
RAMON X. ROSSELLÓ

CAP A UNA CRONOLOGIA DELS
MODELS TEATRALS
DE PEDROLO

L'obra teatral de Pedrolo, a l'igual que la resta de la seua producció, ha sofert un greu problema de recepció que ha dificultat l'anàlisi de la seua evolució. Resolt en gran part aquest problema¹ i amb la publicació dels articles de Graells (1990, 1992) s'ha iniciat una línia coherent en l'estudi d'aquesta producció teatral.

Graells ha plantejat l'existència de tres etapes en l'obra teatral de Pedrolo: una primera (1951-1956), el que anomena «trienni fecund» (1957-1959) i la producció posterior (1962-1978). «En realitat –segons Graells (1992: 106)– d'etapa pròpiament dita només hi ha la central, que recull un conjunt articulat de vuit peces, les més significatives i vàlides de la seua producció, precedides per uns tempteigs que coneixem només parcialment i continuada ocasionalment amb algunes peces que no tingueren continuïtat ni suposen una aportació substancial al corpus central, el més homogeni i interessant.»

La primera etapa estaria constituïda per *Els hereus de la cadira* (1954) i *La nostra mort de cada dia* (1956). Dels comentaris que l'estudiós fa sobre les dues obres, veiem que assenyala com a característica la presència d'elements realistes, els quals no trobarem en les obres de la següent etapa.

La segona comprendria les vuit obres escrites durant els anys 1957-1959: *Cruma* (1957), *Pell vella al fons del pou* (1957), *Homes i No* (1957), *Situació bis* (1958), *Algú a l'altre cap de peça* (1958), *Darrera versió, per ara* (1958), *Sóc el defecte* (1958) i

(1) Queden inèdites tres obres breus: *Monòleg* (1974), *A dos quarts de set* (1974) i *Xir* (1974), encara que sembla que Pedrolo no mostrà interès perquè fossen publicades.

Tècnica de cambra (1959). Graells hi detecta tota una sèrie de trets comuns que segons ell «arriben a definir un model propi i irrepetible» (1992: 110). Aquests trets són els següents:

Espais tancats fortament simbòlics i progressivament despulats de referents realistes, comportaments quotidians però sense servituds descriptives ni anècdotes ambientals, lògica del llenguatge com a vehicle de la discussió teòrica i de l'especulació, referències més o menys críptiques a la realitat socio-política envoltant, personatges arquetípics d'actituds o idees més que de psicologies, atmosfera constant d'angoixa, inquietud, recerca o qüestionament. (1992: 110).

La tercera etapa la constituïrien la resta de les obres escrites: *Acompanyo qualsevol cos* (1962), *Bones notícies de Sister* (1962), *L'ús de la matèria* (1963), *La sentència* (1966), *Aquesta nit tanquem* (1973) i *D'ara a demà* (1977). Graells, però, no acaba de justificar aquesta divisió. Sens dubte és molt difícil establir punts de contacte entre les obres que Pedroló produeix entre 1962 i 1977. Aquesta divisió sembla estar en funció, més aviat, de la unitat que s'observa en les obres de l'etapa 1957-59. Possiblement tinguen molt a veure també les dates de producció, ja que és evident el tall cronològic que s'hi observa.

1. ANÀLISI DE L'OBRA TEATRAL

Nosaltres proposem un nou recorregut per les obres a partir de l'anàlisi comparativa d'una sèrie d'elements —qüestions temàtiques i argumentals, personatges, espai, temps. Enfront de la divisió proposada per Graells, nosaltres preferim parlar d'una producció central (1957-1963) que comprendria les obres escrites des de *Cruma* a *L'ús de la matèria*, ambdues incloses. Intentarem justificar a continuació aquesta altra proposta.²

1.1. Qüestions temàtiques i argumentals

Aquest aspecte ha estat objecte d'anàlisi en un recent article nostre (1993), «Manuel de Pedroló: un teatre de la llibertat». Sintetitzarem el que hi vam exposar.

Destacàvem com, a grans trets, es poden distingir dos blocs d'obres. El primer agruparia aquelles en què l'activitat fonamental dels personatges consisteix en un intent de rebel·lió contra una situació d'opressió o tutelatge. El segon bloc correspondria a obres centrades en preocupacions de caire filosòfic com ara el coneixement, la comunicació, el destí, la mort, etc. i que presenten evidents contactes amb qüestions provinents de la filosofia existencialista.

(2) Aquesta mateixa qüestió ha estat plantejada per altres estudiosos com ara Gallén o Coca, encara que no amb l'extensió i aprofundiment de Graells.

Considerem que una divisió semblant a la nostra és apuntada per Gallén (1988), encara que el seu estudi no comprén una anàlisi global. En tot cas, veiem que Gallén connecta *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister amb Cruma*. A més, comenta al final de la seua exposició: «A les seves últimes obres, les referències a la realitat directa, immediata, es feren més explícites» (1988: 219). A continuació ens parla de *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. No diu res, però, respecte a *L'ús de la matèria*.

A més, també podem aportar les visions de Coca i Pedroló recollides en el llibre del primer (1991: 75). Coca planteja a Pedroló que *Bones notícies de Sister* suposa el punt final de l'etapa que comença amb *Cruma* i a continuació comenta:

«Després hi ha *L'ús de la matèria* i *La sentència*, que són una altra cosa».

A aquesta observació de Coca, Pedroló contesta el següent:

«Fixem-nos, de moment, en això que, segons tu, *L'ús de la matèria* i *La sentència* són una altra cosa. Aquestes peces pertanyen a dues modalitats diferents. Jo més aviat creuria que *L'ús de la matèria* tanca una etapa, i *La sentència* en comença una altra que no tingué continuació».

Cal tenir en compte que la primera edició del llibre de Coca és de 1973; aquest mateix any escríu *Aquesta nit tanquem*, de la qual no s'hi parla.

Fàbregas (1977: 6) en el pròleg a *L'ús de la matèria* deia que aquesta obra «tanca una etapa en la producció de l'autor i, alhora, delimita ja el temps que desenvoluparà a les dues obres següents: *La sentència* i *Aquesta nit tanquem*. En dir que tanca una etapa ens referim, sobretot, a

En el primer grup entrarien *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis*, *Darrera versió, per ara*, *Tècnica de cambra*, *L'ús de la matèria*, *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. Cal establir, però, diferències respecte als plantejaments. D'entrada podem constatar que trobem una sèrie de punts comuns en *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis* i *Darrera versió, per ara*. S'hi observa, així, un avanç cap a la consolidació dels diferents intents de rebel·lió i cap al seu èxit. Si en *Pell vella al fons del pou* la revolta resulta frustrada perquè el desig de revoltar-se sols el té Fem i no aconsegueix transmetre'l a la resta de personatges, en *Homes i No* les dues parelles protagonistes intenten revoltar-se i després ho faran els seus fills. En *Situació bis*, Melo aconsegueix que tots se sumen a la rebel·lió i aparentment «trionfa»; aquesta vegada Pedrolo va més enllà i ens mostra el vertader sentit d'una revolta, l'èxit de la qual no s'assoleix amb una simple substitució de les persones. Finalment, *Darrera versió, per ara* és l'obra del triomf de la revolta.

