

Ball de titelles, de Ramon Vinyes, al TNC. Del text a l'escena

ANA PRIETO NADAL

UNED

ana_prieto_nadal@hotmail.com

Recibido: febrero de 2013. Aceptado: mayo de 2013

Resum: En aquest article ens proposem analitzar l'obra *Ball de titelles*, del dramaturg català Ramon Vinyes, comparant el text de partida, escrit entre 1926 i 1929, i la posada en escena dirigida per Ramon Simó al Teatre Nacional de Catalunya (TNC) durant la temporada 2012/2013. El nostre objectiu és realitzar un estudi del text i posar-lo en relació amb les solucions escèniques de la proposta del TNC.

Paraules clau: Ramon Vinyes, *Ball de titelles*, teatre català, posada en escena, TNC.

Abstract: In this paper we set out to analyze the play *Ball de titelles*, by the Catalan playwright Ramon Vinyes, comparing the original text, written between 1926 and 1929, with the staging directed by Ramon Simó at the Teatre Nacional de Catalunya (TNC) in the 2012/2013 theater season. Our object is to carry out a study of the text and put it in connection with the scenic solutions of the proposal of the TNC.

Key Words: Ramon Vinyes, *Ball de titelles*, Catalan theater, staging, TNC.

No puc volar. Tornaré així que pugui. Començo a conèixer el món. És estranyíssim! Té les complicacions de les coses que tot just neixen. No ho entenc! Els éssers que s'hi mouen parlen de coses sorprenents i ni ells mateixos no s'entenen.

Ramon Vinyes, *Ball de titelles*

1. EL TEATRE DE RAMON VINYES: TRIBUNA, MIRALL I TEMPLE

Ramon Vinyes (Berga, 1882-Barcelona, 1952), el savi català que va deixar petjada a la Barranquilla del primer terç del segle XX, al·ludit per Gabriel García Márquez en termes de ficció a la novel·la *Cien años de soledad* (1967) i en clau autobiogràfica a *Vivir para contarla* (2002) i a la seva obra periodística¹, és, en paraules de Fàbregas (1978: 241), un «exemple típic de l'intel·lectual sotraguejat per la desfeta del modernisme». La interrupció del modernisme va donar pas a la primera generació noucentista, i això va tenir com a conseqüència que alguns intel·lectuals com Ramon Vinyes quedessin apartats de la primera plana de la vida cultural catalana. No només romangueren arraconats —per motius ideològics i estètics, de camarilles i sentit de pertinença a un grup o credo— Joan Puig i Ferrater o Prudenci Bertrana, sinó també autors ja consagrats com Narcís Oller o Víctor Català. Ramon Vinyes era aleshores un modernista del grup catalanista d'esquerres *El Poble Català*, que «estèticament navegava per aquelles inquietes aigües en què es barrejaven decadentisme, vitalisme i messianisme» (Sunyer + Cavallé 2006: 43). Tot i comptar amb algun èxit prometedor, com l'obra de proses poètiques *L'ardenta cavalcada* (1909), Vinyes no va provar d'iniciar la resistència contra l'onada noucentista, sinó que va marxar a Amèrica, l'any 1913, per instal·lar-se a Barranquilla, Colòmbia, on esdevindria una de les figures més influents de la vida intel·lectual del país, primer regentant una mítica —*macondiana*— llibreria i després fent del seu treball en premsa —sobretot a *Voces*, revista literària de caire cosmopolita, eclèctica i rigorosa, que ell mateix va impulsar amb les seves tertúlies— una autèntica vocació i magisteri. Seguint Elies (1972: 50-51), les causes de la marxa de Vinyes cal cercar-les en les progressives restriccions de l'activitat periodística i literària a Catalunya, i en el fet que l'ambient de llibertat no progressava d'acord amb les aspiracions del dramaturg.

Ramon Vinyes va esdevenir una mena de *outsider*, un intel·lectual i artista malaguanyat que no fou prou valorat a la seva somiada Catalunya i que, en canvi, va ser molt reconegut i ben acollit a la seva ciutat d'adopció, Barranquilla, l'actual capital del Departament de l'Atlàntic colombià, ciutat portuària alhora provincial i cosmopolita. A l'exili de Barranquilla, Vinyes es convertí en un referent intel·lectual que es debatia entre l'esteticisme i el compromís, un «activista abassegador de la vida cultural [...] model per a l'intel·lectual progressista [...] símbol d'una època que ja no existeix» (Foguet + Lladó 2005: 109). Gilard (1984: 8) fa notar també que l'oscil·lació perenne entre dos països, dues llengües i dues ciutats marca la tonalitat de la vida i l'obra de Vinyes.

¹ Vegi's l'*Obra periodística. Textos costeños* (1981) de Gabriel García Márquez, editada per Bruguera. El pròleg corre a càrrec de Jacques Gilard.

El realitzador Floreal Peleato ha dedicat a la figura de Ramon Vinyes el seu documental *Elegia del tròpic. La vida suspesa de Ramon Vinyes entre Catalunya i Colòmbia* (2011). En la presentació d'aquesta pel·lícula², Peleato va declarar haver volgut subratllar tres facetes de Vinyes: la d'intel·lectual, la d'artista i la de testimoni del seu temps. Per la seva banda, Jordi Lladó, especialista en l'obra de Vinyes, va destacar dues condicions fonamentals en aquest autor: la d'esteta i la de guia o apòstol. Vinyes estava profundament compromès amb Catalunya i va entregar-se amb fervor i lleialtat a aquest amor patri, tenyit d'ideal i d'enyorança, que va definir la seva vida i trajectòria. El fet d'escriure en català en temps de la dictadura franquista i a l'exili de Colòmbia és, en opinió de Lladó, un acte testimonial d'enorme transcendència, gairebé com una mena d'oració³.

A partir de 1923 es van fer més freqüents els viatges i estades de Vinyes a Barcelona, on es va instal·lar de manera més estable l'any 1931, amb la proclamació de la República. El 1926 va estrenar al Teatre Romea, amb crítiques polèmiques i contrastades, *Llegenda de boires*. Entre 1928 i 1929 acabà de perfilar *L'empresa de monstres*, *Peter's Bar* i *Ball de titelles*. El 1929 va estrenar *Qui no és amb mi...*, obra de tema teològic i humà, al Teatre Novetats, ara sí amb èxit unànime de crítica i públic. Aquell mateix any va estrenar al Teatre Nou, a càrrec de la companyia dramàtica dirigida per Enric Borràs, *Peter's Bar*, un drama de filiació expressionista en tres actes de tema tavernari i mariner, destacable, en opinió de la crítica de l'època, pels seus tints d'aiguafort en la pintura de caràcters i per la seva penetració psicològica. Durant les temporades que van de l'any 1931 al 1939, Vinyes només va estrenar quatre obres en teatres principals: *Un amo*, al Teatre del C.A.D.C.I. (1932); la segona versió de *Racó de Xiprers*, al Teatre Principal de Figueres (1932); *El noble i l'hostalera*, al Teatre Barcelona (1933); *Fornera, rossor de pa* o *Els brillants de l'oncle*, al Teatre Poliorama (1934). En la seva producció destaquen també les obres *Entre dues músiques* (1935), *Ball de titelles* (1936) i *Fum al teulat* (1939). La seva contribució al teatre d'exaltació bèl·lica la trobem a *Comiats a trenc d'alba* (1938), peça breu on es jutja amb duresa la figura del traïdor que entra a Catalunya amb les tropes enemigues.

L'any 1939, amb l'entrada de les tropes de Franco, Vinyes va haver d'exiliar-se de Catalunya i va restar un temps entre París i Tolosa per després establir-se de nou, el 1940, a la seva estimada capital atlàntica, Barranquilla, on fou rebut amb honors i va assumir un càrrec de professor catedràtic al Colegio de Barranquilla para Señoritas, al temps que reprenia les tasques periodístiques, que mai no havia arribat a abandonar del tot, a *La Nación* i altres rotatius locals. Entre 1946 i 1950 va escriure diverses obres travessades d'humor i sàtira: *El Bufanúvols*, *D'horitzó a horitzó*, *Pescadors d'anguiles* i *Arran del mar Caribe*, entre d'altres. L'any 1950, afectat d'una malaltia cardíaca i besllumant un final proper, va tornar a Barcelona, on moriria el 1952.

² El debat a propòsit del documental *Elegia del tròpic* va tenir lloc el dia 11 de desembre de 2012 a la Filmoteca de Catalunya, i va córrer a càrrec del director de la pel·lícula, Floreal Peleato, el filòleg Jordi Lladó i l'aleshores director del TNC, Sergi Belbel, amb presentació d'Octavi Martí.

³ Declaració de Jordi Lladó a la pel·lícula de Floreal Peleato *Elegia del tròpic* (2011).

Com a «tribuna, espill i temple» (Elies 1972: 101) és com va qualificar Ramon Vinyes el concepte que del teatre tenia el seu admirat Ignasi Iglésias, i aquest concepte s'ajusta a la perfecció al teatre del mateix Vinyes, que preconitzava un teatre viu, de pensament i força erudita. Vinyes reivindicava un «teatre d'aclariment humà, de problema de vida, de sàtira de costums, de poesia constructiva, de gràcia enfervorida» (Elies 1972: 129). Un teatre que no fos passatemps ni provocació o jactància, sinó reflex de la multiplicitat de la vida. Un teatre del poble amarat de profunditat i sentit, capaç de traduir fondàries, sentiments, lirismes i coloracions.

Ramon Vinyes va erigir-se en vehement crític de l'alta comèdia representada als teatres de la burgesia ciutadana. En aquest sentit, és de suma importància la seva conferència *Teatre modern* —pronunciada l'any 1929 a l'Ateneu Polytechnicum, lligat a l'Associació Obrera de Teatre—, que assenyalava des del punt de vista teòric la fi de l'hegemonia del teatre postnoucentista. Lladó, que incideix en la voluntat de Vinyes de mantenir «el vertigen creatiu a l'entorn del mot» i de reivindicar l'escena com el camp de la paraula poètica (2006b: 77), xifra en quatre els punts del discurs teòric i crític de Vinyes: la defensa de l'originalitat creadora de l'autor; la vindicació d'una dramaturgia transcendent, eclèctica i antievasiva o antiburgesa; la defensa d'una base literària del teatre, concebut com a *temple de la paraula*, i la reivindicació de la tradició postergada en la pròpia escena, com l'obra de Guimerà, Iglésias i Rusiñol (Lladó 2006b: 78-79).

