trobant-se juguen amb ell, li recorden esdeveniments passats o esperen que ell reaccione d'acord amb uns paràmetres que ell desconeix. La transformació final d'Antoni s'evidencia quan supera amb èxit dues circumstàncies que s'han mostrat al principi de l'obra: la dificultat de reconèixer el dibuix de la serp que fa la xiqueta al principi de l'obra i la incapacitat de fer malabars com li demana la Rabosa. En definitiva, Antoni trobarà l'eixida del laberint en què s'havia convertit la seua vida quan accepte entrar dins del joc i faça cas de les indicacions de la resta dels personatges.

La importància de la caracterització d'aquest personatge rau en el fet de subratllar el seu interès per les coses materials i la seua transformació quan aconsegueix ignorar-les perquè esdevé una persona imaginativa, millora la relació amb la filla i, al capdavall, recupera la felicitat.

#### 4.8.2.2. Sara

És la filla d'Antoni i el personatge que li serveix de contrapunt. És una adolescent amb una bona relació amb el seu pare, amb qui col·labora per trobar una mascota per a la campanya publicitària. Sara subratlla el comportament anòmal del seu pare, intenta amb tots els mitjans recuperar un pare que no és com el de quan ella era menuda, tot i que continuen tenint uns lligams molt estrets. És una persona amb recursos, que soluciona els problemes amb rapidesa i imaginació, dues característiques que l'adult ha perdut.

Sara és el primer personatge que connecta l'acció de l'obra amb *El petit príncep*, tot fent el dibuix de la serp a la pissarra blanca. Un dibuix que serveix per destacar que el seu pare ha abandonat la innocència i només es fixa en la materialitat. Sara, doncs, li recorda l'existència de l'Amic invisible, del joc entre pare i filla, i d'una altra realitat en què Antoni, en lloc de pensar a tothora en la feina, tenia temps per inventar històries i contar-li-les.

Sara dins del laberint, al contrari que Antoni, reconeix els personatges, conversa amb ells, els demana informació i, fins i tot, els transmet l'opinió que té sobre ells i el paper que jugaven a la història. Elvis, un titella de guant, cobra vida i l'acompanya durant el seu viatge pel laberint, la funció dels dos personatges és clara: ajudar el pare a recordar la història de l'Amic invisible per poder eixir del laberint.

Les trobades al llarg del recorregut pel laberint són diferents, la xiqueta, a banda de la Rabosa i la Serp, coneix l'Home de negocis, que la rebutja; el Mussol, el qual li dóna tres pistes per ajudar el seu pare, en forma d'endevinalles; però també el Guia i el Majordom, els quals només serveixen per mostrar l'absurditat d'aquest nou món. Finalment, és la Rabosa qui li dóna la solució de l'últim enigma per fer sonar la campana que durà el seu pare al centre del laberint.

En tornar a la casa, Sara no recorda haver participat en les escenes del laberint però accepta de bon grat que el seu pare haja canviat i que ara utilitze altres recursos com el joc, l'humor o la disfressa, per enfrontar-se al senyor Espinós, el qual representa el món materialista en el qual estan immersos. La filla serveix d'enllaç per recuperar la informació de l'inici de l'obra i marcar, mitjançant la tornada del gimnàs, el canvi de nivell ficcional. Ella és la mateixa, però troba un pare canviat que no ha anat a la reunió de la feina i que, a continuació, s'enfronta al seu client de manera, fins i tot, agressiva.

Sara, al final de l'obra, recupera la complicitat amb el pare, l'ajuda a foragitar el client de la casa i s'anuncia que tornarà a escoltar les històries de l'Amic invisible.

#### 4.8.2.3. Altres personatges

En primer lloc, hem de parlar dels personatges comuns amb *El petit príncep*: la Serp, la Rabosa, la Rata, el Rei, l'Home de negocis i el Bevedor. Com a moltes de les obres de Pluja, no es tracta d'una adaptació teatral d'aquests personatges del llibre, sinó que prenen el personatge original com a referent i l'adapten al nou transcurs de l'acció.

La Serp, per exemple, serveix per presentar el laberint com un desert i per recuperar la informació d'*El petit príncep*, és a dir, que es tracta del personatge que pot ajudar Antoni a tornar al seu planeta. Durant la primera trobada és evident que Antoni no sap on és ni amb qui està parlant, el desajustament entre la informació que dóna un personatge a l'altre és molt ampli, cosa que els impedeix entendre's. La relació amb la

filla és diferent, Sara anuncia que la Serp és qui mossega l'Amic invisible i que això és un fet negatiu, tal com confirma la mateixa Serp quan amenaça la Rata de mossegar-la. Encara a l'escena XX, Antoni li demana que el mossegue i ella insisteix en el perill de canviar i de no tornar a ser el mateix. Finalment, la picada és un fet positiu que apropa el protagonista a la vida pausada i tranquil·la.

La Rabosa, en canvi, és una de les ajudants del protagonista dins del laberint. En primer lloc, és l'encarregada de transformar l'espai escènic i de mostrar les regles que el regeixen, és a dir, el joc i la imaginació. Subratlla l'amistat que la uneix amb Antoni, perquè ell no caça raboses sinó que les protegeix dels homes, encara que ell no ho recorda. La seua primera recomanació per aconseguir sortir del laberint és que seguisca les pistes de l'Amic invisible, que les ha de saber trobar perquè la història se l'ha inventat ell.

En canvi, qui troba la pista definitiva és Sara que descobrirà que el barret de la Rabosa pot convertir-se, de manera màgica, en una campana. El pare, doncs, després de la picada de la Serp "torna" a ser un més del laberint i recorda totes les històries que s'hi havia inventat.

La Rata es defineix ella mateixa com el personatge que sap tot el que passa al laberint. La rivalitat amb la Serp és evident i, mitjançant una discussió entre les dues, veiem com la Rata sap on és l'eixida del laberint. Ambdues presenten trets que les connecten, com ara l'interès per les coses materials, així doncs, la Rata ofereix informació a Antoni a canvi de ser la protagonista de l'anunci dels cereals Cri-cri. Tot i això, el plànol que li ha donat es bota foc tot sol, cosa que demostra que aquest no és el mitjà que ha de fer servir Antoni per eixir-ne.

Altres personatges que es relacionen amb els protagonistes i que els trobem a *El petit príncep*, són el Rei, l'Home de negocis i el Borratxo. La caracterització d'aquests personatges es correspon amb una visió actualitzada de l'obra, tot subratllant un punt sarcàstic. Són personatges que apareixen en una única escena i que es relacionen amb un dels dos protagonistes, amb Sara, l'Home de negocis i el Majordom; mentre que amb Antoni, el Rei. Com al relat, l'Home de negocis té un comportament absurd, el Majordom beu per oblidar i oblida per què beu, mentre que el Rei és autoritari i té un tarannà despòtic que, en aquest cas, condueix Antoni a condemnar a mort la Rata:



REI: Molt bé! Us nomene ministre de justícia! I jutjareu i condemnareu a mort a la rata.

ANTONI: Noooo.

REI: Sí! No tolere la indisciplina.

ANTONI: Jo vull ser porter...

REI: Voleu eixir del laberint?

ANTONI: Sí.

REI: Ministre de justícia i condemneu a mort a la rata. (p. 23)

D'altra banda, cal esmentar el Policia (escena III i VI) i el Soldat (escena XIII), els quals mostren el contrast entre el món dels homes i aquell que viuen els animals del laberint. El Policia busca la Rabosa per impedir que ataque les gallines dels homes, mentre que el Soldat busca una guerra:

SOLDAT: I, una rata, pot ajudar el soldat, que buscava la guerra i no la podia trobar?

RATA: Les rates corren per tots els forats, soldat. Coneixen totes les guerres. Vols una guerra a bon preu, soldat?

SOLDAT: Sí! Per fi podré trobar la guerra que anava buscant. (p. 29)

D'aquesta manera, els de Pluja aprofiten l'ampli ventall de personatges que poden habitar el laberint per introduir-ne de nous, diferents als de l'obra de Saint-Exupéry, que mostren l'absurditat que regeix el funcionament del món actual. Així, trobem altres personatges, com el Guia i el Mussol, que serveixen per caracteritzar l'espai en què es troben i donar forma al viatge d'Antoni. L'única missió d'aquests dos personatges és facilitar informació sobre l'eixida del laberint, tot i que les pistes que els donen tenen forma d'endevinalles i jocs de paraules que els protagonistes han de resoldre.

En darrer lloc, cal esmentar el Sr. Espinós, que a la primera part de l'obra és només un personatge latent, les intervencions del qual ens arriben a través de les respostes d'Antoni durant una conversa telefònica. A l'escena inicial coneixem, doncs, dos dels seus trets principals, el riure i les opinions canvians. En primer lloc, cal destacar el fet que el seu riure siga contagiós i que es caracteritzi com un aspecte negatiu, que no agrada a la resta dels personatges. Malgrat que el riure hauria de ser una cosa positiva, com ho és, de fet, el de l'Amic invisible, el del Sr. Espinós forma part de la pressió a què el món capitalista sotmet Antoni. Això es relaciona amb el tipus de

feina que exerceix el protagonista que l'obliga a estar en contacte amb un sector de la societat que no respecta horaris ni acords previs. Durant l'obra s'aconsegueix, per tant, aprendre a fer front a aquestes situacions mitjançant la imaginació i el bon humor; per això, quan el senyor Espinós apareix durant la darrera escena, la manera de lliurar-se'n és espantar-lo amb jocs de caire surrealista.

#### 4.8.3. *Emmarcament ficcional*

##### 4.8.3.1. Macroespai

L'acció transcorre a l'interior d'una casa actual. El món en què es troben els personatges es correspon amb aquell que coneixen els espectadors. L'ambientació concorda amb els trets de qualsevol ciutat actual en què els adults treballen a les grans empreses, com la del client d'Antoni, i els adolescents ocupen el seu temps lliure anant a fer esport.

L'altre espai, que obren els personatges mateixos, és el laberint en què viuen uns personatges meravellosos com són aquests animals que parlen i que basen la seua existència en la imaginació del protagonista que esdevé, doncs, generador de l'acció. Així doncs, tot i que l'espai es correspon amb el que coneixen els espectadors, veiem com el mecanisme que s'utilitza per arribar a la irrealitat és molt semblant als jocs infantils, durant els quals és molt senzill traslladar-se del món conegut a l'imaginari en uns breus segons. Les referències al món exterior faciliten que l'espectador reconega els mecanismes, la realitat dels personatges és aquella que comparteixen, mentre que el món imaginari és estrany i màgic.

##### 4.8.3.2. Època

L'època està molt marcada pels hàbits dels personatges, d'una banda, el pare parla per un telèfon inalàmbric i, de l'altra, la seua filla adolescent se'n va al gimnàs. Es correspon, en definitiva, amb l'època actual en el món d'Antoni i Sara, mentre que al laberint l'atemporalitat marca el comportament dels personatges. La Rabosa, la Serp, el Rei, etc; s'insereixen en un no temps semblant al dels contes infantils. Ells hi viuen “des

de fa molts anys” i aquesta és l’única referència temporal que trobem durant aquestes escenes.

Al laberint tot és possible i, per això, Sara es troba amb Elvis, un titella que la seua mare havia tirat a les escombraries feia molt de temps. Aquestes generalitzacions contrasten amb el tractament que té el pas del temps al món dels adults, és a dir, el d’Antoni, en el qual cada minut que passa és una amenaça i una aproximació al fracàs. Durant l’escena inicial, Antoni diu l’hora de la reunió en la versió digital “7.45”, un detall que denota el perill d’arribar-hi tard o, simplement, de no poder aconseguir una bona campanya publicitària puntualment:

ANTONI: Clar que sí, sr. Espinós. Ho tinc tot preparat per a mostrar-li-ho a les 7.45... la mascota? Sí... la mascota... pregunta per la mascota. Ne tinc dues sr. Espinós, el que passa que hi ha una que no m’agrada i una altra que no m’acaba d’apanyar. (p. 3)

Sara, d’altra banda, apunta que arriba tard al gimnàs, la qual cosa no produeix una altra cosa que pressa i sensació de buit en l’espectador a qui es transmet l’ansietat per aprofitar el temps que es viu al món actual.

Així doncs, l’època no està definida només per l’escenografia o les referències directes durant els parlaments, sinó també pel comportament dels personatges, el vestuari i les sensacions que són capaços de transmetre des de dalt de l’escenari.

#### 4.8.4. *Punt de vista*

##### 4.8.4.1. Humor

La interacció entre els dos protagonistes es tracta de forma desenfadada. Des del primer moment l’espectador té clar quin tipus de relació hi ha entre el pare i la filla. Durant la primera escena, doncs, els moviments dels personatges marquen en quin moment del dia ens trobem i quina relació existeix entre ells. S’entreveuen ja els trets definitoris dels personatges, com, per exemple, que el pare és molt despistat mentre que Sara és més decidida i més entremaliada, perquè modifica els dibuixos que hi ha a la pissarra blanca. El pare es presenta, a més, amb una actitud que resultarà divertida a l’espectador per poc habitual, perquè imita els gestos i els sons dels animals salvatges.

Aquest estrany tarannà s'acompanya de les trapelleries de la filla que, per exemple, es beu tot el contingut de la tassa en què intenta beure el seu pare. Antoni, a més, mostra un comportament molt infantil durant els primers parlaments tot i el seu aspecte adult, un desajustament que provocarà la sorpresa i el riure del públic.

L'humor es pot basar, també, en l'absurd tant del moviment com dels diàlegs entre els personatges. Per exemple, la trobada d'Antoni amb el Guia, que és sord malgrat tenir el cap en forma d'orella. Aquesta declaració crea un desconcert en els personatges i els du a una situació més aviat caòtica, en què la informació que es dona verbalment i el moviment dels personatges no es correspon. D'una banda, les indicacions del Guia fan referència a objectes inexistents, que no estan a la vista de l'espectador, mentre que, de l'altra, el seu moviment de braços crea una atmosfera circense que ens transporta al món dels pallassos, tot buscant una efectivitat ràpida mitjançant l'humor gestual. Aquesta escena, doncs, servirà de pausa argumental i marcarà un canvi de ritme essencial a les obres infantils per captar l'atenció dels més menuts.

Durant la relació d'Antoni amb els habitants del laberint es destaca, a més a més, l'explotació humorística que es fa dels diàlegs en què alguns dels personatges basen la seua caracterització. Aquest és el cas de la Rata que, cada vegada que es refereix a Antoni, li canvia la denominació i li diu Manolo, com ell subratlla indignadament:

ANTONI: Escolta: i tu com saps que jo busque una mascota?

RATA: Perquè jo sé tot el que passa al laberint (el besa), Manolo!

ANTONI: Eiggg!... Tot el que passa? Aleshores sabràs on està l'eixida. (p. 20)

Però també del Rei, que utilitza "feu-me la pilota" com una falca, per tal de subratllar la seua vanitat. Aquests parlaments creen un vincle entre el públic i els personatge perquè estan construïts de manera que l'espectador es pot avançar a les rèpliques dels personatges. Els xiquets, doncs, es divertiran tot preveient la forma que tindran els parlaments dels personatges. Una altra d'aquestes conductes previsibles és la desesperació del bevedor, que, tot i no saber ja per què beu, no pot deixar de fer-ho i posa sempre com a excusa una celebració:

GUIA: Beu vostè vi?

MAJORDOM: Bec per oblidar.

SARA: I què és el que vol oblidar?

MAJORDOM: Molt senzill, estimades senyoretetes i animalets. El que vull oblidar és... se m'acaba d'oblidar. Que casualitat vaig a celebrar-ho. (Es serveix del seu cap a l'as de copes i beu.) (p. 42)

A l'escena del Rei podem veure com l'ús d'una falca lingüística es combina amb cops de garrot al protagonista com a càstig per no comportar-se correctament. Aquesta unió del moviment d'un personatge amb la paraula és un recurs antic que crida l'atenció del públic i ajuda a preveure el transcurs de l'acció.

L'humor es fa servir, també, per tractar temes més allunyats del món infantil com és una guerra. En aquest espectacle apareix un soldat que, igual que Antoni, està completament perdut, en aquest cas el Soldat allò que no troba és la guerra en què ha de participar. La presència d'aquest personatge enmig d'un laberint, entre animals que parlen, un rei vanitós i un Amic invisible que no recorda la seua pròpia història, és bastant sorprenent. Finalment, la Rata l'ajuda a trobar la guerra que més li interessa i, així, es tanca l'escena amb un soldat a la recerca d'una guerra d'insults on, en conseqüència, no morirà ningú. L'element humorístic el trobem en el joc lingüístic, ja que es tracta d'insults molt originals com "rasca-melics, furta-carteres i trenca-melons" (p. 30). A continuació, la Rata i la Serp s'enfronten, tot imitant els conflictes entre els adults; finalment, quan la Serp ja ha marxat, la Rata canvia d'actitud i es fa la valenta tot plantant cara al personatge que ja no la pot sentir.

La personificació d'aquestes bèsties és constant i es fa servir, en definitiva, per plasmar com són d'absurds els comportaments estandarditzats de les persones i les lleis que els regeixen, aconseguint que l'espectador pugui riure's dels fonaments del seu propi món.

Un cosmos que s'altera, o fins i tot es destrueix, mitjançant el joc, tant en el cas de l'engany de la Rabosa i Antoni per aconseguir la "bossa de porcadetes" del Mussol, com en les trapelleries per fer fugir el senyor Espinós de casa d'Antoni i alliberar-se, doncs, de l'angoixa manipuladora i del riure histèric que l'acompanya.

#### 4.8.4.2. Interrelació de mons ficticials

A l'espectacle hi ha dues parts clarament diferenciades en què el factor decisiu és l'ús que es fa de la imaginació. El laberint, de fet, es presenta com un espai en què transcorren coses fora de les habituals, com pot ser que els animals parlen, aspecte subratllat per una intervenció d'Antoni. Dins d'aquest marc, doncs, no ens sorprèn que alguns dels personatges facen trucs de màgia amb tota naturalitat, per intensificar la irrealitat del món en què es troben.

La Rabosa, per exemple, fa aparèixer una flor entre les seues mans mentre parla amb Sara sobre son pare; mentre que la Rata li dóna a Antoni un plànol del laberint que comença a cremar-se tot sol. Aquests fets exemplifiquen la naturalesa del laberint i acompanyen l'atmosfera onírica que envolta l'aventura dels protagonistes.

Al capdavant, la màgia de l'espai es demostra amb el mecanisme que s'utilitza per a crear-lo, les columnes i els panells acoten un espai que es presenta com a inabastable. El soroll, els personatges que parlen, els personatges que apareixen i desapareixen i el fet que l'aventura del protagonista siga una gran endevinalla, es resol amb un retrobament amb la imaginació que no descarta la màgia com a recurs per mostrar altres possibilitats.

#### 4.8.5. *Paraula*

##### 4.8.5.1. Llengua

La llengua que s'utilitza durant tota l'obra és la catalana, amb components col·loquials que la fan propera a l'espectador. Com que l'espectacle està plantejat com un joc infantil en què la imaginació n'és el principal instrument, els personatges responen a la caracterització tot sent capaços de jugar amb les paraules i, mitjançant aquests jocs, caracteritzar la resta de personatges.

No trobem cap cas de monòleg, perquè els personatges sempre dialoguen amb els companys d'escena, el que sí que trobem, en canvi, són casos en què no hi ha paraula, sinó que la música i el moviment dels personatges omplien tota l'escena. El cas més

evident és el muntatge del laberint, el moment durant el qual s'obri la porta a la imaginació per tal de solucionar la situació extrema que viu el protagonista.

#### 4.8.5.2. Forma dels parlaments

##### - Monòlegs

En aquest espectacle no trobem cap monòleg.

##### - Diàlegs

Els diàlegs, marcats per les intervencions curtes, ràpides, farcides de recursos com les endevinalles, les dites populars, les falques i els jocs, serveixen per caracteritzar tot l'univers ficcional en què es submergeix l'espectador. D'una banda, hauríem de destacar la importància dels canvis de registre. Per exemple, Antoni, durant la primera conversa amb el senyor Espinós, les intervencions del qual ens arriben de manera indirecta mitjançant el personatge que hi ha a escena, es mostra submís i, tot i no estar d'acord amb la manera de treballar del senyor Espinós, li dóna la raó, assumeix part de la culpa i no gosa enfrontar-se al seu cap. L'actitud d'aquest personatge canvia radicalment quan es relaciona amb la resta de personatges de l'obra, que es tracten d'una manera més democràtica, entre iguals. Per aquesta causa, la manera de vèncer el senyor Espinós és alterar les regles establertes i, de manera directa, tergiversar la relació perquè, al final de l'espectacle i després de la conversió d'Antoni, el senyor Espinós siga el sotmès i Antoni qui el sotmet.

Els diàlegs, doncs, serveixen per mostrar la interrelació entre els personatges, però també resulten molt útils per facilitar informació anterior sobre els personatges i descobrir, per tant, la història no vista durant l'espectacle. Aquest és el cas de les primeres intervencions de la Rabosa i la Rata que recorden el protagonista en un temps anterior, amb unes característiques diferents a les que mostra en el present. Aquestes analepsis situen Antoni en l'espai que ocupa amb una actitud que, segons indiquen aquests personatges, ha de recuperar per poder salvar-se.

La paraula la prenen tant les persones com els personatges personificats, cosa que sorprèn Antoni però no la resta dels personatges, inclosa la xiqueta, que ho assumeixen amb naturalitat com a part de les seues pròpies característiques. Segons declaren aquests

mateixos personatges, la reacció d'Antoni demostra la seua immaduresa, la qual és el major obstacle que el protagonista ha de superar per tal de ser capaç de trobar la clau que obri el laberint.

Altres personatges tenen tics propis del seu càrrec, com ara el Rei, que mostra el seu autoritarisme tot utilitzant el garrot per indicar el comportament que ha de seguir qui parla amb ell perquè “no tolera la indisciplina” i tothom ha de seguir les seues pautes. En aquesta escena també destaca l'ordre que li dóna a canvi de concedir-li el càrrec de porter del laberint: condemnar a mort la rata (p. 24). La utilització de “fes-me la pilota” com una falca, que el Rei repeteix durant les intervencions, s'utilitza per intensificar el caràcter autoritari d'aquest personatge a més d'aconseguir que l'espectador pugui preveure la pròxima intervenció d'aquest personatge.

Els jocs lingüístics també hi són presents i ajuden a dinamitzar les escenes, a captar l'atenció dels espectadors més menuts que estaran més atents mentre la resta d'espectadors es fixaran en el contingut de les intervencions. D'aquesta manera es justifica l'aparició d'un soldat que busca una guerra (“la guerra s'escapa, fuig de mi”, p. 28) i el diàleg que manté amb la Rata i la Serp que l'adverteixen que la guerra “li costarà molt cara” perquè “li costarà la vida” (p. 29). Finalment, la Rata li recomana una guerra diferent, que agrada al soldat perquè és una guerra divertida en què no es fan servir les armes, una guerra d'insults, en què guanya el més original. En aquest moment es demostra quines són les prioritats dels habitants del laberint que opten sempre pel recurs de la imaginació i el trencament de les regles establertes.

Es fan nombroses referències a motius d'entreteniment infantil com el joc, les endevinalles, que s'han de resoldre per a eixir del laberint, i els fragments de cançons tradicionals. Cal destacar, doncs, el joc que es fa servir per resumir l'argument de l'obra en què el protagonista va enllaçant tots els esdeveniments de l'obra de manera que es relacionen tots els personatges.

D'altra banda, durant el parlament final de l'obra es fa servir la veu en off, tot oferint l'atmosfera de la narració d'un conte, el pare, que ha recuperat la seua creativitat, decideix explicar la continuació de la història de l'Amic invisible a la seua filla:



VEU OFF: Mira, és el planeta de l'amic invisible. Cada dia, passa pel damunt del mateix lloc, esperant que algú se n'adone de la seua presència.

Si arribàreu a vore'l, escoltaríeu el riure, ingenu i irònic a l'hora, d'un xiquet: el vostre amic invisible.

Potser que aleshores comence la vostra pròpia aventura, que l'amic invisible que tots porteu a dins, desperte, i recordeu totes les històries que un dia vau viure i després vau oblidar.

Les meues aventures acaben ací, en aquest precís moment. Però les vostres poden començar ara mateix quan eixiu al carrer. Perquè la representació ja s'ha acabat. (p. 58)

#### 4.8.6. *Posada en escena*

##### 4.8.6.1. Espai escènic

L'espai escènic és fonamentalment negre, sense gaires elements escenogràfics, els quals aniran apareixent o desapareixent d'escena d'acord amb l'espai en què es troben els personatges. Es presenten dos espais ficticials que es corresponen amb els dos nivells, en primer lloc, la casa de Sara i el seu pare, al qual es tornarà a la seqüència final, i, en segon lloc, el laberint.

Pel que fa al primer espai, l'element principal és la pissarra blanca que ocupa el centre de l'escena. Es tracta d'un element mòbil que també servirà de suport del radiocasset, la tassa i el bolígraf amb què es dibuixaran els éssers que han de servir de mascotes dels cereals Cri-cri. Aquest espai està fortament delimitat pels elements sonors que condueixen l'actitud dels personatges tot caracteritzant-se, amb el seu moviment, d'acord amb la música que posen al radiocasset. Seran, a més, els mateixos personatges els encarregats de descriure'l per situar-nos a la casa familiar.

Aquest primer espai es transforma amb la desaparició de la pissarra i el canvi per una escenografia formada per columnes d'estil clàssic que els personatges del laberint són els encarregats de col·locar al lloc. Hem de subratllar que a l'enregistrament es produeix un tall que no ens indica com apareix la quarta columna de les sis que, finalment, ocuparan l'espai del laberint. Les columnes, doncs, apareixen d'una en una, transportades per la Rabosa o el Policia i no canviaran de lloc fins que acabe el nivell ficticial del laberint i, una altra vegada, els personatges se les emporten mentre Antoni

recorda al públic el paper de cada personatge dins del laberint. Així mateix, aquestes columnes serviran de punt de suport d'altres personatges titella com ara la Rata, la Serp, el Xarro i el Mussol.

Un altre fet a destacar és la utilització d'un doble pla. Així, la distribució dels panells verticals permet que hi haja personatges que passen pel fons de l'escena al mateix temps que d'altres ocupen el primer pla, que es converteix en l'espai en què es porta a terme l'acció principal. Aquesta distribució espacial amplia l'espai del laberint amb diferents plànols que ajuden a crear els diferents passadissos.

L'espai de la casa es recuperarà durant la seqüència final en què torna a aparèixer la pissarra blanca, el so del telèfon i els dos personatges que l'ocupen. A aquests elements coneguts pel públic se suma l'arribada del Sr. Espinós que altera la relació entre Sara i el seu pare que s'alien per expulsar-lo de la seua quotidianitat mitjançant un joc de canvi d'identitats que ens recorda una de les escenes d'*Els quatre cosins germans*.

Al final de l'espectacle, l'escena queda totalment nua, desapareixen els personatges i la pissarra, només apareix l'Amic invisible acompanyat del seu riure i la veu del Pare que se sent en OFF.

Imatge 34. Casa: Sara, Antoni (minut 05.56)



Imatge 35. Laberint: Rabosa, Antoni (minut 14.54)



Imatge 36. Laberint: Rata, Soldat, Serp (minut 29.39)



Imatge 37. Laberint: Rata, Soldat, Rabosa (minut 28.53)



Imatge 38. Laberint: Elvis, Sara, Home de negocis (minut 36.09)



Imatge 39. Laberint: Elvis, Sara, Mussol (minut 37.30)



#### 4.8.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

La nuesa plàstica d'aquest espectacle es supleix amb l'explotació dels recursos sonors, tant de sons variats extrets de la vida quotidiana com de talls musicals. Així doncs, en podem fer dos grups, d'una banda, la música que caracteritza els dos espais fictionals i, de l'altra, els sons que ajuden a desenvolupar la ficció.

Si ens fixem, en primer lloc, en els efectes de so que apareixen a la casa d'Antoni i de Sara, hem de fer referència, sobretot, a l'obertura de l'espectacle. L'obra comença amb una gravació dels sons d'animals salvatges que l'adult utilitza per imitar-ne els comportaments, per això, Antoni entra a escena tot sol mimant els gestos i l'actitud d'animals ferotges. Cada vegada que el pare desapareix d'escena, entrarà Sara, la filla, que canvia els sons de la selva per un rock'n'roll. S'estableix així una relació entre aquests dos personatges que indica quin és el tarannà de cadascun, al mateix temps que s'enllacen els dibuixos que fan a la pissarra amb les entrades i eixides dels personatges a escena. En aquesta escena inicial són importants també el so de la telefonada del Sr. Espinós que ens situa en una casa actual, així com la cançó de Jalisco que canten la xiqueta i el seu pare.