També hi veiem una evolució cap a una major concreció respecte a l'objecte de la revolta. Així, mentre les dues primeres permeten una lectura més genèrica, la tercera se centra en el problema polític i la quarta en el problema religiós.

La inclusió de *Tècnica de cambra* en aquest grup cal matisar-la, ja que, si bé es donen les condicions que en altres obres desencadenen un conflicte, en aquesta l'intent de revolta no és presentat a un mateix nivell. Comptem amb un «personatge-tutela», la Dispesera, però la mateixa naturalesa d'aquest personatge –el destí– invalida tot intent de revolta. El que trobem és un conflicte entre els personatges que comparteixen la cambra, conflicte que no reuneix les mateixes característiques que el de les obres anteriors, on l'enfrontament es produïa entre dos bàndols de naturalesa diferent, distinció marcada mitjançant una oposició espacial dins-fora.

L'ús de la matèria estableix també una diferència respecte a les anteriors. No ens hi trobem davant dos bàndols amb un intent de revolta per part dels tutelats o oprimits. Aquesta obra se centra en el món dels opressors per mostrar el seu vertader tarannà; en tot cas el conflicte hi és latent, així no podem oblidar la distinció entre els de dins i els de fora, aquests darrers representats per la Sra. Greda i el Testimoni.

També respondrien al model d'obres de revolta les tres últimes de la producció de Pedrolo: *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. En elles es manté la dicotomia opressors-oprimits, però veurem que hi ha importants diferències respecte al tractament dels personatges i de l'espai.

Veiem aleshores com es pot establir una diferència pel que fa a les obres centrades en el tema de la revolta. Així *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis* i *Darrera versió, per ara* presenten una sèrie de punts de contacte a nivell argumental, de construcció de personatges i de tractament de l'espai, els quals es mantenen en gran part en *Tècnica de cambra* i en *L'ús de la matèria*. Per altra banda, *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*, amb menys punts comuns, suposen un plantejament totalment diferent, dintre ja del realisme, amb uns referents clars.

l'instrument tècnic del qual Pedrolo se serveix... Instrument tècnic que ell relaciona amb l'absurd.

Després de redactar aquest article, ha aparegut un article de Munné-Jordà (1993) on s'exposa una divisió com la proposada per nosaltres.

Hi ha, com hem dit, una altra part de la producció de Pedrolo que s'allunya d'aquest plantejament de la revolta i se centra en aspectes més pròpiament filosòfics. Dintre aquest segon grup situaríem *Els hereus de la cadira*, *La nostra mort de cada dia*, *Cruma*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Sóc el defecte*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*.

De tots els temes que hi apareixen plantejats, destacaríem la reflexió sobre les possibilitats del coneixement com un dels elements cabdals. També ací trobem una certa evolució en el plantejament. Si *Cruma* ens presenta uns individus als quals els és impossible el coneixement i el contacte amb els altres, en obres posteriors els personatges, que sovint es mostren desconexors d'ells mateixos, els trobem en un procés d'autodescobriment (*Homes i No*, *Darrera versió, per ara*, *Tècnica de cambra*) o en un intent d'arribar als altres, com veiem en *Algú a l'altre cap de peça*, o simplement en una recerca del mètode, com en *Sóc el defecte*.

Totes aquestes obres presenten una clara influència de l'existencialisme, així el plantejament de la mort, la mala fe, la responsabilitat, l'autenticitat o la comunicació amb els altres –l'ésser per als altres– són els temes que hi apareixen tractats.³ Aquestes qüestions tindran un menor pes en les darreres obres de Pedrolo, a favor d'un contingut més clarament polític.

En general, però, podem comprovar que la temàtica de Pedrolo és prou homogènia. Ell mateix comentava (Coca 1991:84) que el seu teatre «sempre dona voltes entorn del mateix problema. L'examina, o el presenta, des d'angles diferents i, per tant, hi va profunditzant, però el problema sempre és, fonamentalment, el de la llibertat.»

Nosaltres hem insistit en el fet que s'ha d'evitar l'associació entre teatre de la llibertat i teatre polític ja que aquelles obres que situàvem en un segon grup se n'allunyen. Fins i tot, peces com *Pell vella al fons del pou* o *Homes i No*, que plantegen el tema de la revolta, no exigeixen necessàriament una lectura política. El que sí que és innegable és que en les darreres obres hi ha una evolució cap un terreny més estrictament polític.

1.2. Els personatges

X. Fàbregas (1971) ha estat l'únic especialista que ha dedicat algun comentari general als personatges de Pedrolo. Ell considera (1971: 8) que «els personatges de Manuel de Pedrolo viuen abocats a llur món interior, a esbrinar-lo i a explicar-se'l (...). Són uns personatges, diríem reduïts a llur consciència, sense servituds físiques. Els homes i les dones de Pedrolo ni mengen ni en senten necessitat; això els distrauria de llurs preocupacions i els diluiria, potser, dins una vida física quan és ben notori que llur món és una proposició metafísica».

Ara bé, si el que va destacar Fàbregas és aplicable a una part de la producció pedroliana, cal matisar-ho, ja que ens pot aportar una dada interessant pel que fa a la

(3) Coca (1991:13-14) ha remarcat com Pedrolo «pertany a aquella colla d'escriptors catalans que més clarament van rebre l'impacte de l'existencialisme sartrià.» El mateix Pedrolo comenta (Coca, 1991:50) que «aquesta filosofia venia com un guant a la mà. Quan et trobes al final d'un món i, justament en aquell moment, et cauen als dits uns llibres que s'ocupen agònicament del final d'aquell món o d'un altre semblant, hi respons amb un moviment, amb un tropisme de planta... (...). Aleshores el descobriment d'un Heidegger o d'un Sartre, a part de l'altura intel·lectual d'aquests senyors, que és verament impressionant tant si hi combregues com si no hi combregues, havia de deixar senyal (...). Jo encara continuo pensant que l'existencialisme, com a reflexió filosòfica, és la cosa més integrada i més coherent del nostre segle.»

F. Vall ha dedicat un article sobre la influència de l'existencialisme en les primeres novel·les de Pedrolo i ha comentat (1992: 207) que «molt possiblement, la influència de l'existencialisme sigui la més determinant en l'obra de Pedrolo.»

