

---

FERRAN CARBÓ

---

RODOLF SIRERA I LA  
RENOVACIÓ DEL TEATRE  
VALENCIÀ

---

I. LA RECUPERACIÓ LITERÀRIA DEL TEATRE VALENCIÀ

La represa del teatre valencià després de la Guerra d'Espanya, permés en locals comercials a partir de 1946, no es caracteritzà precisament per la renovació sinó més aviat per la fidelitat als cànons establerts i l'anacronisme, i per la subordinació servil al règim dictatorial. Les manifestacions dominants foren piadoses i còmiques: respectivament, els miracles vicentins i sobretot el sainet, la revista i la comèdia costumistes, com a mostres d'un discurs popular caracteritzat per la nul·la ambició literària, per la degeneració lingüística, sense cap tipus de respecte a la normativa del 32, i per la defensa del *regionalismo bien entendido* característic del *levante feliz*.

La necessitat urgent de dignificació fou plantejada a nivell de discurs teòric. Així Joan Fuster publicà entre el 30 de juny i el 4 de juliol de 1959, cinc col·laboracions en castellà al diari *Jornada*, on atribuï la situació teatral valenciana a la llarga crisi de renúncies per part dels autors i a la incapacitat de reformar un gènere que reclamava un capgirament del seu esdevenir. Com esbossà Fuster els autors de teatre en iniciar-se la postguerra continuaren la tradició anterior perquè «el segle XIX valencià hauria d'haver-nos donat la versió local d'un Guimerà, d'un Rusiñol i d'un Ignasi Iglésias: és a dir, el drama històric, social o rural, la tragèdia, la comèdia (...). Els nostres autors s'han reduït a continuar fent riure al públic i prou» (Fuster 1977a:

368). El conformisme i la mediocritat foren, doncs, dos factors importants a l'hora de no poder superar l'exclusivitat del sàinet.

Quant a les obres, hi hagué una sèrie d'intents de producció digna i culta, normativitzada, òbviament considerada com a més perillosa i, per tant, sotmesa a la censura, intents que havien de competir amb la producció castellana establerta i assumida com a culta i amb millors possibilitats econòmiques i polítiques (García Templado 1992). Al cap i a la fi aquestes temptatives foren l'únic teatre digne que hem tingut els valencians. Entre els antecedents més reeixits de la renovació cal esmentar, en els anys quaranta, *La filla del rei barbut* (1941), de Manuel Segarra Ribes i música de Matilde Salvador, i *Les Malaenes* (1947), de Martí Domínguez; en els cinquanta, *Tornar a voler* (1952), de Francesc de Paula Burguera i Rafel Duyos, *L'home de l'aigua* (1958), de Francesc de Paula Burguera i *Vençut per la ironia* (1959), de Rafael Villar; i en els anys seixanta, sobretot *¿No n'eren deu?* (1960), de Martí Domínguez, i els premis Joan Senent *Barracó 62* (1963), de Juan Alfonso Gil Albors, *Les paraules i la urgència* (1967), de Vicent Cardona i Llabata i *La pluja a les teulades* (1969), de Rafael Villar, a més de *El miracle dels miracles* (1969), també de Martí Domínguez. Aquests intents de dignificar el teatre valencià, tanmateix, anaven endarrerits respecte a la producció del Principat i a l'espanyola, a la d'autors com Espriu, Brossa, Oliver, Pedrolo, Sastre o Vallejo.

Quan el 31 de gener de 1970 s'estrenà *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, a Barcelona, obra guardonada el 1968 amb el Premi de Teatre Josep Maria de Sagarra, es confirmava definitivament una nova etapa per al teatre escrit en llengua catalana, la qual ja havia tingut a Catalunya uns precedents fermes, com foren, entre d'altres, el 1955, la fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona; el 1959, el Teatre Viu; el 1960, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual; l'any 1962, el Teatre Experimental Català i Els Joglars; el 1967, el Grup de Teatre Independent i, finalment, el mateix 1970, l'Institut del Teatre de la Diputació (Fàbregas 1978: 283-300). Les directrius estètiques i temàtiques de la nova producció dramàtica foren sobretot la satírica, l'avantguardista i la realista, com també ocorregué posteriorment al País Valencià d'ençà del 1970 (Fàbregas 1984: 213-248).