El primer que caracteritza el nou espai ficcional, el laberint, és la melodia que sona de fons mentre es transforma l'espai escènic. És una melodia tranquil·la, senzilla,

composta únicament d'instruments de vent, que acompanya el riure de l'Amic invisible. Així doncs, si durant la seqüència inicial la música ha servit per captar l'atenció dels espectadors i marcar el ritme de l'espectacle mitjançant el contrast entre el món adult d'Antoni i el de Sara, al laberint la música serveix d'introducció de cada personatge, tot marcant el límit de les escenes. D'aquesta manera, la melodia tranquil·la i harmònica de l'inici del laberint es repeteix cada vegada que apareix la Serp, tot establint un mecanisme de reconeixement del personatge. La Rabosa, i la seua relació amb el Policia, s'introdueix amb una música molt més angoixant, de ritme més ràpid, que s'acompanya del so del xiulet del Policia quan encalça la Rabosa. Aquesta melodia tornarà a aparèixer en la trobada de la Rabosa i la xiqueta, encara que s'enllaça amb l'escena següent amb un altre tipus de tonada, molt més amable, que ens trasllada al món del circ i dels espectacles d'il·lusionisme. La música anuncia l'entrada del Rei, amb música "majestàtica" segons l'acotació (p. 22) a la manera dels reis medievals, la solemnitat d'aquest acompanyament contrastarà amb l'actitud beneïda del personatge. En darrer lloc, l'aparició del Mussol a escena s'introdueix amb "música d'orgue" (p. 47) que serà, a més, la primera víctima d'Antoni perquè comprovem que ha recuperat la memòria i recorda les històries del laberint que ell mateix s'havia inventat.

La música és també significativa, és a dir, pot explicar el comportament dels personatges, però, al mateix temps, les relacions que s'estableixen entre els uns i els altres. Per això, hem de destacar l'escena durant la qual Sara i Antoni caminen perduts i sols pel laberint sense arribar a coincidir mai al mateix passadís. Aquesta mateixa angoixa, subratllada pel moviment i l'actitud dels personatges, s'escampa pel laberint quan se sent la música i els passos que caracteritza l'amenaça de l'existència dels Perseguidors, uns personatges que encarnen el perill principal del laberint.

Pel que fa a la resta de recursos sonors, és important destacar que l'aparició de l'Amic invisible, al final de les escenes, tot combinant un recurs visual i un recurs sonor com la gravació de les rialles d'un infant, ajuda a identificar-lo com fan els personatges i com acabaran fent els espectadors. Aquest riure s'utilitza com a mecanisme de cloenda, al mateix temps que provoca el públic perquè continue atent a allò que passarà a continuació. Els sons, per tant, ajuden a captar l'atenció dels assistents en un espectacle en què la resta de mitjans escènics són molt escassos. Deixant de banda l'aparició d'aquest personatge, trobem els sorolls que ajuden a crear l'atmosfera del

món meravellós tot introduint elements estranys i sorprenents, com ara el tren que impedeix el pas del Policia. Però també els sons que amplifiquen alguna acció dels personatges, parlem, per exemple, del so sec de les bufetades, tot i que involuntàries, del Guia del laberint a Antoni o el de les garrotades del Rei. Així com també del so de la campana que connecta l'acció de la xiqueta dins del laberint, que la manipula, amb Antoni, perdut, que no en suporta el so.

La tornada al primer nivell ficcional també es marca amb la repetició dels sons i les actituds anteriors. A més, per recuperar la informació d'aquest nivell, Antoni torna a posar els sons dels animals i connectar així aquesta escena amb la inicial.

L'espectacle es clou amb la veu en off d'Antoni acompanyada per una altra melodia que serveix per presentar, per darrera vegada, el món de l'Amic invisible.

#### - Il·luminació

En aquest espectacle s'esmercen tots els esforços en els efectes de so i música. No trobem cap variació d'il·luminació que permeta distingir els diferents espais o situacions durant l'espectacle. L'únic efecte lumínic és la utilització de la llum negra quan apareixen elements escenogràfics com la font o el planeta de l'Amic invisible, la resta de l'espectacle hi ha una llum blanca constant que il·lumina tot l'espai escènic uniformement.

#### - Caracterització externa dels personatges

Tots els actors van rigorosament de negre, sabates, pantalons i camisa negra. Aquesta senzillesa facilita els canvis de personatge, perquè l'espectacle barreja personatges actor amb personatges titella. Per donar vida als titelles de vareta (Serp, Rata, Mussol i Xarro) els actors es cobreixen el cap completament amb una tela negra i, així, queden invisibles a la vista del públic que focalitzarà l'atenció en el titella.

En els casos dels personatges actor, només la presència o absència d'alguns elements de vestuari els diferencien. Sara porta un jupetí roig, Antoni, en canvi, vesteix de rigorós negre sense cap altre element caracteritzador. Ambdós, però, a la seqüència final es disfressaran per expulsar el Sr. Espinós de la casa. Els personatges canvien d'aspecte tot afegint un element, en el cas d'Antoni una màscara; Sara, en canvi, tria ocultar-se el rostre amb un vel que ajuda a la caracterització de vella. Pel que fa al Sr.

Espinós, vestit amb americana i corbata, destaquen les referències que fa l'Antoni transformat a la dona exuberant que hi ha dibuixada a la corbata.

Dels personatges del laberint, la Rabosa “vesteix gavadina i duu una xistera al cap” (p. 9), la caracterització es completa amb una cua de rabosa i una màscara negra a l'estil de la *Commedia dell'Arte*. El Rei, definit per l'acotació inicial com “el rei de bastos” (p. 22), porta una capa blava fins als peus, barba i cabells blancs, una corona i el garrot corresponent. La presència de la imatgeria de les cartes de la baralla es completa amb la caracterització del Majordom i la Rata.

El tercer grup de personatges a què hem de referir-nos el conformen els que porten màscares, les quals en destaquen icònicament el tret principal. Aquest és el cas del Policia, el Guia del laberint, el Soldat i l'Home de negocis. Així, el Policia, el Soldat i l'Home de negocis tenen el rostre ocult sota un antifaç i porten al cap elements amb la forma d'un xiulet gegant, el primer; un tanc militar, el segon; i tota una illa de gratacels, el tercer. El Guia del laberint, sord, substituirà l'antifaç per una màscara amb forma d'orella que li cobrirà tot el rostre. Aquesta caracterització es completa amb el tipus de jaqueta propi de cada professió; una caçadora en el cas del Policia; un uniforme de conserge, el Guia; una jaqueta de camuflatge, el Soldat, i una americana en el cas de l'Home de negocis. El cas del Marjrdom és diferent, encara que porta una màscara amb forma d'ampolla de xampany i aquest tret l'apropa al Guia, allò que el caracteritza és la relació que estableix entre aquesta màscara i la carta d'as de copes que du a les mans. Així doncs, la màscara amb forma d'ampolla i els moviments del personatge que omplen l'as de copes de tant en tant expliquen la raó per la qual aquest personatge està embriac. Una vegada més, trobem una jaqueta, ara de color roig.

La caracterització dels actors respon, doncs, a la necessitat d'uns canvis de vestuari ràpids per compensar la diferència entre el nombre d'actors i el de personatges. Al mateix temps, es troba un mecanisme eficaç mitjançant el qual amb elements molt escassos els espectadors poden reconèixer els diferents personatges.

- Utilitatge

Al primer nivell ficcional apareixen objectes que ajuden a localitzar l'acció en un temps contemporani al dels espectadors. Apareixen, per això, un radiocasset que els personatges manegen naturalment, una tassa tipus “mug” d'on beu tant Antoni com la



seua filla i un telèfon inalàmbric. La pissarra blanca del centre de l'escena és l'objecte que fa de pont entre els dos nivells ficticials, l'espai en què apareixen per primera vegada alguns dels personatges del laberint: la Serp i el Xarro. Aquesta pissarra, junt amb la resta d'elements, entre els quals podem incloure també el maletí del Sr. Espinós i la bossa de plàstic de la xiqueta quan es disfressa de vella, ajuden a marcar la proximitat entre l'època del públic i la dels protagonistes d'aquest primer nivell.

L'utilitatge que apareix al segon nivell ficticial, en canvi, té una funció fonamentalment caracteritzadora de cada personatge. Hi trobem el cas del Policia que fa servir un xiulet, el Soldat que porta una metralladora o el Rei amb el garrot per agredir els seus súbdits. La Rabosa exhibirà una rastrera de pollastres a l'ast que actualitza la seua pròpia caracterització que fa referència a l'assalt de corrals de gallines. Hi hem d'afegir el cas de la carta de l'as de copes que el Majordom utilitza com a recipient i el barret de copa de la Rabosa que dóna la solució a l'enigma del laberint.

Un comentari a banda mereixen els objectes que la Rabosa utilitza per fer jocs de mans i malabars, com ara el mocador i el ram de flors que apareixen després d'un truc de màgia. Les pilotes de malabars, a més, són símbol de la transformació d'Antoni, que en arribar al laberint no reconeix el joc que li proposa la Rabosa. A la darrera escena del laberint, tanmateix, Antoni és ben destre i les fa servir sense cap problema, tot afegint, a l'escena final, que vol aprendre a fer malabars amb sis pilotes. La presència d'aquest joc permet, doncs, fer un seguiment de l'evolució de l'alienació patida pel protagonista. La recuperació definitiva d'Antoni es demostra quan, per tal de posar nerviós al Sr. Espinós fa un avió de paper amb el bitllet que aquest li regala, tot demostrant que "els diners se'n van volant" (p. 56). Un altre element de l'utilitatge que té una relació directa amb Antoni és el mapa del laberint que li lliura la Rata. Aquest objecte que remet, a més, als documents escrits demostra que no és la solució a aquest tipus de laberints, potser perquè es tracta de l'opció més propera a les regles convencionals. Antoni trobarà l'eixida al seu propi laberint i, per demostrar-ho, apareixerà la font que en marca el final del recorregut.

#### 4.8.6.3. Interpretació

##### - Moviment

La gestualitat d'Antoni marca el començament de l'espectacle, ajudat dels sons enregistrats, ja que el personatge mima els gestos i les actituds d'aquestes bèsties. Durant aquesta primera seqüència es combina l'entrada i l'eixida dels personatges amb el tipus de so enregistrat. Aquest so es relaciona directament amb el moviment i l'actitud dels personatges, mentre que el pare prefereix els animals, la xiqueta els canvia per un rock'n'roll. A més, són els mateixos personatges els encarregats, aparentment, de canviar d'enregistrament tot fent funcionar el radiocasset. La imitació dels animals d'Antoni, d'una banda, i els balls esbojarrats de la xiqueta, de l'altra, es completaran amb els dibuixos que Antoni fa a la pissarra blanca i els retocs de Sara.

En obrir el nivell ficcional del laberint, els moviments caracteritzen els personatges actor. Mentre que la Rabosa es trasllada de banda a banda de l'escena mitjançant passos molt curts i gairebé rítmics, el Policia la persegueix tot fent grans passes. El Rei es mou majestuosament i altivament, sense mirar el seu interlocutor; el Soldat marxa per l'escenari fent salutacions i acompassant els gestos amb els parlaments.

Hem de tenir en compte, a més, el canvi d'actitud de Sara i Antoni dins del laberint. Antoni es mostra bastant espantat, amb una gestualitat molt exagerada, quan coneix tant la Serp, com la Rabosa o a la Rata; Sara, en canvi, en conèixer la Rabosa participa dels jocs i balla la música de fons. La interacció entre Antoni i la resta de personatges es basa en el moviment en el cas de la trobada amb el Guia i també amb el Rei, els quals l'agredeixen.

##### - Veu

La veu és un aspecte rellevant en aquesta obra a causa de la quantitat de personatges interpretats per cada actor. La veu serveix com a mecanisme diferenciador de personatges que afegeix informació a aquella que ens arriba pels distints moviments i caracteritzacions externes. Així doncs, potser seria important destacar la distribució dels actors d'acord amb els personatges que, en algun moment de l'espectacle parlen. Sara i la Rata les interpreta M. Josep Gongga, la qual utilitza per a Sara un ritme pausat, moltes

vegades imitant el to suplicant dels adolescents, d'altres encarant-se decidida a la resta de personatges. Mentre que la veu de la Rata, personatge titella, té un timbre més agut, al mateix temps que més aspre, tot utilitzant repeticions amb una cadència més lenta, com per exemple, referir-se a Antoni com a Manolo i articular aquesta nova denominació arrossegant les vocals de manera sorneguera. La Rata canta per demostrar les seues aptituds per esdevenir la mascota dels cereals Cri-cri i la seua veu és encara més aspra i estrident.

Pel que fa als personatges interpretats per Josep E. Gongga, el personatge d'Antoni mostra el seu nerviosisme mitjançant la velocitat dels seus parlaments, els balbuceigs i els crits de terror. És un personatge de gestos exagerats que s'acompanyen de lamentacions i queixes; a més, és el primer que es contagia de la manera de riure un tant peculiar del seu superior, el Sr. Espinós. La transformació d'Antoni durant l'escena amb el Sr. Espinós es basa en bona mesura en la veu, perquè el to amenaçant, el canvi de llengua i les repeticions incompletes de les intervencions, marquen el seu nou esperit agressiu. El Soldat, en canvi, com que repeteix frases molt curtes, més aviat consignes, segueix una cadència rítmica, monòtona, amb una veu d'un registre més greu, més solemne que contrasta amb el contingut final de les seues intervencions:

SERP: Al sud, fan una guerra d'insults. Guanya qui diu l'insult més original. Vols uns quants a bon preu, soldat?

SOLDAT: Sí! (la Serp li fa un escoltet a cau d'orella) Què fort! Eixa és la guerra que vull buscar i trobar. Rasca-melics! Furta-carteres! Trenca-melons! (Desapareix per un dels corredors sense deixar de dir insults). (p. 30)

Del Majordom el que més destaca és l'oscil·lació dels seus parlaments, d'acord amb els seus moviments, com a conseqüència del seu estat d'ebrietat que no deixa d'alimentar. El contingut de les intervencions, junt amb una certa inseguretat quant al to de veu i de timbre caracteritzen aquest personatge:

MAJORDOM: Molt senzill, estimades senyoretetes i animalets. El que vull oblidar és... se m'acaba d'oblidar. Que casualitat, vaig a celebrar-ho. (Es serveix del seu cap a l'as de copes i beu). (p. 42)

El darrer grup de personatges són els interpretats per Miquel Ribes: la Rabosa, el Guia, l'Home de negocis, el Sr. Espinós, a més de la Serp, el personatge titella que manipula aquest actor. La Serp és un personatge persuasiu, per això la seua veu té un to dolç, acaramel·lat, lent, pausat, en definitiva, ben hipnotitzant. Les intervencions de la Rabosa es produeixen tot seguint una cadència melòdica en un to en sentit ascendent. Aquest personatge acompanya els seus parlaments quasi cantats amb uns passos curts i rítmics als quals ja hem fet referència. El Guia i l'Home de negocis, en canvi, es diferencien per una actitud més aviat greu i seriosa. Mentre que el Guia té un cert accent francès, que s'aconsegueix amb una sonorització de les sibilants sordes i la imitació de l'articulació característica de la erra; l'Home de negocis adopta una to de superioritat respecte als seus interlocutors, tant per telèfon com amb Sara. L'últim personatge d'aquesta llista és el Sr. Espinós, el tret principal del qual és el riure enganxós al qual ja han fet referència els personatges a la seqüència inicial. L'autoritat del Sr. Espinós, l'actitud altiva que demostra davant de la figura del seu treballador, es va transformant en desesperació a mesura que va avançant l'acció. Així doncs, el Sr. Espinós comença amb un to greu, amb frases assertives enunciades amb molta seguretat, que es transforma, però, en estupefacció davant de l'agressivitat d'Antoni i, finalment, en desesperació davant els comportaments surrealistes de la resta de personatges. Aquesta trajectòria cap a la pèrdua dels nervis final es mostra amb el canvi de to de veu cada vegada més exclamatiu.

#### 4.8.6.4. Ritme

L'espectacle s'inicia amb una escena en què un personatge escolta atentament una gravació de sons de bèsties salvatges i n'intenta imitar els gestos. Aquesta escena inicial, s'interromprà amb l'eixida del personatge i amb l'aparició d'un de nou, Sara, que canvia l'enregistrament per un rock'n'roll. Aquesta alternança del so real de les bèsties salvatges amb el rock i la subsegüent reacció dels protagonistes, que es repeteix dues vegades, ha d'enganxar els espectadors, al mateix temps que mostra els mecanismes de relació entre els personatges.

Així mateix, la combinació d'escenes parlades amb escenes mimades o ballades és constant al llarg d'un espectacle en què la música té un paper fonamental. Els canvis

de plantejament en el mecanisme de subministrament de la informació permeten que l'espectador no es cansi i, a més, l'obliga a estar pendent del que passa a escena.

En el primer nivell ficcional, com hem vist, trobem una estructura basada en la relació dels personatges amb el so enregistrat, en un ordre animals-música-animals-música que es relaciona amb la presència de dos personatges diferents (animals, Antoni; música, Sara). Aquesta seqüència acaba per decisió d'Antoni, el qual para el rock, i comença amb la filla una batalla d'imitació de sons d'animals salvatges.

Al llarg del segon nivell ficcional, tanmateix, aquests dos personatges no apareixeran mai junts a escena. Les escenes protagonitzades per Antoni i aquelles que protagonitza Sara s'alternen, tot buscant l'agilitat de l'acció en una successió contínua d'escenes molt breus. S'aconsegueix, així, un ritme continu de l'espectacle en què ambdós personatges interaccionen amb la resta d'habitants del laberint tot establint vincles diferenciats.

En aquest segon nivell ficcional es combinen les escenes en què apareix un personatge actor i un altre personatge titella amb les escenes en què participen dos personatges actor. El canvi d'escena a escena és àgil, s'alternen, a més, aquelles en què apareix un dels dos protagonistes amb les que mostren les característiques i els personatges que habiten el laberint. En les escenes inicials, la introducció d'un element escenogràfic, les columnes, marca el ritme de l'acció i l'aparició dels personatges, els quals construeixen l'espai que ocupen. L'entrada i eixida dels personatges d'escena és constant, així com l'aparició de personatges secundaris nous, gràcies als esforços de la companyia en el camp del vestuari i l'ús de titelles perquè els canvis siguin ràpids i eficients. La quantitat de personatges, la brevetat de les escenes, a més de la barreja de personatges nous amb d'altres de coneguts, crea una sensació d'irrealitat que complementen la senzillesa de la resta d'elements.

#### 4.9. ANÀLISI COMPARATIVA DE LES OBRES

Al llarg d'aquestes pàgines hem vist com el món mostrat en els espectacles de Pluja evoluciona i es transforma, malgrat que l'objectiu de les obres sempre és presentar-ne un d'alternatiu al qual arribaríem tot trencant les regles establertes i acceptades per la societat. Els mecanismes que s'utilitzen per transmetre la necessitat

d'aquest nou món provenen del cinema mut, del teatre de l'absurd, de la literatura per a infants i, en alguns casos, de les tècniques utilitzades en els espectacles de carrer.

El fet de portar a escena textos propis que beuen de fonts molt diferents produeix una línia no solament temàtica, sinó també estètica que és constant al llarg de tota la història de la companyia. Segons el que ells mateixos expliquen, la professió els ha titllat de crear obres blanques en què no apareixen els temes considerats tabú, com el sexe o la mort. Tot i el silenci innegable en aquests àmbits, Pluja no evita abordar altres temes ben espinosos que ocupen l'actualitat com les guerres, la fam, la contaminació o la influència dels mitjans de comunicació de massa des d'una perspectiva pròpia i, moltes vegades, amb un doble nivell de discurs, per fer arribar el missatge tant als xiquets com als adults que assisteixen a la representació.

Si mirem els punts de l'esquema i com els hem aplicat en els espectacles de Pluja, veurem que en el seu desenvolupament hi ha especificitats pròpies de la creació per a infants. Hem vist necessari, així doncs, insistir en tres aspectes fonamentals que podem trobar al llarg de tots els punts de l'anàlisi: la consideració d'un doble receptor, els mecanismes de transmissió dels valors actuals i, finalment, la necessitat de crear una consciència de públic teatral. De fet, en primer lloc, el reconeixement de dirigir-se a un ventall de receptors amb expectatives diverses el trobem en tot el procés de creació, des de la construcció ficcional fins a la posada en escena. És a dir, consideren el xiquet però també l'adult, el qual decideix portar-lo al teatre, programar l'obra en un moment determinat o, fins i tot, treballar-la a classe tot incloent l'espectacle com a eixida pedagògica. En segon lloc, hem vist com l'humor, la plasmació d'un món realista i el món dels jocs s'utilitzen a favor d'uns valors que es defensen com a característics de la societat a la qual pertany tant la companyia com l'espectador. En darrer lloc, l'imperatiu de canviar la inèrcia del món infantil durant la dictadura, els porta a insistir en el compromís del món cultural amb l'educatiu.

A continuació presentem un breu panorama conjunt dels espectacles, tot seguint els punts de l'esquema d'anàlisi que mostraran les característiques d'aquestes obres per a infants.

#### 4.9.1. Acció i nivells fictivals

L'estructura de l'acció es basa, en cinc dels set espectacles analitzats, en la relació entre dos nivells fictivals. El primer nivell fictival l'ocupa un món de base realista, amb nombrosos referents compartits amb el públic, que serveix per endinsar els xiquets en un segon nivell en què trobem el gruix de l'acció dels espectacles. El mecanisme que s'utilitza per obrir aquest segon nivell pot ser l'anunci d'un personatge que narra una història (Gigi a *Momo*) o la maneja (les bruixes a *La vera història d'Ali Babà*); l'aparició d'un personatge que pertany a aquest segon nivell, en una mena de conquesta del món realista (*Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti, Peter Pan*); o bé l'avís d'un personatge que aquest món paral·lel existeix (Sara a *L'amic invisible*). En canvi, en *Els quatre cosins germans* ens trobem davant d'un nivell únic en què el joc, la màgia i les trapelleries formen part del món dels personatges principals; i, en darrer lloc, a *Eh! Tirant* trobem un cas de teatre dins del teatre en què els personatges manifesten que estan representant un espectacle teatral per commemorar el cinquè centenari de l'edició de *Tirant lo Blanc*.

Pel que fa a l'estructura global dels espectacles, la divisió de les seqüències coincideix amb aquella que ofereix la companyia en el guió conservat. Les seqüències grans es distribueixen d'acord amb la presentació del primer nivell fictival, l'obertura del segon nivell fictival i el retorn al primer nivell per donar pas a la cloenda de la ficció. En el cas de les obres que tenen dos nivells, el primer nivell és més breu, ja que el desenvolupament de la ficció té lloc al segon nivell. Per aquesta causa al segon nivell també hi trobem subdivisions segons el canvi dels espais (*Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti, Peter Pan*) o la relació dels personatges amb la ficció (*La vera història d'Alí Babà, Momo, Eh! Tirant, L'amic invisible*). En *Els quatre cosins germans* hem fonamentat la divisió de les seqüències en l'aparició dels personatges que alteren el món dels protagonistes; mentre que en *Eh! Tirant* ens hem fixat en la representació de determinats passatges de la novel·la.

En el segon nivell fictival són constants les analepsis i les prolepsis indirectes que ajuden a subministrar la informació que s'ofereix als espectadors, tant sobre l'acció com sobre els personatges. Les analepsis, doncs, ajuden a caracteritzar els personatges i emmarcar la seua funció dins del transcurs de l'espectacle, alhora que les prolepsis es

converteixen en avisos per als espectadors sobre els esdeveniments futurs. Aquests dos mecanismes dosifiquen la informació tot incloent les repeticions dels aspectes fonamentals, necessàries per a la comprensió dels més menuts. En el cas de la catàstrofe ecològica de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, per exemple, s'anuncia amb bastant antelació que ells en podrien ser els culpables. És el mateix mecanisme que s'utilitza a *Els quatre cosins germans* quan s'anuncia que rebran una notificació del jutjat, un fet que porta aparellat l'aparició d'un grup de personatges negatius que pretenen destruir el món al qual pertanyen. Les analepsis poden ampliar el món ficcional, tot referint-se a altres personatges que no han aparegut a escena com don Cabolo (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*) o el senyor Espinós (*L'amic invisible*). La manipulació del temps ficcional també permet l'ús de les el·lipsis temporals, les quals agilitzen profundament el transcurs de la ficció (*Momo, La vera història d'Alí Babà, Eh! Tirant*).

La construcció de l'espai ficcional té un paper molt rellevant en aquestes obres, en què trobem un gran nombre d'espais en cadascuna. Cal subratllar, doncs, com les transicions espacials es poden mostrar durant els parlaments, abans, fins i tot, dels canvis escenogràfics. L'encadenament constant dels espais és un tret directament relacionat amb l'interès pel procés de subministració de la informació durant el qual s'han d'explotar tots els recursos perquè el desenvolupament de l'acció mantinga un cert ritme i, al mateix temps, siga al màxim de transparent i entenedor. Aquest és el cas, en primer lloc, del trajecte al Jardí del Sol (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*), durant el qual apareixen personatges que indiquen que són en camí sense que haja canviat cap element de l'escenografia; en segon lloc, dels diferents espais que es marquen amb la utilització de la taula (*Els quatre cosins germans*), però també en el cas del laberint de *L'amic invisible* en què l'aparició de personatges que l'habiten n'indica les diferents zones. L'espai ficcional més complex és el de *Momo* i *Peter Pan* (amb cinc espais fictivals ben diferenciats), mentre que en *Eh! Tirant* els pallassos declaren trobar-se en un teatre per fer una obra teatral. En *La vera història d'Alí Babà* trobem, a més, que un espai, la casa d'Alí, condueix fins un altre espai ficcional, la cova.

Hem de subratllar, en darrer lloc, el mecanisme de cloenda dels espectacles com un tret que els diferencia del teatre per a adults perquè en la majoria de casos intervé un dels personatges amb l'objectiu de resumir tota la ficció. En alguns espectacles aquest resum adopta format de cançó (*Els quatre cosins germans, Momo*), en d'altres el format



de comiat dels personatges que hi han intervingut (*Eh! Tirant, L'amic invisible*) i, fins i tot, el format de reflexió final d'un dels protagonistes (*La vera història d'Alí Babà, Peter Pan*). El conflicte inicial, doncs, es resol amb la participació i complicitat de tots els personatges, els quals aconsegueixen superar feliçment els reptes presentats al llarg de l'obra. Com ja hem avançat a l'anàlisi de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, en aquest espectacle no podem determinar si s'arriba a una solució clarament definitiva i, a més, és el cas en què la cançó final té un objectiu més lúdic que informatiu.

#### 4.9.2. Personatges

Cal que destaquem la presència de personatges xiquets en totes les obres excepte en *La vera història d'Alí Babà*. L'ús de personatges d'aquesta franja d'edat ajudarà els espectadors a involucrar-se amb l'acció que té lloc dalt de l'escenari perquè aquesta moltes vegades es basa en l'enfrontament de dos mons difícilment reconciliables: el dels adults i el dels infants. Els personatges infants solen ser els protagonistes capaços de resoldre la situació plantejada en un món conduït pels adults, als quals s'enfronten decididament. Així doncs, en *L'amic invisible* encara pren més rellevància aquesta relació entre els grups d'edat perquè l'adult protagonista ha d'aconseguir tornar a prendre contacte amb el món de la infantesa per sortir del laberint.

Els personatges adults, en el cas de *La vera història d'Alí Babà, Eh! Tirant i L'amic invisible*, s'encarreguen d'obrir el nivell ficcional que ens porta al moll de l'os de la història, tot indicant quines són les pautes que haurien de seguir els xiquets per transformar el món. A la resta de casos (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti, Els quatre cosins germans, Momo i Peter Pan*) la dicotomia de personatges, basada en l'oposició del bé contra el mal, porta a la plasmació dels diferents mecanismes que s'utilitzen per vèncer tots els entrebancs fins a la resolució del conflicte final. Així doncs, els xiquets aconsegueixen provocar una evolució de la conducta dels adults com la d'Antoni en *L'amic invisible*, però també defensar-se de les agressions amb armes com la màgia i la imaginació que, durant les lluites contra el Jutge i el Medidor d'*Els quatre cosins germans*, demostren l'eficàcia per deslliurar-se d'aquestes càrregues imposades. El contrast entre el caràcter dubitatiu dels adults, els quals no són capaços de superar un cert estat de desconcert, amb la constància de la personalitat dels xiquets és

evident. Les trapelleries d'uns o la timidesa dels altres, per exemple, són actituds que els caracteritzen al llarg de tot l'espectacle per tal d'oferir uns personatges infants definits. Els protagonistes, per això, han de ser personatges desperts, desimbolts, amb molta vitalitat i decisió, acompanyats d'un personatge antagònic, però també dels adults que són el màxim escull que els xiquets han de superar. Aquests xiquets intentaran, amb tots els mitjans al seu abast, canviar el comportament dels adults per tal de conservar el seu mode de vida.