En el teatre aquesta influència també és molt important. Així hem anat veient com la temàtica de les obres pedrolianes té una clara relació amb l'existencialisme: el tema de l'autenticitat és tractat en *Els hereus de la cadira* o *Cruma*, el tema de la mort en *La nostra mort de cada dia* o *Tècnica de cambra*, la mala fe en *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, el tema de la responsabilitat apareix en obres com *Pell vella al fons del pou* o *Darrera versió, per ara*, l'ateisme en *Darrera versió, per ara*. I, en general, la reflexió al voltant de la llibertat, punt cabdal de l'existencialisme, és el gran tema general en l'obra teatral de Pedrolo.

proposta d'evolució teatral. Així, aquest tipus de personatge de què ens parla Fàbregas és característic bàsicament de la producció central del dramaturg, de *Cruma* a *L'ús de la matèria*. Cal, en tot cas, plantejar un recorregut més ampli per diferents aspectes al voltant dels personatges que en permeta una més completa caracterització.

1.2.1. Característiques generals

Un dels primers trets que trobem és el caràcter coral de la majoria de les obres. Açò no implica la inexistència d'alguna obra construïda al voltant d'un personatge protagonista (cas del Cirabotes en *Els hereus de la cadira* o Lida en *D'ara a demà*) o de personatges que reïsquen d'entre els altres. Sovint són aquells que encapçalen els actes de revolta: Fedra en *Homes i No*, Fem en *Pell vella al fons del pou*, Melo i Orel en *Situació bis*, etc. Normalment, però, les obres de Pedroló solen presentar grups d'individus situats tots en un espai més o menys tancat, i que reben una atenció en tant que solen respondre a actituds diferents, totes les quals intenten ser presentades.

Un segon tret seria l'escassa caracterització externa. Així podem destacar les poques dades –referides bàsicament a l'edat i a la vestimenta– que ens dóna l'autor sobre els personatges. La vestimenta, en consonància amb el tractament general, permet marcar una línia divisòria quant al realisme entre *L'ús de la matèria* i les tres darreres obres. Pel que fa a l'edat, la dada més interessant correspon al fet que, en aquelles obres on se'ns indica, veiem un predomini de referències molt genèriques (jove, madur, vell), que, sumat a aquelles obres que no en presenten cap, accentua l'escassa caracterització dels personatges pedrolians i, per tant, reflecteix un interès per la seua inconcreció. Molt sovint, Pedroló es limita tan sols a marcar la diferència de sexe en aquelles obres en què els noms són estranys, com en *Pell vella al fons del pou*, mentre que de vegades, com en *Situació bis*, ni tan sols ens ho diu.

Un altre element interessant de destacar és l'onomàstica dels personatges. Podem distingir tres tipus de designacions. Així tenim un primer grup d'obres en què els personatges són anomenats atenent al càrrec o d'una manera genèrica: *Cruma* (hi ha alguna excepció, però els personatges principals sols reben les designacions de Resident i Visitant), *Darrera versió, per ara* i *La sentència*. En la resta d'obres la majoria dels personatges presenten nom propi, però cal distingir aquelles obres en què els noms són inventats i aquelles que presenten noms usuals. Entre les primeres tenim *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Tècnica de cambra*, *Sóc el defecte*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*. L'obra *D'ara a demà* combina alguns noms estranys i usuals amb altres que fan referència al càrrec. Finalment n'hi ha tres en què els personatges presenten noms usuals: *Els hereus de la cadira* (els personatges són el Cirabotes –Carles–, l'Encarregat i Carme), *La nostra mort de cada dia* (a banda de M., tenim Marina, Maria Lluïsa, Dolors, Pare –Esteve– Mare –Marta– i Àvia) i *Aquesta nit tanquem*. Podem

comprovar que hi ha un predomini dels noms estranys que intensifica el caràcter acontextual de les obres i el caràcter genèric d'aquests personatges. Però també veiem que els noms usuals dominen en les dues primeres obres i en les dues darreres, mentre que les obres amb predomini de noms inventats corresponen a la producció central.

Com es pot comprovar en el cas de l'activitat desenvolupada pels personatges, el comportament general d'aquests s'allunya d'un tractament realista.⁴ Ara farem un repàs d'alguns aspectes per constatar aquest tret i les possibles diferències segons les obres.

En primer lloc farem referència a aquella inexistència de «servituds físiques» de què parlava Fàbregas, qüestió que cal puntualitzar i que nosaltres proposem d'entendre en sentit molt general. Així, si normalment els personatges de Pedrolo no presenten aquestes servituds físiques, trobem en aquelles obres de Pedrolo més allunyades del realisme diverses referències, al menjar en *Pell vella al fons del pou* i *L'ús de la matèria*, a la beguda en *Tècnica de cambra*, a la comuna en *L'ús de la matèria* i a dormir en *Homes i No* i en *Sóc el defecte*. Pel que fa a l'amor i al sexe veiem que apareixen referències sexuals en *Tècnica de cambra* i de forma més velada en *Sóc el defecte*. En *Homes i No* les dues parelles tenen cadascuna un fill, però la seua concepció no té res a veure amb el sexe. En *Cruma* tenim els comentaris afalagadors de l'Estrany cap a les dues dones. Quant a les relacions amoroses, tampoc aquestes tenen una presència important. El cas més evident el tenim de nou en *Tècnica de cambra*, obra que reprén alguns elements realistes, amb la parella Samir-Valva. També apareixen en *Darrera versió, per ara*. Com hem dit en parlar de la caracterització externa, hi ha obres on la caracterització sexual no presenta cap importància i, per tant, les relacions no es plantegen en cap moment.

A nivell general, veiem que en les dues primeres obres de Pedrolo els personatges mantenen unes relacions, bé familiars o bé d'amistat, explícites. Aquests mateixos vincles explícits tornem a trobar-los en les darreres obres. En canvi, les relacions que mantenen els personatges de les obres compreses entre *Cruma* i *Bones notícies de Sister* són molt difícils de copsar. Sols unes poques obres expliciten algun tipus de relació familiar com en *Homes i No* o *Acompanyo qualsevol cos* o relacions de parella com les de *Tècnica de cambra* o *Darrera versió, per ara*. *L'ús de la matèria* ens presenta relacions de tipus laboral i aporta una dada interessant que reforça la distinció entre els de dins i els de fora. Recordem que Sore i Filfa comenten —estranys— que els de fora tenen família.

Podríem dir aleshores que el mecanisme que usa Pedrolo no és tant el de no emprar referències a servituds físiques sinó més aviat fer-ne un ús ocasional, fora de la quotidianitat, com una excepcionalitat dins un món igualment estrany.