La renovació teatral a casa nostra fou tardana respecte a la del Principat i provingué de l'anomenat teatre independent. En el moment de la seua aparició a la fi dels seixanta, fou un teatre *amateur* fet majoritàriament per universitaris que es plantejà el repte de superar l'associació existent entre teatre culte en castellà i teatre col·loquial i popular (sàinet) en valencià i optà pel català i per un públic amb inquietuds culturals. Aquesta tria comportava aparentment alguns problemes com el possible menor nombre d'espectadors, el repertori d'obres més reduït, la major quantitat d'entrebancs administratius i econòmics per l'absència de recolzament, el condicionament del fracàs de les temptatives renovadores que els havien precedit i una certa desconexió del que era el teatre català clàssic i dels autors contemporanis. Els anys setanta significarien

la primera normalitat en la història del teatre valencià des de la literatura clàssica, des que Ferrandis d'Herèdia inicià la seua producció plurilingüe.

El teatre independent acomplia la funció d'ampliar les possibilitats en català i d'experimentar en el marc escènic, i de crear unes mínimes bases per a un teatre nacional valencià digne, a més de plantejar reivindicacions socials, polítiques i nacionals (Ferrer 1981: 160). Calia, al cap i a la fi, renovar l'escena amb alguna cosa que tingués més a veure amb el que es feia pertot arreu, buscar urgentment nous models, guanyar nous espais de llibertat d'expressió i crear una nova manera de fer teatre (J.L. Sirera 1981: 39). La modernització teatral comportava la concepció de l'espai escènic com a polivalent, la potenciació de l'expressivitat del cos, sovint una certa tendència a l'espectacle dels muntatges, i, en el cas valencià, sobretot l'allunyament del sainet i la consideració del català com a eina vàlida i imprescindible per a un teatre digne i de qualitat, per a una dramaturgia literària ambiciosa.

El 1968 es crearen grups com el Centro Experimental de Teatro i el Grup 49, mentre l'alcoià La Cazuela, format el 1955, iniciava les representacions en català. Antonio Díaz Zamora muntà dues obres d'Escalante a l'antic edifici del seminari de València, obres que s'editaren amb una introducció de Lluís Aracil que revisava el discurs del gènere. L'any següent Fuster publicava en català la seua reflexió sobre el teatre valencià. El 1970 el Centro passava a Centre Experimental de Teatro i, entre altres obres en català, representava a Burjassot el primer text de Rodolf Sirera: *La pau (retorna a Atenes)*. El 1971 es muntaven l'adaptació teatral de *Tirant lo Blanc*, feta per Maria Aurèlia Capmany, i *Homes i no*, de Pedrolo, als actes del I Congrés d'Història del País Valencià. El mateix any s'atorgava per primera vegada el Premi Ciutat d'Alcoi i es guardonava l'obra *Homenatge a Florentí Montfort* dels germans Sirera, i l'any següent Rodolf guanyava el premi Ciutat de Granollers amb *Plany en la mort d'Enric Ribera*, segurament l'obra més ambiciosa del nostre teatre en l'inici de la nova dècada. El 1972 es creava a València el Concurs de Teatro, sobretot dirigit a grups joves, que guanyà en la primera convocatòria el grup de Dénia Llebeig, amb *La farsa de Misser Pere Pathélin*, basada en l'obra anònima del segle xv francès. El 5 de febrer de 1974, l'any en què es publicaren les primeres obres guanyadores dels premis Octubre, apareixia el *Manifest del Teatre Valencià* al diari *Levante*, en el qual es proclamava la necessitat de modernitzar el nostre teatre, d'aconseguir recolzament econòmic, d'incorporar alhora la tradició literària i els problemes quotidians, i sobretot normalitzar l'idioma i investigar en dramaturgia (Pérez Moragon 1977 i Ferrer 1981: 159-160). Tot plegat confirmava la renovació definitiva ocorreguda a l'escena valenciana.

Durant els anys setanta aparegueren diversos grups com Llebeig (Dénia), La Castanya (Pego), Sambori (Alboraia), El Micalet (València), Carnestoltes (València), L'Entaulat (València), Uevo (València), Patuleia (Burjassot), TIO (Castelló de la Plana)... El Rogle, un dels més representatius, va muntar *La pau (retorna a Atenes)*, *Homenatge a Florentí Montfort*, la primera de Rodolf i la segona dels dos germans Sirera, *Tres forasters de*

Madrid d'Eduard Escalante, *El Brunzir de les abelles*, dels germans Sirera, la farsa *Peret o els miracles de l'astúcia* i, finalment, *Memòria general d'activitats*. Entre els altres grups fou important la tasca de Pluja, a Gandia, que representà *El Supercaminal*, de Ximo Vidal, i *Sang i ceba*, un muntatge col·lectiu sobre la guerra d'Espanya. Pluja provenia primerament de Pau Club i després de Lluerna, inicià la seua tasca el 1978, i aconseguí èxits com les 138 representacions d'*El Supercaminal* o les 142 de *Dóna'm la lluna* (Sòria 1990).