Com ja hem avançat més amunt, en aquestes obres es divideix el món tot basant-se en la confrontació bo-dolent que és molt evident a l'hora d'acostar-nos al tractament de la construcció dels personatges. La caricaturització, que aconsegueix transformar-los en negatius, és una constant en totes les obres durant les quals se'n destaquen els trets fonamentals tot ridiculitzant-los fins a l'extrem, la qual cosa també comporta una crítica ferotge del sistema que representen. Els personatges satiritzats són tots adults representants del poder imperant, un jutge, un mestre, un policia i, fins i tot, un pallasso llest, que acumulen característiques negatives com el fet de ser incomprensius, insolidaris, egoistes, mentiders o materialistes. De fet, escassos són els adults que es poden considerar personatges positius, i ho són sempre gràcies a la relació de col·laboració que estableixen amb els xiquets protagonistes.

Si fem un repàs de les característiques dels adults que podem anomenar positius, comprovem com la caracterització psicològica d'aquests personatges va complicant-se. De manera que els seus trets evolucionen des dels traços ràpids dels primers, fins als adults totalment submergits en els perills i les conseqüències del sistema, amb trets psicològics molt més elaborats. En primer lloc, trobem el mestre de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, don Joan, el qual, amb una actitud molt pròxima i comprensiva amb els xiquets, d'acord amb el paràmetre del jove *progre*, fins i tot arriba a disfressar-se i burlar-se del mestre carrincló, a qui anomenen don Cabolo. En segon lloc, hi ha els adults que ajuden els xiquets a assolir el seu objectiu, com ara el màgic Tutti-Frutti de la mateixa obra, que col·labora amb els xiquets a trobar el Jardí del Sol i, també, el Mestre Hora de *Momo*, que dóna les claus a la protagonista per acabar amb els homes grisos. El darrer cas és Antoni a *L'amic invisible*, el qual, tot i que a l'inici no apareix com un personatge positiu, amb l'ajut i la perseverança de la seua pròpia filla, es transforma i recupera l'antic tarannà. Hi ha personatges adults, però, que exerceixen un altre paper

dins l'obra, són els generadors d'acció. En *La vera història d'Alí Babà* les bruixes obren un nivell ficcional, al qual pertany Alí i que els servirà per tal d'exemplificar la influència que poden exercir sobre el món dels humans en l'únic espectacle en què no trobem cap personatge infant.

Si repassem, a continuació, les característiques dels personatges xiquets, el primer que hem de subratllar és que es presenten unes vegades individualment (*Momo*, *Peter Pan*, *L'amic invisible*); d'altres, en un grup que col·labora per assolir un objectiu comú (*Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, *Els quatre cosins germans*, *Eh! Tirant*). Hem de destacar, així mateix, la presència de certs personatges que comparteixen denominació als espectacles *Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, *Els quatre cosins germans* i *Eh! Tirant*. Així doncs, els personatges que donen nom a la primera d'aquestes obres tornen a protagonitzar-ne dues més; tot i que a *Els quatre cosins germans*, *Raspa* i *Sompo* apareixen junt amb *Tranqui* i *Mut*, i a *Eh! Tirant* transformen el vell màgic en una jove Tutti-Frutti. Subratllem que, al llarg dels espectacles, les característiques dels infants es mantenen constants tot creant cada personatge xiquet a partir d'una relació de complementarietat amb la resta de xiquets que hi apareixen. Per això podem parlar bé d'una parella antagonica en el cas de *Raspa* i *Sompo*, o bé d'un grup compacte a *Els quatre cosins germans*, però també del grup de personatges secundaris que formen els xiquets abandonats *Bamby*, *Draqui* i *King* de *Peter Pan*.

El nombre de personatges de cada obra es condiona a la disponibilitat d'actors que hi ha en el grup en cada moment. *Momo* és l'únic espectacle amb actors d'una altra companyia, *Alfred Picó* i *Carles Alberola*. Així mateix, *Empar Martínez* participa en *Eh! Tirant*, *Peter Pan* i *Dòmina dominante*, espectacle dirigit a adults que hem deixat de banda en aquest estudi. La necessitat d'ampliar el ventall de personatges en algunes de les obres se supleix amb els personatges màscara (*Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, *L'amic invisible*); la utilització de titelles que o bé són personatges independents (*La vera història d'Alí Babà*, *L'amic invisible*), o bé són personatges que, per necessitats escèniques, es presenten sota aquest format (*La vera història d'Alí Babà*). Així com amb la doble caracterització de cada actor (*Els quatre cosins germans*) o, fins i tot, amb les múltiples caracteritzacions dels actors, com ara els quatre personatges que interpreta *Miquel Ribes* (*La vera història d'Alí Babà*). En *Momo* i *Peter Pan*, s'arriba fins a la triple caracterització de gairebé tots els actors, excepte l'actriu que encarna el

personatge protagonista, M. Josep Gongga en el primer cas, Empar Martínez en el segon. Així doncs, trobem que una companyia de quatre o cinc actors pot arribar a oferir espectacles de quatre personatges (*Eh! Tirant*), vuit personatges (*Els quatre cosins germans*, *La vera història d'Alí Babà*), nou personatges (*Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*) i fins a dotze personatges (*Momo*, *Peter Pan*, *L'amic invisible*).

#### 4.9.3. *Emmarcament ficcional*

L'establiment del macroespai i l'època dels espectacles es correspon amb la voluntat de mostrar el punt de vista de la companyia des de la realitat que es viu a la comarca. En les dues primeres obres reivindiquen el tipus de vida tradicional mitjançant la descripció dels trets fonamentals tant de les cases com dels espais que les envolten. A *Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti* es parla d'una pinada i del pati de l'escola, mentre que a *Els quatre cosins germans* es parla d'una estança com la cambra, la qual ocupa l'espai superior de la casa tradicional valenciana. Si el grup posa l'accent en aquests detalls és per subratllar el camí que han començat tots aquells que entenen el progrés com una negació de la pròpia història. Les ciutats, en conseqüència, es presenten com el principal enemic del benestar dels xiquets i, per tant, del conjunt de la societat. El creixement de les poblacions i l'aparició de nous personatges que se n'aprofiten es mostra a *Els quatre cosins germans* en què la conservació de les cases antigues és l'objectiu principal dels protagonistes. La transformació de l'espai, responsabilitat de les accions dels homes grisos, també és la causant dels canvis de tarannà dels personatges a *Momo*. Aquest desequilibri es representa amb la modernització dels espais coneguts, com ara la taverna, i l'abandonament de l'ús dels espais comuns com l'amfiteatre.

Pel que fa a l'època, l'hostilitat vers el món dels infants arriba a presentar-se com una característica habitual de la modernitat a gairebé totes les obres que hem analitzat. A *Peter Pan* i a *L'amic invisible* els telèfons, les reunions de feina, les cites urgents, conformen el context d'aquesta nova realitat que els personatges comparteixen amb el públic. En aquestes dues obres s'insisteix en la descripció del nucli familiar, es tracta de famílies acomodades, amb adults preocupats per qüestions laborals, per la pròpia imatge i amb poc de temps per dedicar-lo als fills, quasi adolescents. La transformació que ha

sofert el món conegut al llarg d'aquests anys és matèria d'exploració en les obres de Pluja tot destacant sovint els aspectes negatius més amagats, com ara la fe cega en unes regles establertes que durant els espectacles sempre es posen en dubte. D'altra banda, la llengua també és un indicador de l'època a la qual pertanyen els personatges, sobretot pel lèxic que utilitzen (flash de taronja, tele, passota, videoclub...).

Així doncs, veiem com hi ha un interès constant a compartir amb els espectadors tant l'espai com l'època dels espectacles, per tal que s'identifiquen i se submergeixen fàcilment en la ficció. Pluja pretén introduir les obres a la vida de l'espectador, tot mostrant com es pot lluitar contra els canvis de la societat. Hi veiem una insistència a subratllar les bondats d'un mode de vida tradicional, propi d'un passat imprecís, que ajuda a establir el contrast amb els punts negatius del món actual.

#### 4.9.4. *Punt de vista*

Pluja parteix, sempre, de la seua ciutat, Gandia, i de la seua comarca, la Safor, per tal de donar compte d'una realitat que coneix i, d'aquesta manera, fer extensives les reivindicacions a les necessitats de totes les poblacions on actua. De fet, el punt de vista es defensa mitjançant un component molt important, l'humor, que s'utilitza com a estratègia per transmetre les seues idees. Els jocs lingüístics i el trencament d'expectatives de l'espectador es conjunten per tal de donar a conèixer l'opinió de la companyia sobre un tema concret al mateix temps que aconseguen captar l'atenció dels espectadors. Els de Pluja transformen l'humor en aliat per fer front a les situacions que es plantegen a escena, exploten el riure com a mecanisme de solidaritat social, el qual permet crear una gran complicitat entre la companyia i la platea. Mitjançant la comèdia, doncs, els espectacles de Pluja aconseguen mantenir l'atenció de l'espectador durant la major part del temps, perquè el públic infantil s'enganxa més fàcilment a les situacions còmiques. El gaudi de l'espectador s'aconseguirà tant a través d'una escena còmica, com gràcies a un esquetx ràpid, dirigit a un segment determinat del públic.

Pluja, a més, no deixa mai de dirigir la mirada del públic cap als aspectes de la realitat que caldria transformar, així, el seu punt de vista carregat de crítica ha d'aportar la possible solució al problema. S'insisteix en la importància de la imaginació i de la

consciència ecològica, uns valors que van en augment durant l'època, al mateix temps que hi trobem un fort sentiment localista i antibel·licista.

Els jocs dels personatges acosten els problemes que es presenten a escena al món del públic, unes problemàtiques properes i amb una solució basada en la col·laboració i la cooperació entre els més menuts. El trasllat del joc infantil a dalt de l'escenari crea una xarxa de complicitats entre els personatges i els xiquets del públic que demostra com es poden vèncer els problemes creats pels adults, en una espècie d'apologia del dret dels infants a la desobediència, a la rebel·lia i al joc que pretén convidar a la reflexió.

Pel que fa a la relació entre els diversos mons fictivals, l'obertura d'un nivell que ens endinsa en el món meravellós es plasma o bé mitjançant recursos escenogràfics com ara fer volar els protagonistes (*Peter Pan*), o bé amb la presentació de personatges fantàstics com el Mestre Hora i els homes grisos (*Momo*) o Campaneta (*Peter Pan*), per exemple. També permet presentar elements estranys a històries compartides, com és el cas de les anècdotes actuals al mig de la representació d'una novel·la de cavalleries del s. XV (*Eh! Tirant*). No obstant això, la presència dels trucs de màgia que realitzen uns personatges transformats en mags es vinculen sobretot al ritme de l'espectacle, perquè poden marcar una pausa en el desenvolupament narratiu (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti, L'amic invisible*) o poden tenir justament l'objectiu contrari, com a *Eh! Tirant* amb l'escenificació del capítol CCXXXIII. Fins i tot es poden resoldre situacions difícils, com ara mitjançant graneres autònomes o portes sense eixida durant la visita de la policia (*Els quatre cosins germans*). Cal destacar com l'èmfasi en l'alteració de la realitat, és a dir, en l'aparició de personatges o elements meravellosos enmig d'una base realista durant un espectacle, serveix per implicar-hi tant els xiquets com els adults que els acompanyen.

Així mateix, no podem oblidar que els muntatges de Pluja parteixen de dos punts clarament definits, d'una banda, la creació d'espectacles de nova factura amb nombroses referències pertanyents a l'enciclopèdia col·lectiva i, d'altra, l'adaptació per a teatre d'obres literàries. En primer lloc, doncs, trobem la posada en escena de textos d'autoria pròpia, tractada col·lectivament, que remetent només en algunes seqüències a mites clàssics, aquest és el cas de les dues primeres obres per a infants, els títols de les quals es refereixen als protagonistes (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti i Els quatre cosins germans*). En segon lloc, pel que fa a l'adaptació d'obres d'altres

autors, n'hem de distingir dos grups, l'adaptació fidel dels textos al teatre i els espectacles basats en el motiu de l'obra literària però distanciats del text original. La companyia tria i porta a escena textos literaris que conviden els xiquets a reflexionar sobre les problemàtiques del món que els envolta, això és, el pas del temps, el paper dels xiquets a la ciutat i la relació amb els adults a *Momo* i *Peter Pan*. Però també pren com a punt de partida un clàssic literari i el transforma fins que adopta una estructura global allunyada de l'original a *La vera història d'Ali Babà*, una nova versió de la història dels quaranta lladres, i a *Eh! Tirant*, en què els lectors i intèrprets del clàssic són els pallassos. Aquesta distància respecte a l'original es mostra també en el títol, el qual reflecteix la perspectiva des de la qual la companyia s'ha enfrontat a l'obra i l'ha transformada en una de nova. Així doncs, mentre que les obres que s'han adaptat fidelment han conservat el títol original (*Momo*, *Peter Pan*); la resta de títols subratllen la influència que hi han exercit els membres de la companyia, tot oferint una adaptació propera i desenfadada (*Eh! Tirant*) o l'única veritable (*La vera història d'Alí Babà*). El cas de *L'amic invisible*, l'última obra analitzada, mereix un comentari a banda perquè, com consta a tota la documentació de l'espectacle, es tracta d'una nova versió d'*El petit príncep*, però formalment a mitjan camí entre l'adaptació fidel de l'acció i l'actualització. Tot i que la companyia i la crítica de l'època la considera part d'una trilogia amb *Momo* i *Peter Pan*, s'ha de reconèixer la distància de plantejament respecte a l'original. *El petit príncep* s'actualitza i imprimeix el caràcter dels personatges, però només un espectador molt informat en reconeixerà l'origen.

Ara bé, el tema subjacent de tots els espectacles és la lluita contra la uniformització de la societat i la pèrdua de la llibertat dels infants, perquè Pluja Teatre defensa aferrissadament la necessitat de respectar l'heterogeneïtat de la societat. És, per sobre de tot, la negació d'una idea determinada de progrés i la reivindicació del dret de cada ciutadà a poder triar els punts que han de transformar el seu entorn.

Al capdavall, en els espectacles es critica el sistema imperant que no deixa cap espai a la imaginació, tot aportant solucions per tal d'impedir la desaparició de les peculiaritats locals. Els plantejaments amb els quals s'enfronten a aquesta problemàtica, en moltes ocasions, semblen surrealistes, perquè no s'atenen a les regles establertes sinó que se'n burlen obertament. El que aconsegueixen és representar un altre tipus de

lògica, atès que miren la realitat a través d'uns mecanismes diferents que ens fan adonar-nos que les normes socials són convencions que es poden canviar.

#### 4.9.5. *Paraula*

La insistència de Pluja per utilitzar el català en tots els espectacles, així com l'oposició a representar les obres en castellà en territori catalanoparlant és ben coneguda dins del sector. La companyia uneix les reivindicacions socials i històriques a aquelles lingüístiques tot oferint uns espectacles que, a més, intenten trobar un equilibri entre la formalitat de la creació teatral i la proximitat necessària en un producte dirigit als infants.

Quant a les característiques de la llengua, en primer lloc, hem de tenir en compte que parlem dels anys vuitanta amb un Estatut d'autonomia i una Llei d'ús i ensenyament encara incipients, però també d'un col·lectiu que havia viscut la infantesa en un ambient molt hostil a la realitat catalanoparlant de la comarca. L'esforç d'aquesta companyia es dirigeix, sobretot, a aconseguir un reflex de la llengua dels xiquets en els personatges així com a oferir un alt grau de versatilitat i plasticitat per tal d'enriquir l'espectacle també amb recursos lingüístics.

En totes les obres trobem un món monolingüe en què, en ocasions, apareixen altres llengües que serveixen, o bé de trets identificadors de personatges, o bé d'instruments dels personatges en la defensa de la seua causa. El català de les obres, d'una banda, és ric en espontaneïtat, accessible a totes les edats i no es descarta l'aparició de localismes per acostar l'escena al públic i, d'altra banda, se serveix de tots els recursos habituals que envolten la llengua oral, com ara la gestualitat o les falques lingüístiques i els ritmes.

Pel que fa a la forma dels parlaments, destaquem l'absència de monòlegs. Aquests, quan apareixen, són o bé descripcions que serveixen per introduir el públic en el món ficcional (*Els quatre cosins germans*), o bé en forma de narrador que transmet informació nova als espectadors, a la manera de la narració de contes infantils (*Momo*), o bé de reflexions breus sobre l'acció ficcional de personatges que es troben sols a escena (*La vera història d'Alí Babà*, *Peter Pan*). Hem de tenir en compte que els infants necessiten un major nombre tant d'estímul com de punts d'ancorament, per això els



monòlegs s'utilitzen només com un recurs que altera el ritme de l'acció i, per tant, han de ser breus i dinàmics per captar l'atenció dels espectadors.

Aquestes necessitats ficcionals porten els autors a triar el diàleg com a forma majoritària d'expressió perquè ajuden a atorgar una major velocitat a la transmissió d'informació. En els diàlegs podem identificar la relació que s'estableix entre els interlocutors, podem arribar a saber si hi ha complicitat o si l'altre és un personatge aliè pel tractament tu/vostè que s'estableix. Els xiquets només parlen de vostè als adults que apareixen a escena per subratllar la distància que hi ha entre ambdós grups de personatges. Per això en *Els quatre cosins germans* el tractament és de vostè amb el Notificador i el Medidor i en *L'amic invisible* amb el senyor Espinós; consegüentment, per marcar la diferència es dirigeixen de tu a en Joan, el mestre *progre* de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, així com també fa Momo amb la resta de personatges que apareixen a l'obra.

Els diàlegs entre els xiquets són àgils, d'intervencions breus, amb nombrosos jocs de paraules basats en la literalitat de les unitats fraseològiques o en el trencament d'expectatives dels espectadors. Podem fer referència als personatges que parlen en versos aparellats com Jordana i Kirieleison (*Eh! Tirant*), pel to musical que adopten les intervencions. Hi ha, a més, les falques lingüístiques que preveuen el final de les intervencions d'alguns personatges: “toma ya” (*Eh! Tirant*) o “concurse i guanye, txas” (*Peter Pan*). Els jocs i la complicitat entre els personatges poden mostrar-se amb una aferrissada col·laboració durant els diàlegs; per aquesta raó trobem casos en què el ritme s'accelera quan un personatge acaba les intervencions d'un altre (*Els quatre cosins germans*) o només cal respondre amb un monosíl·lab. Hem de destacar, a més, l'ús de les endevinalles, les quals es poden presentar, fins i tot, en forma de juguesca (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*) o de cançó dialogada (*Momo*). La forma d'aquestes endevinalles permetrà captivar l'espectador perquè, en el primer cas, coneix la resposta abans que el personatge i es podrà avançar a les seues reaccions i, en el segon cas, l'endevinalla forma part de la banda sonora de l'espectacle que, a més, podíem trobar anys després a la cara B de la cinta de casset de *Peter Pan*.

#### 4.9.6. *Posada en escena*

##### 4.9.6.1. Espai escènic

L'espai escènic de tots els espectacles de *Pluja* és un espai a la italiana, és a dir, que el públic se situa davant de l'escenari, assegut a les butaques i no participa en l'espectacle més que en moments molt puntuals.

La majoria de les escenografies són versàtils i adaptables als múltiples espais que es podien convertir en llocs de representació, sobretot a principis de la dècada dels vuitanta. Aquesta diversitat els porta fins al punt de decidir crear estructures escèniques molt amples, però amb molt poca fondària perquè es puguin adaptar sense problemes als escenaris de teatre reconvertis en cinemes, en els quals s'ha de compartir l'espai amb la pantalla. Aquest disseny, que els membres de la companyia defineixen com "escenografia en cinemascòpe", condiciona a bastament el plantejament escènic dels espectacles. A més, les condicions de transport, per carretera, també ha portat com a conseqüència que siguin estructures plegables, lleugeres i, moltes vegades, divisibles en parts més menudes.

L'adaptació a aquestes condicions de representació i de trasllat ha conduït la companyia a recórrer als decorats verbals i, sobretot, a les escenografies polivalents. Així doncs, un sol objecte escenogràfic pot ajudar a crear molts espais fictivals diferents, però també el parlament d'un personatge pot presentar un nou espai o una nova situació. L'espai el poden transformar els personatges amb la introducció d'un element nou o la modificació d'una part important de l'escenografia (*Els quatre cosins germans, Momo, Peter Pan, L'amic invisible*).

A més, aquest espai pot canviar de mida segons l'espectacle, es pot reduir segons l'espai en què es troben els personatges mitjançant una cortina (*Momo*); estar marcat amb elements clars (un faristol i un pedestal, *Eh! Tirant*); es pot transformar amb una plataforma oscil·lant o elements inflables (*Peter Pan*); ampliar horitzontalment amb el desplegament de l'escenografia (*Els quatre cosins germans*); o fins i tot explotar-ne els plans de profunditat amb sortides des del fons i personatges que apareixen darrere de panells transparents o semitransparents (*La vera història d'Alí Babà, Momo, L'amic*

*invisible*). L'entrada i l'eixida dels personatges, a més, pot no tenir en compte els límits de l'escenografia (*Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti, La vera història d'Alí Babà*).

Pel que fa a l'estètica de l'espai escènic, trobem estils molt diferents adequats a cada espectacle. Des de l'explotació de les textures dels materials de construcció a *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti*; l'ús del plàstic per a la construcció de les cases a *La vera història d'Alí Babà* i els elements inflables de *Peter Pan*; fins a l'ús de cortines de cotó per crear un nou espai a *Momo* o la cortina feta de tires plàstiques d'*Eh! Tirant*. A *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti*, a més, predominen els colors suaus de tonalitats pastel, que crea un fort contrast amb el color negre que regna a *L'amic invisible*, en què s'impregna l'espai d'un sentiment d'inquietud, molt diferent a com s'havia omplert de color l'espai, també negre, de *Peter Pan*. Així mateix, hem de subratllar l'estètica pop, pròxima al còmic, d'*Els quatre cosins germans*.

#### 4.9.6.2. Objectes escenogràfics

##### - Efectes de so i música

Els efectes de so van guanyant importància a mesura que l'estructura de la companyia i les possibilitats tècniques dels espais d'actuació es consolida. Veiem com a *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti*, per exemple, com que no es pot garantir que el públic pugui sentir la música, tan sols hi apareix aquella que han anunciat els personatges prèviament. En canvi, a *Peter Pan*, l'espectacle més musical dels que hem analitzat, la música és un element clau tant per entendre la psicologia dels personatges com per arribar a copsar la magnitud de les seues accions.

Mentre que a la primera obra, per tant, l'aparició del so i de la música és testimonial, a l'obra següent (*Els quatre cosins germans*) els personatges ja canten cançons que s'utilitzen per exposar les raons que els porten a comportar-se com ho fan i, a més, la música esdevé un element clau en les escenes en què no hi ha parlaments. A *Els quatre cosins germans, Momo* i *Peter Pan* les cançons són de Joan Muñoz, s'acompanyen d'una coreografia i n'apareixen d'estils diversos: mentre que l'Home Gris pot presentar els regals de la Nina Bebenin (*Momo*) a ritme de rap, els components de la família de Wendy (*Peter Pan*) descriuen la quotidianitat familiar amb un rock. A *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti* i *Eh! Tirant* es prefereix incloure'n del repertori

tradicional o bé que pertany als nous cançoners dels grups musicals i d'animació infantil de l'època. La música, el ritme i les lletres es transformen en un altre vincle d'unió entre la companyia i el públic que incorporarà les cançons a l'imaginari col·lectiu. Les cançons, doncs, tenen una funció cabdal a l'hora de mantenir la tensió i el ritme de les escenes en què les trobem.

La música que sona pot tenir també una funció caracteritzadora del personatge que acompanya, així doncs, trobem el contrast entre la melodia que anuncia l'entrada d'un Home Gris i la del Mestre Hora a *Momo*. Però també la música que sona al principi de *La vera història d'Alí Babà*, d'*Eh! Tirant* i de *Peter Pan* perquè marca les pautes sota les quals es mouran aquests espectacles, com ho fan els sons salvatges de *L'amic invisible*. La importància de la música i la seua utilitat a l'hora d'apuntar els moments àlgids de l'acció es demostra quan els de Pluja reaprofiten material d'espectacles anteriors, com ara la cançó de la jaqueta d'*Els quatre cosins germans* a *Eh! Tirant*. Algunes d'aquestes tonades han traspassat l'espectacle i han quedat en el repertori col·lectiu, parlem de la tonada "alemà, alepeu" (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*) i la cançó de la jaqueta (*Els quatre cosins germans, Eh! Tirant*).

A més, també trobem sons que provenen del món real, que l'imiten i caracteritzen tant espais com personatges. Aquest és el cas de les excavadores i altres sorolls urbans (*Els quatre cosins germans*), del rellotge telèfon (*Momo*) i els telèfons mòbils (*L'amic invisible*), l'aparició d'elements que serveixen per transmetre sons com un radiocasset (*La vera història d'Alí Babà*), la televisió i el walkman (*Peter Pan*), o el timbre (*L'amic invisible*).

## - Il·luminació

La il·luminació és un altre dels elements escènics que millora amb el pas del temps, alhora que marca l'estètica d'un espectacle. En aquest cas, les dues obres que tenen uns canvis lumínics més destacables són *Momo* i *Peter Pan*, en què els foscos prenen especial importància perquè s'exploten les possibilitats de la llum negra que, massa vegades, l'enregistrament no ha pogut recollir. El moment clau de *Momo* és l'aparició de la casa del Mestre Hora, així com l'escena de les flors horàries, i el joc d'ombres durant el judici dels homes grisos. Aquesta obra representa un salt qualitatiu pel que fa a l'explotació dels recursos tècnics, que s'acompanya de la incorporació d'un

responsable tècnic. A *Peter Pan* els recursos d'il·luminació tenen una finalitat molt concreta, la qual és fer volar els personatges, és a dir, emprar totes les eines disponibles per emmascarar els mecanismes que ho fan possible. I, per últim, a *L'amic invisible* s'utilitza la llum negra per destacar les aparicions fugisseres del personatge que dóna nom a l'espectacle.

A la resta d'obres la il·luminació té un caràcter secundari arribant, fins i tot, a no ser significatius els canvis lumínics. A les dues primeres obres, a causa de la quantitat d'actuacions a l'aire lliure i dels pocs recursos de les instal·lacions en què s'havien de fer les representacions, i a la resta perquè l'únic que s'explota és el contrast llum-fosc que dóna pas a una nova escena.

#### - Caracterització externa dels personatges

El vestuari, així com la perruqueria i en general tots els elements que serveixen per caracteritzar els personatges, són en la majoria de casos de base realista. Per aquesta causa, els xiquets que apareixen als espectacles es caracteritzen amb roba i detalls de perruqueria que imiten els vigents durant els anys de representació. Pel que fa als personatges que pertanyen a l'altre nivell ficcional, constatem la tendència a imitar els cànons establerts per la literatura i el cinema en la caracterització de les bruixes (*La vera història d'Alí Babà*), dels pirates (*Peter Pan*) i d'alguns professionals (*Els quatre cosins germans*, *L'amic invisible*). Hi ha espectacles, però, en què el disseny del vestuari dels personatges es relaciona directament amb els mitjans amb què compta la companyia. En els casos en què un actor representa més d'un personatge, el temps que invertisca per aconseguir el canvi de caracterització pot ser crucial per mantenir el ritme de l'acció. Hem apuntat, així, com a *L'amic invisible* els personatges de base realista vesteixen de negre per poder anar incorporant elements al seu vestuari que els caracteritzen com a habitants d'un nivell ficcional o l'altre, un mecanisme similar a aquell que s'utilitzava a *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti* per ampliar el ventall de personatges que els xiquets i el mag es trobaven de camí al Jardí del Sol. D'aquesta manera, tot i que trobem personatges caracteritzats amb un vestuari complex, com els homes grisos (*Momo*) o Wendy, Peter Pan i el capità Garfi (*Peter Pan*), en els quals són clau elements com el maquillatge o la perruqueria, aquesta circumstància sol coincidir amb actors que només representen un personatge, o bé amb personatges que apareixen

després d'una primera caracterització més breu i que, a partir d'aleshores, es mantindran fins al final de l'obra. La combinació de personatges actor amb personatges titella i personatges màscara permet tot un ventall de caracteritzacions que multipliquen les possibilitats de nombre de personatges a escena. En el cas dels pallassos (*Eh! Tirant*), la segona caracterització es porta a terme tant sense amagar els elements de la primera, és a dir, sense intentar ocultar ni maquillatge ni vestuari, com utilitzant els gegants, els quals podríem encabir dins dels personatges titella, que oculten completament el cos de l'actor que els maneja, com ja s'havia produït en el cas de Medusa (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*).