Dos trets també usuals en els personatges són la por i la confusió sobre el passat. Així, la por davant l'inesperat o el desconegut és un dels elements que més es repeteix en la seua actitud. Per por al desconegut aquests personatges no són capaços d'actuar,

(4) Potser seria interessant recordar el comentari que Arbonès (1973:90), a partir de l'obra *Homes i No*, dedica a parlar de forma general sobre els personatges de Pedrolo:

«Aquesta reflexió, ens ha dut a constatar que, mentre els personatges de les seves novel·les, fruit exclusiu del miracle de la paraula, assoleixen una consistència d'éssers vius i reals a l'extrem que hom arriba a dubtar de la seva qualitat fictícia, els personatges de les obres teatrals, tot i que són encarnats en la figura física dels actors, i, per consegüent, haurien de semblar més reals, no adquireixen aquella dimensió concreta dels éssers de carn i ossos. Amb això no volem pas dir, però, que aquests personatges no siguin humans. Simplement volem dir que la tensió dramàtica és aconseguida mitjançant la confrontació de les idees i no per la lluita de les passions o dels sentiments. Aquests juguen un paper secundari, i les passions són gairebé inexistents, perquè aquests personatges més que viure el que fan és pensar-se, són pensats per ells mateixos en llur esdevenir existencial.»

i sols, quan un d'ells la supere i convença els altres, els veurem actuar. Aquest sentiment el trobem en *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Darrera versió, per ara*. La falta de memòria la veiem en obres com *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Darrera versió, per ara*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*. Fàbregas (1971: 10) ha comentat al respecte que «molt sovint els personatges de Pedroló viuen presoners del present intentant d'esbrinar llur origen, car tenen del passat un cúmul de sensacions disperses; és l'origen de l'home que és posat en qüestió, i la incertesa d'aquest origen determina també la incertesa del futur, que moltes vegades és vist com una amenaça.»

La confusió o la doble identitat d'alguns personatges és un altre element característic que es dona en quatre de les obres. Així en *Cruma*, on el Resident confon el Visitant i l'Estrany. En *Acompanyo qualsevol cos* trobem un personatge que és Bosniva o Carnàvia segons el vestit que duga. En el cas de *Bones notícies de Sister*, la confusió ja no es troba entre dues persones sinó que no se sap ben bé què és Sister, si una persona o una ciutat. Una altra confusió apareix en *L'ús de la matèria* on els subalterns Bompima i Balera són idèntics.

Pel que fa al llenguatge dels diàlegs, podem destacar que algunes obres —*Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*— responen a un tractament caracteritzat per la manca de retoricisme, econòmic, amb repeticions, paral·lelismes i equívocs. Tractament semblant al del teatre de l'absurd. Totes aquestes obres pertanyen al període central de la producció pedroliana, la qual cosa suposa un altre aspecte que dona suport a una divisió com la que proposem. Així s'observa un clar trencament quant al llenguatge entre *La nostra mort de cada dia* i *Cruma* i entre *L'ús de la matèria* i *La sentència*.

També trobem en aquest període obres que, com ha assenyalat Gallén (1988: 216), «mostren situacions absurdes, però desenvolupades dintre una coherència discursiva a la qual es refusa, necessàriament, el teatre de l'absurd», i que correspondria a les altres obres d'aquest període central. Així obres com *Homes i No*, *Situació bis*, *Darrera versió, per ara*, *Sóc el defecte* o *Tècnica de cambra*. Cal tenir en compte que hi ha obres on els personatges parlen amb concisió, amb oracions curtes, com ha dit Pedroló (Bartomeus 1976: 225): «no fan discursos i sovint el seu pensament procedeix per el·lipsi. En general, les converses que tenen són fetes de frases breus, tallades, sense retòrica.» Aquest tipus de conversa no és necessàriament incoherent i així ho veiem en obres com *Situació bis* o *Sóc el defecte*.

El que també s'ha de remarcar és la tendència al discurs teòric dels personatges, fet que sobretot destaca en les obres de caire més realista. El cas més cridaner és *D'ara a demà*.

1.2.2. Mecanismes de caracterització

Tal com ha assenyalat Graells (1992: 110), referint-se als personatges de les obres escrites entre 1957-1959, els personatges de Pedrolo són «personatges arquetípics d'actituds o idees més que de psicologies.»⁵ Nosaltres faríem extensiva aquesta definició de Graells a tota la producció pedroliana. El que distingeix els personatges de les diferents etapes no és la psicologia, sinó qüestions al voltant de la vestimenta, de les relacions entre ells, l'onomàstica, la memòria o la por, la confusió o doble identitat, el tipus d'activitat desenvolupada, etc.

Aquest fet s'observa de forma més clara en les obres que se centren en el tema de la revolta o de la lluita política. El mecanisme usual de caracterització dels personatges resulta de la seua posició respecte al poder: trobem personatges-tuteles o opressors i personatges tutelats o sotmesos. Pel que fa als personatges-tuteles tenim «l'home» en *Pell vella al fons del pou*, «No» en *Homes i No*, en *Situació bis* «l'Home del sac» i «l'Home del bastó», en *Darrera versió, per ara* la Portera i, en *Tècnica de cambra*, la Dispesera.⁶

En les darreres obres la figura o figures que representen el poder presenten unes característiques diferents que els allunyen d'aquelles tuteles de què hem parlat. Així passem a trobar persones de «carn i ossos», que estan al mateix nivell que els altres; l'única diferència resideix en la posició que representen pel que fa al poder. En *L'ús de la matèria*, però, encara veiem una dicotomia entre dues classes de personatges que, seguint l'obra, correspondrien a la gent de dins i a la de fora. Així, aquesta obra no aconsegueix definitivament el canvi esmentat i estableix la distinció dels dos bàndols a partir d'altres elements que escapen a la simple posició ideològica o respecte al poder. És en les tres últimes obres de Pedrolo on trobarem aquest nou tractament.

Pel que fa als altres personatges, diferents d'aquests personatges-tuteles, considerem que dins les obres que defugen l'ambientació realista es pot marcar una gradació entre dos tipus de personatges extrems.⁷ Hi hauria, per una banda, aquells personatges aparentment normals, encara que situats en ambientacions estranyes i, per l'altra, tindriem aquells que podríem anomenar *disminuïts*. Aquests presenten en el seu comportament mancances inhabituals: no tenen una consciència clara del passat, provoquen confusions entre els personatges, estableixen els diàlegs amb dificultats, no es posen d'acord en la percepció de les coses, etc. Inclouríem en aquest segon tipus personatges d'obres com *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*. Enfront d'aquest tipus de personatge, trobem els d'*Homes i No*, *Situació bis*, *Darrera versió, per ara*, *Sóc el defecte* o *Tècnica de cambra*. Aquests, que s'enfronten a diversos reptes, ho fan a partir d'una lucidesa i seguretat —amb diferents graus— que contrasta amb els altres. Aquestes obres respondrien al que Pedrolo comentava quan deia: «són absurdes, doncs, les situacions en què es troben, com sovint ho és la vida, però ells hi reaccionen d'una manera que no té res d'absurda, que sol ser ben racional» (Coca 1991: 81).