Elies (1972: 220) va atribuir a Ramon Vinyes un total de seixanta-vuit peces teatrals —seixanta obres pròpies, una adaptació, tres traduccions d'obres alienes, i quatre obres escrites en col·laboració amb altres autors—, setze d'elles extraviesades. Tot i la seva qualitat i fecunditat, Ramon Vinyes, creador lliure des dels marges i avançat a la seva època, no va aconseguir veure estrenades amb regularitat les seves obres, sinó que més aviat fou valorat i representat pel teatre d'aficionats. Amb l'estrena de *Ball de titelles* al Teatre Nacional de Catalunya comença el procés de reparació d'aquest greuge.

2. BALL DE TITELLES: FARSA POLÍTICA I EXPRESSIONISME

Preguntat Vinyes sobre el dramaturg més complet d'Espanya, va donar el nom de Jacinto Benavente. I a la pregunta de com veia el teatre espanyol contemporani, va respondre: «Mal. Haré salvedades y destacaré nombres: Benavente, Valle-Inclán, Jacinto Grau Delgado, García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Valentín Andrés Álvarez. El otro teatro: tienda aduar» (Toledo 1982: 368). No és casual que la seva farsa còmica grotesca pertanyi a la mateixa família que la dels seus admirats predecessors. Vinyes confessava tenir, en relació amb la seva pròpia obra, «una predilección marcada por una farsa, mezcla de realidad y fantasía, que lleva un título alambrado, *Baile de títeres*» (Toledo 1982: 367). La farsa, que domina a *Ball de titelles* més que a cap altra obra de Vinyes, és instrument de crítica política, social i moral, com explicita Pérez-Rasilla (2008: 978): «A diferencia del sainete tradicional, la farsa se muestra inconformista y crítica, irreverente con los valores sociales y morales

comúnmente admitidos que cuestiona de manera explícita o implícita, provocativa y transgresora». Afirmar Lladó que allò que Vinyes pretén a nivell teatral aniria entre la renovació del tràgic i l'estètica del grotesc⁴.

Ball de titelles —definida per Elies (1972: 100) com una «farsa dividida en tres actes on es barreja l'element imaginatiu amb la realitat, però sota una aparença còmica i amb un fons profundament satíric»— fou escrita entre 1926 i 1927. Sembla ser que l'obra havia de ser estrenada a Barcelona el 1929, però l'actriu berguedana Elena Jordi, cèlebre actriu del gènere vodevilesc que triomfava encara al Paral·lel, la va rebutjar, presumiblement perquè alguns personatges recordaven persones i ambients de Berga, vila natal i font d'inspiració de l'autor. Així doncs, *Ball de titelles* no va ser portada dalt d'un escenari fins l'any 1978, per l'Agrupació Teatral la Farsa, de Berga, i posteriorment per l'Escola d'Actors de Barcelona (1980) i per la companyia Alpha 63, d'Hospitalet de Llobregat, sota la direcció de Josep Anton Codina (1983). Publicada l'any 1936 dins la col·lecció «El Nostre Teatre», on es va subtitular *Titellada en tres actes*, fou traduïda a l'escena castellana per August Turlupine. En català, l'obra es va reeditar l'any 1988 a Edicions de l'Albí, edició que utilitzem per a les citacions del present article.

Ball de titelles pertany a allò que Pérez-Rasilla (2008: 980) denomina farsa còmica grotesca, caracteritzada per la intensificació dels processos deformators i d'un humor càustic i corrosiu, així com per la propensió a la hipèrbole, la mordacitat i una desafortada acció física, dislocada i brusca. Aquest tipus de farsa admet també la presència d'un singular lirisme, compatible amb la crueltat i la desmesura. En aquest sentit, Foguet (2006a: 36) parla de l'aposta de Vinyes per un teatre que «combinava estridències estètiques amb estils heteròclits i lirismes savis».

Ball de titelles, escrita en to de farsa, amb estructura de vodevil i articulada en tres actes, és una peça travessada de dalt a baix per la voluntat de criticar la hipocresia de la societat de l'època. El prostíbul com a escenari i la prostituta com a personatge compten amb una prestigiosa literatura vuitcentista amb intenció de denúncia social, «en clau de símbol i com a recreació d'exotismes decadents» (Sunyer + Cavallé 2006: 44). No és l'únic autor del moment que porta a escena la representació de la vida en un prostíbul; també ho fan Prudenci Bertrana, amb *Neu de tot l'any* —escrita poc abans de l'esclat de la Guerra Civil espanyola— i Domènec Guansé, amb *El fill de la Ninon* (1934).

L'obra ens situa en un bordell de luxe, ca la Cacauets, la nit de Nadal. Allà es troben diversos personatges, molts d'ells il·lustres agents de l'ordre social. En un moment donat, irromp un jove àngel ferit pel tret d'un guardabosc, i això desencadena el conflicte principal. Vinyes evoca al voltant d'aquest nucli espacial tan connotat que és el prostíbul, i en dates tan assenyalades com les festes de Nadal, una galeria de personatges que busca ser àmpliament representativa de la societat. Apareixen representades l'esquerra i la dreta polítiques, els poderosos i el poble baix, els autòctons i els forans, el clergat, les forces de

⁴ Declaració de Jordi Lladó a la pel·lícula de Floreal Peleato *Elegia del tròpic* (2011).

l'ordre, la cultura i la intel·lectualitat, etc. El bordell és el lloc i el moment de la veritat, allà on cada un queda exposat com el que és, malgrat la desfilada de màscares i les disfresses del joc sexual.

El personatge del Jove de les Ales, que cau la nit de Nadal al pati del prostíbul, encarna la bondat i la innocència, en la línia d'altres personatges de Vinyes com Àngel, el seminarista de *Qui no és amb mi...* (1929), o com Jafet, el músic ingenu de *Viatge*, obra estrenada el 1927 i reescrita el 1940. Aquest angelisme es fa del tot evident a *Ball de titelles*, en la mesura en què literalment s'encarna en el Jove de les Ales. Aquest personatge alat, àngel o no, constitueix una metàfora modernista i entronca amb els *Aucells de fang* (1905) de Santiago Rusiñol —recull de vint-i-tres narracions breus, una mena de breviar del fracàs o retaule dels fracassats (Casacuberta 1997: 412)—, pel que té de personatge idealista que no ha entès en què consisteix viure i ha de realitzar un dur aprenentatge. A propòsit d'aquests personatges innocents que trobem en algunes obres de Vinyes diu Lladó (2006a: 37): «Més que àngels missatgers de Déu són éssers il·lusos que pateixen l'egoisme dels que els envolten. A vegades efectuen equilibris com trapezistes de circ». L'aprenentatge és cruel i acompanya el traspàs del llinar que comunica l'univers tancat del prostíbul —del vaixell, a *Viatge*; de la taverna, a *Peter's Bar*— amb l'ample món, despietat i alienador.

Estableix Lladó (2006a: 36), com a conflicte recurrent del teatre de Vinyes, el xoc entre l'ideal i una realitat de tints negres. És recurrent a la seva obra la metàfora de les ales, el tema angèlic i la llibertat com a tema associat a la càrrega metafòrica del vol. Hi apareixen éssers eteris com la Miss Oreneta de *Viatge* —«El nom em fa lleugera: em parla de volar» (Vinyes 1988: 34)—, i també personatges que fan un sacrifici i perden el seu somni o la seva puresa en el camí, com l'Amarga d'*Arran del mar Caribe* o el Jafet de *Viatge*, obra en què trobem la metàfora del viatge com el somni que s'ha d'oblidar un cop s'arriba a terra ferma, que és la vida de debò. A *Ball de titelles* no hi ha travessia atlàntica però sí el viatge vertical de l'àngel, de caiguda i enfonsament en el fangar dels mortals.

Val a dir que el personatge alat de *Ball de titelles*, l'obra que ens ocupa aquí, va inspirar un conte del Nobel colombià Gabriel García Márquez, «Un señor muy viejo con unas alas enormes», aparegut per primera vegada l'any 1968. En ell un àngel ancià i caigut a l'univers de Macondo esdevé atracció de fra: «Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal [...] Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie» (García Márquez 1997: 8-10). A l'obra dramàtica però especialment a l'obra narrativa de Vinyes —els reculls de contes *A la boca dels núvols* i *Entre sambes i bananes*, ambdós escrits els anys 40, a l'època de l'exili forçós, i publicats quaranta anys més tard, el 1984 i el 1985 respectivament, per l'editorial Bruguera— hi trobem un *premacondisme* hàbil en copsar i expressar el grotesc i el fantàstic, amb un humor guspirejant (Gilard 1984: 22).

3. BALL DE TITELLES AL TNC. D'ÀNGELS I BORDELLS

Aquesta temporada 2012/2013 —la setena i darrera de Sergi Belbel a la direcció artística— el Teatre Nacional de Catalunya ha revisat aquesta obra emblemàtica, per bé que oblidada, del teatre català de la primera meitat del segle XX que no va captar en el seu moment tota l'atenció que mereixia ni fou estrenada amb els mitjans òptims. *Ball de titelles* ha estat oportunament estrenada en vigílies de Nadal, i ha pogut veure's des del 13 de desembre de 2012 fins al 20 de gener de 2013⁵. Ramon Vinyes per fi és profeta a la seva terra.

Coincidint amb aquesta estrena, el TNC, amb la col·laboració de l'Arxiu Comarcal del Berguedà, ha organitzat una exposició retrospectiva sobre Ramon Vinyes a la sala polivalent del vestíbul principal. L'exposició *Ramon Vinyes, entre Catalunya i Amèrica* —un recorregut per la peripècia biogràfica i dramaturgica de l'autor— ha estat comissariada pels estudiosos Jordi Lladó i Jaume Huch, i compta amb les imatges del fons personal de Ramon Vinyes i Cluet. En ella podem veure fotografies de Vinyes amb el grup d'escriptors de Barranquilla i també imatges familiars.