#### - Utilitatge

En primer lloc, trobem els elements que utilitzen els personatges i que completen la seua caracterització externa, com ara els maletins dels homes de negocis (*Els quatre cosins germans, Momo, La vera història d'Alí Babà, L'amic invisible*), la maça del jutge (*Els quatre cosins germans*), el xiulet del Policia (*Els quatre cosins germans, L'amic invisible*), el garrot del Rei i l'as de copes del Majordom (*L'amic invisible*).

En segon lloc, ens referim als objectes que apareixen gràcies a un truc de màgia o que permeten dur-lo a terme. Aquest és el cas dels gelats de tutti-frutti (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*), el sac ple de papers de Mehmed (*La vera història d'Alí Babà*), el barret que crema, la flor que es panseix, la penyora d'amor que es converteix en una màniga d'una llargària exagerada (*Eh! Tirant*) o els mocadors i la flor que fa aparèixer la Rabosa (*L'amic invisible*).

Tant els primers objectes com els segons completen de significat l'acció, però també serveixen de suport per a la comprensió i, sobretot, per a l'atenció dels més menuts, els quals poden aferrar-se al conjunt d'elements que hi apareixen per evitar perdre's cap dels detalls de la ficció.

#### 4.9.6.3. Interpretació

##### - Moviment

Hem de distingir els casos en què els personatges ballen tot construint coreografies ben elaborades i que aconseguen captar l'atenció del públic (*Els quatre cosins germans, Momo, Peter Pan*), de la resta de moments dels espectacles.

Pel que fa a la coreografia, s'utilitza com a eina per tornar a captar l'atenció del públic, just abans que es perdi l'interès i el ritme durant les escenes que la companyia considera llargues. Aquestes escenes es divideixen en dues parts i la cançó pot resumir el desenvolupament de l'acció o avançar informació sobre tot el que es mostrarà a continuació. Es tracta de coreografies dinàmiques en què tots els personatges fan els mateixos passos i alhora canten la lletra de la cançó. Aquestes coreografies van evolucionant fins a adaptar-se a les característiques de les necessitats de la companyia que havia d'actuar en escenaris menuts (4 x 3 metres) i en d'altres més grans (10 x 8 metres). Així doncs, a més de la utilitat quant a la progressió ficcional, les coreografies són efectives perquè està previst que el moviment d'escena s'ha d'estirar o s'ha de comprimir segons l'espai disponible.

Quant al moviment dels personatges, té una finalitat fonamentalment caracteritzadora, tant de la personalitat dels personatges com de l'espai en què es troben, el qual es construeix gràcies a la gestualitat, el moviment del cos i la relació amb el moviment de la resta de personatges.

Els personatges infant, com ja hem vist, són molt més decidits, extravertits i actius que els adults, per aquesta causa la caracterització es basa també en moviments més ràpids, més espontanis, que acosten aquests personatges a la realitat del públic. Els adults que apareixen els podem dividir en dos grups, d'una banda, els que ajuden els xiquets a assolir el seu objectiu com el màgic Tutti-Frutti, don Joan (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*) i el Mestre Hora (*Momo*), els quals adopten una posició fortament conciliadora i pedagògica; d'altra banda, els adults agressors del món dels infants com el Medidor, el Jutge (*Els quatre cosins germans*), els homes grisos (*Momo*), Garfi (*Peter Pan*), el senyor Espinós (*L'amic invisible*), caracteritzats amb moviments altius i majestuosos, tot creant un gran contrast amb els personatges protagonistes.

D'altra banda, el transcurs d'algunes escenes està fortament relacionat amb els moviments dels personatges, aquest és el cas de la tonada "alemà, alepeu" (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*), les consignes durant la manifestació o la lluita contra el tifó Caminaret (*Momo*), fins arribar a la construcció d'un vaixell pirata (*Peter Pan*) o d'un laberint (*L'amic invisible*). En aquestes ocasions el moviment coordinat dels personatges assoleix una gran plasticitat que augmenta el recursos materials que s'hi han esmerçat.

- Veu

La veu és un element explotat sobretot en els casos en què un mateix actor ha de fer múltiples personatges. Amb el vestuari, les màscares i l'ajut dels canvis de veu, fonamentalment de tonalitat i de velocitat de l'enunciació, s'aconsegueix crear un ventall ben ampli de personatges que supera àmpliament el nombre d'actors disponibles. Així doncs, hi ha personatges que es creen per una transformació momentània d'un personatge en un altre, però hi ha altres desdoblaments més treballats en què serà difícil distingir quin és l'actor que el porta a terme. La veu esdevé un element distintiu dels personatges del laberint (*L'amic invisible*), els quals adopten un ritme del discurs i un to diferenciat de la resta. L'ocultació del rostre amb una màscara com els personatges guia cap al Jardí del Sol (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*), les bruixes (*La vera història d'Alí Babà*) o alguns dels guies del laberint (*L'amic invisible*) obliga els actors a recórrer a la veu per compensar el rostre ocult. Un cas que es pot relacionar amb la secretària de Gigi (*Momo*), la qual només coneixem gràcies a la seua veu aguda i exigent.

Destaquem, a més, que els nombrosos personatges que són xiquets no es caracteritzen amb veus infantilitzades, sinó pel gest, l'expressió i altres eines com la tria de registre lingüístic.

#### 4.9.6.4. Ritme

La recerca d'unes escenes que enganxen el públic des del primer moment, es fa palesa a l'hora de construir l'acció. Pluja busca la connexió amb el públic més menut mitjançant escenes breus, durant les quals s'acumulen els elements que construeixen el



món ficcional. Les seqüències, doncs, se succeeixen sense gaires interrupcions; fins i tot els foscos, necessaris per fer alguns dels canvis escenogràfics de les obres més complexes (*Momo*, *Peter Pan*), són molt breus. La versalitat de l'escenografia, a més de facilitar els canvis, també serveix per crear espais ficticials secundaris amb pocs elements i demanar l'esforç a l'espectador de mantenir l'atenció per no perdre's cap detall. Així mateix, l'entrada i l'eixida dels personatges compleix una funció trencadora del ritme que ha portat l'obra fins a aquell moment, mentre que en altres ocasions marquen l'estructura de l'obra (*La vera història d'Alí Babà*), de la mateixa manera que les cançons (*Els quatre cosins germans*, *Momo* i *Peter Pan*).

En definitiva, els espectacles són una successió d'estímuls que combinen el subministrament d'informació sobre la ficció amb la recopilació de dades per comprendre-la. Aquests sumaris poden tenir la forma de cançons amb ritmes molt variats dins del mateix espectacle (*Momo*, *Peter Pan*) o amb una cançó que va modificant-ne la lletra a mesura que s'avança en la ficció (*Els quatre cosins germans*). Però també es poden utilitzar nombroses analepsis indirectes que, al mateix temps que recorden informació, la relacionen amb els fets que trobarem a continuació.

Pluja combina la quantitat d'informació amb la intensitat dels fets i aconsegueix així mantenir l'atenció de l'espectador. Les cançons, l'estil dels parlaments, el contrast de la psicologia dels personatges juntament amb la introducció de jocs i endevinalles, donen com a resultat un compendi d'obres profundament àgils.



## 5. CREACIÓ, PRODUCCIÓ, EXHIBICIÓ I RECEPCIÓ DELS ESPECTACLES DE PLUJA TEATRE

### 5.1. PROCÉS DE CREACIÓ DELS ESPECTACLES

És important d'insistir que en la meitat de les anàlisis s'han tractat obres confegides, completament, pels mateixos membres de la companyia, escrites com a resultat de tot un procés de creació col·lectiva que no acaba amb l'estrena de l'obra, sinó que els autors van, a poc a poc, incorporant-hi i retirant-ne els elements que consideren superflus o innecessaris.

La creació col·lectiva és una constant al llarg de la història d'aquesta companyia, entesa com un procés que s'inicia amb la confecció individual de les escenes, per posteriorment, acabar de perfilar-les mitjançant els assajos sota la direcció, en la majoria dels casos, de Ximo Vidal. Recordem que durant els anys setanta, quan va començar a funcionar aquesta companyia, la figura del director estava molt desprestigiada perquè es concebia com una mesura d'opressió de l'artista, com una acceptació de les jerarquies dins de la creació artística. Abellan (2007: 35) exposa que “la improvisació i la creació col·lectiva formaven part en aquells anys d'una idea generalment lligada a constructes ideològics revolucionaris en tant que permetien situar l'art en una *praxis* modificadora i educadora en ella mateixa; vàlida, fins i tot, per damunt de l'interès real de l'obra artística elaborada, en tant que forma de vida i mitjà *-eina*, se'n deia, quan no *arma*—d'activisme social”. Una tendència que arriba al món de les arts escèniques, després de la popularització de la *performance* en altres camps com les arts plàstiques i la música, així doncs, la creació col·lectiva i la improvisació es generalitzen com a mètodes creatius.

L'evolució d'una companyia, però, pot reclamar una sèrie de necessitats artístiques. En el cas de Pluja, en el tombant de la dècada dels setanta, els seus membres comencen a plantejar-se el fet que un dels components del grup s'encarregue de la direcció dels espectacles. Ximo Vidal proposa aquesta nova via que incorpora al procés de creació col·lectiva la figura d'un director dramàtic, sota la qual naixen els espectacles per a xiquets que comencen a crear als anys vuitanta.

El primer espectacle completament sota les ordres de Ximo Vidal és *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti* (1980), justament amb el qual encetaran l'etapa de dedicació al públic més menut. Aquest primer projecte infantil, segons declaren ells mateixos, va anar creixent en un ambient de sorpresa i il·lusió per totes les possibilitats que incloïa la decisió de canviar de receptor. Del text inicial, se n'encarreguen Ximo Vidal i Josep Enric Gongga, malgrat que després el resultat final depenga de la feina a dalt dels escenaris, tant durant el període d'assaig com de les innovacions que sorgeixen al llarg de les actuacions, perquè, segons Ximo Vidal, l'experiència els ha portat a considerar que fins a les vint representacions l'espectacle no assoleix la forma final. *Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti*, aquesta primera provatura, els anima a muntar un altre espectacle per a xiquets, *Els quatre cosins germans* (1984), en què la tasca de creació s'organitza per blocs, és a dir que Josep Enric Gongga, Joan Muñoz i Ximo Vidal es reparteixen aquesta feina. Tots tres construeixen les escenes per separat a partir d'un primer projecte, el presenten i, a partir dels assajos, se'n fan les modificacions per crear l'espectacle definitiu. Un mètode que també trobem a *Momo* (1986), en què Muñoz i Vidal es divideixen la tasca de desenvolupar i teatralitzar la novel·la. En aquest últim cas guanyen importància les cançons, la lletra de les quals és de Joan Muñoz amb la música de Jordi Reig. A *La vera història d'Alí Babà* (1987), el text és de Josep Enric Gongga i Joan Muñoz, i, a causa de l'absència de Ximo Vidal,<sup>75</sup> la direcció de l'espectacle la du a terme Joan Muñoz, el qual també interpreta alguns dels personatges de l'obra. El període de creació d'*Eh! Tirant* (1990) comença sota la direcció de Joan Muñoz, al qual substituirà Ximo Vidal al final del procés. Aquest espectacle compta amb dues actrius més respecte a l'espectacle anterior, Maria Josep Gongga, que es reincorpora a l'activitat de la companyia, i hi participa, també, Empar Martínez. El següent és l'únic espectacle de la companyia que s'estrena en castellà, *Peter Pan* (1992), la raó la trobem a l'agenda de la companyia que, a més, ha d'acabar el període d'assajos tot pensant en les imminents actuacions al teatre Sanpol de Madrid, una circumstància que els porta a desatendre la versió en català que, en principi, havia de ser l'original. Aquesta versió de l'obra de Barrie l'elaboren Gongga, Muñoz i Vidal, els quals traslladen l'acció a l'any 1992. L'últim espectacle del nostre recorregut per la història de la companyia, *L'amic invisible* (1994), el confegeixen el binomi Josep Enric

---

<sup>75</sup> Ximo Vidal deixa l'activitat a Pluja Teatre per fer d'ajudant de direcció d'Albert Boadella en dos muntatges de la companyia Els Joglars *Visanteta de Favara* (1986) i *Bye, Bye Beethoven* (1987).

Gonga i Ximo Vidal, mentre que Joan Muñoz ja ha començat a encarregar-se de la gestió del nou Teatre del Raval, perquè, com demostren les dates, el procés de creació d'aquest espectacle coincideix amb la inauguració i la posada en funcionament d'aquesta infraestructura.

Ximo Vidal, per tant, assumeix, a partir de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, les tasques de direcció d'actors i la dramaturgia de la majoria d'obres. El grup no perd de vista el seu tarannà col·lectiu, per això, el procés que viuen en aquest canvi de dècada, tot coincidint amb el canvi del receptor dels espectacles, coincideix amb les paraules de Pavis (1998: 101): “se pasa así de la noción sociológica de *creación colectiva* a la noción estética e ideológica de *colectivo de creación*, de colectividad del sentido y de sujeto de la enunciación teatral”. Perquè, en el cas de Pluja, la posada en escena no és mai la paraula d'un autor, sinó que és una composició amb una empremta evident de la seua paraula col·lectiva. No és estrany, doncs, que l'única edició d'una obra, *Sang i ceba* (1992), es faça sota el nom de Teatre de la Pluja.

Pel que fa al procés de creació, a Pluja els assajos s'organitzen per escenes que es van lligant fins a arribar al final de l'obra, després es torna a l'inici per tal de consolidar l'estructura, un mecanisme que produeix que l'obra vaja canviant, però també que canvie la posició de l'actor, i la del director, davant de l'espectacle. Així doncs, l'espectacle es concep com un organisme viu que creix amb cada assaig perquè el paper, és a dir, cadascun dels elements que conformen el personatge, segons Vidal, l'ha de construir l'actor. S'estableix, per tant, un estira-i-arrotonsa entre l'actor i el director que pot arribar, fins i tot, a una relació d'amor-odi. Als assajos es parteix d'un text que l'actor no s'ha d'aprendre de memòria, sinó que l'ha de treballar, l'ha d'explotar al màxim, per aconseguir travar tota l'escena. Vidal assumeix que el text de l'obra que arriba al primer assaig és només un esbós del que serà l'espectacle, però també exigeix als actors que facen evolucionar el text, amb el cos i la paraula, per assolir junts, tot posant-se d'acord, el producte final. El més important és trobar el ritme d'aquestes escenes i la manera de lligar-les per assolir el significat conjunt i que l'espectador es pugui deixar portar sense fer cap esforç davant d'aquest producte artístic. Vidal és també actor i, segons ell mateix explica, això l'ajuda a comprendre l'aversion de l'actor vers la seua tasca com a director que, com ja hem vist, durant els anys setanta era titllada de tirànica, censora i limitadora de possibilitats artístiques. Així doncs, es confessa

partidari de tractar l'actor amb la llibertat que demanava Peter Brook (1968: 117) per qualsevol persona que s'acostara al fet teatral: "Toda persona puede hacer con un texto lo que crea necesario, sin que nadie padezca"; així com de l'espai buit que reivindicava aquest autor (1968: 9): "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral". Aquestes dues idees defineixen la línia que segueix el procés de creació dels espectacles de Pluja Teatre, però també n'han dificultat l'anàlisi, perquè aquest procés de creixement dels espectacles, aquesta llibertat per anar millorant-lo, ens ha impedit acostar-nos a un espectacle acotat, raó per la qual l'anàlisi també s'ha hagut d'immergir dins del moviment, és a dir, de la màgia de l'instant que caracteritza el fet teatral.

Les obres de Pluja Teatre, tot seguint el raonament de Brook que per fer teatre només és necessari l'element humà, exigeixen la col·laboració tant de l'actor com de l'espectador per omplir l'espai amb imaginació, la qual ha d'ajudar a comprendre tots els buits. Aquest és el punt de vista de la companyia a l'hora de triar els elements que envolten la feina dels actors i que són necessaris per a la representació, és a dir, la tria i la confecció d'una determinada escenografia, dels elements sonors i visuals, el vestuari o el maquillatge, així com també la resta d'aspectes enfocats a la promoció dels espectacles i del Teatre del Raval.

Vidal reconeix que la lectura de *L'espai buit* de Brook, publicat en castellà l'any 1968, va suposar tot un desvetllament estètic i artístic general que va ajudar a capgirar antigues tendències teatrals. Aquest mateix resultat preveia Ricard Salvat (1974: 55-56):

Después de haber leído este libro hemos llegado a la conclusión de que posiblemente Peter Brook vendrá a significar, para la segunda mitad del siglo XX teatral, lo que Max Reinhardt significó para el teatro de la primera mitad de nuestro siglo: un estilo creado a base de la negación del estilo, una tendencia al cosmopolitismo y una afirmación del virtuosismo y una secularización de las intuiciones y hallazgos de los verdaderos creadores.

El model que defensa Brook coincideix, a més, amb la proposta de creació col·lectiva del teatre llatinoamericà de la mà del Teatro Experimental de Cali, dirigit per Enrique Buenaventura, el qual va tenir també una gran influència en el teatre

independent valencià com hem vist al capítol 2. Al capdavant, Enrique Buenaventura va col·lectivitzar no solament el procés de producció escènica, sinó també el de l'escriptura dramàtica.

En el cas de Pluja Teatre, doncs, Ximo Vidal s'encarrega individualment de la direcció dels actors, mentre que la dramaturgia és responsabilitat del col·lectiu, concedint molt de pes a les propostes de la resta de membres de la companyia. Com afirma Rosselló (2011b: 136), “en aquest context, alguns estudiosos han recorregut a la consideració d'una «dramaturgia dels actors», la qual alteraria el procés habitual de treball i les funcions dins la nòmina teatral pel que fa sobretot a les figures de l'autor, director i actor. Es tractaria, per tant, d'un procés de creació en què la idea de grup, de col·lectiu, esdevé la instància creadora de l'obra, per damunt de la figura de l'autor individual, del gran director d'escena i del primer actor/actriu d'una companyia.” Tot conclouent que “en aquesta nova entitat creadora (i ahora emissora) la figura de l'actor/actriu esdevé el centre de la comunicació teatral i la seua condició, es podria dir, passa de la de l'interpret d'un personatge escrit per un autor a la de cocreador d'un espectacle.”

Un altre aspecte que cal destacar és l'extensa nòmina de professionals que participen en aquests projectes aportant l'element visual i estètic de les obres. La companyia demana la col·laboració d'altres artistes per encarregar-se de la realització d'aspectes com l'escenografia, el vestuari, les màscares i la música. En l'elaboració de l'escenografia i el cartell trobem noms d'artistes valencians com són Manolo Boix (*Raspa, Sompò i el màgic Tutti Frutti.*), Àlvar Martí (*Els quatre cosins germans*) i Toni Durà (*Momo, La vera història d'Alí Babà, Eh! Tirant*). Pel que fa a la música, el compositor Jordi Reig participa en *Els quatre cosins germans* i posteriorment s'encarregarà de musicar els espectacles *Momo* i *Peter Pan*, acompanyant les lletres de les cançons de Joan Muñoz. Amb els germans Colomina, artistes fallers, comencen a col·laborar en l'espectacle *La vera història d'Alí Babà*, que confeccionen màscares i altres elements de l'utilatge i col·laboraran en altres espectacles fins a la Cavalcada del Tio de la Porra. En la confecció de titelles, màscares i utilatge, al llarg de la història de Pluja, també trobem la col·laboració de Los Duendes, de Calvin Rusell i de Ion Ladarescu, el qual en aquell moment treballava amb Bambalina Titelles. De la confecció del vestuari s'encarreguen modistos com Virtudes Galbis i Armando Tinti,

professionals que, encara que no havien cosit mai per al teatre fins aleshores, s'adapten a les necessitats dels espectacles de Pluja Teatre. Aquesta companyia, doncs, se serveix de les pròpies necessitats per posar en contacte els professionals de la ciutat i la comarca amb el món de les arts escèniques. Pluja encarrega aspectes concrets dels espectacles a aquests professionals, per tal de construir una xarxa de col·laboradors en l'àmbit de la creació artística i teatral, tot evidenciant el buit que existia a la comarca en aquest sector. Aquesta pràctica concorda, per tant, amb la seua perspectiva de la creació artística amb productes de proximitat perquè les necessitats es puguin resoldre, així, mitjançant professionals en actiu a la Safor. Per això, es fan els encàrrecs als professionals que, malgrat no haver col·laborat anteriorment amb el sector teatral, poden ajudar a conformar l'estètica general de l'espectacle amb la intenció que es complisquen al màxim les expectatives que la companyia hi ha dipositat.

Finalment, no hem d'oblidar que, en aquest cas, ens referim al procés de creació d'una companyia dedicada als espectacles per a xiquets, el públic més sincer i que respon als estímuls que rep des de l'escena. Valentina Valentini (1991: 48) recull els elements que conformen el teatre dels autors que, com la companyia que estudiem, no renuncien a dialogar amb el món, "estratificar diversos plans de la realitat, combinar la primera amb la tercera persona, el record personal amb el document històric, el testimoni amb la representació, la citació literària amb el que s'ha viscut, els llenguatges de l'escena teatral amb els dels nous media". La companyia, al capdavant, ha d'aconseguir ser capaç de transformar l'espectacle d'acord amb les exigències del públic sense deixar de banda l'essencialitat del teatre, és a dir, assolir amb senzillesa la unitat entre els actors, el públic i el material que s'hi exposa.

## 5.2. PRODUCCIÓ, RECERCA I GESTIÓ DE LES FONTS DE FINANÇAMENT

### 5.2.1. *Possibilitats de finançament*

Quan fem referència al finançament d'un nou espectacle, a la història de Pluja Teatre hem de parlar, per una banda, de l'escassetat de mitjans, de l'aprofitament constant de la voluntat entusiasta dels components de la companyia i, d'altra banda, del



paper de les subvencions, atorgades per les institucions valencianes i de l'estat, tot analitzant el seu pes dins del món de la creació i la gestió cultural.

Així doncs, hem de tenir en compte que la presència de les subvencions de les institucions valencianes és una constant des de l'arribada dels organismes democràtics, des de la Diputació provincial primer i des de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana després. Als arxius de Pluja, durant el període al qual es refereix aquest estudi, hi consta l'arribada regular de subvencions des de 1983, que han de sufragar una part de la despesa de producció d'un espectacle. De fet, una de les condicions d'aquestes ajudes és fer-se càrrec com a màxim de la meitat del pressupost d'una nova producció; malgrat això, podem constatar que se n'ha creat una dependència que a la llarga ha resultat un impediment a l'hora de poder assolir la maduresa de les empreses teatrals valencianes. La creació d'aquestes ajudes coincideix, d'altra banda, amb la configuració d'un nou model de programació cultural que creix i s'alimenta des dels ajuntaments democràtics.

En aquest nou marc polític s'esdevé l'ensorrament del teatre independent de la dècada dels setanta, un fet al qual una companyia com Pluja pot enfrontar-se per haver començat a dedicar-se al teatre per a infants. El context polític és, doncs, molt rellevant a l'hora de parlar tant del finançament com del tipus de repertori, en definitiva, de la trajectòria de la companyia al llarg d'aquesta primera dècada democràtica.

A la primera meitat dels anys vuitanta, hi destaca la sensació de provisionalitat dels organismes que, des de les institucions, es munten per vetllar per l'àmbit cultural en general, com ja hem vist a l'apartat dedicat a la gestió teatral valenciana.<sup>76</sup> Aquesta circumstància subratlla la manca d'estabilitat de la relació del sector amb les institucions, amb la publicació de normatives noves i canviants, el naixement de nous organismes, la reordenació de les funcions de cada institució, etc. Tot i que durant aquest període creix l'interès de l'àmbit públic pel teatre, sobretot perquè aquests organismes es forneixen amb artistes del gremi.

A partir de la consolidació de les institucions valencianes, amb l'Estatut d'Autonomia de 1982 com a màxim marc legal, apareixen nous mecanismes per regir la vida cultural de pobles i ciutats. En el cas del món del teatre, les característiques de les companyies canvien al mateix ritme que els ajuntaments, els quals passen a encarregar-

---

<sup>76</sup> Hem fet una descripció extensa d'aquesta situació al capítol 3. Des del teatre independent fins a l'establiment d'un mercat teatral (1979-1995), en concret al punt 3.1.

se de la programació d'esdeveniments culturals amb la col·laboració de la Diputació. A més, la necessària professionalització del sector implica l'assoliment d'una autonomia econòmica real, per això, durant els primers anys vuitanta, s'han d'haver consolidat com a empreses teatrals. En el cas de Pluja, d'acord amb el compromís col·lectiu que caracteritza la companyia, s'estableixen com una cooperativa de cinc membres: Josep Enric i Maria Josep Gongga, Joan Muñoz, Miquel Ribes i Ximo Vidal, l'any 1986.<sup>77</sup>

Pel que fa a la producció, tan important és la capacitat pressupostària del grup com les condicions de les infraestructures en què hauran de posar en escena l'espectacle perquè, al capdavall, en condicionen les característiques fonamentals. Per això, podem considerar una fita el començament de la construcció d'edificis culturals al llarg del País Valencià, és a dir, la inauguració de les cases de cultura als pobles que a partir de la segona meitat dels anys vuitanta ofereixen, d'una banda, una alternativa a les places, cinemes i col·legis on fins aleshores s'havien muntat els espectacles i, d'una altra, la possibilitat d'una programació cultural regular, fins aleshores inexistent més enllà del marc de les festes patronals. Les fonts de finançament d'un espectacle, doncs, es basen en la combinació de dos tipus d'ingressos, d'una banda, els beneficis que haja pogut aportar l'activitat anterior i, d'una altra, el suport que reben des de les institucions en forma d'ajut econòmic.

De 1980 a 1994 Pluja Teatre rep subvencions de la Diputació de València, de la Conselleria de Cultura, del Ministeri de Cultura, de l'Ajuntament de Gandia i, a més, de la Caixa d'Estalvis de València. La Diputació de València atorga les primeres subvencions (1980-1987), una línia d'acció que després substituiran els diferents organismes dependents de la Conselleria de Cultura, seguint clarament el canvi en les línies de finançament i promoció de la cultura de les institucions del País Valencià. Tinguem en compte, no obstant l'aparició d'aquestes ajudes, que l'esforç econòmic que ha de fer una companyia per produir un espectacle és anterior als beneficis, els quals, a més de ser incerts i condicionats a l'evolució del capítol de l'exhibició, només en comptades ocasions superen les quantitats que s'han hagut d'avançar.

Pel que fa als ajuts, n'hem de distingir els diversos tipus que es convoquen al llarg d'aquests quinze anys que ocupen el nostre estudi. En primer lloc, podem distingir-los

---

<sup>77</sup> El dia 16 de gener de 1986 es constitueixen com a cooperativa valenciana i el dia 22 de maig del mateix any s'inscriuen al Registro de Empresas y Asociaciones de carácter teatral dependiente del INAEM, folio 71 del I libro de Empresas de Compañías 71/86.

segons l'organisme que els concedeix i, al mateix temps, fixar-nos en quin és el seu objectiu. Malgrat que totes aquestes iniciatives s'encaminen a consolidar el panorama teatral valencià, el primer bloc d'ajuts, d'acord amb la cronologia, es dirigeix a muntatges concrets, mentre que posteriorment els esforços es dediquen al manteniment global de l'activitat de les companyies. Així doncs, a l'Ordre de 20 de gener de 1987, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, de la Generalitat Valenciana, sobre ajudes genèriques al teatre valencià, s'exposa que durant els anys anteriors "aquest suport prengué forma en matèria d'ordres, la major part d'elles puntuals, les quals eren convocades anualment, tot introduint, en cada cas, les modificacions que l'experiència en l'aplicació hi requeria". I que aquest nou marc jurídic de les ajudes genèriques de l'any 1987 es crea "per tal de garantir marcs estables de col·laboració amb la iniciativa privada, per tal d'estimular i donar suport a projectes teatrals que tindran la continuïtat i l'aprofundiment en els treballs i les línies iniciades [...]". Aquesta legalitat tindrà validesa fins a l'Ordre de 12 de maig de 1994 de la Conselleria de Cultura, sent consellera de Cultura Pilar Pedraza, per la qual es convoca la concessió d'ajudes per al teatre i la dansa de la Comunitat Valenciana, gràcies a la creació de Teatres de la Generalitat per la llei 6/1993 de 31 de desembre, ens públic que inclou el CDGV i la secció de Teatre i Dansa del Servei de Teatre, Cinema i Música d'aquesta Conselleria. L'objectiu d'aquestes noves ajudes és contribuir a consolidar el sector teatral i de dansa, mitjançant la potenciació dels creadors i dels autors valencians, la producció de nous espectacles, les ajudes a les gires i l'assistència a festivals, el manteniment d'espais teatrals, les beques de formació i investigació, l'ajuda a les entitats sense finalitat de lucre i als projectes d'especial interès que contribuïsqen al desenvolupament i a la consolidació de les polítiques teatrals de tota la comunitat autònoma.