(5) El mateix Pedrolo comenta (Bartomeus 1976: 223) que «el meu teatre és una mica abstracte, en el sentit que, més que individualitzar els personatges, en fa representants d'algunes actituds generals o generalitzables i tendeix a convertir-los en símbols.»

Aquesta concepció es pot relacionar amb la de Sartre. Bittoun-Debruyne (1989:43-44) destaca com «la psicologia no interessa a un autor teatral com Jean-Paul Sartre (...). La concepció sartriana del personatge li confereix un valor simbòlic (i mític) perquè, en ell, s'hi projecten totes les optatives humanes. No té entitat pròpia ja que és universal en la mesura que les situacions en les quals es mou són exemples (en el sentit medieval de la paraula) de les alternatives que caracteritza i defineix la condició humana.»

(6) Aquest punt l'hem tractat més àmpliament en el nostre article (1993) en relació amb les obres centrades en el tema de la revolta.

Cal, però, establir diferències en la presentació d'aquests personatges. En *Pell vella al fons del pou* «l'home» no era vertaderament un personatge de l'obra sinó una referència en els diàlegs. La *Dispesera* de *Tècnica de cambra* sí que és un personatge, però només amb veu. La Portera de *Darrera versió, per ara* sols se'ns apareix a través de la finestra, pertant amb una presentació també incompleta. En les altres dues obres sí que els personatges tenen una participació completa en l'obra, però en aquest cas aquests representen esferes de poder que podríem considerar menors: «No» descobrim que és un altre presoner, l'Home del bastó i l'Home del sac són enviats del món de fora i responen al tipus de personatge-funcionari que veurem en altres obres posteriors. Aleshores comprovem com aquests personatges que podríem anomenar «grans tuteles» presenten un important grau d'inconcreció material i, a més, un altre tret en

1.3. L'espai escènic

Podem assenyalar tres característiques generals quant al tractament de l'espai. La primera és el manteniment de la unitat d'espai, sols trobem canvis en *La nostra mort de cada dia*, *Darrera versió, per ara* i *D'ara a demà*. Es tracta d'espais interiors, llevat de *La sentència* i, en part, *D'ara a demà*. I, en tercer lloc, hi ha un predomini d'espais no realistes. Aquest tercer aspecte no és tan general i a partir d'ell es pot establir una classificació que ens aporta interessants dades respecte a l'evolució del seu tractament. Podem establir una oposició entre espais realistes, reals i estranys. L'etiqueta d'espai «real» la prenem d'un comentari de Graells (1992: 111) a *Cruma*, on assenyala que l'espai on discorre aquesta obra és «real però no realista». Aquest espai fa referència a una construcció identificable en la realitat però que presenta un ús no-realista del mobiliari i dels objectes. A més proposem una tercera etiqueta «espai estrany» —aquell que presenta construccions inusuals—, per tal de donar compte de la totalitat de l'espai pedrolíà.

Tindríem espais realistes en *Els hereus de la cadira*, *La nostra mort de cada dia*, *L'ús de la matèria*, *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*. Entre les obres que presenten un espai real podem distingir les que transcorren en «cambres» —*Pell vella al fons del pou*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Darrera versió, per ara*, *Tècnica de cambra* i *Bones notícies de Sister*— i aquelles que transcorren en passadissos —*Cruma* i *Acompanyo qualsevol cos*. Trobaríem espais estranys en *Homes i No*, *Situació bis* i *Sóc el defecte*.

D'aquesta divisió s'extrau una conclusió molt clara, si ens fixem en les dades d'escriptura de les obres. Comprovem que totes les obres escrites entre 1957 i 1962 entren dins el segon i el tercer apartats. En canvi, les dues primeres obres i les quatre últimes presenten espais realistes.

Aquelles peces que transcorren en espais considerats reals o estranys per nosaltres presenten una escassa presència de mobiliari i objectes. Aquesta escassetat d'objectes carrega de valor aquells que hi apareixen. Vallverdú (1992: 134-135) ha destacat la importància d'aquests objectes i els ha catalogat de «famosos objectes quasi-protagonistes». Per a ell, «els objectes, en Pedroló, ultra la càrrega simbòlica no tan conclusiva com mostrativa, vull dir que juguen més en la representació que no en la conclusió del conflicte, són importantíssims per aferrar, més que captar, l'atenció de l'espectador.» Corvin (1973: 42-45) ha tractat el tema del simbolisme dels objectes dins el teatre d'aquesta època i alerta sobre l'excessiva facilitat amb què se'ls sol atorgar una càrrega simbòlica, no sempre justificada. De vegades és més adequat parlar d'objectes teatrals que engendren situacions. En Pedroló trobem en les obres del període central aquests «objectes quasi-protagonistes» que desencadenen tota una sèrie de reaccions, el cas més destacable és possiblement la caixa de cabals en *Acompanyo qualsevol cos* o la quartilla blanca de *L'ús de la matèria*. Trobem també obres on l'activitat que

comú és que representen «amos» dels habitatges llogats, i s'estableix, per tant, una relació en termes simbòlics de propietari-llogater.

(7) Parlem d'«una gradació entre dos tipus de personatges extrems» en el sentit que no és fàcil establir una clara línia divisòria entre els diferents tipus de personatges. Parlarem aleshores d'una gradació entre personatges que podríem situar en un extrem, com ara els de *Cruma* o *Acompanyo qualsevol cos*, i, en l'altre, personatges com els d'obres com *Homes i No* o *Situació bis*. També cal tenir en compte que dins d'una mateixa obra es donen diferents tipus de personatges: així l'Estrany enfront del Resident i del Visitant en *Cruma* o Fem enfront de Pap i Sex en *Pell vella al fons del pou*. O personatges una mica singulars respecte als altres com Selena en *Homes i No* o Alona en *Tècnica de cambra*.

desenvolupen els personatges està vinculada a uns determinats elements com ara la paperera de *Situació bis*, els ulls de bou i l'ascensor de *Pell vella al fons del pou*, el telèfon de *Bones notícies de Sister* o la possessió del ganivet en *Tècnica de cambra*. En molts casos els intents de rebel·lió atempten contra aquests objectes o en fan un ús no adequat, diferent del que tenien en un principi: Fem pretén que no llancen els objectes triats; Melo intenta fer desaparèixer la paperera o convida els altres a tornar les cartes; en *Darrera versió, per ara*, Dona i Home s'asseuran sobre l'esfera i en *Bones notícies de Sister* deixaran la custòdia del telèfon i trencaran el llibre i l'ampolla.