Sergi Belbel, en la presentació de la temporada 2012/2013, va declarar que *Ball de titelles* «té el regust d'una història del Berlanga, és una comèdia estripada, un text insòlit en el teatre català, i per aquest motiu crec que calia fer-lo. Té tocs de Ionesco i del teatre de l'absurd. Vinyes es va anticipar a ells»⁶. *Ball de titelles* és, amb tot, l'obra més vigent de Vinyes, la que més directament connecta amb el nostre temps, perquè toca els temes de la instrumentalització política, la corrupció i la demagògia.

El director, Ramon Simó, declara la seva voluntat de portar a escena una obra que veu com una comèdia àcida o un vodevil amb rerefons dramàtic, i fa referència al seu realisme màgic a l'avançada, a l'esperpent i a un cert regust a teatre polític d'entreguerres⁷. En la nova dramaturgia no hi ha actualització de motius, sinó màxima fidelitat històrica. Del text de Vinyes tan sols, i molt puntualment, s'han eliminat algunes frases o paraules; s'hi han afegit exclamacions o interjeccions; algunes intervencions en la posada en escena han canviat de personatge respecte del text original, i, en algun cas molt concret —així, quan porten el Jove de les Ales i el deixen sobre el piano, en el primer acte; o en els combats dialèctics entre els prohoms de la vila i el Senyor sense nom, en el segon acte— s'hi ha afegit alguna intervenció o diàleg que no hi era, sovint extractes o paràfrasis d'altres obres de Vinyes. El que sí es pot observar és la substitució del tractament de vostè pel tuteig en les interaccions entre els personatges. Alguns circumloquis s'han simplificat o actualitzat imperceptiblement,

⁵ Per realitzar aquest article ens hem basat en les representacions dels dies 21 de desembre de 2012 i 2 de gener de 2013.

⁶ Declaració de Sergi Belbel que apareix al vídeo promocional de *Ball de titelles* d'inici de la temporada 2012-2013 [en línia]. [Data de consulta: 27 de desembre de 2012.] <<http://www.tnc.cat/es/ball-de-titelles-prensa#documents>>

⁷ Al programa de mà [en línia]. [Data de consulta: 27 de desembre de 2012.] <<http://www.tnc.cat/es/mesinfo-article-ball-de-titelles-ramon-simo-presenta>>

o s'ha dotat les frases d'un ordre lleugerament diferent en benefici d'un major èmfasi o claredat en la intervenció —així, en el tercer acte, el substanciós diàleg entre el Jove i l'Endolada presenta alteracions en l'ordre de les intervencions i dels arguments—. Però el llenguatge de Vinyes es manté intacte, en tota la seva exuberància lèxica i el seu rigor intel·lectual. Malgrat l'ús de cultismes, localismes i cites erudites, el text no destil·la antigor sinó que funciona amb una eficàcia intemporal. L'obra traspua enginy i gosadia conceptual, com també precisió aforística i refinament líric. Foguet (2006b: 12) al·ludeix a una «prosa informada, plena de referències cultes, d'opinions heteròclites i d'estridències llampanants» i a una expressió «penetrada d'una ironia ben singular [...] zigzaguejant, concisa i contundent».

Dues curiositats a l'entorn dels participants en el muntatge i la seva vinculació amb Vinyes. D'una banda, el segon cognom de Ramon Simó és Vinyes —el seu avi es deia precisament Ramon Vinyes—, si bé el director ha desmentit qualsevol parentesc amb el dramaturg. La segona coincidència és molt més sucosa, per quant va més enllà del nom: Nao Albet, l'actor que fa de Jove de les Ales va compartir amb l'elenc d'actors i el públic concurrent al col·loqui del TNC⁸ el fet que pocs dies abans, en un dinar de família, havia descobert que el seu rebesavi havia tingut una llibreria a Barranquilla amb Ramon Vinyes: el rebesavi de Nao Albet no era altre que el geògraf i pedagog Pau Vila, que a partir de 1918 s'adherí com a soci a la mítica llibreria de Ramon Vinyes i Xavier Auqué.

Dinou actors i actrius interpreten un total de vint-i-set personatges. Un elenc de primera línia conformat, per ordre alfabètic, per Nao Albet, Jordi Banacolocha, Esther Bové, Rosa Cadafalch, Itziar Castro, Daniela Feixas, Pep Ferrer, Pep Jové, Berta Junyent, Francesc Lucchetti, Jordi Martínez, Francesca Piñón, Carme Poll, Òscar Rabadan, Santi Ricart, Diana Torné, Ferran Vilajosana i Aline Vincent. Els actors actuen volgudament estridents però amb aplom, compenetrats en un treball en equip molt ben travat i conjuntat, amb un ritme escènic frenètic, sorollós i acolorit.

La gestualitat dels personatges els defineix molt bé, com la seva manera de parlar. Alguns matisos venen donats per l'acotació; d'altres, se sobreentenen a partir del text, les pauses i vacil·lacions, i el tipus d'expressions emprades, que ja porten implícita una tonalitat concreta. El to de la Remei és vehement i segur. Els clients són saberuts i fanfarrons, i també gesticuladors, ampul·losos i invasius. Les meuques són provocadores i picardioses, excepte en el cas de l'Endolada. L'extraversió i la desimboltura es tradueixen en un histrionisme deliberat. El Jove de les Ales evoluciona des d'un llenguatge corporal contingut i vacil·lant fins a una manera més àgil i destra de caminar, gesticular i interaccionar amb els altres. Les beates són primmirades i molt prototípiques. Hi ha un tractament hiperbòlic i estereotipat dels personatges.

⁸ Declaració de Nao Albet en el col·loqui que va tenir lloc el dia 21 de desembre de 2012, a les 22:00 h., després de la funció, a la Sala Petita del TNC. L'acte va ser presentat per la periodista Anna Pérez Pagès i va comptar amb la participació de la Dra. Margarida Casacuberta, professora de la Universitat de Girona, i també amb bona part dels actors que conformaven l'elenc de l'obra.

L'escena és un lloc dinàmic, tens, lluny de la convenció realista habitual. Ramon Simó, el director, i Soles Velázquez, l'ajudanta de direcció, treballen el *comportament continu*, és a dir, el fet que constantment passin coses més enllà del text. Puntualitza Simó: «Això vol dir crear una coreografia precisa que pugui representar i propiciar vivament la casualitat i l'atzar [...] provant tot d'accions en segon terme, *accions furtives*, algunes de les quals tenen, a més, un sentit contextual i social, prop del *gestus* brechtia»⁹. Està clar que el joc corporal de les meretries ha de ser constant i agitat, com marquen algunes acotacions: «Les meuques desfilen per davant del Notari. Magarrufes, befes, escaraballs, rialletes» (Vinyes 1988: 106). Els qui més estona s'estan a escena són òbviament la Remei i el Jove de les Ales, però també hi són molt sovint les prostitutes i els clients. Tots alhora, fins a disset en escena. Són multitud i l'efecte és caòtic i agitat. Ball de titelles.

Leandro Mendoza, director artístic de la Central del Circ, és el responsable del moviment escènic, i ha treballat amb els actors per tal d'incorporar el circ com a recurs dramàtic de la seva interpretació, això és, com una eina coreogràfica a través de la manipulació d'objectes, les caigudes, les entrades, els girs, etc. Berta Junyent i Aline Vincent són dues acròbates que fan el paper d'àngels o éssers alats, amb un número de teles i cordes. Els àngels evolucionen i gironsen suspesos en l'aire en virtut dels arnesos que porten i dels mecanismes que llisquen pel sostre de la Sala Petita del TNC, per sobre de la platea, des del fons de la sala fins a primer terme. Els vols dels àngels han estat dissenyats per Josep Maria Pruna i Accialt Flying Effects. Els efectes especials van a càrrec de Usine Services i Arturo Gargallo.

Al programa de mà s'explicita que gran part de l'escenografia, el vestuari i l'attrezzo d'aquest espectacle s'ha realitzat reciclant elements del fons del TNC. L'estètica cridanera d'uns personatges tan grotescos es concreta en un maquillatge expressionista, generós en coloret i ombra d'ulls —tant per a dones com per a homes—, i en el vestuari, caracteritzat pel vestit ostentós i l'estretor de la llenceria, un autèntic festival de cotilles i corbatins. La caracterització ha estat treballada per Àngels Salinas, i el vestuari per Mariel Soria.

L'escenografia, signada per Quim Roy, és decadent i un pèl tenebrosa, gairebé gòtica, tret de l'enorme porta modernista d'arc ogival, amb forma de llàgrima inversa i vidriera verda, blava i groga al darrera, que quatre borrallons de neu —emulsió suau però constant— acaricien de l'altra banda. El decorat té un cert aire de cementiri, i hi ha també branques mortes i uns borrisols de molsa seca al terra, com si es tractés d'un pessebre herètic i calcinat. Bona part de la crítica ha coincidit a assenyalar el caràcter fúnebre i excessivament metafòric d'aquesta escenografia (Oliver 2012: 11), i d'altres la troben massa recarregada (López Rosell 2012: 81). En realitat, no hi ha gaires objectes, tan sols un divan, un piano amb la seva banquetta i un moble bar amb licorera, ni de bon tros l'atmosfera barroca amb regust tropical que evoquen les acotacions de Vinyes. Les diferents cambres on es realitzen els intercanvis carnals propis del local estan

⁹ Declaració de Ramon Simó per al TNC [en línia]. [Data de consulta: 27 de desembre de 2012.] <<http://www.tnc.cat/es/mesinfo-article-ball-de-titelles-conversa-ramon-simo>>

evocades per cinc reservats amb portes de fusta i un cert aire de confessionaris —així es conjugaria la referència a l'amor carnal i la crítica a l'estament religiós— i també de panteons abandonats. Dels objectes tronats que hi ha dalt els sostres dels reservats i que reforcen la impressió de ser en un fossar o un casalot abandonat, destaquen un violí, un ocell dissecat sobre un bust, un mirall, un timó i, sobretot, un Cupido rovellat. En un parell d'ocasions el Jove, ja eixalat i perdudament ferit d'amor, s'enfilà al sostre posant-se just davant d'aquest anguniós Cupidell i mostrant les conseqüències de la seva fletxa.