El maig de 1989, l'Àrea de cultura de la Diputació de València, crea el Servei d'assistència i recursos culturals (SARC). La seua finalitat és "l'assistència als municipis de la província de València en matèria cultural, incidint de forma més activa en els pobles amb menor nombre d'habitants o amb menys recursos econòmics, actuant com un model d'intervenció i redistribució territorial de la cultura."<sup>78</sup> El SARC crea una línia d'ajuts per programar que obliga els ajuntaments dels pobles menuts a disposar d'una partida pressupostària independent dedicada a la gestió cultural. Aquesta nova

---

<sup>78</sup> [http://www.sarc.es/va\\_que\\_es.html](http://www.sarc.es/va_que_es.html) [Consulta: 12/09/2013].

mesura significa que els ajuntaments ja no contractaran els espectacles per a les festes patronals, normalment a l'estiu, sinó que han d'oferir activitats culturals al llarg de l'any, per tal d'aprofitar les noves infraestructures amb què s'han dotat els pobles.

Així doncs, la construcció de les cases de cultura, primer, i l'aparició del SARC, després, poden ser els factors principals que expliquen el canvi de calendari de l'activitat de les companyies i la possibilitat d'exhibir els espectacles durant tot l'any arreu del territori.

### 5.2.2. *Evolució del cost de producció dels espectacles*

El període que estudiem comença amb l'espectacle *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, que va rebre una subvenció per a la producció de la Diputació de València l'any 1980 de 150.000 pessetes, i es clou amb *L'amic invisible*, que forma part de l'activitat de Pluja Teatre durant l'any 1995 inclòs en el Conveni de Concertació entre Teatres de la Generalitat i el Grup de Teatre Pluja, pel qual rep una ajuda de Teatres de la Generalitat de 5 milions de pessetes.

En el període 1980-1987 Pluja obté sis ajudes de la Diputació de València, per un total de 3.050.000 pessetes. Mentre que de la Generalitat Valenciana, de la Direcció General de Cultura, Teatre, Música i Cinematografia primer, de la Direcció General de Patrimoni Cultural després, i de Teatres de la Generalitat en darrer lloc, rep un total de 32,5 milions de pessetes, que engloben ajuts per a la producció d'espectacles així com també per al millorament de la dotació tècnica dels locals del Grup de Teatre Pluja (1985) o la concertació de la companyia.<sup>79</sup> El Ministeri de Cultura és el primer organisme que atorga una subvenció a la companyia, l'any 1979, de 300.000 pessetes, sol·licitud d'ajut que se'ls denegarà durant els anys vuitanta per falta de fons, fins a l'any 1990 en què, des de l'INAEM, reben un milió de pessetes. D'altres ajuts arriben en forma de premis, com el de la Caixa d'Estalvis de València, de 100.000 pessetes, l'any 1990.

---

<sup>79</sup> Les bases de concertació de companyies les regula l'Ordre de 20 de gener de 1987, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, de la Generalitat Valenciana, sobre ajudes genèriques al teatre valencià. Al Capítol I es detallen els requisits de les companyies i de les sales que poden acollir-se a aquest tipus d'ajudes que inclouen l'interès per la promoció de companyies valencianes (en el cas dels locals d'exhibició) i l'estrena d'un nou espectacle (en el cas de les companyies).

Una vegada definit el marc d'ajuts en què es troba el finançament dels muntatges, creiem que pot ser interessant destacar el cost que tenien els espectacles seleccionats en relació amb els ajuts atorgats per les administracions, cosa que ens servirà per fer el seguiment de l'evolució de les característiques dels muntatges. Subratllar el capítol de les despeses de producció d'espectacles ens pot ser útil, d'una banda, per comprendre l'evolució i el creixement del grup, és a dir, per establir quines novetats aporten respecte els muntatges anteriors i, de l'altra, per identificar els aspectes que requereixen una major inversió. Hem de tenir en compte, tanmateix, que les xifres de l'apartat en què ens basem *Despeses de muntatge inicial* dels llibres de comptes de la companyia no inclouen en cap cas el sou dels actors, ni el cost de manteniment de l'empresa (tals com electricitat, aigua, lloguer/hipoteca de la sala, salari dels treballadors, etc.) perquè les xifres no ens porten a conclusions errònies sobre la gestió dels ingressos, les despeses i, al capdavall, les finances de la companyia. Com ja hem dit més amunt, els ingressos, com ara les subvencions, quan arriben, serveixen per restablir la caixa de la companyia que ha fet la inversió inicial per produir l'espectacle, motiu pel qual a la companyia no parlen de beneficis sinó de, com a màxim, cobrir despeses.

Taula 9. Distribució de costos per espectacle

	Cost total de producció	Període d'exhibició
<i>Raspa, Somo i el màgic Tutti-Frutti</i>	343.997 ptes.	20/09/1980 29/11/1985
<i>Els quatre cosins germans</i>	1.172.154 ptes.	01/04/1984 19/10/1985
<i>Momo</i>	2.103.875 ptes.	10/02/1986 27/05/1988
<i>La vera història d'Alí Babà</i>	892.283 ptes.	11/05/1987 26/05/1990
<i>Eh! Tirant</i>	1.067.612 ptes.	26/02/1990 19/09/1992
<i>Peter Pan</i>	3.598.103 ptes.	26/05/1992 10/09/1994
<i>L'amic invisible</i>	760.969 ptes.	24/06/1994 31/05/1996

Amb una xifra de 133.158 pessetes a l'apartat de despeses de muntatge inicial, encetem doncs aquest apartat que fa referència exclusivament al cost de producció dels

muntatges. *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* és el primer espectacle dedicat al públic infantil, amb una posada en escena totalment artesana, una escenografia feta a partir de l'estructura d'un llibre desplegable, dissenyada per Manolo Boix i pintada amb l'ajut de Joan Verdú i Adrià Pina. Les principals despeses es refereixen a la confecció del vestuari (48.809 pessetes), a la construcció de l'escenografia (9.122 pessetes), a l'elaboració de les màscares (10.000 pessetes), i la compra dels instruments musicals (9.313 pessetes).

La xifra de despesa en un determinat capítol de la producció, com ja hem avançat, ens pot donar pistes sobre les característiques d'un determinat muntatge. Aquest és el cas de la diferència entre el cost de l'escenografia de *Momo*, primer gran muntatge de la companyia, coproduït amb la Generalitat Valenciana, i les xifres que s'havien manejat anteriorment. D'una banda, les 9.122 pessetes de l'escenografia de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, que acabem de comentar, es multipliquen per quaranta a l'hora de muntar *Els quatre cosins germans*, mentre que amb l'arribada de *Momo* aquesta darrera quantitat es dobla i s'arriba a les 715.978 pessetes. No obstant l'evident increment que mostren aquestes xifres, no se seguirà un camí ascendent durant tota la història de la companyia sinó que el sostre, durant aquest període, el representarà l'escenografia de *Peter Pan*, amb unes despeses inicials que arriben a 1.160.172 pessetes, mentre que els muntatges immediatament anterior, *Eh! Tirant*, i posterior, *L'amic invisible*, suposen una despesa molt inferior, 148.041 pessetes i 22.798 pessetes respectivament. Així doncs, la xifra global recollida a l'apartat escenografia de les despeses de muntatge inicial ens ofereix indicis ben reveladors de la història econòmica de la companyia.

Deixant de banda aquest apartat, una dada que no podem menystenir és quin dels altres aspectes del muntatge té un major cost en proporció al total de les despeses inicials. Comprovem que la major part de vegades aquesta xifra coincideix amb la característica més distintiva de l'espectacle. Per exemple, a *Momo* els autòmats (Bebenin i la tortuga Cassiopea) van costar 270.000 pessetes, una quantitat que representa el 13,91% del total de despeses. Els titelles de *La vera història d'Alí Babà* suposen un cost de 70.830 pessetes, un 9,52% del total de les despeses inicials, un cost semblant al dels titelles de *L'amic invisible*, 70.000 pessetes, gairebé una dècada després, que representa el 9,19% del total. El maquillatge en una obra de pallsos com *Eh! Tirant* implica una quantitat molt important, 15.620 pessetes (el 3,92% del total), de

la mateixa manera que la despesa en perruques de *Peter Pan*, 105.900 pessetes (el 3,42% del total). Les perruques en aquesta obra valen gairebé un terç del total de la despesa de vestuari, 313.859 pessetes, de les quals 44.296 pessetes (el 14,11%) són els elements de cuir de *Peter Pan*, utilitzats per confeccionar complements com el capell i les botes.

Els recursos tècnics com la il·luminació i el so és un aspecte destacable del total de les despeses de qualsevol muntatge. El creixement d'aquesta xifra coincideix, a més, amb l'ampliació dels recursos que es poden fer servir en un espectacle, amb la millora de les condicions de representació als pobles i amb la incorporació a la companyia d'un tècnic que se'n faça càrrec. Una vegada més és *Momo* l'espectacle que marca una diferència important respecte als anteriors. A més, les 461.420 pessetes que es dediquen a la música i a la gravació, deixaran com a testimoni la primera banda sonora, farcida de cançons i d'efectes que donen cos a l'espectacle. Aquestes cançons s'inclouran a la cara B del casset que la companyia edita quan munta *Peter Pan*, sempre amb música de Jordi Reig i lletres de Joan Muñoz. Pel que fa a la il·luminació de *Peter Pan* suposa un capítol a part, 560.730 pessetes, un 18,1% del total de les despeses inicials del muntatge.

Totes aquestes quantitats ens han de servir per plasmar el marc econòmic que condiciona les característiques dels espectacles de Pluja Teatre. El cost de producció d'un muntatge té una relació directa amb la situació de la companyia al llarg del temps. D'aquesta manera, podem comprovar com dels set espectacles que duen a terme al llarg d'aquests quinze anys, només dos sobrepassen el milió de pessetes de despeses inicials: aquests són *Momo*, una coproducció, i *Peter Pan*, com a companyia concertada. Així mateix, hi ha detalls que conformen el canvi de tarannà de la companyia i de la societat valenciana en general, per exemple, a *Raspa*, *Sompo* i *el màgic Tutti-Frutti* hi ha una partida d'ingressos de la venda de cartells i adhesius de l'obra, una columna que ja no apareix a la resta d'espectacles.<sup>80</sup>

Hem vist, doncs, que l'èxit d'un muntatge es pot mesurar mitjançant el nombre d'actuacions i el temps, mesos o, fins i tot, anys que la companyia el manté en repertori, encara que això no comporte uns guanys econòmics que duga la companyia a muntar

---

<sup>80</sup> Tenim constància que hi havia material publicitari de la resta de les obres. No obstant això, que ja no hi figure com un ingrés mostra que la promoció, o bé és gratuïta, o bé són quantitats, a parer de la companyia, ben minses.

espectacles cada vegada més grans, sinó que després d'un muntatge més gran, com veiem a la graella, n'arriba forçosament un altre de més auster. Al capdavall, un major pressupost no porta aparellat un major marge de benefici ni una autonomia respecte al sistema de subvencions públiques. Amb una mitjana de dos anys i 160 actuacions per muntatge, de vint actuacions en el cas dels espectacles pensats exclusivament per a les campanyes escolars, Pluja aconsegueix mantenir-se dins del panorama teatral, tot establint una relació de col·laboració amb les polítiques culturals del govern valencià de les primeries democràtiques. Són anys d'assoliment d'infraestructures i projectes que Pluja Teatre combina amb la consolidació d'una companyia teatral d'àmbit local i projecció estatal, una època durant la qual s'emprenen nombroses iniciatives alhora que es descarten opcions que no es corresponen amb els nous temps. Pluja, doncs, al llarg d'aquesta època, aferma la proposta encetada l'any 1972, i s'estableix com a empresa teatral a la Safor dins del panorama cultural valencià, tot superant les primeres crisis.

### 5.3. EXHIBICIÓ, LA GEOGRAFIA DELS ESCENARIS

El ventall de poblacions en què es representen els espectacles de Pluja Teatre és ben ampli, com podem comprovar al quadre que tenim a continuació. Destaquen les actuacions a les mostres de teatre que naixen arreu del País Valencià, així com l'ampliació del mercat teatral cap a Castella i Lleó i Madrid quan es tradueix l'espectacle. Hi incloem tots els espectacles de la companyia per tal de donar una visió àmplia de la seua activitat durant aquest període.

Taula 10. Dades d'exhibició per espectacle

Espectacle	Funcions idioma	Fires i festivals	Període d'exhibició
<i>Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti</i>	282 Català i castellà	Mostra de Teatre de la Vall d'Albaida, 1981 II Campanya de Teatre Infantil als Vivers, València, 1981 Mostra de teatre, Xàtiva, 1981 Trobadra de les Cooperatives d'Ensenyament, La Nostra Escola Comarcal, Picassent, 1982 Programa Zarabanda, TVE, 1982 III Veladas de la Merced, Jerez de la	20/09/1980, Quatretonda  29/11/1985, Benejúzar



		<p>Frontera, 1983  XIV Festival de Teatre, Molina del Segura, 1983  Fiestas del Pilar de Saragossa, 1983  Cicle de Teatre Infantil, Sala Escalante, València, 1983  Festival Infantil en el Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1984  1a Campanya de la 3a Edat de la Generalitat Valenciana, 1984  Gira per Castella i Lleó, 1984  Sagunt a Escena, 1984</p>	
<i>La calça al garró</i>	108 Català		<p>15/02/1982,  Gandia</p> <p>19/12/1984,  Corbera</p>
<i>Els quatre cosins germans</i>	167 Català	<p>Mostra Primavera Teatral, Bellreguard, 1984  Mostra de Teatre Ciutat de Carcaixent, 1985  Nadal-84 a l'Escalante, València, 1984-85  Gira per Castella i Lleó, 1985  Festivals Estiu/85, Mutxamel, 1985  II Campanya d'Animació Cultural, Diputació d'Alacant, 1985</p>	<p>1/04/1984,  Vila-real</p> <p>19/10/1985,  Dénia</p>
<i>Momo</i>	196 Català i castellà	<p>Campanya Teatre a l'Escola de la Generalitat Valenciana, 1986  Festivals de la Tardor a La Garriga, 1986  Temporada a València, Teatre Escalante, 1986  VI Festival de Teatre Escolar, Elx, 1986  Festival Estiu/86, Mutxamel, 1986  Mostra d'Espectacles Teatral i Musicals, Premis Produccions 1985-86 de la Diputació de València, València  Fiestas del Pilar, Saragossa, 1986  II Jornades Internacionals de Teatre Naziarteko Antzerki i Hernani, Euskadi, 1986  III Ciclo de Teatro infantil, Múrcia, 1986  VIII Cicle de Teatre Infantil, Vic, 1987  Gira per Castella i Lleó, 1987  Temporada al Teatro Sanpol, Madrid,</p>	<p>10/02/1986,  Gandia CTG</p> <p>27/05/1988,  Gandia</p>

		1987 Jornadas de Teatro para Niños, Còrdova, 1987	
<i>La vera història d'Alí Babà</i>	178 Català i castellà	VI Jornadas Culturales del Alto Palancia, Sogorb, 1988 Semana del Libro infantil y juvenil, Alcanyís, 1988 Gira per Castella i Lleó, 1988 750 aniversari de la Conquesta de València, Generalitat Valenciana, València, 1989 IV Festival Exuvenil de Cine e Teatro, Santiago de Compostel·la, 1989 IV Campanya d'animació escolar, Alacant, 1989 I Trobada escoles valencianes, la Safor-la Valldigna, 1989 Aplec Festa a l'Ermita, Vila-real, 1989 Temporada al Teatre del Raval, Castelló, 1989 Temporada al Teatro Sanpol, 1989	11/05/1987, Gandia CTG  26/05/1990, Catadau
<i>Rondalla de rondalles</i>	16 Català		12/04/1988, Gandia CTG  03/05/1988, Gandia CTG
<i>Ara va de màgia</i>	24 Català		06/02/1989, Gandia  09/03/1989, Gandia
<i>Dòmina dominante</i>	56 Català		29/09/1989, Gandia  23/03/1991, Alcoi
<i>Eh! Tirant</i>	167 Català i castellà	I Mostra de la Asociación de Teatro Infantil (R.T.I.) Madrid, 1990 Nadal a l'Escalante, València, 1990-1991 VI Campanya d'Animació Escolar, Alacant, 1991 I Festival de Teatro Infantil Ciudad de Elda, 1991 IV Campanya Teatre Infantil, Alcoi, 1991 I Feria Nacional de Teatro para Niños (Fetén), Gijón, 1991	26/02/1990, Gandia CTG  16/08/1992, Málaga

		Temporada al Teatro Sanpol, Madrid, 1991 Setmana del Tirant. 500è Aniversari del <i>Tirant lo Blanc</i> , Perpinyà, 1991 Gira per Castella i Lleó, 1991 Gira per la Comunitat de Madrid, 1991 Feria de Málaga, 1992	
<i>Puja al Pluja Bus</i>	22 Català		05/02/1991, Gandia CTG  03/05/1991, Gandia CTG
<i>Ombres fugisseres</i>	20 Català		04/02/1992, Gandia CTG  11/03/1992, Gandia CTG
<i>Peter Pan</i>	161+69 =230 Català i castellà	Gira per Castella i Lleó, 1992 Mostra de Teatre Infantil, València, 1992 Temporada a Madrid, Teatro Sanpol, 1992 VI Jornadas de Teatro Español Contemporáneo, Oriola, 1993 Temporada al Teatro Sanpol, Madrid, 1993 Temporada a la Sala Arniches, Alacant, 1993 Temporada a València, Teatre Talia, 1994 Fiestas de San Isidro, Madrid, 1997 Temporada al Teatro Sanpol, 1997 Festival Érase una Vez en el Gran Teatro, Cáceres, 1997 Temporada a la Sala Arniches, Alacant, 1997	26/05/1992, Madrid  10/09/1994, La Nucia <hr/> 13/02/1997, València  29/06/1999, Gandia
<i>L'amic invisible</i>	138 Català i castellà	10 Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida, 1994 Festival de Música i Teatre a Palma, Ciutat de Mallorca, 1995 Temporada a la Sala Arniches, 1995 Temporada al Teatre Talia, València, 1995 Semana de Animación a la Lectura, Xiva, 1995 Temporada al Teatro Sanpol, Madrid, 1995	24/06/1994, Gandia  31/05/1996, Gandia

El primer espectacle que hem analitzat en aquest treball s'estrena el setembre de 1980, just a mig camí entre la Constitució espanyola i l'Estatut d'Autonomia. En aquest període comença a consolidar-se un nou panorama cultural en què el màxim control sobre la programació el tenen els ajuntaments i la Diputació provincial. L'entrada de la gent de teatre a aquests organismes provoca un canvi de tarannà en la gestió cultural arreu del País Valencià, tot recollint dins de la programació oficial l'alternativa cultural que havia nascut i s'exercia al marge de les institucions franquistes. Aquest activisme cultural, contrari al règim, que havia aconseguit mantenir despert el País Valencià durant la dècada dels setanta, a la dècada següent passa a mans dels ajuntaments que el poden subvencionar amb diners públics. Producte d'aquest nou context és la davallada del teatre independent valencià, fortament ideologitzat i dirigit a adults, la qual cosa porta aparellat l'augment de les companyies dedicades al públic infantil gràcies al creixent interès de les noves institucions pel món dels xiquets.

A aquest creixement en la demanda de productes dirigits a infants es correspon, per tant, un major rodatge dels espectacles que, en el cas de Pluja, es mostra més enllà de les fronteres del País Valencià, com a les ciutats de Jerez de la Frontera, Saragossa i Madrid.

Un repàs de la informació que consta en les memòries de les representacions de Pluja, doncs, ha de donar compte del nivell d'intensitat de l'activitat teatral així com també del sorgiment i del recorregut dels nous projectes. Pel que fa al País Valencià, en primer lloc, en l'agenda de Pluja trobem les diferents campanyes teatrals organitzades des de les institucions, com ara la Diputació d'Alacant, amb la Campanya d'Animació Cultural en què participen en la segona edició (*Els quatre cosins germans*, 1985) i en la quarta (*Eh! Tirant*, 1991); les primeres Campanyes de Teatre infantil als Viviers (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, 1981); i els Cicles de teatre infantil a l'acabada d'adquirir Sala Escalante (*Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, 1983) o la campanya *Teatre a l'escola*, organitzada per la Conselleria de Cultura (*Momo*, 1986). Hi trobem, a més, trobades de caire professional com la Mostra de teatre de la Vall d'Albaida (en la qual actuen l'any 1981 amb *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* i el 1994 amb *L'amic invisible*), i altres esdeveniments de caire cívic com la I Trobada d'escoles en valencià la Safor - la Valldigna (1989). No podem deixar de banda, doncs, la col·laboració de la

companyia amb els moviments socials i la importància que per a la vida cultural comarcal té aquesta interrelació:

El Grupo Pluja Teatre, ofrecerá la última representación de “Momo” de Michel Ende, el próximo viernes. La representación será en beneficio de la Granja Escuela del Col·lectiu de Mestres de la Safor. La representación se hará en el Instituto Ausias March a las 22.30.<sup>81</sup>

En segon lloc, cal que destaquem l'absència quasi total d'actuacions en festivals d'altres territoris de parla catalana i les poques temporades que s'han fet a Catalunya, mentre que el nombre d'actuacions a les Illes, tant a Eivissa com a Mallorca, considerem que és acceptable, tot i les dificultats i les condicions del transport. Aquest detall ofereix molta informació sobre la situació del mercat teatral en llengua catalana i la poca comunicació que hi ha entre les diverses propostes. Al capdavant, les fronteres administratives, una vegada més, es converteixen en frens per a les propostes culturals, de la mateixa manera que en el cas del mercat de la literatura i de la música. Aquesta tendència és constant al llarg de la història de la companyia, la qual no troba cabuda en altres mercats catalanoparlants que no siguin el valencià, raó per la qual només hi treballen en ocasions molt excepcionals. Per exemple, *Eh! Tirant* arriba a Perpinyà gràcies a la commemoració del 500è Aniversari del *Tirant lo Blanc*, durant la qual s'organitza en aquesta ciutat la Setmana del Tirant. Anteriorment, els anys 1986 i 1987, s'havia programat *Momo* al Festival de Tardor de la Garriga, i al VIII Cicle de Teatre Infantil de Vic. Així, mentre a la resta de l'estat són possibles gires i s'arriben a programar temporades d'un mes al Teatro Sanpol de Madrid, s'actua a territoris més llunyans com el País Basc o Galícia, a la resta de Països Catalans hi ha constància d'actuacions molt esporàdicament.

Quant al mercat en castellà, en el cas de Pluja, a partir de l'aparició en el programa infantil *El carro de la farsa* de TVE de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, s'obren les possibilitats d'actuació arreu de l'Estat espanyol. Joan Muñoz apunta que

---

<sup>81</sup> *Semanario Gente de la Safor*, 21-27/05/1988. En aquest capítol inclourem en nota a peu de pàgina una breu referència de la font de les citacions aparegudes als mitjans per oferir una informació més directa de l'abast de la feina de la companyia. Hi inclourem el nom de l'autor (si hi consta), el nom de la publicació i la data.

aquesta participació en el *Carro de la farsa* de RTVE obri un mercat al qual Pluja Teatre no havia tingut accés anteriorment:

Mañana, 23 de febrero, a las 8 de la noche, en el programa “El carro de la farsa”- segundo canal de TVE-, se televisará el espectáculo “Raspa, Sompo y el mago Tutti-Frutti”. Noticia que nos complace resaltar ya que se trata de una compañía teatral valenciana, exactamente de Gandía, que desde su fundación ha trabajado de un modo especial para el público infantil y juvenil.<sup>82</sup>

Aquest espectacle arriba a les 282 representacions, xifra que gairebé dobla el nombre d'actuacions de *Sang i ceba*, l'espectacle que més èxit havia tingut fins al moment i que s'havia escenificat 166 vegades. L'emissió a la televisió pública d'un espectacle en castellà possibilita que un muntatge posterior com *Momo* arribe a les 196 actuacions i es pugui veure en una sèrie de pobles de la província de Lleó i a ciutats com Còrdova o Saragossa.

Aquestes gires per la península, a més, s'engeguen quan el mercat valencià ja està consolidat i els de Pluja ja són coneguts arreu del territori. Aquestes estades als teatres d'arreu de l'Estat espanyol, veiem que poden oscil·lar entre les sis representacions de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* al Festival Infantil en el Centro Cultural de la Villa l'any 1984, i les 25 de *Peter Pan* a la sala Sanpol l'any 1993. L'acollida dels espectacles és ben positiva des de les primeres representacions, com es fa palès en aquesta crònica d'una actuació a Jerez de la Frontera:

Y luego en Plaza del Progreso, cercanas las nueve de la noche, actuó el grupo valenciano Pluja Teatre. [...]

Ayer tarde ofrecieron su “Raspa, Sompo y el mago Tutti-Frutti”, una obra fantástica con recuerdos de infancia, cuentos y leyendas en el que se potencia el sentido fantástico de la aventura, resultando un desfile ininterrumpido de sorpresas.<sup>83</sup>

A aquesta expansió ajuden també les gires que fan per la província de Lleó, subvencionades per Caja León, i les estades a Madrid, sobretot a la sala Sanpol. A Lleó

---

<sup>82</sup> M. Rodríguez, *Las Provincias*, 22/02/1983.

<sup>83</sup> *La voz del sur*, 24/09/1983.

s'hi arriba amb *Raspa, Sompo i el Màgic Tutti-Frutti* i, a partir de *Momo*, es representen tots els espectacles fins a *Peter Pan*. En el Teatro Sanpol de Madrid es fan temporades d'una vintena d'actuacions durant les quals s'ofereixen la majoria dels espectacles que han ocupat aquest estudi: *Momo* (1987), *La vera història d'Alí Babà* (1989), *Eh! Tirant* (1991), *Peter Pan* (1993) i *L'amic invisible* (1995).

Un altre dels punts importants que explica la supervivència de la companyia al llarg dels anys és l'organització d'activitats al voltant del món teatral, com ara la impartició de cursos de teatre, per a adults i per a xiquets, i, així mateix, la gestió de campanyes escolars.

Les campanyes escolars van començar amb la posada en escena a les escoles de la comarca de la Safor dels espectacles *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* (1980) i *Els quatre cosins germans* (1984). Així descriu la companyia l'arribada del món del teatre a les escoles (Pluja 1984):

Aconseguir l'altra alternativa: un ensenyament divertit, viu, juganer, en una paraula: teatral, potser siga una utopia, però creguem que tot és qüestió d'escomençar.

Com?

Potser col·laborant tots. Mestres, xiquets, pares, ajuntaments, diputacions, proposant, fent, donant a conèixer una sèrie de possibilitats que poden ser incloses en la programació escolar i que influiran en la vida dels xiquets donant lloc a que aquests desenvolupen totes les seues qualitats expresives i creatives.

Les primeres campanyes escolars es porten a terme íntegrament als centres educatius, tant per la voluntat de la companyia d'introduir el teatre a l'escola com per la manca d'infraestructures als municipis. Els espectacles tenen lloc al pati, al menjador o, en el millor dels casos, al saló d'actes:

Posàvem el motor en marxa i xano-xano, amb tots els trastos carregats a la furgoneta, anàvem, huí [sic] a una escola, demà a una altra. Objectiu: l'aula de teatre, el teatre a l'escola, recuperar i mostrar quina és la funció social del teatre.

Buscàvem un espai. El gimnàs, el menjador, una aula d'usos múltiples... i el transformàvem per uns dies en un parany màgic, un lloc fora dels hàbits i costums

habituals del col·legi. Un esclat fantàstic d'on sorgien màgics i pallassos, personatges mitològics, peixos-pardals, xarraires, bosc, al país de la mímica. (Pluja 1984)

Una situació que canvia a partir de l'any 1985 en adquirir per 5,5 milions de pessetes un edifici al carrer sant Ramon que esdevindrà el Teatre del Raval de Gandia, en el qual pretenen establir una programació continuada. En disposar de sala pròpia, els de Pluja decideixen traslladar-hi els muntatges i afegir-hi activitats al voltant del fet teatral que preparen els xiquets per endinsar-se en el món de les arts escèniques, tant en qualitat d'espectadors com de treballadors. Així doncs, *Momo* (1986) va ser el primer espectacle que es va poder representar en campanya escolar al Teatre del Raval. I, des d'aleshores, les campanyes escolars durant les quals representen espectacles propis<sup>84</sup> tenen lloc en aquest espai i es complementen amb tallers pedagògics previs per als xiquets. Aquestes activitats, conduïdes per membres de Pluja, poden versar sobre l'argument de l'obra, però per damunt de tot sobre els recursos teatrals emprats en la posada en escena. És una primera fase en què l'oferta es restringeix als escolars de la Safor i rodalia sense especificar altres necessitats, com ara les edats dels espectadors.