L'espai que més vegades utilitza Pedrolo és, sens dubte, el de la cambra. Aquest fet ja ha estat assenyalat per Wellwarth (1978: 208): «La visión de Pedrolo es la de un mundo en el que los hombres luchan desesperada, tenaz, instintivamente, para alejar esa conciencia de indefinible amenaza que sienten en torno a ellos. Su imagen favorita es la de un espacio cerrado, generalmente una habitación. Esta habitación es el mundo para sus habitantes; se sienten atrapados en ella y la odian, pero por lo general temen más lo que está fuera.» En aquest cas, podríem també incloure els passadissos. Voldríem, però, introduir algunes matisacions a aquest fet. Caldria distingir aquelles obres on la cambra o el passadís són exactament això, *Cruma*, *Darrera versió, per ara*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*. *Tècnica de cambra* discorre en una cambra, però aquesta té un simbolisme que no trobem en les anteriors: la cambra és el món, no hi ha més. En *Pell vella al fons del pou* i *Situació bis* trobem espais que tampoc no són exactament una cambra, sinó construccions que ratllen l'estranyesa, encara que per la seua simplicitat s'allunyen d'obres com *Homes i No* i *Sóc el defecte*. Per últim, *Algú a l'altre cap de peça* sembla més aviat desenvolupar-se en un no-espai, on només hi ha la distinció fora-dins.

Dues característiques d'aquests tipus d'espai són el caràcter d'incomunicats i il·localitzats. Fàbregas (1971: 12) ja va destacar aquesta circumstància: «Els personatges de Manuel de Pedrolo habiten un món tancat que els separa de manera radical de l'espai exterior». Però també remarcava que tal característica no es dona de forma absoluta i citava com a excepcions *Els hereus de la cadira*, *La nostra mort de cada dia*, *La sentència*, o obres on «una finestra ens suggereix que l'espai obert, si més no, és albirable» (1971: 13). Espais incomunicats són els de *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Tècnica de cambra* i *Bones notícies de Sister*. En tot cas, la incomunicació no és presentada sempre com a inevitable; molt sovint la revolta té, entre altres objectius, la ruptura d'aquesta incomunicació.

Més rellevant que la incomunicació és la il·localització. Així, Pedrolo defuig normalment tot tipus d'informació que pugui donar idea d'una localització espacial concreta. No trobem cap dada sobre una localització espacial en *Homes i No*, *Situació bis*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Sóc el defecte*; en *Darrera versió, per ara* i *Tècnica de cambra* podem situar els espais en edificis, però no hi ha referències clares sobre un espai exterior a aquests edificis, molt més accentuat en la segona obra. En aquelles

obres on hi ha dades que permeten una distinció clara dins-fora, comprovem que aquest fora és normalment confús i, a vegades, contradictori si observem els comentaris dels diferents personatges. En tot cas, podem assenyalar una primera localització típica en edificis de pisos, sovint de lloguer, i, després una localització en un àmbit urbà.

1.4. El temps

El temps no resulta tan significatiu en les obres de Pedrolo com l'espai, ja que no mostra una evolució tan clara com la que acabem de veure. En general podem advertir que les referències temporals són escasses.

Quant al temps del discurs, allò més destacable, ja que ho hem detectat en moltes de les obres –*La nostra mort de cada dia*, *Homes i No*, *Situació bis*, *Darrera versió*, *per ara*, *Tècnica de cambra*, *L'ús de la matèria* i *D'ara a demà*–, és l'ús d'el·lipsis temporals. Aquestes el·lipsis majoritàriament tenen un caràcter explícit i determinat, i la seua amplitud és molt variada segons les obres.

Hi ha una sèrie d'obres que, per la inexistència de referències temporals i pel mateix tractament general de l'obra, fan difícil qualsevol comentari: *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Sóc el defecte*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*. Sí que s'hi observa, però, una dimensió temporal, ja que normalment hi ha referències explícites al passat. Totes aquestes pertanyen a l'etapa central de la producció pedroliana.

Pel que fa al temps de la història, poques són les obres que ofereixen alguna referència que ens permeta situar l'acció en un moment concret. Només algunes permeten ser situades en algun moment del dia, com ara *Els hereus de la cadira* o *La sentència*, o en algun dia, com *Cruma* o *La nostra mort de cada dia*. Aquesta darrera és l'única situada en un temps concret, però el deíctic «avui» no és molt més explícit que l'absència de referències en altres obres.

El que es dedueix d'aquest fet no és tant l'estafisme de les obres sinó l'interès de l'autor per la il·localització temporal. El cas més evident és *Cruma*, on «L'acció passa a qualsevol època i lloc del món», una mena de situació que es relaciona amb el tractament de l'espai que acabem de veure; en tot cas, però, les obres pedrolianes, pels elements que hi trobem –funció *caracteritzadora*–, respiren un aire de contemporaneïtat.

2. ETAPES DE LA PRODUCCIÓ TEATRAL DE PEDROLO

En primer lloc hem de constatar que en general no és la temàtica sinó més aviat la tècnica el que determina la distinció de tres etapes, ja que, com hem vist, el tema de la llibertat i, en concret, el de la revolta és recurrent al llarg de tota l'obra dramàtica del nostre autor.

Coincidim amb Graells a assenyalar una primera etapa que correspondria a obres de tempteig. D'ella només es conserven *Els hereus de la cadira* i *La nostra mort de cada dia*. Graells ha destacat els elements realistes d'aquestes primeres obres, un realisme que se centra en l'ambientació, així l'espai, les referències temporals, i en la caracterització dels personatges (activitat, relacions entre els personatges, noms, edat, etc.). Però les reaccions dels personatges i el tipus de diàleg no responen totalment a un criteri de versemblança. Considerem, aleshores, que cal matisar la idea del realisme; realista és fonamentalment l'ambientació: es parteix de la realitat per alterar-la amb un canvi radical com el del Cirabotes en trobar la nota o amb una figura com M. Aquesta alteració considerem que al capdavant permet o exigeix una lectura a nivell simbòlic, com el mateix Graells ja posava en relleu. Si contrastem aquest tractament amb el de les obres de la tercera etapa, observarem que les darreres obres responen més clarament a un model realista, marcant així l'existència d'una diferència entre les obres d'aquestes dues etapes, de tal manera que no es podrà parlar en la tercera etapa, simplement, d'un retorn a les primeres obres.

La segona etapa correspondria a *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Homes i No*, *Situació bis*, *Algú a l'altre cap de peça*, *Darrera versió, per ara*, *Sóc el defecte*, *Tècnica de cambra*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*.