Menció apart mereix el piano. Tots els personatges s'hi acosten, s'asseuen a la banqueta o s'enfilen damunt la tapa. El Ferreret, el jove criat amant de la mestressa, que «llueix els seus 17 anys i la seva figura de Cupido de litografia» (Vinyes 1988: 106), és qui toca el piano per acompanyar algunes accions, com si fes comentaris metateatral o d'ambientació. Contrastem l'ampli aprofitament que es fa del piano en la posada en escena del TNC amb l'acotació del text de Vinyes on consta: «Hi ha un piano que llueix damunt la tapa tres guacamaies dissecades. Així, en sortir la música, ja pren un regust tropical i guacamaiesc» (Vinyes 1988: 99). Res, al TNC, fa pensar en tròpics ni guacamaies.

La música ha estat composta per Joan Alavedra, i l'espai sonor corre a càrrec de Ramon Ciercoles. A l'inici de l'obra, mentre van apareixent alguns clients del bordell, sona un ritme festiu i desimbolt, una melodia conduïda per clarinet i flauta travessera. En les transicions entre actes la melodia principal s'entrellaça amb modulacions a partir de nades com *El 25 de desembre*. Com hem dit ja, gairebé tots els personatges s'asseuen en algun moment al piano fent veure que toquen, però els únics que ho fan realment són el Ferreret i —en una ocasió— el Jove de les Ales, en aparents improvisacions a partir de materials de referència difícils de reconèixer, on es poden discernir, entre d'altres, traces del *Cant dels Ocells*. Els acords o efectes de piano subratllen alguns moments de tensió, com també el clarinet i el didgeridoo. Hi ha alguns sons de l'extraescena amb una clara funcionalitat en l'acció, com els trets del Guardabosc. També la veu de la ràdio, que al·ludeix a la situació del poble i al paper dels poders fàctics.

Pel que fa a la il·luminació, a càrrec de Quico Gutiérrez, domina la penombra ambiental en tons blavosos. La tenebrositat del decorat, «fosc i amenaçador, com en un conte gòtic» (Olivares 2012: 31), fa que ressaltin, de manera molt contrastada, els personatges que transiten pel bordell, de gestos vius i colors cridaners. El sentit d'interioritat de l'espai —saló principal d'un bordell— ve reforçat per la llum de la làmpada amb forma de canelobre que penja del sostre. Hi ha un moment, en el segon acte, en què la platea s'il·lumina davant la increpació dels personatges al poble, operant-se així una ruptura de la quarta paret. Quan apareixen els àngels, una llum de vocació sobrenatural resemantitza l'espai. En el tercer acte, les llums grogues, blaves i liles de la cambra de la Remei busquen reflectir, d'acord amb l'acotació de Vinyes, la personalitat del personatge de la mestressa, i també un viratge de la trama cap al dolor i la malenconia.

Ramon Simó convé que el dibuix de Vinyes té contactes amb l'esperpent de Valle-Inclán, però també «amb tot un moment estètic, a nivell europeu, que juga amb la deformació com a possibilitat de mostrar el món», i que *Ball de tielles*

és «un vodevil estrany que de vegades recorda els germans Marx, d'altres a Valle-Inclán, d'altres a Grosz»¹⁰. A nivell escènic, Simó ha volgut plasmar la histriònica *macrofesta* que té lloc al bordell, amb un plantejament molt coral i simultaneïtat d'accions i trames. La irrupció del Jove de les Ales farà que l'aparent costumisme inicial s'impregni del tot de màgia i lirisme.

Aquesta aposta del TNC ha estat rebuda amb força acceptació, curiositat i interès per part del públic. La crítica ha celebrat aquesta recuperació i ha expressat opinions diverses sobre el muntatge, des dels qui entenen que l'obra s'havia d'estrenar tal com s'ha fet, és a dir, respectant el text original (López Rosell 2012: 81), fins als qui s'estimarien més un treball dramaturgic d'actualització (Díez 2012: en línia) o «una visió més agosarada, més obertament gamba, més descaradament lúdica» (Oliver 2012: 11). Potser ara que ja s'ha recuperat *Ball de titelles* amb els honors que mereixia, podran realitzar-se posades en escena que adaptin l'obra a un entorn més comprensible o digerible per al públic contemporani, és a dir, amb directrius crítiques llegibles en clau de la actualitat més immediata. En la nostra opinió, és del tot innecessària una actualització, que podria resultar fins i tot contraproductiu. I és que l'obra cobra més valor precisament en la mesura que retrata una època molt concreta —la Catalunya republicana—, i es creix en raó de la vigència de la seva crítica, que concerneix i abasta també el nostre moment actual.

4. ANÀLISI COMPARATIVA DEL TEXT I L'ESPECTACLE

4.1 Primer acte

L'acotació amb què principia *Ball de titelles* ens dona la mesura de la tendència literaturitzadora del teatre de Ramon Vinyes:

Saló d'un prostíbul luxós en una ciutat de muntanya. El saló té un esclat d'acoloriment: roig cresta de gall, groc de bilis, verd de cotorra i blau de pessic. El saló és ple d'entriquells. Tot plegat té deix de tractant de bestiar ric (Vinyes 1988: 99).

L'ambient recreat és de l'època anterior a la Guerra Civil. El bordell és lloc de trobada carnal i també intel·lectual i conversacional; el *topos* recrea, de manera idealitzada, una sensació de tolerància. Una representació coral de la Catalunya republicana i una crítica al poder, a la religió i als polítics. El bordell constitueix un escenari estereotipat i idoni per a la comicitat i la crítica social. Però el bordell de la posada en escena del TNC no té esclat d'acoloriment ni excés d'entriquells: predomina la foscor lúgubre i l'aire decadent. La il·luminació no ofereix, a priori, gaires matisos cromàtics. Tampoc no hi trobem l'amuntegament bigarrat d'objectes que marca l'acotació

¹⁰ Declaracions de Ramon Simó per al TNC [en línia]. [Data de consulta: 27 de desembre de 2012.] <<http://www.tnc.cat/es/mesinfo-article-ball-de-titelles-conversa-ramon-simo>>

inicial: ni chaise longues ni coixins de fantasia xiroia ni gerros vagament nipons ni acumulació d'objectes. Sí el piano, però no els tres guacamais dissecats damunt la tapa.

Per subratllar el seu to grotesc, s'al·ludeix als personatges com a titelles o ninots, de la mateixa manera que Valle-Inclán parlava de *fantoques* i *esperpentos*. Així se'ns diu que a la sala del bordell hi ha «ninots inversemblants amb fesomies arrencades dels clients de la casa» (Vinyes 1988: 99). Els personatges masculins —els actors Francesc Lucchetti, Jordi Banacolocha i Santi Ricart—, un esvalot de fracs, armilles i corbatins, responen al moviment escandit per l'acotació: «Al saló, juguen a titelles el senyor Fe, el senyor Prudenci i un distingit Viatjant de comerç» (Vinyes 1988: 99). La farsa s'inicia amb la discussió, sembla ser que recurrent, entre el senyor Fe, republicà, i el senyor Prudenci, missaire de dretes. Ambdues postures ideològiques són satiritzades:

PRUDENCI: ¿Des de quan hi ha qui es creu amb dret de predicar moralitat en els prostíbuls?

FE: No moralitzo. Subratllo que vostè, que és dels uns, o jo, dels altres, passem la nit en llocs idèntics (Vinyes 1988: 100).

El personatge que aglutina l'acció i la vertebrada és Madame Remei, «un plat de nata amb maduixes: blancor de llet i vermell de desig» (Vinyes 1988: 101), si bé serà el personatge del Jove de les Ales el qui desencadenarà el conflicte. En la posada en escena del TNC, la Remei és immillorablement interpretada per Mercè Pons, que dota la seva actuació de fermesa i serenor, d'una saviesa de la vida que la mena amb encert en tots els seus actes socials. La Remei presenta unes característiques que la configuren com una personalitat forta, com una dona lúcida i pragmàtica, tenaç i manipuladora. Du un vestit llarg i elegant que li atorga un aspecte entre sobri i sensual. Completa la imatge un collaret de perles de tres voltes cenyit al coll i una llarga melena arissada de color rogenç. La Remei desemmascara sense acritud la hipocresia dels polítics locals —«I pensar que, quan són a dalt, tots fan campanyes contra la pornografia!» (Vinyes 1988: 102)—, i reivindica el seu bordell com a lloc neutral on depositar les querelles. A continuació, procedeix a presentar les noies noves del local, per tal que cada client triï la que més li agradi. Amb l'entrada de les meüques irrompra el desfici cromàtic.

Les prostitutes presenten una àmplia i suggestiva gama de caràcters; tal com diu l'acotació, «diversitat de tipus i de carns» (Vinyes 1988: 103). Mirte —interpretada per Esther Bové— és cerimoniosa i primfilada: «Tinc principis i sóc filla de gent de bé. Vaig aprendre el francès a les Dames Blanques i l'he perfeccionat als dancings. Sóc monàrquica fins a la medul·la, per llinatge i per tradició» (Vinyes 1988: 104). Josafat —actuació a càrrec de Carme Poll— estima el plaer carnal i és voluptuosa fins al punt de canviar de color segons allò que beu: «Quan bec whisky, tinc una mena de ganyota als llavis. Ganyota d'òpal, vergonyosa. Quan bec absenta, m'assemblo a l'aigua de la mar en tallar-la el rem» (Vinyes 1988: 106); l'Endolada —impecable Daniela Feixas—, té conviccions anarquistes i una negra concepció de la vida i de l'ésser humà. Les

actrius carreguen les tintes i exageren el seu rol, esplèndidament embolcallades per un vestuari exuberant i provocatiu. La Mirte du un vestit francès, una cotilla ajustada de ratlles blanques i negres —que fan joc amb el vestit de la senyora Felixa— i una faldilla vermella a conjunt amb la ploma que li guarneix el cap. La Josafat és tota ella un esclat de colors, com escau a una dona que canvia de color amb la beguda. L'Endolada va de rigorós negre, tant en el vestit com en la sensual roba interior, i fa de contrapunt a tanta foscor el roig de la seva arrissada cabellera. També hi ha a escena la Tango —Itziar Castro—, vestida amb colors llampants on predominen el vermell i el verd, i la Nova —Diana Torné—, més jove i abillada amb robes vaporoses de tons liles i roses, assortida de llaçades com si fos un regal.