En aquestes campanyes escolars embrionàries, s'aconsegueix el primer objectiu de millorar les condicions d'escenificació i de recepció dels espectacles, respecte a la posada en escena en escoles i instituts, així com també l'assistència dels xiquets a un teatre de la comarca. A partir de l'any 1995, una vegada inaugurat el Teatre del Raval reformat, aquest acostament dels xiquets a la companyia es transformarà en tallers "d'escalfament" per a l'assistència a l'espectacle o en una visita guiada a una exposició en una sala del Raval adequada per a aquesta finalitat.

Pel que fa al nombre de representacions en el Teatre del Raval en campanya escolar, aquest varia segons l'obra i l'any, però destaca el fet de trobar algunes obres que s'han concebut justament per a l'exhibició durant les campanyes escolars, com són *Rondalla de rondalles* (1988), *Ara va de màgia* (1989), *Puja al Pluja Bus* (1991) i *Ombres fugisseres* (1992), les quals no depassen mai la xifra de les vint-i-cinc actuacions i conviuen amb els espectacles principals que la companyia manté en repertori. Hem de tenir en compte, si ens referim al nombre d'actuacions dels espectacles, que aquells que hem analitzat compten amb la seua pròpia campanya

---

<sup>84</sup> La programació no inclourà cap altra companyia fins a la remodelació de la sala, l'any 1995, en què es comença una nova etapa de l'organització de la campanya.



escolar, durant la qual s'ofereix la representació de l'obra a un públic que assisteix al teatre com a eixida pedagògica. Aquesta doble via d'exhibició dels espectacles permet que les xifres siguin bastant altes, passant del centenar de representacions en molts casos. Malgrat aquestes xifres finals, la necessitat de muntar dos tipus d'espectacles simultàniament és producte també del diferent ritme dels dos mercats a què ha de fer front la companyia, perquè, d'una banda, les campanyes escolars al Teatre del Raval<sup>85</sup> demanen un espectacle nou cada any, i, de l'altra, les actuacions a la resta de sales permeten estrenar un espectacle cada dos anys.

Els espectacles pensats exclusivament per a escolars a què hem fet referència, *Rondalla de rondalles* (1988), *Ara va de màgia* (1989), *Puja al Pluja Bus Tour* (1991) i *Ombres fugisseres* (1992), a més, tenen un caire experimental i busquen la participació i la implicació directa dels infants en l'espectacle, obrint una nova via que s'allunya de l'estètica de la resta d'obres de la companyia. Així, els de Pluja aprofiten aquestes obres per ampliar el ventall de possibilitats que brinda l'acostament a aquest tipus de públic, tot oferint un espectacle en què els espectadors han de triar el final (*Rondalla de rondalles*), o, fins i tot, poden esdevenir els protagonistes involuntaris de l'obra, en una mescla de teatre de carrer i gimcana (*Puja al Pluja Bus Tour*).

La injecció econòmica i l'augment d'activitat que suposa la posada en marxa d'aquest tipus d'iniciatives es relaciona amb la necessitat d'obtenir un marge de benefici de cada actuació que, en el camp del teatre per a infants, obliga la companyia a tenir un repertori ampli i versàtil amb una explotació que ha de ser continuada per poder ser rendible. Aquest fet esdevé una mostra del creixement de la companyia que s'encamina cap a nous horitzons, encara que també crea noves necessitats que provoquen canvis interns a nivell organitzatiu per tal d'optimitzar els recursos.

Encara en el camp de l'exhibició dels espectacles, tant dins de la programació d'una campanya escolar com en gira, hem d'esmentar altres aspectes que hi tenen relació, com són tots aquells que envolten el fet teatral: la transformació del calendari d'actuacions, el creixement de les infraestructures i el caixet.

En l'apartat anterior ja hem fet esment al capgirament del calendari d'exhibició dels espectacles, és a dir, si al principi les representacions són més sovint durant les

---

<sup>85</sup> Aquestes campanyes són les precursors del projecte de la reforma de la sala l'any 1995 i l'organització de les futures campanyes escolars del Teatre del Raval en què es contracten altres companyies i tenen una programació adequada per a totes les edats i organitzada segons els cicles educatius.

vacances escolars, a partir dels anys noranta s'enceta la tendència que a l'estiu no es programe teatre a les festes dels pobles, gràcies a la influència de les ajudes econòmiques del SARC. El pes de l'activitat de Pluja es trasllada a l'hivern, també perquè es porten a terme les temporades a la Sala Escalante (València), així com a la Sala Arniches (Alacant) o el Teatro Sanpol (Madrid), i les campanyes escolars a la seua sala, el Teatre del Raval. Tinguem en compte, doncs, els canvis a nivell empresarial, econòmic i sobretot social que aquestes tendències poden provocar. Van comportar, per exemple, un ajustament en el calendari laboral dels membres de la companyia, al mateix temps que, a nivell social, es va transformar la manera de concebre les festes veïnals o la vida escolar.

Els canvis de les condicions de les infraestructures als pobles, amb la construcció de les cases de cultura, provoquen una transformació dels muntatges. Aquests podran incloure una gamma major de recursos escènics, pel que fa sobretot a aspectes com la il·luminació, el so, etc., amb unes garanties mínimes. Per això, *Momo* és el primer muntatge en què el so i la il·luminació tenen un paper destacat a la posada en escena:

Maria Josep Gonga, en el paper de Momo i els altres actors feren una interpretació veritablement bona, que el públic va saber apreciar.

“Momo” té un encant particular, amb uns efectes especials de llums que captaven l'atenció.<sup>86</sup>

A les dues primeres obres, per exemple, a causa d'aquesta necessitat d'adaptar-se als possibles espais d'actuació, conceben una escenografia amb molt poc de fons, seguint els paràmetres del *Cinemascope*, per tal d'adequar-se ràpidament a l'escenari, llarg i estret, de què disposaven als antics cinemes, el lloc més comú per representar, sobretot a Castella i Lleó, quan tenien la sort de fer-ho en un lloc tancat:

Otro aspecto a destacar de esta I Mostra Comarcal de Teatre Infantil es lo reducido del local donde se realizaron las representaciones, así como las deficiencias del escenario, hecho éste que se agrava si se tiene en cuenta que en Ontinyent existen tres salones de

---

<sup>86</sup> *Ausona*, 13/02/1987.

teatro que reúnen buenas condiciones, pero, al parecer, no se puede disponer de ellos para este tipo de actuaciones.<sup>87</sup>

Pel que fa als caixets, s'ha de tenir present que varia segons les característiques de cada "bolo". Per calcular la quantitat final es tenen en compte factors extrateatral, com ara, la distància que s'ha de recórrer,<sup>88</sup> tot incloent-hi també si es tracta d'una actuació aïllada o d'una estada de diversos dies,<sup>89</sup> perquè aquests detalls fan oscil·lar el marge de benefici de la companyia, que com ja hem explicat pot arribar a ser molt estret. Així doncs, el caixet, al llarg del període que comprèn aquest estudi, creix des de les 30.000 pessetes de *Raspa, Sompo i el Màgic Tutti-Frutti* (1980), que el darrer any d'exhibició havien pujat a les 70.000 pessetes, fins a les 294.250 pessetes de *L'amic invisible* (1994). El caixet de *Momo*, el primer dels grans muntatges de la companyia, ronda les 175.000 pessetes i el de *Peter Pan*, les 185.000 pessetes.

#### 5.4. DE LA RECEPCIÓ CRÍTICA A LA PRESENCIA DE PLUJA TEATRE A LA PREMSA ESCRITA

Tot resseguint la presència de Pluja Teatre a la premsa podem aproximar-nos a la realitat de la companyia, així com de la vida teatral de Gandia, la comarca i, fins i tot, dels organismes que regeixen el País Valencià.

En aquests articles, d'una banda, hi trobem la reivindicació del teatre per a xiquets com un teatre digne, de qualitat, menyspreat per les institucions i, en alguns casos, per alguns companys de professió:

Están convencidos los componentes de "Pluja" que en España todavía no se ha asimilado la importancia que tiene el teatro infantil y "nosotros nos hemos encontrado en algunos lugares contratos diferentes dependiendo de la obra que hiciésemos. Si ésta era para

---

<sup>87</sup> R. Beneyto, *Diario de Valencia*, 05/06/1981.

<sup>88</sup> Segons aquest paràmetre i en aquest ordre: comarca de la Safor, província de València, resta del País Valencià i, en els altres casos, a més, el quilometratge.

<sup>89</sup> Als arxius de Pluja trobem quantitats diverses pel que fa als cobraments de les actuacions. En el cas d'*Els quatre cosins germans*, per exemple, el preu oscil·la entre les 75.000 pessetes de l'estrena a Vila-real, les 65.000 per una actuació a Bellreguard fins a les 80.000 cobrades a Riola. El mateix ocorre en el cas dels preus especials per als espectacles oferits pel SARC, que sempre són un tant per cent més econòmics.

niños, apenas se nos daba facilidades; si era para adultos, nos ayudaban enormemente en nuestra labor”.<sup>90</sup>

Els membres de la companyia comparen constantment el grau d'exigència de la creació d'un espectacle per a infants amb la qualitat que es demana a un espectacle per a adults, al mateix temps que manifesten el seu respecte per l'espectador. Així mateix, no obliden mai d'incloure l'interès de la companyia per la curiositat i el punt de vista del xiquet quan assisteix a una obra de teatre:

Hem treballat amb la mateixa dedicació i entusiasme com si fóra una obra de teatre per adults, encara que als xiquets sempre se'ls margine a l'hora de presentar-los un espectacle tot i dient “és que és per a xiquets”... frase que ha justificat: des de la falta de llocs adequats perquè els xiquets es sentiren còmodes per a disfrutar del teatre, fins la falta de rigor d'alguns dels muntatges de les obres presentades a aquest públic tan immensament agraït que són els xiquets.<sup>91</sup>

Els de Pluja, doncs, manifesten la voluntat d'arribar al fons de les històries, de no menystenir la capacitat dels xiquets de comprendre el rerefons de les situacions que s'exposen dalt de l'escenari, és a dir, d'oferir uns espectacles en què la ficció siga el complement ideal dels valors que s'hi defensen, aquells que l'espectador ha de ser capaç de destriar entre tota la informació que s'hi dóna:

O sea, que Pluja sintetiza admirablemente los presupuestos teóricos que juzgamos ineludibles en todo teatro infantil: una estética cuidada, en la que se integren todos los signos previamente seleccionados teniendo en cuenta el impacto de los mismos sobre la mentalidad infantil; un lenguaje racional desprovisto de fáciles recursos risibles; ritmo y distribución de las escenas en orden a suscitar el interés y la curiosidad; en fin, un respeto total por las exigencias reales de los niños de hoy, que son más sensibles e inteligentes de lo que algunos suponen.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> L. Castellanos, *Diario de León*, 23/05/1991.

<sup>91</sup> Fragment inclòs al programa de mà de *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* (1980).

<sup>92</sup> V. Sanchis, *Qué y dónde*, 19-25/07/1982.

Per aquesta raó es fixen en les conseqüències de fer-se ric a *La vera història d'Alí Babà*, inclouen en cadascuna de les obres el punt de vista ecologista i, fins i tot, s'atreveixen a fer una versió del *Tirant lo Blanc* des del punt de vista del clown:

Erudits, professors, intel·lectuals [sic] i lletraferits, ja han dit la seua del Tirant. Nosaltres volem fer que diguen la seua, que mostren com veuen i interpreten el Tirant, uns altres personatges: Els pallassos, els clowns, els arlecchinos, els faves... tota eixa colla d'éssers extravagants i destrellatats que poblen des de temps immemorial un territori de l'univers del teatre, el de la comèdia.

Per eixa raó hem muntat un joc escènic basat en la caricatura i la sàtira que ens mostre, utilitzant tota una sèrie de recursos que es recolzen en els equívocs, les cerimònies bufes, el ridícul, tot el món que reflexa [sic] el llibre de Joanot Martorell.<sup>93</sup>

Al llarg dels anys d'aquesta revisió també s'hi constata el naixement d'iniciatives culturals tant públiques com privades, no només a nivell saforenc, sinó també a nivell valencià, així com l'interès de la companyia per participar-hi. Entre aquestes iniciatives destaca l'organització de les primeres campanyes escolars al Teatre del Raval i la col·laboració en iniciatives externes, com ara la commemoració de l'Any del Tirant el 1990 de l'Ajuntament de Gandia o el Nadal de la sala Escalante de València:

Fue en el año 1986, cuando surgió el proyecto de destinar la sala a programar espectáculos para niños, realizados con compañías valencianas. Y así, hasta ahora. [...]

El Teatro de los Sueños ha logrado en estos años mantener viva una experiencia única: constituirse como centro de producción de espectáculos y de seguimiento pedagógico del proceso teatral para el aprendizaje del niño.

Desde hace un año se puso en marcha el proyecto "Nadal a la Escalante", festival teatral que durante las fechas navideñas aglutina una selección de las mejores producciones teatrales que se realizan en Europa.

Hasta el 13 de enero, desfilarán por el escenario de la Escalante catorce compañías procedentes de Barcelona, Bucarest, Valladolid, Estrasburgo, Vigo, Albaida y Gandia.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Fragment inclòs al programa de mà d'*Eh! Tirant*.

<sup>94</sup> S. Peris, *La Cartelera de Levante el mercantil valenciano*, 28/12/1990-03/01/1991. Pluja Teatre va participar en aquest cicle amb l'obra *Eh! Tirant*.

Unes novetats a la programació cultural que coincideixen, no per casualitat, amb l'època de construcció i reforma de les infraestructures culturals arreu dels pobles. No oblidem que durant els anys 80 trobem nombroses referències a patis d'escola i cinemes com a lloc usual de les representacions teatrals:

El grupo gandiense Pluja Teatre representa la obra *Peter Pan* esta misma tarde, a partir de las seis, en el salón de actos del instituto de bachillerato Jaume II de Tavernes.

El último montaje del grupo saforense era el encargado de cerrar la campaña *Domingos de diciembre, teatro para todos*, però las obras de mejora que se realizaron en el salón de actos del instituto impidió la representación se llevara a cabo el pasado 27 de diciembre.<sup>95</sup>

En aquesta nota, de l'any 1993, trobem la referència a un cicle que representaria una millora a les constants referències al desert cultural de les ciutats i a l'absència de vida teatral a la Safor que són constants durant els anys vuitanta:

Enguany, als pobles de **La Safor**, -sembla que voluntàriament- l'oferta cultural dintre les festes ha estat aparcada. Tan sols la qüestió religiosa i *festera* ha copat aquests dies. No tendríem res en contra, si al llarg de l'any en tots els pobles hi hagueren manifestacions culturals periòdiques però davant el desert d'actes d'aquest tipus, que patim, si damunt desapareixen de l'únic lloc, on mal que bé estaven presents, apanyats anem.<sup>96</sup>

Pel que fa al seguiment de la trajectòria de les obres de Pluja als mitjans de comunicació, és a dir, les referències a l'estrena i la gira d'un espectacle, a les activitats de la sala, o a la cloenda d'una temporada, la presència de la companyia és més aviat escassa al llarg de la quinzena d'anys que estudiem.

L'espectacle que rep més valoracions a la premsa és *Momo*, en què es destaquen dos aspectes, la focalització en la professionalitat dels membres de Pluja i la descripció de la història de la companyia. En primer lloc, l'avaluació de la feina dels membres de la companyia, tant per la direcció com per la interpretació dels personatges:

---

<sup>95</sup> M. Juan, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 16/01/1993.

<sup>96</sup> *Bagalina*, octubre 1987.

En el capítol de la interpretació, per eixemple [*sic*], l'actuació de J.C. Alberola (un actor sòlid, format a l'Escola d'Art Dramàtic de València) contrasta vivament amb eixe peculiar amateurisme que caracteritza els actors del grup. Mentre Alberola desenvolupa el seu treball partint d'un aprenentatge acadèmic (el seu mode de fer el paper sintonitza molt amb la Commedia dell'Arte), la resta del conjunt (exceptuant Alfred Picó) partirà d'un coneixement actoral fonamentalment pràctic (amb el sàinet com a marc referencial).<sup>97</sup>

S'insisteix, com hem vist, a destacar el resultat dels actors formats a les escoles de teatre que col·laboren en algun dels espectacles en contrast amb el dels membres de Pluja que acusen d'amateurs. Aquesta controvèrsia per quina ha de ser la formació d'un actor i quins requisits ha de complir esdevé una altra de les constants durant tota la trajectòria de la companyia, a la qual els membres de Pluja responen que la professió es forja dalt dels escenaris al llarg dels anys. Potser és útil, a més, recordar que, quan comencen en el teatre per a xiquets, fa més de deu anys que s'hi dediquen. Tanmateix, tot i aquest toc d'atenció al treball actoral, al mateix article, Nel Diago destaca la tasca fonamental de Ximo Vidal com a director i els encerts de concepció de l'espectacle:

[...] és indubtable que l'espectacle té molts al·licients per al públic menut: des de la mateixa anècdota de l'obra, passant per aspectes de l'escenificació com el joc d'ombres xinesques, els números musicals, el vestuari, etc.

Una rellevància que apareix en altres articles sobre la trajectòria de la companyia durant aquesta mateixa època:

El grupo Pluja, de Gandia, es, como se sabe, uno de los históricos del teatro independiente en el País Valenciano, y su principal animador, Ximo Vidal, uno de los más lúcidos hombres de teatro con que se cuenta entre nosotros. Responsable de los espectáculos de Pluja, Ximo es también investigador de la infraestructura teatral valenciana, premiado autor teatral con Ausiès [*sic*] y, ahora, también ayudante de dirección de Albert Boadella en el montaje sobre el Virgo de Visanteta, de Bernat i Baldoví, a estrenar en julio en esta misma sala. [...] la sapiencia demostrada por Ximo en

---

<sup>97</sup> Nel Diago, *Cartelera Turia*, 7-13/04/1986.

otras ocasiones hará que también este difícil reto [adaptar *Momo* al teatro] sea estimable.<sup>98</sup>

A banda de *Momo*, els altres espectacles dels quals podem trobar alguna referència crítica escadussera a la premsa són *Eh! Tirant* i *Peter Pan*. Així doncs, del primer se'n destaca la versió des de la qual es presenta l'obra de Martorell:

Basándose en el argumento del Tirant lo Blanc, ellos hacen su propia interpretación y la acercan al mundo de los niños, creando el ambiente propicio para el interés, la curiosidad y la atención.<sup>99</sup>

De l'espectacle de *Peter Pan*, en canvi, trobem nombroses referències a la posada en escena i l'ús dels recursos com la música i els efectes per fer volar els personatges:

Si el mundo se hace pequeño cuando uno es adulto, tan solo a través de soñar despierto puede “transformarse” la realidad y volando en alas de la fantasía volver a nacer. De la mano de Peter Pan los espectadores “vuelan” hacia el país de “nunca jamás” disfrutando con sus aventuras.<sup>100</sup>

Les diferents perspectives adoptades per la premsa a l'hora d'enfrontar-se a l'estrena d'un espectacle són ben interessants. Per exemple, de la darrera obra que analitzem, *L'amic invisible*, la premsa en destaca la relació temàtica que manté amb dues obres anteriors, *Momo* i *Peter Pan*, tot inserint-lo en una trilogia de grans clàssics per a xiquets adaptats al teatre per la companyia. En aquesta trilogia, doncs, la línia ficcional que se segueix és la transformació de les persones a causa del pas del temps i la importància de la imaginació per sobreviure les dificultats del món que habitem:

Con esta obra, que se estrena hoy en Madrid, Pluja Teatre cierra la trilogía iniciada con *Momo* y seguida de *Peter Pan*, y que reflexiona sobre el mundo de los adultos y el universo infantil.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Julio A. Máñez, *Qué y dónde*, 31/03-06/04/1986.

<sup>99</sup> *El espejo cultural de Majadahonda*, setembre 1991.

<sup>100</sup> Cruz Vega, *La Crónica 16 de León*, 17/06/1992.

<sup>101</sup> L. Lara, *El País*, 11/02/1995.



Destaca, no obstant aquest aparent silenci de la premsa, el seguiment de l'edició de la Safor del *Levante* de l'èxit de l'estrena de *Peter Pan* a la sala Sanpol de Madrid, així com també els anuncis de les temporades en aquesta sala:

El éxito obtenido por Pluja Teatre en Madrid ha llevado, según han confirmado fuentes afines al grupo teatral, a que los empresarios de la capital madrileña hayan propuesto prolongar las representaciones en el Sampol, aspecto que ha tenido que ser rechazado por el Pluja Teatre, ya que debe estar este fin de semana en la capital del Turia. Todo ello ha provocado que en Gandía se haya levantado el interés por poder ver al grupo teatral en la ciudad, una vez finalice sus compromisos.<sup>102</sup>

Si deixem de banda les referències a les característiques concretes dels espectacles, veiem que apareix, com una informació destacada sobretot a les primeres obres, una descripció de la seua participació dins el teatre independent, que en garanteix la solvència, tant dins com fora del territori valencià:

Un poco más tarde, en 1974, siguiendo con la representación de autores españoles arreglan *Errante*, un montaje de la obra de León Felipe coincidiendo en este momento con una reestructuración de objetivos. Agencian, por ello, una línea netamente profesional con la presentación de *Superreal* [sic].<sup>103</sup>

Pel que fa a aquest aspecte, hi trobem una certa progressió en el punt de vista, tant del periodista, del crític com de la mateixa companyia, en el fet que cada vegada el bagatge de la dedicació a infants és més rellevant i s'explica la dedicació al teatre independent com un aprenentatge que els va conduir fins a la professionalització:

La obra "Eh Tirant!" es un montaje en valenciano que gira en torno a las las [sic] aventuras de Tirant Lo Blanc. Además, "el grupo Pluja Teatre es de Gandía y está especializado en realizar montajes sólo para niños. Hay que recordar como una de sus representaciones más conocidas la que realizaron sobre la obra de *Momo*, de Michael Ende", concluye [Juan Alberti, portaveu d'ATE].<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> *Levante. El Mercantil Valenciano*, 03/06/1992.

<sup>103</sup> Luis Manuel Álvarez, *Bierzo* 7, 02/12/1984.

<sup>104</sup> A. J. S., *Información*, 14/11/1991.

També trobem referències a la importància de la companyia en l'àmbit del teatre per a infants a nivell de l'Estat espanyol:

El Pluja Teatre está considerado como uno de los mejores grupos de teatro para niños en todo el territorio español. Obras com *Dómina dominante*, *Momo*, *Eh! Tirant*, les han granjeado el reconocimiento de muchos.<sup>105</sup>

Mentre que les crítiques als espectacles concrets són molt escasses, el que predomina són els anuncis de la representació dels espectacles de Pluja, durant els quals observem una certa tendència a detallar la programació d'una sala, teatre, d'un festival, etc., i, sobretot, aprofitar la informació que la companyia facilita al material promocional de cada espectacle:

La Obra Cultural de Cajaleón presenta esta semana dos actividades en la ciudad. El jueves 12 de mayo, el grupo de teatro Pluja representará en el auditorio de la Obra Cultural, en la calle Santa Nonia, 4, la obra de teatro infantil "la verdadera historia de Alí Babá", que es una versión moderna de la famosa fábula oriental de "Alí Babá y los cuarenta ladrones".<sup>106</sup>

Així com també es destaca l'edat a la qual es dirigeixen algunes de les obres, s'especifica mitjançant la referència als cursos escolars, a espectadors de vuit anys o més (*Momo* i *Eh! Tirant*). Mentre que l'edat per assistir a l'espectacle de *L'amic invisible* s'amplia:

Y es por esto que *L'amic invisible*, una obra pensada para niños entre los 6 y 12 años, trata de recuperar todo el mundo que "la gente grande ya no comprende".<sup>107</sup>

Així doncs, el repàs de la presència de Pluja Teatre a la premsa ens deixa el testimoni no solament de l'existència dels seus espectacles i les reaccions tant del públic com de les institucions, sinó també d'altres aspectes de caràcter estructural i polític com ara la situació dels organismes culturals d'aquell temps arreu del territori:

---

<sup>105</sup> M. Tomas, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 24/05/1992.

<sup>106</sup> Redacción, *La Crónica*, 08/05/1988.

<sup>107</sup> L. Magraner, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 04/10/1994.

La campanya de *Teatre a l'escola*, este any dedicada a l'*Any del Tirant*, ha comptat amb una major participació, amb la assistència de grups escolars inclosos procedents de altres comarcas, lo que constitueix un èxit per a la UPG com a organitzadora.<sup>108</sup>

Cal destacar el compromís de la companyia amb les necessitats de l'entorn, no solament pel que fa a la cultura, sinó quan aquestes inquietuds es refereixen a l'educació o a l'ecologia, les quals en alguns casos també es reflecteixen a les cròniques de les representacions:

Más de 500 personas asistieron, en el patio del IB Ausiàs March de Gandía, a la representación de la adaptación teatral de Momo con la que el Grup de Teatre Pluja despedía esta obra de Michael Ende tras múltiples giras e interpretaciones. La obra, que tras esta última representación pasa a la historia del grupo teatral gandiense que lidera Ximo Vidal, se escenificaba con la finalidad de obtener fondos para la granja escuela que el Col·lectiu de Mestres de La Safor pretende instalar en el paraje denominado la Llacuna, en el término municipal de Villalonga.<sup>109</sup>

Malgrat aquestes aparicions periòdiques de Pluja a la premsa, l'evolució del punt de vista dels articles mostra una progressió cap a l'abandonament de l'opinió, en detriment dels espais a la crítica dels espectacles, tot destinant l'espai que es dedicava a la feina de la companyia a la promoció i l'anunci de les actuacions en una sala concreta. Mentre que als anys vuitanta trobem alguns indicis que mostren l'interès creixent dels mitjans pel món infantil durant tot l'any i al llarg de tota la història d'un espectacle, als anys noranta els articles versen sobre les campanyes escolars, la visita de la companyia al teatre més proper o, fins i tot, a la promoció d'una actuació únicament mitjançant la informació i el material facilitat prèviament per la companyia, sense oferir cap mena de valoració sobre la recepció del producte. Aquesta és la raó principal per la qual ens vam decidir a aplegar tota la informació sobre la presència de Pluja Teatre en la premsa en un sol apartat i destacar així el progressiu abandonament del suport dels mitjans. A més, constatem la manca de crítiques tant dels espectacles com de la tasca de la companyia,

---

<sup>108</sup> G. Cabanilles, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 08/04/1990.

<sup>109</sup> F. Piera, A. Martí, *Levante. El Mercantil Valenciano*, 29/05/1988.

un aspecte que, tanmateix, resulta imprescindible per a la dignificació del sector i la seua lluita contra la invisibilització d'aquesta activitat professional.

## 6. CONCLUSIONS

Els darrers mesos de redacció i revisió d'aquesta tesi han conviscut amb la notícia del tancament del Teatre del Raval, junt amb la reducció de l'activitat de la companyia, ofegada per les conseqüències de la crisi que va començar l'any 2008. Així doncs, aquest estudi s'ha fet al llarg de l'últim període en actiu de Pluja Teatre que és, al capdavall, una circumstància amb la qual no comptàvem quan el vam iniciar. Aquest gir en la història de la companyia, a més de ser insospitat l'any 2004, quan la vam convertir en objecte d'estudi, esdevé una prova més del marc d'inseguretat i precarietat en què s'inscriu una empresa cultural d'aquesta mida.

Pluja Teatre és una companyia que es va donar a conèixer amb un espectacle en contra de la construcció de l'Autopista de la Mediterrània, la qual, poc temps després, serviria per arribar als racons més llunyans del territori. Aquesta paradoxa inicial pot haver marcat per sempre la trajectòria d'una de les companyies teatrals més dinàmiques de la història recent del País Valencià.

En començar la recerca, com que es tractava d'una matèria que incloïa esdeveniments encara presents en la memòria dels implicats, vam decidir d'acotar clarament el període temporal analitzat, per tal de poder ampliar la distància necessària que ens permetera adoptar un punt de vista al màxim d'objectiu perquè, com hem apuntat, havíem de descriure l'activitat d'una empresa en actiu. A hores d'ara podem afirmar que coneixem el funcionament de Pluja Teatre, l'hem viscut des de dins i hem descobert el paper de cadascun dels membres en l'interior de la cooperativa. A més, el fet de pretendre analitzar exhaustivament la tasca d'aquesta companyia ens ha portat a enfrontar-nos a l'escassa informació de partida de què disposàvem, a causa de la desmemòria institucional actual, però també de la poca formació prèvia de la investigadora.