Encara que aquest conjunt d'obres no és fàcil de reduir a un únic esquema, sí que hi ha una dada clara que les pot relacionar: totes parteixen d'una ambientació que s'allunya del realisme. Així, se situen en el que hem considerat espais reals o estranys i les referències temporals hi són escasses o nul·les. Quant als personatges, veiem que presenten unes característiques peculiars (relacions no explícites entre els personatges, confusió o doble identitat, record vague del passat, etc.) i que desenvolupen activitats o comportaments allunyats de la quotidianitat. Apareixen els personatges-tuteles i el tipus de personatge que hem anomenat disminuït. I, pel que fa al llenguatge, trobem obres que presenten un tractament proper a l'absurd, amb nombroses repeticions, equívocs, etc. i, en general, els diàlegs es basen en frases curtes, sense retòrica.

Graells situa *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, dues peces que mantenen molts punts de contacte, dins una tercera etapa. El mateix Pedrolo (Coca 1991: 84), malgrat reconèixer la unitat de les seues obres des de *Cruma* a *L'ús de la matèria*, destaca que en aquesta etapa trobem «canvis de perspectiva o, més ben dit, una adscripció a modalitats diferents segons les etapes. *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*, no es poden posar al costat de les peces anteriors, com si s'hi discutís el mateix i hi fos discutit de la mateixa manera. Aquestes se centren sobre la mala fe habitual de la criatura humana en un àmbit personal, o familiar».

Efectivament s'observa un canvi entre aquestes dues i les immediatament anteriors, sobretot pel que fa a la concreció temàtica; en darrera instància, però, no deixa de ser un altre punt dins la filosofia existencialista. Pel que fa a la tècnica, trobem, en tot cas, una accentuació d'alguns trets que ja eren en obres anteriors: la doble identitat de

Bosniva/Carnàvia i la confusió de Sister (ciutat o persona), però és sobretot el tipus de diàleg el que suposa una major distinció respecte a les obres immediatament anteriors. Aquesta obra connectaria més aviat amb les obres *Cruma* i *Pell vella al fons del pou*. Possiblement es podria parlar de canvi si partim de la consideració dels plantejaments de Pedrolo, els quals nosaltres podem intuir però de fet ignorem. Sembla que Pedrolo, després de *Tècnica de cambra*, busque un nou model teatral –podríem interpretar així els tres anys que transcorren–, però, des del punt de vista dels resultats, el canvi no el veiem tan clar, ja que no fa sinó jugar amb elements que estaven presents en les obres anteriors.

Aquesta accentuació pot haver-lo dut efectivament a un «atzucac», tal com proposa Graells (1992:115), i aleshores buscar un canvi respecte a les dues anteriors en *L'ús de la matèria*. Graells observa «un retorn a l'ambientació realista de l'espai d'acció i una composició de personatges més singularitzada i, fins a cert punt, psicològica. Després, un possibilisme en l'expressió que prové de la voluntat de fer-la vehicle d'una crítica molt directa i identificable: un món burocràtic (...) i un tractament on apareix sovint, i per primer cop en el seu teatre, la ironia.» Tot i estar bàsicament d'acord amb aquest comentari, cal també esmentar tota una sèrie d'elements en l'obra que la lliguen a les anteriors i que no trobarem en les que escriurà després. Són elements que funcionen com a distorsionadors de la realitat: l'activitat que desenvolupen els personatges, confusió o doble identitat, noms inventats, l'estranya vestimenta de Granell i Granut, el tractament del llenguatge, etc. Per contra, l'element que trenca amb les obres anteriors i la lliga a les tres darreres és l'espai.

A nivell temàtic, l'obra estableix una distinció entre dos mons, el de dins i el de fora, distinció que considerem que Pedrolo remarca amb la construcció d'un món que, partint d'una base realista pel que fa a l'espai i al temps, presenta uns personatges i un tipus d'activitat que es relacionen més aviat amb obres anteriors. Es podria parlar, en tot cas, d'una obra pont entre dues formes d'expressar, al capdavant, una temàtica que no sofreix canvis, ja que el tema de la llibertat i, en concret, la lluita continuarà sent el protagonista en les obres. Dues formes determinades bàsicament pel grau de realisme amb què la presenten. Generalitzant a partir de les quatre últimes obres d'aquesta etapa central, es pot constatar un vaivé entre els dos pols, un teatre més acostat a l'absurd o un teatre més acostat al realisme.

Per delimitar aquesta etapa, cal tenir en compte la tan citada i rebatuda influència del teatre de l'absurd en l'obra de Pedrolo. L'autor rebutjava l'adscripció de la seua producció al teatre de l'absurd, sols admetent-la per a *Cruma*, on reconeixia la influència de *Tot esperant Godot* de Beckett (Coca 1991: 80-81); rebuig que tornem a trobar en el llibre de Bartomeus (1976: 222-223).

En el pròleg a *Acòmpanyo qualsevol cos* Pedrolo (1979: 5-8), torna sobre la mateixa qüestió i rebat l'adscripció d'aquesta peça i de *Bones notícies de Sister* al teatre de l'absurd. Graells (1992: 115) comenta «resulta una mica paradoxal perquè, si bé això

és aplicable a la seua obra anterior, no resulta massa just en el cas d'aquestes dues peces (...). Més encara, aquestes dues peces són les més de l'absurd –en aquest cas, assimilant-lo a les característiques beckettianes del terme– que Pedrolo va escriure mai.»

Campillo i Castellanos (1988), tractant l'obra novel·lística de Pedrolo, han establert tres etapes: una primera que comprendria de 1952 a 1956, una segona de 1957 a 1971 i la tercera que abraçaria els darrers anys. Aquests crítics destaquen, a més, «que un element característic d'aquesta primera etapa i punt de partida de tota la seva obra posterior és el fet de situar-se en els espais de confluència entre l'existencialisme i literatura de l'absurd, en una versió personal que fa difícil d'emmarcar-lo de manera estricta dins aquests corrents» (1988: 89). En el teatre, si bé la influència de l'existencialisme és evident des de la primera obra, la confluència amb l'absurd sols es fa palesa a partir de *Cruma*.⁸

En la segona etapa, han dit Campillo i Castellanos (1988: 91), «d'una manera personal, però paral·lela a l'evolució general de l'existencialisme (...) l'autor potencia el compromís amb la realitat social i cultural que l'envolta.» Aquest mateix fet el trobem en el seu teatre en un procés que, si bé no és tan evident en *Cruma* i *Pell vella al fons del pou*, ja es veu clar en obres com *Homes i No* i *Situació bis*. Aquest compromís s'accentuarà en les darreres obres.