Els dos criats són Ferreret i Severí —interpretats per Ferran Vilajosana i Pep Jové respectivament—. El Ferreret, fill de la majordoma Felixa, és un jove de disset anys molt ben plantat i pel qual la Remei es desviu; la caracterització de vestuari el dibuixa com un menor d'edat enjogassat, i el seu moviment escènic corrobora aquest tarannà infantil i juganer. El segon és un homosexual que parla amb afectació i va vestit amb una camisa de pics i un xal rosa. Tots dos estan caracteritzats de manera hiperbòlica i grotesca per deixar ben clares en el dibuix escènic les seves característiques.

Arriba el torn dels clients il·lustres, el Notari i el conseller Martí de les Garces, que, abillats amb ampul·lositat i maquillats amb coloret i ombra d'ulls, fan gala d'erudició i gust pels jocs de paraules. El Notari —interpretat per Jordi Martínez, amb esmoquin i corbatí— és «una eminència que coneix tot el que feien, els grecs i els llatins, de les onze de la nit a les tres de la matinada» (Vinyes 1988: 107), i es refereix a les prostitutes com a «ebúrnie nereides» (Vinyes 1988: 106). Al senyor Martí de les Garces —interpretat per Pep Ferrer, amb frac de solapes vermelles a joc amb les sabates i el corbatí— se'l presenta com segueix:

REMEI: El senyor Martí de les Garces, un conseller molt graciós: diu les quinze esses, les dinou pes, les catorze ics.

PRUDENCI: Fa jocs de mans i sap amagar l'ou dintre un barret.

FE: Té un inacabable repertori de contes bruts.

VIATJANT: Bona qualitat per a entrar en els Municipis (Vinyes 1988: 107).

El Ferreret, que ja havia acompanyat al piano la presentació de les meuques amb reguitzells de melodies, rubrica ara amb un acord cadascun dels tres sin-tagmes que la Remei va enumerant i que suposadament constitueixen les gràcies del conseller Martí de les Garces: «les quinze esses, les dinou pes, les catorze ics». Els personatges es mouen i evolucionen al voltant de l'arbre de Nadal, situat al bell mig de l'escena. Hi ha un gran moviment escènic, els poders fàctics ballen amb les maturrangues i el Ferreret toca.

Ara bé, el personatge que veritablement capgirarà el curs dels esdeveniments, el desencadenant del conflicte principal, aquell que amb prou feines pot algú presentar, és el Jove de les Ales —magistralment interpretat per Nao

Albet—, l'àngel ferit que irromp a la sala després d'haver estat disparat pel guardabosc. Es refereixen a ell com a un ocell que parla, un jove amb ales, un dimoni.

La subtil interpretació de Nao Albet emfatitza la condició fràgil i atordida del Jove alat. Segons l'acotació, va vestit de blanc «un xic a la manera de Botticelli» (Vinyes 1988: 112). En escena, l'actor porta una mena de bodi de color ocre rogenc o terrós —que podria suggerir una cuirassa musculada— i àmplies ales de ploma fina que li arriben gairebé fins als turmells. La seva entrada en escena és força espectacular: en restar inconscient, el carreguen entre uns quants i el dipositen sobre el piano —no sobre el divan, com marca l'acotació (Vinyes 1988: 112)— i les meiques se li llencen a sobre. L'Endolada li aguanta el cap, la Mirte i la Josafat el provoquen i s'insinuen. La Remei es manté a distància, com una prudent i reflexiva espectadora que està calculant l'abast i les possibles conseqüències de la troballa. La confusió sobre l'origen i la filiació del Jove permet al Notari fer una disquisició erudita: «Amb referència als àngels precisaré que no poden ésser ferits. Sant Basili assegura que no tenen cos. I no és solament Sant Basili qui assegura la incorporeïtat angèlica. Ho confirma Sant Anastasi, malgrat la contradicció de Tertul·lià» (Vinyes 1988: 107).

Un cop dipositat l'àngel sobre el piano, tots els presents l'encerclen i proven de fer-lo parlar, per esbrinar d'on procedeix i què l'ha dut fins allà. Quan finalment parla, el Jove emet unes paraules suaus com un bel d'anyell (Vinyes 1988: 113). Els seus gestos són maldestres i, a instàncies de la direcció escènica, realitza uns moviments de coll, braços i canells que fan pensar en un gall acorralat. Tot seguit es desencadena una situació còmica en què cada personatge es retrata fidelment a sí mateix:

REMEI: Tu, tu! Digues-li-ho en llatí!

NOTARI: Bona idea... És probable que el parli. «Haec est domus non sancta.»

PRUDENCI: Apreta, Notari, apreta, que no t'entén.

NOTARI: «Prostibulum gaudemus.»

[...]

REMEI: Molt ben parlat! Has caigut en la Terra, Ocell.

JOVE: La Terra?

VIATJANT: Un planeta petit, petit, però rabiüt com un bitxo (Vinyes 1988: 114).

La Remei intueix que serà un problema acollir l'àngel ferit, mentre que les altres prostitutes es llencen sobre l'incògnit ésser amb procaç admiració, i li llencen floretes: «El meu reiet! La meva preciositat! [...] És codonyat pur! [...] Rossinyol de bardissa [...] Xuclafors! (Vinyes 1988: 115). Les noies el besen per saber quina d'elles plau més al Jove de les Ales, tot i que aquest només sembla delir-se per l'atansada de la Remei, qui finalment el besa. D'ella, que és qui en realitat mou els fils dels titelles, s'enamora l'ocell tan bon punt la veu.

Les prostitutes es dispersen, cadascuna amb un client. El Guardabosc —interpretat per Òscar Rabadan— se'n va amb la Tango, que estava en escena. Això no passa en el text de Vinyes, en què el Guardabosc es disposa a gaudir dels favors d'una tal Lliris, de 110 quilos, personatge d'extraescena. Aquí es fusionen ambdós personatges, la Tango i la Lliris. El senyor Prudenci surt amb la Josafat, el senyor Fe amb la Rosegons —interpretada per Francesca Piñón—, el Viatjant amb la Mirte, el senyor Martí de les Garces amb la Nova, i el Notari amb la Remei, qui deixa l'Endolada sola amb el jove alat i li encomana la missió d'iniciar-lo. L'Endolada explica, a la seva manera cendrosa, en què consisteix l'amor:

JOVE: Què fan? Què van a fer?

ENDOLADA: L'amor!

JOVE: L'amor?

ENDOLADA: Segons els poetes la cosa més gran i més bella de la vida: font de la vida... (*El JOVE fa un gest vagarós.*) Tot el que hi ha damunt la terra es fa l'amor; se'l fan els homes i se'l fan els escorpins. Després els mateixos que s'han fet l'amor, es menyspreen, s'odien, es maten.

JOVE: No ho entenc!

ENDOLADA: Ai, quan ho entenguis... (Vinyes 1988: 117-118).

En clau metateatral hem d'interpretar la intervenció del Notari després d'escoltar el relat de Felixa —interpretada per Rosa Cadafalch—, la missaire majordoma del prostíbul i mare del Ferreret, sobre el vol dels àngels al voltant del campanar de la església (Vinyes 1988: 111). Pregunta el Notari si es tracta d'un conte de fades, i és com si preguntés per la naturalesa del drama del qual és personatge. Però no som en un conte de fades sinó en una crua però imaginativa sàtira política i social, una farsa grotesca de la qual cap ninot surt indemne.

El primer acte s'acaba amb les paraules que els dirigeix el Jove als seus companys alats, que, expectants rere els vidres, l'exhorten a tornar amb ells. Els diu que està ferit però que ben aviat volarà de nou amb ells, i els adverteix que no s'apropin més, car els homes són estranys i tenen invents perillosos: «M'han preguntat moltes coses: si entre nosaltres existien lleis, pàtria, família, paradís...! No els he pogut contestar. Crec que es tracta d'afers complicadíssims» (Vinyes 1988: 119). En el text, els àngels són siluetes retallades a contrallum. En l'escenificació del TNC, la seva presència es resol amb uns mecanismes que pegen del sostre de la sala, per damunt de la platea, i que apropen dues trapezistes alades i abillades de manera semblant al Jove: Berta Junyent i Aline Vincent. La seva veu se sent enregistrada en off alhora que fan tombarelles o giragonses en l'aire. Mentre els àngels són presents, suspesos sobre els caps del espectadors, se senten sons d'un altre món, entre misteriosos i celestials, i la il·luminació adopta tintes sobrenaturals.

4.2 Segon acte

D'acord amb el text de Vinyes, el segon acte té lloc en una altra estança del bordell, el dia de Nadal, després del gall dindi i els torrons. L'acte comença amb la veu de la Ràdio, que convoca un concurs de conjectures sobre la procedència de l'àngel: «S'adjudicarà un premi de cent pessetes a qui doni la solució justa d'aquesta pregunta: ¿De quin món pot venir un home amb ales?» (Vinyes 1988: 121).

En la posada en escena del TNC no hi ha canvi d'escenari ni d'estança. La transició del primer acte al segon s'opera mitjançant un fosc gairebé total, car queda encès únicament l'arbre de Nadal, que es manté impertèrrit al bell mig de la sala. Els vidres sobre els reservats es tenyeixen d'un color grisós. Sona una música de transició —clarinet i flauta travessera— mentre la veu de la ràdio es va desgranant i alguns personatges desfilen per l'estança, primer el Severí, que arregla l'arbre, i després, una a una, totes les prostitutes, que han canviat d'abillament però resulten igual de provocatives que abans. Després entrarà l'Alcalde —interpretat per Òscar Rabadan—, que no coneix les noies noves de la casa i és provocat per elles:

JOSAFAT: ¿Et recordaràs de mi, quan vinguis amb calma i no facis de primera autoritat local?

ALCALDE: Aleshores...