Tot aquest conjunt de circumstàncies ens ha portat a considerar la rellevància d'allò que De Marinis (1992: 154), d'acord amb Gurvitch, denomina sociologia dels actors i de les companyies, és a dir, la importància de l'anàlisi d'aspectes com el grau de cohesió de la companyia, l'organització, les relacions (professionals i extraprofessionals) dels membres, l'origen social d'aquests, la integració de les companyies en la professió, l'estructuració de la professió d'actor en grup, les relacions

del grup professional dels actors amb altres agrupacions professionals, amb els seus diferents sindicats, i finalment amb les classes socials i la jerarquia dels estrats que els són inherents. Aquests aspectes són especialment rellevants a l'hora de parlar del procés de creació dels espectacles d'una companyia de les dimensions de Pluja Teatre, arrelada a la ciutat on ha decidit establir-se i amb vincles familiars que uneixen gran part dels membres i dels col·laboradors, així com la dedicació gairebé exclusiva d'aquests professionals a la tasca d'aquesta companyia. Així mateix, són cabdals en referir-nos a la situació i la relació que s'estableix amb el sector públic i amb la història de la resta de companyies, tant d'aquelles que, com Pluja, pertanyien al món del teatre independent valencià dels anys setanta, com de les que apareixen durant el període democràtic.

Per aquesta raó, vam decidir dividir en dos blocs la nostra recerca, d'una banda, la descripció de l'activitat teatral des del final del franquisme fins a la primera meitat dels anys noranta al País Valencià i, en concret, a la comarca de la Safor. I, de l'altra, l'anàlisi dels espectacles per a infants d'aquest període des del punt de vista de la creació, la producció, l'exhibició i la recepció.

En traçar l'evolució del teatre independent hem comprovat que hi ha dos aspectes que cal destacar i que són cabdals per entendre l'evolució no només de la companyia que estudiem, sinó del conjunt del sector. El primer, la importància de la dècada 1968-1978 per establir les bases del que serà el sector teatral durant els primers anys de democràcia, i el segon, els objectius de les companyies sorgides durant aquests anys, les quals busquen diferenciar-se del teatre comercial de l'època. Així doncs, en els anys setanta es consoliden projectes com La Cazuela i Caràtula; però també sorgeixen companyies com el Grup 49, el Centro Experimental de Teatro, El Rogle, PTV, Carnestoltes, Pluja Teatre, L'Horta o L'Entaulat. Aquesta nova generació d'artistes exigeix un canvi en l'escena al País Valencià, alimentada per l'efervescència política i per l'incipient final de la dictadura franquista. Mentre que aquests deu anys comencen amb la posada en escena de *Les criades* i *Buñar en caldo gelat* d'Escalante per Díaz Zamora (1968) i l'edició amb pròleg de Lluís Aracil de *Les xiques de l'entresuelo* i *Tres forasters de Madrid*; acaben amb l'estrena d'obres d'aquestes joves companyies que irrompen al panorama teatral valencià amb espectacles en català d'autoria pròpia. El fenomen de teatre independent, al llarg d'aquests anys, creix amb la celebració de diverses mostres de teatre a les seues plataformes principals, la I Mostra de Teatre

Independent al Micalet i el Cicle de Teatre Valencià al València-Cinema, l'any 1975, i la Mostra de Teatre Independent del País Valencià de l'any 1978, la qual incloïa espectacles per a infants de les companyies Círculo de Teatro, L'Entaulat i Mirall. Aquest moviment, que es marcava com a objectiu que el teatre valencià fóra pròxim, popular i carregat ideològicament, va assolir amb escreix els seus objectius en transformar-se en una alternativa vàlida al teatre comercial que havia monopolitzat els teatres durant els anys anteriors. No obstant això, el canvi de perspectiva sobre les necessitats culturals del País Valencià amb l'arribada de la democràcia provoca una transformació en el sector que es tradueix en un relaxament dels plantejaments ideològics que s'explica per les dificultats que comporta la necessitat d'adaptació a aquest context acabat de nàixer.

Arribats els anys vuitanta, hem comprovat que les companyies valencianes de teatre independent estableixen les bases, artístiques però també estructurals, del que esdevindran les empreses teatrals d'aquesta nova etapa, tant de les que es consoliden com a professionals com de les que sorgeixen sota l'aixopluc del nou interès cultural de les institucions. Per endinsar-nos en el món teatral valencià dels vuitanta del segle XX, prèviament hem hagut d'establir una cronologia dels passos que es van seguir des dels ens autonòmics per donar cabuda al nou fenomen teatral que havia sorgit durant la dècada anterior. Aquest procediment ens ha conduït a la consideració de dos períodes clarament diferenciats, el primer, la construcció de les infraestructures i, el segon, el de la consolidació d'una política teatral. Així doncs, les iniciatives de la Diputació de València, com la Sala Escalante i Teatres de la Diputació, desemboquen en projectes més amplis com el Centre Dramàtic i Teatres, tots dos dependents de la Generalitat Valenciana. En definitiva, el que comença com un acostament dels estaments públics a les iniciatives de les companyies de teatre independent esdevé una nova política de col·laboració publicoprivada amb aquest sector. El punt d'inflexió l'hem trobat en l'any 1985 amb la compra del Teatre Rialto com a nova seu del CDGV i l'inici de la construcció de les cases de cultura. Pel que fa al teatre per a infants, l'activitat exclusiva de la Sala Escalante junt amb l'activitat de companyies com la que estudiem, des del teatre independent, i d'altres de noves, alimenten un nou context que demana espectacles professionals i de bona factura. A més, sorgeixen iniciatives com la Mostra de Teatre Valencià a Alcoi, l'any 1991, que es transforma en una fira per a les

companyies valencianes. En aquests anys, doncs, s'aconsegueix crear les infraestructures teatrals públiques que no existien al País Valencià, tot i que aquestes decisions moltes vegades no han tingut el suport del sector, el qual advertia insistentment de la fragilitat empresarial de les companyies.

El pas als vuitanta, com veiem, permet engegar noves trajectòries socials, polítiques i econòmiques. Com que ens referim, en major mesura, al camp del teatre per a infants, al llarg d'aquest estudi hem subratllat la influència del moviment de renovació pedagògica com a motor dels canvis que es produeixen, no solament a l'escola, sinó també al voltant del món infantil. La participació en les escoles d'estiu, en cicles com el *Teatre a l'escola*, la visita als col·legis i la connexió amb el sector docent és un fet cabdal en la trajectòria de Pluja Teatre que, finalment, la portarà a organitzar les campanyes escolars al Teatre del Raval.

La dedicació de Pluja al teatre infantil coincideix amb el període d'abandonament generalitzat de la lluita per uns valors que, aprovada la Constitució l'any 1978, se suposa que estan garantits. A més, una gran part dels artistes que havien fet créixer el fenomen del teatre independent s'impliquen en la construcció de les institucions i deixen en un segon lloc la tasca dalt dels escenaris. Aquesta fase coincideix amb un augment de l'interès pel món de la infantesa, que s'acompanya de la voluntat d'alimentar una societat capaç de prendre les seues pròpies decisions. El compromís de Pluja Teatre amb la seua comarca els porta, doncs, a respondre amb la preparació de tallers específics i el muntatge d'un espectacle teatral. En aquestes pàgines hem vist com el tret fonamental dels espectacles és la implicació cívica, per això hi trobem missatges de caire antibel·licista i ecologista acompanyats d'una clara preocupació pels drets socials i lingüístics. D'acord amb aquests plantejaments, a les obres de Pluja Teatre els personatges principals són xiquets valents, entestats a defensar el món de la imaginació de les agressions que pateix com a conseqüència de l'egoisme adult. No podem evitar d'apuntar com seria d'interessant la investigació de les característiques, així com del grau d'influència en els infants nascuts a la darrerria del franquisme i principis de la democràcia, de les obres d'animació i de teatre de carrer d'aquella època per al desenvolupament del món artístic posterior. Un camp, però, que sobrepassa els límits d'aquest estudi i que deixarem per a futures recerques.



Hem comprovat, així mateix, que Pluja Teatre no perd mai de vista els objectius d'agitació cultural traçats als espectacles dels anys setanta, és a dir, la utilització del teatre com a eina de conscienciació, i que l'única modificació que introdueix és la manera de subministrar aquest tipus d'informació per tal d'adequar-se al nou tipus de públic. Hi trobem, a més, la crida reiterada a abandonar la tendència d'alguns grups teatrals a dissenyar productes que menystenen la capacitat crítica dels infants. Aquesta companyia, per contra, insisteix a descriure els xiquets com a persones amb criteri, curioses, àvides d'estímul i impacients per obtenir respostes clares i entenedores sobre el món que els envolta. Durant aquesta primera època, per això, reivindiquen, no solament ells sinó tot el món de la cultura, la necessitat d'involucrar el sector públic en els projectes artístics i s'exigeix la construcció, així com la posterior consolidació i explotació, d'infraestructures en què es puguin dur a terme activitats adreçades també als més menuts.

Podem dir, en definitiva, que la companyia aplica els paràmetres del teatre independent dels anys setanta al País Valencià en les seues obres de teatre per a xiquets. Per aquest motiu, continuen treballant col·lectivament perquè els espectacles puguin rodar àmpliament per tot l'Estat espanyol arribant al centenar de representacions. En cada espectacle assagen d'incorporar noves tècniques, s'especialitzen en aquest tipus de teatre i lluiten per la col·laboració publicoprivada de la gestió teatral. Per això, conformen una empresa teatral independent que crea uns espectacles implicats en les preocupacions de la societat, des de la seua ciutat i per a la seua comarca com a àmbit de treball principal. Durant aquests anys, doncs, la companyia es referma en la tria estètica i ideològica que caracteritzarà i condicionarà tota la seua trajectòria, conscient de les dificultats que comporta el distanciament físic respecte els òrgans de decisió. És una companyia que podríem definir de proximitat per la voluntat d'esdevenir un focus cultural d'àmbit local, però també per l'interès a contribuir a la formació i la consolidació de xarxes que involucren els diferents sectors professionals en la construcció teatral, tot col·laborant amb els artistes instal·lats a la comarca. Per tot això, la cooperativa decideix centralitzar l'activitat teatral en la seua ciutat, s'hi estableix i, a més, gestiona el Teatre del Raval (1986-2013) com a sala d'exhibició alternativa.

Pel que fa a l'anàlisi exhaustiva dels espectacles, a causa de les seues característiques pròpies, hem hagut de fer-ne l'estudi lluny del medi per al qual van ser

creats. Al capdavant, emprendre una anàlisi espectacular obliga a revisar obres enregistrades, una situació que ens porta a enfrontar-nos amb espectacles estàtics que podem visualitzar repetidament. Així doncs, la relació que establim amb l'objecte d'estudi, confegit especialment perquè hi mantinguem un contacte directe, finit i únic, és del tot artificial i contradiu el seu objectiu primer, és a dir, la immediatesa i la creació d'un vincle entre l'escena i la platea. En disposar d'aquests espectacles gravats i descriure'ls després d'un seguit de visionats, perdem una part essencial de les característiques dels espectacles teatrals. La principal dificultat ha estat haver d'enfrontar-nos a uns espectacles que s'han conservat en format paper i audiovisual, malgrat que en alguns casos hem constatat que no hi ha una correspondència exacta. Els resultats de la nostra anàlisi són producte, doncs, de la lectura d'aquests guions i el visionat a la pantalla, tot comparant-los i donant preferència a la versió gravada, encara que la distància amb una situació receptiva ideal, és a dir, amb altres espectadors de l'edat escaient al voltant nostre, potser ens ha fet desviar-nos cap a camins inesperats.

En el cas de les obres de Pluja que analitzem, com que la companyia durant la seua trajectòria ha remodelat constantment cada espectacle a la recerca de la versió definitiva, les gravacions condicionen el nostre punt de vista. Recordem que Pluja Teatre planteja una posada en escena mitjançant la creació col·lectiva, però, el que és més important a l'hora de fer-ne una anàlisi, només es donarà com a arrodonida després d'una vintena de representacions. En aquest cas arrodonida no significa tampoc definitiva, perquè l'espectacle pot sofrir sempre lleus modificacions producte del context, de noves provatures o de la improvisació dels actors, els quals són els que tenen l'última paraula durant les representacions. Ximo Vidal no s'amaga de declarar que no estrenaria mai, tot convertint els assajos en plataformes des de les quals actors i director s'expressen en llibertat.

El contacte i l'interès constant de Pluja pel context en què s'inscriu l'espectacle és clau a l'hora de parlar del tipus d'obres que estrenen, així com de la seua cronologia. El punt fonamental del procés de creació és, al capdavant, el període de documentació i formació dels autors que els porta a esbossar el nou projecte. La presentació de les primeres provatures, les quals poden ser d'un o de fins a tres dels seus membres, Josep Enric Gongu, Joan Muñoz i Ximo Vidal, continua després amb la feina que es du a terme durant els assajos, sota les ordres de Vidal en la majoria d'ocasions. Per això, fent

la comparació entre els guions i l'enregistrament, hem pogut concloure que el període de creació no acaba el dia de l'estrena, sinó que, més aviat, es tracta de la imposició externa d'un límit, que possibilita l'assoliment d'un producte espectacular concret.

Des d'un punt de vista diacrònic, hem comprovat com els esdeveniments històrics condicionen les obres, d'una banda, des del punt de vista ficcional i temàtic, perquè hi apareixen reflectits aspectes com l'especulació urbanística als municipis, els canvis al món educatiu, la transformació de l'estructura familiar, al costat dels progressos tecnològics que milloren els recursos escenogràfics a disposició. I, de l'altra, des del punt de vista de la producció i l'exhibició, en què aspectes com l'aparició de la figura del programador dels espais públics, la convocatòria de noves subvencions, la construcció de sales, públiques o privades, i altres infraestructures culturals influeixen a l'hora de pensar un nou espectacle.

Continuem trobant en les obres de Pluja, com ja passava als anys setanta, referències a notícies de l'actualitat que afecten el dia a dia dels espectadors, tant de caire polític com cultural, social o econòmic. Es descriuen les causes i les conseqüències de les catàstrofes ecològiques al mateix temps que s'evidencia la transformació del món educatiu a *Raspa*, *Sompo i el màgic Tutti-Frutti*; es combat un cas d'especulació urbanística ridiculitzant el poder jurídic a *Els quatre cosins germans*; es parla de l'opressió i els perills del món modern a *Momo*; de la corrupció individual a *La vera història d'Alí Babà*; hi apareixen esdeveniments culturals locals com l'Any del Tirant al costat d'altres d'abast internacional com la guerra del Golf a *Eh! Tirant*; es descriuen les lluites pel poder i la manipulació de la voluntat de les persones a *Peter Pan*; i es torna al perill d'alienació que comporta deixar-se portar pel ritme frenètic del món contemporani a *L'amic invisible*. Els factors que mouen una història aparentment innocent es combinen amb la introducció d'altres informacions que se serveixen de nombroses pinzellades d'humor per arribar a l'espectador, el qual haurà de destriar-les per saber interpretar quin és el punt de vista que defensa la companyia.

Així mateix, hem constatat que l'evolució creativa de Pluja els porta, cada vegada més, a servir-se dels referents literaris per confeccionar els espectacles. Aquesta tendència respon a la voluntat de la companyia d'emprar totes les eines al seu abast per comunicar-se amb els infants des de dalt de l'escenari, tot expressant-se a través d'algunes de les obres clau de la literatura universal en un intent d'aproximar-les als

infants. Hi trobem un ampli ventall de referents, des dels apunts mitològics que s'endevinen a *Raspa, Sompo i el Màgic Tutti-Frutti* fins a un clàssic literari a *L'amic invisible*, tot passant per l'adaptació fidel d'obres com *Momo* i *Peter Pan*. Aquesta presència de la literatura universal és, en definitiva, una de les eines que s'utilitzen per conformar un espectacle capaç de transmetre el compromís que s'ha establert amb la societat. En aquests espectacles Pluja es reconeix per la paròdia del món actual i pel compromís social. Així mateix, cal destacar que l'absència total d'adaptacions de contes tant de la literatura universal com de rondalles valencianes, un tipus de material dirigit tradicionalment a infants, no és un fenomen exclusiu d'aquesta etapa, sinó que, al contrari de la tendència d'altres companyies valencianes de teatre per a infants, el trobem també a les etapes posteriors de Pluja Teatre.

Respecte a l'esquema d'anàlisi que hem utilitzat, comprovem que ha permès oferir una visió concreta de cada espectacle i ens ha servit per aprofundir en els elements més rellevants de la creació escènica per a infants. Així doncs, hem pogut descriure exhaustivament la construcció de l'acció, les característiques dels personatges i de la paraula al mateix temps que hem destacat la importància de l'emmarcament ficcional i el punt de vista. La posada en escena ha fixat l'atenció sobre els elements visuals i estètics dels espectacles. L'establiment d'aquests punts d'anàlisi fa possible subratllar els trets d'aquests set espectacles de Pluja al mateix temps que evidencia el grau de complexitat que exigeixen els espectacles dirigits a infants. Pel que fa als personatges, la construcció de la ficció amb membres de grups d'edat amb trets clarament antitètics condueix a la senzillesa de caracteritzacions individuals. La relació que estableixen els uns amb els altres es fonamenta en una especial atenció al moviment, així com al model de llengua utilitzat, proper al que utilitza el públic. L'especificitat dels espectadors, però, s'ha de tenir en compte sobretot en aspectes com la seqüenciació de l'acció, per tal que la manipulació del ritme de la ficció a escena capte l'atenció dels infants durant tota la representació. Destaquem, doncs, la necessitat d'incloure elements que servisquen de punts d'ancoratge per a l'espectador, com ara falques lingüístiques o referències contínues a les característiques de l'espai en què es troben els personatges; però també, els mètodes de subministrament de la informació, amb un marcat ritme escènic per evitar l'avorriment. Així mateix, és cabdal que es plantege una clausura expositiva i dinàmica que permeta captivar els espectadors fins a

l'últim instant. No obstant això, voldríem subratllar que en cada espectacle trobem una sèrie d'escenes prèvies a la clausura que es poden confondre amb l'escena final. Així, tot i que la clausura està ben elaborada, creiem que la fragilitat de l'enllaç entre el tancament dels nivells fictivals i l'escena final pot arribar a desorientar l'espectador, el qual no hauria de dubtar a l'hora de reconèixer quan acaba l'espectacle.

Pel que fa al paper que exerceix el públic sobre l'espectacle, hem pogut constatar una insistència militant a evitar el moviment de persones cap a la platea o cap a l'escenari, unes pràctiques que havien esdevingut molt habituals en aquest sector. Al llarg dels espectacles de Pluja l'atenció dels espectadors s'ha de centrar en l'espai escènic, i, per tant, el repte al qual s'enfronta la companyia durant cada representació implica crear la tensió necessària per vincular la ficció amb els espectadors.

Si deixem de banda les característiques dels espectacles i fem referència, en canvi, al període de producció i promoció, tractant tant la fase anterior a l'estrena com la posterior, hem pogut comprovar que la gestió de l'espectacle arriba més enllà de la simple creació d'un producte nou. La forma final, el nombre d'actuacions, els beneficis i les pèrdues depenen de dos punts fonamentals, d'una banda, de l'organització dels recursos disponibles de la companyia i, de l'altra, del context social, polític i econòmic en què naix un nou espectacle. Hem vist com el volum del pressupost condiciona aspectes de tot el procés creatiu com el nombre d'assajos, la qualitat dels recursos escenogràfics i, fins i tot, la capacitat publicitària. La disponibilitat econòmica, d'altra banda, depèn en bona mesura de l'èxit de l'espectacle anterior, connectant la fase de creació amb la de la possibilitat d'exhibició. Tot i això, les dades ens fan veure que Pluja Teatre manté durant aquest període unes xifres d'exhibició elevades, producte, en primer lloc, del creixement de les infraestructures culturals que alimenta el sector teatral, el qual augmenta les possibilitats reals d'oferir espectacles amb unes millors condicions tècniques; en segon lloc, de l'encert a l'hora de gestionar la demanda externa conseqüència de l'esforç esmerçat per satisfer un circuit de representació propi creat gràcies a la bona acollida dels espectacles anteriors, i, finalment, de la necessitat de difusió per mantenir-los en cartell durant un temps perllongat i traure'n, així, el màxim rendiment.

Després d'analitzar l'activitat de Pluja Teatre, podem concloure que la diferència entre els espectacles per a adults i per a infants s'estableix no tant des de la mateixa

companyia com des de l'exterior. En el capítol dedicat a l'exhibició i la recepció hem comprovat com Pluja Teatre, tot i canviar de destinatari, no transforma ni l'estètica ni les bases del discurs inherent d'uns espectacles que continuen preocupant-se pel territori des d'un punt de vista ecològic, cultural, amb una evident crítica social i un fort compromís cívic amb la realitat que els envolta. Si hi ha una diferència, aquesta rau en el tractament que la companyia, com a empresa gestora d'espectacles, rep tant des dels àmbits públics com privats, és a dir, les institucions, els espectadors i la crítica especialitzada. En aquest cas, hem de subratllar el maltractament de la crítica al sector del teatre per a infants perquè hem verificat que no podíem recolzar la nostra anàlisi en el conjunt de les crítiques dels experts que van assistir als espectacles, sinó que només hem pogut utilitzar aquest material per contextualitzar la història de la companyia dins d'aquesta quinzena d'anys de transformacions socials, polítiques, culturals i educatives. Així doncs, després de trobar algunes crítiques a la premsa al mateix nivell que qualsevol altra manifestació teatral, les referències següents es transformen en anuncis, promocions de sales, de festivals o en articles que es fixen, sobretot, en la situació teatral del moment. En conseqüència, l'aparició a la premsa de la recepció crítica d'un espectacle de teatre infantil és gairebé simbòlica, mentre que el teatre per a adults gaudeix d'una crítica especialitzada que dóna compte del resultat de la tasca de les companyies. Aquest silenci de la crítica entrats ja els anys noranta es correspon amb una tendència de màxima exigència creativa, tot i el suport minso que s'hi ofereix. La manca de repercussió als mitjans d'aquest tipus d'espectacles minimitza el sector i el condemna a un paper secundari dins la vida cultural de les ciutats.

Finalment, tot i que hem defugit valorar els espectacles a l'hora de fer-ne les anàlisis, hem de destacar els espectacles *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*, *Momo* i *Eh! Tirant* perquè són, no només els espectacles que més encertadament inclouen els principis de l'univers creatiu de la companyia, sinó també els que conformen un producte més reeixit. En primer lloc, l'espectacle *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti* combina la defensa del medi ambient, un punt de vista innovador a l'època, amb una clara descripció de les transformacions del sector educatiu. Així mateix, la senzillesa de l'escenografia no evita connectar l'espectacle amb el món de la literatura, tot establint els vincles imprescindibles entre educació i cultura que es reivindicaven durant aquells anys. *Momo*, en segon lloc, es converteix en el primer gran muntatge de la companyia

en què s'exploten plenament els recursos d'il·luminació i de so. A més, la composició per primera vegada del que podríem considerar una autèntica banda sonora s'utilitza per dinamitzar l'acció de la novel·la que s'ha triat adaptar. Aquest recurs d'aprofitament màxim de la música esdevindrà un dels encerts de la companyia que, en *Peter Pan*, aconsegueix confegir escenes completament cantades. En darrer lloc, tot seguint la cronologia, destaquem *Eh! Tirant* per la senzillesa d'una posada en escena en què la ficció està formada per la interrelació d'una novel·la de cavalleries i un espectacle de pallasos. Aquesta insòlita combinació, elaborada sense complexos, assoleix al màxim l'objectiu de donar a conèixer l'obra de Martorell amb els mínims recursos.

Aquesta anàlisi de l'activitat de Pluja fins a l'any 1995, doncs, aporta una via per realitzar un estudi exhaustiu de la feina duta a terme per una companyia des del doble vessant de la creació artística i de la gestió d'una empresa teatral. En definitiva, l'aproximació als espectacles de Pluja Teatre ens ha permès donar a conèixer des d'una perspectiva històrica les característiques fonamentals de les empreses que es dediquen al teatre infantil valencià en llengua catalana durant el primer període democràtic. Així mateix, hem complementat la visió panoràmica que s'ha donat en altres estudis sobre el teatre valencià i hem recollit les circumstàncies polítiques, socials i econòmiques que condicionen la trajectòria d'una companyia teatral concreta.





## 7. BIBLIOGRAFIA

- ABELLAN, J. (2007). *La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí)*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Acord de concertació entre Teatres de la Generalitat Valenciana i el Grup de Teatre Pluja, coop. v., 1 de setembre de 1995.
- Acord de col·laboració entre Teatres de la Generalitat Valenciana, l'Ajuntament de Gandia i la companyia Pluja Teatre, per a la creació d'un centre de producció, exhibició i formació teatral a Gandia, 4 de maig de 1995.
- Acord bàsic entre la Direcció General de Promoció Cultural de la Conselleria de Cultura, de la Generalitat Valenciana i l'empresa Pluja Teatre c. v., 22 de juliol de 1993.
- Acord bàsic entre la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana i l'empresa Pluja Teatre c. v., 25 de setembre de 1991.
- ALCALDE, G.; LÓPEZ, M. V.; SOLÀ, C. (1993). "Antonio Díaz Zamora". En: *60 anys de teatre universitari*. València: Universitat, p. 81-90.
- ALEU, M. i altres (1995). *L'art del teatre (català i castellà). Propostes de treball*. Barcelona: Empúries.
- ALOMAR, M. (2010). "El teatre a Mallorca: entre la utopia i la supervivència". En: FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.). *La revolució teatral dels setanta*. Lleida: Punctum, p. 37-81.
- ÁLVAREZ, L. M. (1984, 2 de desembre). "El grupo de teatro *Pluja*, en Ponferrada". *Bierzo 7*, p. 20.
- ASSOCIACIÓ VALENCIANA D'EMPRESES DE TEATRE I CIRC. *Què és Avetid?* <<http://www.avaxetid.com/avaxetid/index.aspx?idioma=aval>>. [Consulta: 19/12/2010].
- AZNAR, M.; DIAGO, N.; MANCEBO, M. F. (eds.) (1993). *60 anys de teatre universitari*. València: Universitat.

- A. J. S. (1991, 14 de novembre). “La campaña ¡Al teatro! Ofrece hoy una obra en valenciano sobre el Tirant”. *Información*, p. 10.
- BARRIE, J. M. (1990). *Peter Pan*. Barcelona: Empúries.
- BASSA, R. (1994). *Literatura infantil catalana i educació (1939-1985)*. Palma: Moll.
- BENAVENT, T. i altres (1998). *Teatre contra política*. Alzira: Bromera.
- BENEYTO, R. (1981, 5 de juny). “Ontinyent: Clausura de la Mostra Comarcal de Teatre Infantil”. *Diario de Valencia*, p. 10.
- BERGANZA, R; RUIZ, J. A. (coord.) (2005). *Investigar en comunicació. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicació*. Madrid: McGraw-Hill.
- BROOK, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- BROOK, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- CABANILLES, G. (1990, 8 d'abril). “Campaña infantil de teatro”. *Levante. El Mercantil Valenciano (La Safor)*, p. 2.
- CALDELS, P.; DAGOLL DAGOM (1979). *Antaviana*. Barcelona: Edicions 62.
- CARBÓ, F. (2000). *El teatre a València entre 1963 i 1970*. València: Universitat.
- CARBÓ, F.; CORTÉS, S. (1997). *El teatre en la postguerra valenciana (1939-1962)*. València: Eliseu Climent.
- CARBÓ, F.; SIMBOR, V. (1993). *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, F. i altres (2011). *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARBÓ, F. i altres (2008). *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASTELLANOS, L. (1991, 23 de maig). “Pluja celebró ayer en León el quinto centenario de Tirant”. *Diario de León*. [Referència incompleta]
- CHAQUÉS, M. (coord.) (1992). *Espais teatrals a la Comunitat Valenciana*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- CHAQUÉS, M.; LISART, R. (2011). *Al·legat sobre la producció escènica*. València: Universitat.