A tall de conclusió podríem fer nostres les paraules de Coca (1991: 16) quan diu que «com la narrativa, efectivament, el teatre de Pedrolo és clarament existencial, per bé que va ser escrit sota l'impacte confessat de Samuel Beckett.» Podríem aleshores parlar d'una «recepta personal» o, en paraules de Fàbregas (1971: 7), d'una «forma dramàtica personal, eficaç i atractiva, que li permet l'enfocament dels temes que li inquieten i llur estudi des d'unes posicions determinades.» Forma dramàtica personal que hauríem de limitar a l'etapa central de la seua producció i que ha estat qualificada pel mateix autor com «teatre abstracte» (Coca 1991: 80) o «realisme exasperat» (Pedrolo 1979: 8).

Per a nosaltres el vertader canvi es produeix en *La sentència*, canvi que es consolidarà amb les darreres obres. Aquesta obra suposa l'adopció d'un tractament realista de l'acció, tractament que de forma tan fidel no havíem trobat en les primeres obres i que mantindrà en les altres dues que resten. Així, per tant, parlarem d'una tercera etapa –les darreres obres–, que inclou *La sentència*, *Aquesta nit tanquem* i *D'ara a demà*.

Segurament aquestes tres peces no donen una impressió d'unitat tan evident com les anteriors. En tot cas, però, totes tres se centren en el tema de la llibertat, plantejant la lluita organitzada i armada de forma explícita. Les dues darreres, a més, intenten anar més enllà d'un tractament purament polític, constituint un recorregut per diferents aspectes de la societat, *Aquesta nit tanquem* tractant aspectes socio-econòmics i *D'ara a demà* qüestions ideològiques i morals. Quant als personatges, l'espai i el temps, hi ha un tractament realista, trencat només per l'excessiva teorització d'alguns diàlegs. Aquestes obres, pel que fa a la construcció, ens mostren un Pedrolo en contínua recerca. En *La sentència* assistim a la depuració d'elements; hem passat a un espai exterior on

(8) Considerem que es pot delimitar la relació de Pedrolo amb el teatre de l'absurd a l'etapa central de la seua producció, és a dir, a les obres escrites entre *Cruma* i *L'ús de la matèria*, ambdues incloses. Però, a més, dintre aquest grup d'obres, cal establir diferències ja que no totes les obres responen a un plantejament idèntic.

És clara la presència d'alguns elements típics del teatre de l'absurd en les obres de l'època central, així la simplicitat de l'escenografia, la il·localització espacial i temporal i els personatges anònims essencialitzats. Són sobretot aquells elements referents a l'ambientació els que reben un tractament proper al del teatre de l'absurd; elements que permeten allunyar-se d'una ambientació realista. Però no podem oblidar que alguns d'aquests elements també els trobem en el teatre existencialista. Si ens fixem en el tractament del llenguatge, element on s'estableix una clara diferència, veurem que aquelles obres més properes a l'absurd són *Cruma*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister*, *Pell vella al fons del pou* i *L'ús de la matèria*. Aquestes dues darreres, però, no poden assimilar-se totalment al teatre de l'absurd ja que contenen elements que no hi correspondrien plenament: així ambdues obres, relacionades amb el tema de la revolta, presenten una història narrativa. Per tant, caldria parlar de gradació en la presència d'elements típics de l'absurd. Trobem una major presència d'aquests elements en les primeres i darreres obres de l'etapa central de la producció pedroliana.

sols hi ha un banc, ja no hi ha els clàssics objectes, sols personatges i acció, no hi ha tampoc càrrega teòrica en els diàlegs. En *Aquesta nit tanquem* tenim el joc entre aparences i realitat amb el recurs al teatre dins el teatre. En *D'ara a demà*, l'espai i el temps presenten un tractament complex, amb l'ús d'elements inusuals en l'obra anterior de Pedrolo que permeten abraçar un llarg període temporal i el canvi continu d'espais escènics.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València
Abril 1993

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic.
- BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BITTOUN-DEBRUYNE, N. (1989) *Jean-Paul Sartre: per un teatre de situacions*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CAMPILLO, M. i CASTELLANOS, J. (1988) «La novel·la» dins Riquer/Comas/Molas (eds.), *Història de la literatura catalana*, 11, Barcelona, Ariel, pp. 45-118.
- COCA, J. (1991) *Pedrolo, perillós?*, Barcelona, La Magrana (primera ed.: 1973, Barcelona, Dopesa).
- CORVIN, M. (1973) *El Teatro nuevo*, Barcelona, Oikos-tau.
- ESSLIN, M. (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix-Barral (versió original en anglès, 1964, Londres, Eyres and Spottiswoode).
- FÀBREGAS, X. (1971) «Existencialisme, teatre de l'absurd i realisme exasperat» dins Pedrolo, M., *Darrera versió, per ara*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-21.
- (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.
- (1977) «Pròleg» a Pedrolo, M., *L'ús de la matèria*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.
- (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- FERRATER MORA, J. (1976) «Pròleg» a Pedrolo, M., *Homes i No*, Barcelona Aymà, pp. 5-14.
- GALLÉN, E. (1988) «El teatre» dins Riquer/Comas/Molas (eds.), *Història de la literatura catalana*, vol. 11, Barcelona, Ariel, pp. 191-219.
- GRAELLS, G. J. (1990) «Rellegir el teatre de Pedrolo», *Urc* 2, febrer, pp. 46-53.
- (1992) «Un recorregut pel teatre de Pedrolo», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 103-122.
- MONLEÓN, J. (1966) «Pròleg» a Pedrolo, M., *Hombres y No*, Barcelona, Aymà, pp. 13-32.
- MUNNÉ-JORDÀ, A. (1993) «Manuel de Pedrolo, autor teatral», *Serra d'Or* 402, pp. 64-65.

- PEDROLO, M. (1974) *Si em pregunten, responc*, Barcelona, Ed. Proa.
–(1979) «Pròleg» a *Acompanyo qualsevol cos*, Barcelona, Millà, pp.5-8
ROSSELLÓ, R. X. (1992) *Aproximació a l'obra teatral de Manuel de Pedrolo*, Memòria de llicenciatura inèdita presentada al Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Filologia de la Universitat de València l'any 1992.
– (1993) «Manuel de Pedrolo: un teatre de la llibertat», *A sol post* 3 (en premsa).
SALVAT, R. (1966) *El teatre contemporani*, 2 vls, Barcelona, Edicions 62.
VALLVERDÚ, J. (1992) «Pedrolo i l'espectador», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 123-141.
VIDAL, J. A. (1979) «Pedrolo, dramaturg en actiu», *Taula de Canvi* 16, juliol-agost, pp. 89-94.
WELLWARTH, G. E. (1978) *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar.