JOSAFAT: Treu el carnet i apunta: N'hi ha per tots els gustos. (*Al·ludeix MIRTE.*) Amb aquesta, és com si prenguessis un te al Ritz, te amb pastes de mantega, xocolata i nata. (*Al·ludeix l'ENDOLADA.*) Aquesta et podria recordar el mal de ventre d'una fartanera de tripa a l'andalusa. (*Al·ludeix la NOVA.*) Aquesta, et pot recordar el pas d'una foradada. Jo et puc recordar una costellada a la font. Hom menja sentint caure l'aigua i se'n torna embriac. Vols la targeta? (Vinyes 1988: 123).

L'Alcalde aconsegueix parlar amb la Remei —vestida de blanc com una núvia— i li comunica la seva profunda preocupació per la qüestió de l'ocell, que ha transcendit i ha generat tota mena de rumors i especulacions interessades: «Per als uns, aquest ocell és el Bé; per als altres és el Mal. Per als uns l'afirmació; per als altres la negació. Hi ha qui diu que és l'Anticrist; altres, que és un Emissari. Ja hi ha qui li ha encolomat miracles. També que saben que fa tuf de sofre» (Vinyes 1988: 124).

Després compareix el senyor Fe i demana a la Remei, que sembla exercir un cert control sobre l'àngel, que faci que l'ésser alat negui que hi ha un més enllà. El següent en aparèixer serà Prudenci, que pretén que l'àngel digui que porta l'encàrrec diví d'anunciar que cal nomenar-lo a ell, Prudenci, alcalde. A continuació —«Ball de titelles!» exclama entre riures Felixa, la majordoma (Vinyes 1988: 128)—, compareixen la dona del Notari —Rosa Cadafalch— i la de Prudenci, la senyora Tuies —Francesca Piñón—, un parell de beates d'allò més estereotipades que pretenen constituir una comissió ultraterrenal i volen educar l'ocell. El darrer en arribar és el Notari, que vol fer l'àngel portador d'un mis-

satge. La Remei —«La maturranga màxima de la casa sembla doctorar-se en posturismes i coqueteigs» (Vinyes 1988: 129)— fa sortir alhora tots els personatges que havia anat relegant en diferents cambres, anuncia que el Jove alat s'ha espavilat molt —«Ja tecleja!» (Vinyes 1988: 130)— i ironitza sobre l'honradesa dels motius que els ha convocat allà:

REMEI: Els recomano que no es facin retrets. Han vingut tots cercant el bé ciutadà i social... [...] Qui de vostès, en apropar-se a aquesta casa de damnació i escàndol, no se sacrifica pel poble? [...] Veuen? També sé parlar del poble! Qui de vostès, en venir, ha tingut tafaneries pecaminoses i pensaments egoistes? [...] Ningú? Entre els qui ho assegurin, hi ha la màxima autoritat local. Naturalment que els uns i els altres m'han demanat i fet proposicions interessades i bon xic contradictòries, però és cosa corrent cercar el bé general amb el pensament posat en nosaltres mateixos! Faig constar que cap dels presents no ha deixat de tenir pretensions enlairades, patriòtiques, socials, cíviques (Vinyes 1988: 131-132).

L'obra assumeix tintes vodevilesques, en la mesura que la Remei va rebent diferents i successives visites imprevistes —el batlle, el polític conservador, el polític progressista, les dues beates, el Notari— i les va aparquant en diferents estances de la casa. Quan al final es troben tots, esclata el conflicte i la farsa: «L'esbalaïment és com el del posseïdor que té un bitllet de la rifa amb els mateixos números que la primera, però amb els números saltats» (Vinyes 1988: 131). Una altra acotació al·ludeix a la condició de titelles dels personatges: «Silenci. Titellada. La situació és la d'una gent que calla i es mor per xerrar» (Vinyes 1988: 133).

La Mirte i l'Endolada fan entrar el Jove de les Ales, que no té interioritzada la doble moral que regeix en el fangar dels humans i es dedica a dir les veritats sobre tot el que ha vist i sentit al bordell. La dona del Notari es desmaïa i les prostitutes l'alcen com si fos una vedette i l'estiren al divan, on s'ajaurà també l'altra beata. El Jove de les Ales tecleja al piano i els altres riuen, fumen i beuen mentre sona la veu de la Ràdio que exhorta al poble, corroborant la condició de titelles que els agermana tots: «Poble: encara no t'han enganyat prou? Poble: quan t'atiparàs de titellada? T'adones, la política com és? Enganyifa! Joc entre bastidors» (Vinyes 1988: 135).

La ràdio, novetat tècnica que transmet més propaganda política que informació, com assenyala Gilard (1988: 17), no és només un personatge anecdòtic, ambiental, per marcar una època, ni un recurs tecnològic superflu; la seva funció s'assimila a la del cor a la tragèdia grega, anunciant els perills i amenaces que són imminents (Sunyer + Cavallé 2006: 45). Llàstima que la veu del cor estigui també manipulada i mediatitzada per interessos partidistes, i utilitzi de manera abusiva i paternalista l'apel·lació al poble. Mitjançant la veu radiofònica se satiritza la demagògia.

Encara apareix un nou personatge, el Senyor sense nom; es tracta d'un capellà que no porta sotana però va tot abillat de negre. Es lamenta de la igno-

rància de l'àngel, que no sembla tenir una missió determinada ni sap caure en llocs decents. En veure's increpat, el Jove alat té un rampell de rebel·lia:

SENYOR: Parin per favor, les jeremiades (...) Què és això del Jove de les ales? I ell no em respon...

JOVE: Tu tampoc no em respondries si et preguntava: ¿quina comèdia representes? [...] Mistificacions, res més que mistificacions (Vinyes 1988: 138).

S'organitza tot un moviment escènic en què les beates són de genolls a terra amb els braços en creu, i el capellà, el Senyor sense nom, dona voltes per l'estança amb un crucifix a la mà, com si provés d'exorcitzar el Jove de les Ales, mentre deixa anar un reguitzell de paraules en llatí en què distingim el famós «Vade retro, Satana». El Jove de les Ales, dempeus dalt del piano, sembla un gall disposat a la lluita. Les successives pugnes dialèctiques entre els prohoms de la vila i el Senyor sense nom prenen, en la posada en escena de Ramon Simó, una lleugera aparença de combats de boxa, sobretot perquè Ferrerret fa sonar una campana com si fos al ring. Acte seguit, la Remei ordenarà la sortida dels personatges, quedant-se a soles amb el Jove alat.

La Remei, com a titellaire major, domina tots els registres dels personatges. És capaç de parlar amb hel·lenismes i termes mitològics al mateix nivell del Notari o acudir a passatges bíblics en presència del Senyor. Davant aquest darrer, la Remei esgrimeix que les dones molt sovint han col·laborat en casos difícils; així ho varen fer Esther, Judith o Jahel. Silenciosament, la concurrència es desfà i tots els personatges van desfilant per la porta: «Escena muda. Gesticulacions matusseres de titelles de ciutat muntanyenca» (Vinyes 1988: 139).

De manera eficient i pràctica, la Remei intenta que aquesta presència alada no la perjudiqui i per això traïx, subtilment i sense complex de culpa, l'amor i la fascinació que l'ocell sent per ella. La Remei es revela com el personatge més dotat per a la política, capaç de manipular els altres, seduir-los i propiciar-se'ls. Davant una situació que sembla extrema i irresoluble, ella troba la solució al llit: «El llit sempre ha donat magnífics resultats» (Vinyes 1988: 142). La Remei sedueix l'àngel i s'aprofita de la seva vulnerabilitat davant ella. Quan es queda sola amb el Jove, es treu la bata i es queda en una roba interior molt suggestiva, una cotilla negra amb flors verdes i plomades. Acota Vinyes (1988: 140-141): «Remei, una vegada possessionada de la seva missió, es treu l'abric i s'arranja maturranguescament el vestit. La carn que ensenya és decisiva en les escenes de seducció [...] Escena de ninots, amb llangors, sospirs, petons i un forcejar especial». La Remei s'emporta el Jove cap endins, mentre sona la marxa nupcial del *Lohengrin* de Wagner. Els homes treuen el cap per la porta d'inspiració modernista i entren, seguits per les prostitutes. S'estan palplantats a l'escenari mentre se senten des de l'extraescena els crits de plaer de la Remei i després els crits de dolor del Jove, que està essent plomat. Els poders fàctics, capitanejats pel Notari i l'Alcalde, parlen al poble dirigint-se a la platea i jugant, així, amb la quarta paret.

Surt la Remei amb el vestit tacat de vermell, les mans també ensangonades i l'aire exhaust. Li ha tallat les ales al Jove —«Et fan nosa a tu i a nosaltres»

(Vinyes 1988: 140)— i així ell deixa de ser la sorda amenaça que tots sentien sobre els seus barrets. Ja sense ales, el Jove apareix fent tentines i amb cara de patiment i estupor. Va vestit amb uns pantalons de tela i una camisa blanca, però desmanegat com un titella o com un captaire. No sap dur la roba, les mànigues li pengen, l'abillament d'home no li escau. Davant la seva trista estampa, exclama Fe: «Té la tristor d'una alforja plena de pa sec!». I, al seu torn, Mirte: «Sembla una arengada de barril, *n'est pas?*» (Vinyes 1988: 143).

L'Alcalde porta una banda oficial creuada i s'adreça de nou al públic. La platea s'il·lumina propiciant la identificació entre públic i poble i trencant la quarta paret. Val a dir, però, que qui majorment els adreçarà la paraula serà la Remei, erigida en vencedora indiscutible de la jornada. Sembla que estigui fent un comunicat oficial als mitjans. Aquest parlament constitueix el triomf definitiu de la demagògia. Tots els personatges, quiets en escena, escolten atentament la Remei, amb la mirada fixa en ella, excepte l'Endolada, que gira l'esguard per contenir la ràbia i el dolor. Van sortint els personatges d'escena. L'últim en deixar-la serà el Jove eixalat. Quan es tombi, el públic podrà percebre les dues grans taques de sang que hi té a l'esquena i que amaren la camisa blanca. A nivell de posada en escena, la magnitud de l'acció criminal que s'ha comés es manifesta en el vestit i les mans ensangonades de la Remei, i en aquestes dues taques vermelles a l'esquena del Jove, allà on hi tenia les ales.