- COCA, J. (ed.) (1986-87). *Actes del Congrés Internacional de teatre a Catalunya (1985)*.  
Barcelona: Institut del Teatre.
- COLOMER, T. (ed.) (2002). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*.  
Barcelona: Universitat Autònoma.
- Convenio de colaboración que suscriben la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana y Grup de Teatre Pluja Cooperativa Valenciana para la reforma y adecuación del Teatre Raval de Gandia, 14 de juny de 1995.
- CROYDEN, M. (2005). *Conversaciones con Peter Brook. 1970-2000*. Barcelona: Alba.
- CRUCIANI, F. (2006). *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- CUBEDO, M.; HERRERAS, E.; VILA, V. (1995). *La Sala Escalante i el teatre infantil valencià*. València: Diputació.
- CUBEDO, M.; SIRERA, R. (1989). *El teatre a l'escola*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- CUTILLAS, V. (2005). *La enseñanza de la dramatización y el teatro: Propuesta didáctica para la enseñanza secundaria*. Tesi doctoral. Universitat de València.
- Decret 36/1994, de 21 de febrer, del Govern Valencià, pel qual s'aprova el Reglament Orgànic i Funcional de l'ens públic Teatres de la Generalitat Valenciana. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 15 de març de 1994, núm. 2.227.
- Decret 3/1985, de 8 de gener, del Consell de la Generalitat Valenciana, pel qual es crea el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 4 de febrer de 1985, núm. 224.
- DE MARINIS, M. (ed.) (1998). *Entendre el teatre. Perfils d'una Nova Teatrologia*.  
Barcelona: Institut del Teatre.
- DE MARINIS, M. (ed.) (1997). *Drammaturgia dell'attore*. Porretta Terme: I quaderni del Battello Ebro.
- DIAGO, N. (1996). "La escritura dramática valenciana finisecular; de islas y archipiélagos". En: ALBEROLA, C. i altres. *Islas*. València: Universitat, p. 11-24.
- DIAGO, N. (1986). "Momo, de M. Ende, pel grup Pluja.- Teatre València. *El temps perdut, el temps guanyat*". *Cartelera Turia*, núm. 1.157, sense pàgina.
- DCVB = ALCOVER, A.M.; MOLL F. B. (1926-1962). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma: Moll. Disponible en línia: <<http://dcvb.iec.cat/>>.

- EFAK, G. D' (2000). *Teatre*. Pollença: El Gall Editor.
- ENDE, M. (2006 [1973]). *Momo*. Barcelona: Alfaguara.
- FÀBREGAS, X. (1985). “La sàtira política al teatre”, “El drama realista” i “El teatre d’avantguarda”. En: PRADO, J. M.; VALLVERDÚ, F. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62-Orbis, vol. 3, p. 213-248.
- FÀBREGAS, X. (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Millà.
- FÀBREGAS, X. (1972). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- FACIO, Á. (2004) “El teatro independiente, ¿una utopía?”. En: MONLEÓN, J.; DIAGO, N. (eds.). *Teatro, utopia y revolución (Acción Teatral de la Vall digna IV)*. València: Universitat, p. 61-74.
- FÉRNANDEZ, E. (1987). *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (desde Benavente hasta Alonso de Santos)*. Madrid: Escuela Española.
- FLUIXÀ, J. A. (2011). “Panorama de la literatura infantil i juvenil al País Valencià”. *Aiguadolç*, núm. 39, p. 9-31.
- FO, D. (2007). *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*. Parma: Ugo Guanda.
- FO, D. (1997). *Manuale minimo dell'attore*. Torí: Einaudi.
- FOGUET, F.; SANSANO, B. (eds.) (2008). *Teatre passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat.
- FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.) (2010). *La revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum / GELCC.
- FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.) (2009). *Quan les carabasses es tornen carrosses... Els lligams entre teatre i educació*. Lleida: Punctum / GELCC.
- FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.) (2008). *Dramaturgia al País de les Meravelles?* Lleida: Punctum / GELCC.
- FORMOSA, F. (1971). *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- GALLÉN, E. (1998). “Descripció del paisatge teatral després de la batalla”. En: J. M. CASTELLET i altres. *Història de la cultura catalana*. Barcelona: Edicions 62, vol. 10, p. 99-114.
- GALLÉN, E. (1993). “Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya (1939-1993)”. *Caplletra*, núm. 14, p. 11-29.

- GARCÍA, R. (ed.) (2004). *Albena Teatre. 10 anys amb el somriure d'un bes*. Alzira: Bromera.
- GARCIA, C.; LLUCH, G. (1990). *Teoria i pràctica al voltant de la literatura per a infants*. Castelló: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- GARCÍA FERRÓN, E. (1996). *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*. Tesi doctoral. Universitat d'Alacant.
- GARCIA FRASQUET, G.; GONGA, J. E. (2007). *El teatre Serrano de Gandia*. Gandia: Ajuntament.
- GAVIRIA, M. (1973). *Libro negro sobre la autopista de la Costa Blanca*. València: Cosmos.
- GENETTE, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1988). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- GONGA, J. E. (2004). *El teatre a la Safor (1939-2000)*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- GÓNZALEZ BELTRÁN, A. (ed.) (1995). *La Carátula: 30 años de teatro desde Elche*. Elx: Abece.
- GRANT, M.; HAZEL, J. (1997). *Diccionari de mitologia clàssica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- GREGORI, C. (1993). "Antaviana: del text narratiu al text dramàtic". *Caplletra*, núm. 14, p. 163-176.
- HELBO, A. (2007). *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?* Paris: Klincksieck.
- HERAS, G. (2003). *Miradas a la escena de fin de siglo (Escritos dispersos II)*. València: Universitat.
- HERRERAS, E. (ed.) (2010). *25 anys Escalante centre teatral*. València: Diputació.
- HERRERAS, E. (2005). *30 anys de L'Horta. 30 anys de teatre valencià*. Alzira: Bromera.
- HERRERAS, E. (2004). "El teatre de titelles a la Comunitat Valenciana: de la Transició als nostres dies". En: POLICARPO, J. i altres. *El titella perseverant. La Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida al cap de 20 anys*. Albaida: MITA, p. 49-113.
- HERRERAS, E. (ed.) (2003). *¿Por qué un Teatre Nacional Valencià?: Debate sobre producción pública*. Alzira: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED.
- HERRERAS, E. (2001). *València-Cinema. Studio S. A.: 25 años de resistencia cultural*. Alzira: Algar.

- HERRERAS, E. (2000). "Teatre independent: un viatge a algun lloc". En: ROSSELLÓ, R. X. (ed.). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat, p. 15-69.
- HERRERAS, E. (1995). "El Teatre Infantil valencià hui". En: CUBEDO, M.; HERRERAS, E.; VILA, V. *La Sala Escalante i el teatre infantil valencià*. València: Diputació, p. 99-130.
- HERRERAS, E.; MOLERO R. (2005). *Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia. 25 años de renovación teatral*. València: Ediciones Generales de la Construcción.
- HERRERAS, E. i altres (2000). *Trenta anys de teatre valencià*. Alzira: Bromera.
- INSTITUT DEL TEATRE (2005). *Actes del I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre.
- JOVE CAMBRA DE VALÈNCIA (1978). *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica*. València: Jove Cambra de València.
- JUAN, M. (1993, 16 de gener). "Pluja Teatre cierra con *Peter Pan* el año cultural en Tavernes de la Valldigna". *Levante. El Mercantil Valenciano*, p. 37.
- LARA, L. (1995, 11 de febrer). "Una historia de dos países y una versión de *El principito*, a escena". *El País*, p. 7.
- LEAL, J. (1977). *Memòries de la coentor*. València: Tres i Quatre.
- Llei 9/1986, de 30 de desembre, per la qual es creen els Ens de Dret Públic "Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música" i "Institut Valencià d'Art Modern". Diari Oficial de la Generalitat Valenciana, 7 de gener de 1987, núm. 500.
- LLORET ESQUERDO, J. (1999). *Cent anys de teatre valencià a Alacant*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil Albert.
- LLORET ESQUERDO i altres (1996). *El titella a Alacant*. Alacant: Ajuntament/CAM.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LLUCH, G. (ed.) (2000). *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària*. Alzira: Bromera.
- LEVANTE-EMV (1992, 3 de juny). "Más de 300 personas se quedan fuera en el estreno del 'Peter Pan' del Pluja". *Levante. El Mercantil Valenciano*, p. 43.

- MAGRANER, L. (1991, 4 d'octubre). "Pluja Teatre presenta una nueva obra infantil basada en "El principito". *Levante. El Mercantil Valenciano*, p. 45.
- MÁÑEZ, J. (ed.) (1986a). *Sessions extraordinàries de treball del Consell assessor de teatre. Octubre 1984. textos teòrics*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- MÁÑEZ J. A. (1986b, 31 de març - 6 d'abril). "Antonio Gala, Michael Ende". *Qué y dónde*, p. 41.
- MÁÑEZ, J. A. (1985a). "Cuando el protagonista es niño". *Papers d'Educació i Cultura*, núm. 11, p. 25.
- MÁÑEZ, J. (1985b). "El Centre Dramàtic serà escenari d'activitats multidisciplinars". *Papers d'Educació i Cultura*, núm. 5, p. 24.
- MARTORELL, J. (1990). *Tirant lo blanc i altres escrits*. Edició a cura de Martí de Riquer. Barcelona: Ariel.
- MARTORELL, J. (1980). *Tirant lo Blanc*. València: Tres i Quatre. Adaptació de M. A. Capmany.
- MAS, P.; PIQUER, A.; VELLÓN, X. (1997). *Xarxa Teatre: tradició, festa i teatralitat*. Castelló: Diputació.
- MAYORDOMO, A. (2000). "Al voltant del teatre públic valencià: El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana". En: ROSSELLÓ, R. X. (ed.). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat, p. 141-175.
- MILLÁS, J. (1978, 12 d'octubre). "I Mostra de Teatro Independiente del País Valenciano". *El País*. Disponible en línia: <[elpais.com/diario/1978/10/12/cultura/276994809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/10/12/cultura/276994809_850215.html)>. [Consulta: 25/09/2012].
- MILLÁS, J. (1975). "Balance de un ciclo de teatro valenciano". *Triunfo*, núm. 660, p. 73.
- MILLÁS, J. (1974). "II Concurso de teatro en valenciano". *Triunfo*, núm. 597, p. 55-56.
- MIRALLES, R.; SIRERA, J. L. (eds.) (2008). *Xarxa Teatre, 25 anys sense fronteres*. Vila-real: Fiestacultura.
- MIRALLES, R.; SIRERA, J. L. (2007). *Ananda Dansa. Del baile a la palabra*. València: Universitat.
- MONAR VAN VLIET, M. (2012). *Promoció de la lectura en el marc educatiu*. Tesi doctoral. Universitat de València.

- MONLEÓN, J. (1975a). “Un Chejov en valenciano”. *Triunfo*, núm. 654, p. 65.
- MONLEÓN, J. (1975b). “Valencia Cinema: 17 programas para 17 días”. *Triunfo*, núm. 654, p. 64-65.
- MONLEÓN, J. (1973). “El caso de Valencia”. *Triunfo*, núm. 548, p. 55.
- MONLEÓN, J.; DIAGO, N. (eds.) (2004). *Teatro, utopia y revolución (Acción Teatral de la Valldigna IV)*. València: Universitat.
- MOLINS, M. (1993). “Alternatives dramaturgiques del teatre valencià dels anys setanta”. *La Rella*, núm. 9, p. 101-109.
- MORA, I. (1998). *Tot el temps del món*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- MORA, J. I. (1974, 29 de març). “Pluja, un grup de teatre amb continuïtat”. *El Tossal*, p. 15.
- MUÑOZ, J. (2000). “Producció privada valenciana: l’AVETID”. En: ROSSELLÓ, R. X. (ed.). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat, p. 177-185.
- NADAL, A. (2005). *Estudis sobre el teatre català del segle XX*. Palma / Barcelona: Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- NADAL, A. (ed.) (2001). *Teatre per la llibertat*. Mallorca: Sa Nostra.
- NADAL, A. (1998). *Teatre modern a Mallorca*. Palma / Barcelona: Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- OLAYA, M. (2008). “El teatre”. En: ROSAURA, F. i altres. *Espectacles per a nois i noies a Catalunya. Cinema, dansa, música i teatre*. Terrassa: Fundació Torre del Palau, p. 345-506.
- OLAZ, Á. (2008). *La entrevista en profundidad: justificación metodológica y guía de actuación pràctica*. Oviedo: Septem.
- OLIVA, C. (2004). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- OLTRA ALBIACH, M. (2011). *Els titelles i l’educació: Propostes per a la incorporació dels titelles valencians als itineraris d’educació literària i intercultural*. Tesi doctoral. Universitat de València.
- OLTRA ALBIACH, M. (2000). *Vorejant la història: els titelles valencians del Betlem de Tirisiti a les companyies independents. 1875-1975*. Albaida: MITA.



- Ordre de 17 de febrer de 1995, de la Conselleria de Cultura, per la qual es crea el Circuit Teatral Valencià. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 2 de març de 1995, núm. 2.461.
- Ordre de 12 de maig de 1994, de la Conselleria de Cultura, per la qual es convoca la concessió d'ajudes per al teatre i la dansa de la Comunitat Valenciana. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 2 de juny de 1994, núm. 2.280.
- Ordre de 24 de febrer de 1993, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, per la qual fa públics els tràmits administratius a seguir en relació amb les subvencions regulades en el capítol I, articles 3 i 4 del capítol II, capítol III, capítol IV i capítol VI de l'Ordre de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana de 20 de gener de 1987, sobre ajudes genèriques al teatre valencià per a 1993. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 22 de març de 1993, núm. 1.988.
- Ordre de 20 de gener de 1987 sobre ajudes genèriques al teatre valencià. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 23 de març de 1987, núm. 551.
- Ordre de 23 de novembre de 1984, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, convocant ajudes per a la producció d'espectacles teatrals en valencià per a l'any 1985, i aprovant les corresponents bases. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 6 de desembre de 1984, núm. 209.
- OTTAVIANI, G. (1999). *Lo spettatore, l'antropologo, il performer. 10 schede infradisciplinari per "Teatro e Antropologia"*. Roma: Bulzoni.
- PARRA VERDÚ, P. J. (1995). *La Cazuela, compañía de teatro estable en la sociedad alcoyana (1950/1968)*. Alcoi: Gráficas Ciudad.
- PAVIS, P. (2000). *Análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ GONZÁLEZ, R. (2000). "La pau retorna a Atenes". *Ars Theatrica Contemporánea*. Disponible en línia a: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/fichasautores/sirera/pau.htm>>. [Consulta: 28/01/2010].
- PÉREZ GONZÁLEZ, R. (1998). *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.

- PERIS, S. (1990). "El sueño del teatro hecho realidad". *La Cartelera de Levante el mercantil valenciano*, núm. 5, p.13.
- PERISSINOTTO, L. (2004). *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*. Roma: Carocci.
- PIERA, F.; MARTÍ, A. (1988, 29 de maig). "Pluja despide con éxitó *Momo*, a beneficio de una granja-escuela". *Levante. El Mercantil Valenciano (La Safor)*, p. 5.
- PLUJA TEATRE (1992). *Sang i ceba*. Oliva: Colomar.
- PLUJA TEATRE (1990). *Eh! Tirant*. Programa de mà.
- PLUJA TEATRE (1984). "Fer teatre a l'escola o de l'escola un teatre?" En: Programa de la Fira i Festes. Gandia: Ajuntament.
- PLUJA TEATRE (1980). *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*. Programa de mà.
- PLUJA TEATRE (1979). *Dóna'm la lluna*. Guió teatral. Text inèdit.
- PLUJA TEATRE (1977). *Sang i ceba*. Guió teatral. Text inèdit.
- PLUJA TEATRE (1974). *El supercaminal o quedarem com Camot*. Guió teatral. Text inèdit.
- POLICARPO, J.; BENAVENT, E.; CALINCA, T. (2004). *Teatre valencià contemporani*. València: Tres i quatre.
- POLICARPO, J. i altres (2004). *El titella perseverant. La Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida al cap de 20 anys*. Albaida: MITA.
- P.T.V.-CLOWNS. *Historial*. <http://www.ptv-teatro.com/inicio.html> [Consulta: 19/12/2010].
- PUCHADES, X. (2006). "Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)". *Stichomythia*, 4. Disponible en línia: <<http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero4/sticho4/ARTICULOS/xavi/articulofinal.pdf>>. [Consulta en línia: 28/12/2013].
- PUCHADES, X. (2005). *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*. 2 vol. Tesi doctoral. Universitat de València.
- PUCHADES, X. (1999). "Algunes paradoxes del teatre al carrer". En: A. ARIÑO (ed.). *El teatre en la festa valenciana*. València: Consell Valencià de Cultura, p. 385-399.

- RAGUÉ ARIAS, M. J. (2004). “Del teatro de guerrilla a la perplejidad y la utopía”. En: MONLEÓN, J.; DIAGO, N. (eds.). *Teatro, utopía y revolución (Acción Teatral de la Valldigna IV)*. València: Universitat, p. 145-161.
- RAGUÉ ARIAS, M. J. (2000). *¿Nuevas dramaturgias?: (los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- RAGUÉ ARIAS, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- RAUSELL KÖSTER, P. (2004). *El envés de la cultura. Diez años de Economía de la Cultura en Valencia*. València: Mínim agencia.
- RAUSELL KÖSTER, P. (2002). *Cultura: factor estratègic per a les Comarques Centrals*. Gandia: Xarxa d’Institucions d’Estudis Comarcals de les Comarques Centrals Valencianes.
- RAUSELL KÖSTER, P. (1999). *Políticas y sectores en la Comunidad Valenciana*. València: Tirant lo Blanch.
- REDACCIÓN (1988, 8 de maig). “La Obra Cultural de Cajaleón ofrece teatro infantil y música de cámara eslovaca”. *La Crónica*, p. 5.
- Resolució de 7 de gener 1992, de la Direcció General de Patrimoni Cultural, per la qual fa públics els tràmits administratius a seguir en relació amb les subvencions regulades al Capítol I, articles 3 i 4 del Capítol II, Capítol III i Capítol IV de l’Ordre, de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, de 20 de gener de 1987, sobre ajudes genèriques al teatre valencià. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 21 de gener de 1992, núm. 1.707.
- Resolució de 5 d’abril 1991, del Director General de Patrimoni Cultural, per la qual fa públics els tràmits administratius a seguir en relació amb les subvencions regulades al capítol I, articles 3 i 4 del capítol II i capítol IV de l’Ordre del Conseller de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana de 20 de gener de 1987, sobre ajudes genèriques al teatre valencià. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 17 d’abril de 1991, núm. 1.523.
- Resolució de 2 de març de 1987 sobre tràmits administratius a seguir amb les subvencions regulades en els Capítols I, II, III, IV sobre ajudes genèriques al

teatre valencià. *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 8 de maig de 1987, núm. 582.

Resolució de 2 de març de 1987 sobre tràmits administratius a seguir amb les subvencions regulades en el Capítol V sobre ajudes genèriques al teatre valencià.

*Diari Oficial de la Generalitat Valenciana*, 23 d'abril de 1987, núm. 572.

RODRÍGUEZ, M. (1983, 22 de febrer). "Mañana, Pluja Teatre, en TV". *Las Provincias*, p. 54.

ROSAURA, F. i altres (2008). *Espectacles per a nois i noies a Catalunya. Cinema, dansa, música i teatre*. Terrassa: Fundació Torre del Palau.

ROSSELLÓ, R. X. (2011a [1999]). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ROSSELLÓ, R. X. (2011b). "De la creació col·lectiva a la metateatralitat: *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle". En: CARBÓ, F. i altres. *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 129-168.

ROSSELLÓ, R. X. (2009). "L'anàlisi de textos teatrals per a infants i adolescents". *Caplletra*, núm. 46, p. 183-206.

ROSSELLÓ, R. X. (2008). "Sobre el Grup 49, Manuel Molins i el cicle de l'altra memòria: a propòsit de *Dansa de vetlatori*". En: FOGUET, F.; SANSANO, B. *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat, p. 353-399.

ROSSELLÓ, R. X. (2006a). "Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià". En: *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 379-402.

ROSSELLÓ, R. X. (ed.) (2006b). *25 anys pràcticament inventats. Bambalina Teatre Practicable*. València: Bambalina.

ROSSELLÓ, R. X. (2004). "Vicent Andrés Estellés i la renovació teatral durant la dictadura franquista". En: CARBÓ, F.; BALAGUER, E.; MESEGUER, L. *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 217-248.

ROSSELLÓ, R. X. (2003). "Notes sobre l'anàlisi del teatre com a interacció". *Articles*, núm. 29, p. 71-79.

- ROSSELLÓ, R. X. (ed.) (2000a). *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat.
- ROSSELLÓ, R. X. (2000b). “Infants, adolescents i joves: propostes i experiències”. *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, núm. 21, p. 33-41.
- ROSSELLÓ, R. X. (2000c). “Sobre el realisme històric i el teatre-document (o de quan els autors estudiaven història)”. *Caplletra*, núm. 28, p. 145-158.
- ROSSELLÓ, R. X. (2000d). “Un recorregut pel teatre valencià actual (1968-1998)”. En: HERRERAS E. i altres. *Trenta anys de teatre valencià*. Alzira: Bromera, p. 95-105.
- ROSSELLÓ, R. X. (1999a). “El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista”. En: ANDRESEN, K.; BAÑULS J. V.; DE MARTINO F. (eds.). *El teatre eina política*. Bari: Levante Editori, p. 331-349.
- ROSSELLÓ, R. X. (1999b). “El teatro valenciano de la Democracia”. *ADE Teatro*, núm. 75, p. 42-46.
- ROSSELLÓ, R. X. (1998). “Panoràmica del teatre valencià actual”. *Serra d’Or*, núm. 457, p. 36-38.
- ROSSELLÓ, R. X. (1997). “Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral”. *Caplletra*, núm. 22, p. 217-232.
- SAINT-EXUPÉRY, A. (1990 [1946]). *El petit príncep*. Barcelona: Salamandra.
- SALVAT, R. (1974). *El teatro de los años 70*. Barcelona: Península.
- SANCHIS, V. (1982, 19-25 de juliol). “Pluja: El sentido fantástico de la aventura”. *Qué y dónde*, p. 31.
- SANCHIS, V. (1975, 21 de gener). “Supercaminal”. *Deportivo valenciano*. [Referència incompleta]
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.
- SANCHO CREMADES, P. (1999). *Introducció a la fraseologia. Aplicació al valencià col·loquial*. València: Denes.
- SAUMELL, M. (2010). “Els grups de teatre a Catalunya”. En: FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.). *La revolució teatral dels setanta*. Lleida: Punctum, p. 93-102.
- SENSE AUTOR (2013). *Manel Cubedo*. Disponible en línia: <<http://www.iifv.ua.es/lletraferit/consultes/veureAutor.asp?pId=26>>. [Consulta: 12/09/2013].

- SENSE AUTOR. *Sobre el Serrano*. Ajuntament de Gandia. Disponible en línia: <<http://www.gandia.org/web/guest/sobre-el-serrano;jsessionid=30D87AFB1C375FC5437BC604FF9E495F>>. [Consulta: 06/10/2011].
- SENSE AUTOR (1991, setembre). “¡Eh! *Tirant - Teatro Infantil Pluja*”. *El Espejo Cultural de Majadahonda*, p. 8.
- SENSE AUTOR (1988). “Momo, será puesta por última vez”. *Semanario Gente de la Safor*, núm. 22, p. 9.
- SENSE AUTOR (1987, 13 de febrer). “*Momo*, un espectacle surrealista de Pluja Teatre”. *Ausona*, p. 15.
- SENSE AUTOR (1987). “Teatre”. *Bagalina*, núm. 7, p. 27-28.
- SENSE AUTOR (1985). “José Luis Castro y la experiencia de “Teatro de los sueños””. *Papers d'Educació i Cultura*, núm. 11, p. 25.
- SENSE AUTOR (1984, 1 d'abril). “*Quatre cosins germans*, una reflexió urbanística”. *Mediterráneo*, p. 11.
- SENSE AUTOR (1983, 24 de setembre). “La Velada de la Merced sigue anodina. Ayer pasacalles y teatro infantil”. *La voz del sur*. [Referència incompleta]
- SENSE AUTOR (1981, 27 de gener). “Curso de teatro en Tavernes de Valldigna”. *Diario de Valencia*, p. 9.
- SERVICI D'ASSISTÈNCIA I RECURSOS CULTURALS. *Què és el SARC?*. Disponible en línia: <[http://www.sarc.es/va\\_que\\_es.html](http://www.sarc.es/va_que_es.html)>. [Consulta: 12/09/2013].
- SIMBOR, V.; CARBÓ, F. (1993). *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIRERA, J. L. (2008). “*Ombres de la ciutat: Una proposta escènica*”. En: FOGUET, F.; SANSANO, B. *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. València: Universitat, p. 401-424.
- SIRERA, J. L. (ed.) (2003a). *Moma Teatre 1982-2002. Vint anys de coherència*. Alzira: Bromera.
- SIRERA, J. L. (2003b). “Teatre públic - teatre privat antecedents històrics al País Valencià”. En: HERRERAS, E. *¿Por qué un Teatro Nacional Valencià?: Debate*

- sobre producció pública*. Alzira: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED, p. 47-58.
- SIRERA, J. L. (1986). *El teatre Principal de València*. Alzira: Institució Alfons el Magnànim.
- SIRERA, J. L. (1981). *Passat, present i futur del teatre valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- SIRERA, J. L. (1979a). *El fet teatral dins la societat valenciana*. València: Lindes.
- SIRERA, J. L. (1979b). *El teatre valencià actual. Conferència de l'acte programat amb motiu de la convocatòria del Premi de Teatre "Ciutat d'Alcoi 1979"*. València: Conselleria de Cultura.
- SIRERA, J. L. (1974). "Errante montaje sobre poemas de León Felipe; por el grupo 'Plutja' - en el Don Bosco". *Cartelera Turia*, núm. 533, sense pàgina.
- SIRERA, J. L.; SIRERA, R. (1972). *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona: Edicions 62.
- SIRERA, R. (2004). "Si la revolució es imposible, dejemos por lo menos de dar la vara". En: MONLEÓN, J.; DIAGO, N. (eds.). *Teatro, utopia y revolució (Acció Teatral de la Valldigna IV)*. València: Universitat, p. 189-204.
- SIRERA, R. (2000). "Algunes notes sobre l'ús de la llengua". En: ROSSELLÓ, R.X. *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. València: Universitat, p. 95-105.
- SIRERA, R. (coord.) (1978). "El teatre valencià i l'autonomia". En: JOVE CAMBRA DE VALÈNCIA. *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica*. València: Jove Cambra de València, p. 369-387.
- SIRERA, R. (1975). "País Valencià: Revista de premsa". *Primer Acto*, núm. 179-181, p. 99-102.
- SOLER, R. (2010). "El teatre com a eina de transformació social al País Valencià dels anys setanta. Pluja Teatre". En: MUNTANER, M. i altres (eds.). *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*. València: Universitat, p. 263-271.
- SOLER, R. (2009). "Els escenaris com a instrument polític i document històric. La tasca de Pluja Teatre durant els anys setanta". *Hieronymus II*, p. 127-138.

- SOLER, R. (2005). *Pluja Teatre (1972-1979). Un exemple de teatre independent*. Treball d'investigació. Universitat de València.
- SÒRIA, E. (1990). *30 anys de cultura literària a la Safor*. Oliva: Colomar editors.
- SPANG, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- STANISLAVSKI, C. (1999). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- TEJERINA, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Santander: Universidad de Cantabria.
- TOMAS, M. (1992, 24 de maig). "El grupo gandiense Pluja Teatre estrena el martes en Madrid la obra de teatro *Peter Pan*". *Levante. El Mercantil Valenciano*, p. 35.
- TORDERA, A. (2003). "Esto no es un ensayo: el teatro valenciano en 1989 y ahora". En: HERRERAS, E. (ed.). *¿Por qué un Teatre Nacional Valencià?: Debate sobre producción pública*. Alzira: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED, p. 59-69.
- UBERSFELD, A. (2008 [1998]). *Leggere lo spettacolo*. Roma: Carocci.
- UBERSFELD, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- VALRIU, C. (1998). *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*. Palma: Moll.
- VALENTINI, V. (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre.
- VEGA, C. (1992, 17 de juny). "*Peter Pan* volvió ayer a la vida con el *Pluja Teatre*". *La Cr nica 16 de León*, p. 25.
- VIDAL, X. (1971, 24 de març). "Acerca del ruido terrible de una generación [Olvida los tambores]". *Ciudad*, p. 6.
- VILAR, J. (1997). *El teatre, servei públic*. Barcelona: Institut del Teatre.



## TEXTOS TEATRALS ANALITZATS

(l'any es correspon amb la data d'estrena)

*Raspa, Sompo i el màgic Tutti Frutti* (1980)

*Els quatre cosins germans* (1984)

*Momo* (1986)

*La vera història d'Alí Babà* (1987)

*Eh! Tirant* (1990)

*Peter Pan* (1992)

*L'amic invisible* (1994)