4.3 Tercer acte

El tercer acte té com a escenari l'habitació de la Remei, i succeeix el dia de la Candelera. L'acotació inicial diu així:

Cambra de dormir de la Remei. No en cal una descripció perfilada. És una cambra en groc, color de la Remei, apoteòsic i madur. La cambra té molt de les seves carns, borriollades i al punt dolç; pell de préssec. Remei, com els préssecs, va bé amb vi. Tanmateix, el color de vi, com a decoració, no pot mancar a la cambra; és un color de vi molt vi, un vi que, en el seu vermell, ja riu les embriagueses que farà agafar (Vinyes 1988: 147).

A nivell escènic, la transició entre el segon i el tercer acte s'opera amb un fos a negre. Novament hi destaquen el clarinet i la flauta travessera enllaçant-se per enfilar la melodia. Els personatges transiten per la foscor de l'escena i van retirant tots els objectes: l'arbre de Nadal, el divan, el piano, el moble bar. Veiem aparèixer el Ferreret, que fa el trapella —beu i fa equilibris sobre unes ampolles— al llindar de la porta modernista, única zona de l'escena que resta il·luminada, juntament amb els vidres que hi ha per sobre dels reservats i que es tenyiran de verd. Rere els vidres es veuran les siluetes negres de dos àngels grimpaies. El Jove es passeja pel sostre, per damunt de les cambres, mostrant un ànim desassossegat. Se situa just davant la fletxa d'un Cupido rovellat. Mentrestant, la resta de personatges han buidat l'escena i han convertit l'escala que baixava de la porta en un llit, reblint l'espai amb una tela verda a manera de farcit i d'edredó. Una cortina de color ocre groc cobrirà la porta

modernista, i el que abans era el saló principal del bordell serà ara la cambra de la mestressa. Aquí hi domina clarament el color groc, i el verd dels vidres s'ha convertit en violeta. Han desaparegut els cinc departaments amb les seves portes. Ara a les parets hi ha cinc miralls rovellats i deformants, que multipliquen el moviment escènic amb els seus reflexos de biaix. També hi han aparegut cinc calaixeres i un balancí, i un color blavós s'escola des de les estances contigües. Així doncs, els colors dominants són ara el groc, el lila i el blau.

A l'habitació de la Remei, ella i el Notari decideixen acabar amb la qüestió del noi-ocell. Tot i mutilat, l'àngel els destorba perquè encara genera expectació i polèmiques, i el volen facturar en el primer tren cap a la ciutat. Entren a la cambra tres personatges nous, el Paleontòleg —Pep Ferrer—, que considera el Jove un exemplar d'«ornicanthomo»; el Repòrter —Ferran Vilajosana—, un personatge pragmàtic, directe i groller que en la posada en escena fa fotos a tort i a dret, i el Poeta —Santi Ricart—, entestat en veure en el Jove un germà dels àngels Assael, Amícies i Voraquiel, entre d'altres.

Amb amargor es lamenta l'àngel mutilat que el seu cas és tractat per qualsevol: «Pertanyo a tothom: als polítics, als mastegaaltars, als picaplets, als pixatinters, als setciències, als lletraferits gaialletrers i a les meretrius» (Vinyes 1988: 151). Segons l'acotació de Vinyes (1988: 149), «Està més trist que mai. Camina pengim-penjam i se'l veu com geperut». Tot i que no ve marcat pel text, el Jove no para de beure, derrotat i cínic. El Notari i la Remei insisteixen en que és un home qualsevol i que la llegenda va voler mostrar-lo com un àngel que havia baixat volant a la terra. Davant un aristofànic Poeta que parla de la filiació dels àngels i davant el Paleontòleg, que esgrimeix espècies primitives, el Notari titlla el Jove d'«infeliç il·lusionista que es guanya la vida com pot, refiat de l'excessiva imaginació dels homes» (Vinyes 1988: 152). El Jove mostra tota la seva desesperació en un moment que es podria qualificar d'anagnòric.

Tots irrompen a la cambra de la Remei i regiren les calaixeres, buscant les ales del Jove. El terra s'omple d'un esclat de robes i colors on destaca el verd multiplicat pels reflexos velats dels miralls bombats i deformadors. Finalment la Remei agafa el coixí que corona el seu llit i els el mostra, al·legant que està fet de la suau ploma de les ales del Jove.

L'Endolada mostra certa complicitat i solidaritat amb l'àngel mutilat. El compadeix per finalment ratificar la derrota que la Remei li ha infligit, car s'adona que el Jove experimenta por i tristesa, i que és, en definitiva, un home com qualsevol altre. L'Endolada explica que, sense ales per poder fugir, haurà d'enfonsar-se en el fangar de la feina; i treballar és «morir per viure» (Vinyes 1988: 154). En al·lusió explícita al títol de la peça, afegeix l'Endolada: «T'hauràs d'arrossegar i fer de titella com fem tots» (Vinyes 1988: 154). I encara, agra i mossegadora, li diu: «La Remei t'ho ha fet veure tot lluminós. Però has pagat, amb les ales, la llum d'aquesta mentida [...] Tu volies la Remei. Ella volia les teves ales» (Vinyes 1988: 154). El Jove, enamorat de la Remei, s'adona que ella s'allita amb el Notari perquè ell li paga, i que, d'altra banda, el jove Ferrerret s'allita amb ella perquè n'obté benefici; s'adona que a ell li tocarà pagar, conèixer el valor dels diners, esllomar-se i treballar. L'abisme s'obre als seus peus. L'Endolada conclou la seva amarga lliçó sobre la vida —«Aleshores es fa el que

faig jo: escopir! O es fa el que fan altres: oblidar i treure'n el partit que poden! Això és la vida» (Vinyes 1988: 155)— i proclama la derrota de l'àngel: «Heu triomfat, gent de la ciutat! [...] Digues-los que han triomfat. Que destapin més ampolles de xampany» (Vinyes 1988: 155).

Davant l'efímera rebel·lió de l'àngel mutilat, qui proclama que lluitarà per donar un gir a la torçada condició humana i al decurs de l'univers —«Seré el paladí dels descontents. Em faré líder dels desvalguts!», i «És possible que la vida sigui així? Canviaré la vida! Refaré l'home!» (Vinyes 1988: 159)—, diu el Notari, a propòsit dels revolucionaris: «Comencen la carrera sentint enveja de les ales que no tenen, o dolent-se de la ferida de les ales tallades. Quan la ferida es pella, mor el revolucionari i neix el burgés» (Vinyes 1988: 159). Allò revolucionari en l'àngel era la seva puresa, l'excepció que en el pla físic —i, cal suposar, també en el moral— les seves ales li conferien. Ara aquelles ales esplèndides no són més que el farcit del coixí sobre el qual s'ha rebolcat la Remei amb els seus amants, el Notari i el Ferreret.

En el muntatge del TNC, després de brindar, a proposta del Notari, perquè el Jove sigui capaç algun dia de tallar-li les ales a algú més desvalgut que ell, tots els personatges surten d'escena excepte la Remei i el Jove. Els amants es besen i cau la foscor. La música suau que sona mentre fan l'amor se solapa amb el dring de les campanades que anuncien que ja és l'hora de marxar cap a la ciutat i començar una nova vida. El Jove, sol a la cambra, rep una fugaç visita dels seus ex companys, que s'arremolinen rere la finestra. A nivell d'escenificació això es realitza fent lliscar els joves-ocell per damunt de la platea i apropant-los a l'escenari. Sona una melodia suau. El Jove els adreça un parlament on hi despunta, malgrat tot, una lluïssor semblant a l'esperança. Després d'acomiar-se del món angèlic, s'encamina cap a la porta amb el coixí de les seves ales com a únic equipatge. Uns sons estridents i una llum crua d'albada suggerixen l'esquinç i el dolor d'aquesta nova etapa. Fosc. Davallada dels àngels per saludar al públic, amb la resta de l'elenc ja arrengrerat en escena, i ovació del públic.

Mentre els dos primers actes són molt dinàmics i estan plens d'entrades i sortides i de moviment actoral, amb situacions d'embolic i *crescendo* dramàtic —incloent, especialment en el segon acte, trets vodevilesco i reminiscències de la comèdia de boulevard—, el tercer acte mostra un viratge de gènere que condueix de la farsa al drama i mostra el final tràgic de l'heroi derrotat, no per la seva *hybris* sinó per la mesquina constitució de la naturalesa humana i l'hàbitat social.

5. CONCLUSIONS

Sàtira mordaç i nihilista, però amb una porta oberta a l'esperança de l'auto-superació i de la lluita personal; escrita en un estil a cavall entre la lírica i el realisme més acendrat, amb tocs expressionistes, *Ball de titelles* realitza una crítica duríssima —hàbilment adobada amb humor, que permet matisar el pessimisme— de la societat construïda sobre l'egoisme i la crueltat. Es fa palesa la contraposició entre les manipulacions dels poders fàctics, tots assidus clients

del bordell de la Remei, i el poble manipulat: «Fa molts segles que els polítics alimenten el poble amb galivances, amb borrallons de neu», diu la lúcida Remei (Vinyes 1988: 131). Els titelles apunten a la caricatura, en clau expressionista, de tota una societat. La peça supera la mera farsa costumista en presentar-nos un personatge idealitzat o fabulós que no representa cap grup ni situació social i, per això mateix, aporta un punt de vista extern.

El Jove de les Ales personifica i encarna, amb un ineludible deix d'ironia, l'ideal modernista, però funciona també com a metàfora surrealista. La figura de l'àngel apareix, amb connotacions diferents, en diverses manifestacions artístiques de l'època; així, entre d'altres, el quadre «L'àngel caigut» de Marc Chagall, la narració *Combat avec l'ange* de Jean Giraudoux, el poemari *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti i alguns versos de Max Jacob —sense anar més lluny, els que encapçalen l'obra *Ball de titelles*: ««Il se peut qu'un rêve étrange / Vous ait occupée ce soir / Vous avez cru voir un ange / Et c'était votre miroir» (Vinyes 1988: 99)—. Alguna estranya afinitat guarden amb el Jove de les Ales els personatges de la cèlebre pel·lícula de Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (1987), potser el substrat dels àngels sense memòria de Rainer Maria Rilke (*Duineser Elegien*, 1922). Un cop allò invisible es fa visible, allò que semblava incorruptible és destruït. Però del dolor s'aprèn l'instint de supervivència, la lliçó del que és transitori.

El personatge alat és assimilat per analogia a un àngel —un àngel sexuat, masculí i sensual, amb uns bíceps profusament admirats per les dones—. L'analogia és una forma d'enfrontar-se a l'alteritat. L'ésser alat no pot volar, i aquesta ironia —tràgica— desemboca en la pèrdua de l'essència de l'alteritat, que ha de ser negada, eliminada, mutilada, destruïda. Sent el pes dels propis ossos i cadascuna de les seves petjades, però és també capaç d'emocionar-se per la forma d'un coll o d'una cintura. Ja plora, ja pateix, ja lluita. El Jove sagna per la ferida de les ales i els titelles enfonsats en el fang aplaudeixen, això sí, amb un deix inconfessable de tristesa i remordiment.

No és un missatger diví ni un profeta, sinó un ésser càndid d'un altre món que fou abatut mentre volava amb altres àngels. El neguen i el trivialitzen, l'enfonsen en la prosa més bruta: «Tant pot ésser gall com gallinot» (Vinyes 1988: 136); «Escoltin l'origen d'un ex-pollastre» (Vinyes 1988: 150). No l'anomenen àngel sinó ocell. De fet, tot i que cau a la Terra en plena nit de Nadal, a ningú se li acut que sigui un àngel de l'anunciació. No s'escatimen expressions ni metàfores cristianes —per exemple, la Remei, un cop l'ha eixalat, presenta el Jove com a «Ecce homo» (Vinyes 1988: 143) —, per no parlar de les incomputables referències bíbliques dels clients i visitants del bordell, però cap dels presents creu en miracles. Això sí, tots volen aprofitar-se de la credulitat del poble i utilitzar la potent càrrega simbòlica de les ales en el seu benefici. Aquest Jove alat és un aucell de fang d'aquells de Rusiñol, «els que tenen ales sense plomes, els que sentint delit d'anar enlaire, tenen un pes que els en priva: el fang de què són fets, aquell fang amb què Déu va pastar l'home» (1905: 7). Un orfe nascut en la nit obscura, a la deriva en la seva davallada de cels i la seva aventura de fang. Un àngel pagà i tràgic per la seva caiguda en la contingència.

Per encarnar la innocència desproveïda de missatge, el Jove de les Ales esdevé contrapunt i antítesi de la crueltat i la hipocresia de la societat; és incompatible amb la mesquinesa humana i ha de ser eliminat o, encara millor, disminuït, mutilat, humiliat. La falla constitueix una atroç metàfora de la conducta humana, que aniquila els febles. En efecte, l'àngel és feble, en primer lloc perquè no sap en quin món es troba ni ha interioritzat les seves lleis, i en segon lloc perquè s'enamora de la Remei i no té la malícia d'ocultar-ho. El bordell actua com a potent i efectista metàfora del món. El ball de màscares i l'estereotip que pesa damunt de tots els personatges, excepte el del Jove de les Ales, produeix una deliberada distància que va més enllà de la ironia per abastar el grotesc.

Amb tot, en el darrer moment, el Jove eixalat sembla conformar-se amb la seva nova condició, en declarar que com a home ha viscut coses que d'una altra manera mai no hauria experimentat: «M'han enterrat les ales. Malgrat tot, us he de dir que he viscut moments com mai (...) En la titellada, que és com dir a la Terra» (Vinyes 1988: 162). I és que «la vida té una cosa estranya: es sap el que és mentida i sempre il·lusiona» (Vinyes 1988: 162). Malgrat el desil·lusonat missatge sobre la condició humana que transmet, aquesta obra conté també un cant a la vida, precari i desenganyat però un cant al capdavant. Com assenyala Lladó (2002: 557), tot i evidenciar la derrota de l'ideal i de certs valors humans davant la politització manipuladora i els interessos acarnissats, l'aposta final de l'obra no és el pessimisme més amarg ni el suïcidi, com tampoc el retorn a la innocència —ja impossible sense ales—, sinó més aviat la lluita per la vida i la reivindicació del dret a somiar. I és que, després d'haver patit i, per tant, després d'haver après, el Jove eixalat, aquest ocell sense plomes, en la seva lluita per trobar encaix en la realitat, ja se sent capaç de dir quelcom sobre el que suposa ser home:

Ésser home és gaudir, pensar, estimar, lluitar, caure, esbatussar-se, anar a les palpentes, entredevorar-se, disputar-se el menjar... Què sé jo... I encara centenars de coses més, coses conjuntes i antagoniques, coses que vosaltres no enteneu, que jo no entenc, que ells no entenen... però que són una realitat [...] Tampoc no m'entenc jo, però rutllo, i m'arreglero amb els de la Terra, aquest planeta petit, petit, però rabiüt com un bitxo (Vinyes 1988: 161).

En un primer moment, el text sembla confrontar la realitat social, plena a vessar d'hipocresies i contradiccions, amb el món del prostíbul, oasi on es dilueixen les diferències i conflictes externs. Tots els ordres i estrats estan barrejats, perquè allò que impera és la immoralitat. Més endavant, amb la irrupció d'un ésser estrany i aliè, passa a ocupar un primer pla la confrontació entre la puresa inherent a aquest ésser descendit d'altures inconcebibles i la baixesa de la resta de personatges, de tots els éssers humans sense excepció. Això fa que la resta de conflictes quedin ajornats i tota l'atenció —transmutada, poc després, en confabulació— es dirigeixi cap al nouvingut. El Jove alat desmenteix tant els ideals republicans com el clericalisme; tot li sap a farsa: els escarafalls dels homes, les seves paraules, les seves ínfules. El conflicte, doncs, s'ha desplaçat: ja no és un conflicte entre persones sinó entre la societat i un ideal. La comèdia

esdevé drama i l'èsser aparentment incorruptible acaba essent vençut per l'implacable mecanisme de la societat humana.

Existeix la possibilitat de fer una lectura de la peça en clau històrica —«el missatge de desesperança i antidemagògia s'identifica amb el desengany davant la República, la guerra i les ideologies», assenyala Lladó (2002: 559)—, però la peça és política en sentit ampli, ataca tota mena de demagògia i totalitarisme, i, en virtut del trasllat del conflicte entre ideal i realitat al domini del fantàstic, la falla s'universalitza i el bordell esdevé escenari intemporal de les cuites i les vanitats humanes.

Deguda a l'art exigent i compromès de Ramon Vinyes, *Ball de titelles* és una farsa còmica grotesca que vehicula una àcida i desencantada crítica de la condició humana. En la posada en escena del TNC, el director Ramon Simó —i amb ell tot l'equip artístic i tècnic— ha sabut obrir-se als corrents estètics, la història i la filosofia de l'època retratada i, alhora, penetrar el teixit literari de l'obra, mantenint l'atemporalitat irreductible d'aquesta sàtira mordaç i punyent, de gran audàcia intel·lectual i complexitat escènica.

BIBLIOGRAFIA

- Casacuberta, M. (1997) *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Díez, E. (2012) «Ball de titelles», *Butaques i somnis* [Blog Internet], Catalunya, Elisa Díez. <<http://butaquesisomnis.blogspot.com.es/2012/12/ball-de-titelles.html>> [Data de consulta: 4 de gener de 2013.]
- Elies i Busqueta, P. (1972) *Ramon Vinyes: un literat de gran volada*, Barcelona, Dalmau.
- Foguet i Boreu, F. (2006a) «Vinyes dramaturg», *Serra d'Or*, núm. 563, p. 36.
- Foguet i Boreu, F. (2006b) «Pròleg», dins: J. Lladó i Vilaseca *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, pp. 11-14.
- Foguet, F. + Lladó, J. (2005) «Ramon Vinyes vindicat: de Berga a Barranquilla passant per Barcelona», *Revista de Catalunya*, núm. 212, pp. 103-111.
- García Márquez, G. (1997) «Un señor muy viejo con unas alas enormes», dins: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 5-16.
- Gilard, J. (1984) «Introducció. Ramon Vinyes, contista», dins: R. Vinyes *A la boca dels núvols*, Barcelona, Bruguera, pp. 15-25.
- Gilard, J. (1988) «Introducció», dins: R. Vinyes *Teatre: Viatge; Ball de titelles; Arran del mar Caribe*, Berga, Edicions de l'Albí, pp. 11-22.
- López Rosell, C. (2012) «La visita de l'àngel pertorbador», *El Periódico de Catalunya*, 21 de desembre, p. 81.

- Lladó i Vilaseca, J. (2002) «Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)». Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres [en línia]. <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0123104-162107/>> [Data de consulta: 2 de gener de 2013.]
- Lladó i Vilaseca, J. (2005) «Ramon Vinyes vindicat: de Berga a Barranquilla passant per Barcelona», *Revista de Catalunya*, núm. 212, pp. 103-111.
- Lladó i Vilaseca, J. (2006a) *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Lladó i Vilaseca, J. (2006b) «Ramon Vinyes i el discurs literari teatral a la primera meitat del segle XX», *Pausa*, núm. 24, pp. 73-84.
- Olivares, J. C. (2012) «Ramon Simó talla les ales a la titellada de Ramon Vinyes», *Ara*, 19 de desembre, p. 31.
- Oliver, R. (2012) «Ball de titelles», *Què Fem?*, 28 de desembre, p. 11.
- Pérez-Rasilla, E. (2008) «La teoría dramática», dins: J. Huerta Calvo (dir.) *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, pp. 969-991.
- Rusiñol, S. (1905) *Aucells de fang*, Barcelona, Tipografia «L'Avenç».
- Sunyer, M. + Cavallé i Busquets, J. (2006) «La caiguda d'un àngel bo. *Ball de titelles*, de Ramon Vinyes», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, núm. 56, pp. 41-50.
- Toledo, A. (1982) «D. Ramon Vinyes y su concepción de lo que debe ser el teatro contemporáneo», dins: *Selección de textos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, vol. 2, pp. 365-369.
- Vinyes, R. (1988) *Teatre: Viatge; Ball de titelles; Arran del mar Caribe*, Berga, Edicions de l'Albí.