Finalment hem d'observar que, malgrat aquesta efervescència cultural, el teatre valencià s'ha caracteritzat per la poca quantitat d'escriptors respecte a altres gèneres literaris. Cal esmentar, especialment, Manuel Molins, Josep Gandia Casimiro, Josep Lluís Sirera i, sobretot, Rodolf Sirera.

## 2. RODOLF SIRERA

La renovació del teatre al País Valencià es troba directament relacionada amb Rodolf Sirera (València, 1948), un dels màxims representants del teatre actual en llengua catalana (Bou 1988: 417-419). Sirera s'inicià col·laborant en muntatges com *Tot esperant Godot* o el primer Arrabal, quan era universitari, i el 1968 participà en el grup fundacional del Centre Experimental del Teatre, que esdevingué posteriorment el Centre Experimental de Teatre, on fou director, actor i autor:

Podem establir en el conjunt de la seua producció un primer moment caracteritzat pel compromís, amb elements satírics i paròdia, i pel desig d'experimentació. *La pau (retorna a Atenes)*, la seua primera obra, l'esbossaren el 1969 Rodolf Sirera i Samuel Bosc (pseudònim de Francesc Pérez Moragón) a partir de la traducció castellana de l'editorial Prometeo de l'obra d'Aristòfanes. De l'original sols quedaven el personatge Trigeu, l'escarabat, l'oposició dels fabricants d'armes a l'alliberament de la pau. La representació projectada combinaria dues obres: aquesta, aleshores en la primera versió breu, i *Figures d'actualitat*, de Samuel Bosc, obra que la censura destrossà i, per tant, motivà que s'abandonàs el projecte. El 1970 Rodolf féu una segona versió del seu text (primera versió representada) i l'estrenà el mes de setembre a Burjassot amb el Centre Experimental de Teatre. El 1972 féu una tercera versió (segona versió representada), estrenada ja per El Rogle, grup format, com Carnestoltes, a causa de l'escissió del Centre Experimental (R. Sirera 1984a: 175-176).

La segona obra, *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), fou escrita en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís, obtingué el I Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, i s'estrenà per El Rogle al Festival de Teatre de Granollers el 1972. Els autors hi tracten la frustració de la renaixença valenciana a partir de la remembrança de Florentí Montfort i Bustamante (Teodor Llorente), autor renaixencista que escriví l'obra «Oh dolça barraqueta valenciana». A més intenten desmitificar el folklore de les taronges i la barraca, les glòries valencianes superficials que encara sobreviuen en l'actualitat.

La consagració definitiva arriba amb *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), guardonada amb el II Premi de Teatre Ciutat de Granollers el 1972, el Premi de la Crítica Serra d'Or el 1975 i el Premi Ciutat de Barcelona el 1978. L'obra, prohibida per la censura, fou estrenada el 1977 amb el muntatge de Joan Ollé i quedà finalista al festival de Sitges. El 1974 fou publicada a Madrid en versió bilingüe a la revista *Pipirijaina-Textos*; i ho fou exclusivament en català el 1982, deu anys després de l'escriptura. Organitzada a partir d'una estructura musical, que combina silencis, solistes, duos, trios..., ens presenta una biografia imaginària d'Enric Ribera, un actor valencià, i palesa totes les contradiccions nacionals i personals que viu. El text reflexiona sobre la societat, sobre el teatre i sobre el compromís públic de l'art (Benet i Jornet 1982: 25-26), a partir de les diverses veus que el construeixen, presentades amb notícies, pensaments, cartes i textos d'obres interpretades (*Los intereses creados* i *El trovador*). A més, des d'un punt de vista tècnic, innova diversos recursos com l'alternança de música, cinematografia i textos, i respon a l'intent de ser una simfonia biogràfica, com l'autor l'anomena, impressionista, construïda musicalment a partir de moviments i de variacions. A l'obertura apareixen els temes principals i es combinen i contraposen sovint amb superposicions i contrapunts. Després hi ha els moviments clàssics a la manera d'un concert (*allegro*, *andante*, *scherzo* i *adagio*) on es desenvolupen vivències de la infantesa, l'edat adulta, la guerra i la postguerra. Especialment significativa és la relació de Ribera amb la seua germana, així com el comportament polític del personatge, ja que primer, durant la guerra, abraça la causa republicana i després, durant la postguerra, s'alia amb el règim. La coda reprén el conjunt dels temes principals. L'estructuració va emmarcada per un preludi i un epíleg, que notifiquen la mort i el soterrament del personatge.

L'experimentació teatral, es continuà sobretot a *Tres variacions sobre el joc del mirall* (1977), que inclou tot el seu teatre escrit entre 1972 i 1975, en sintonia amb l'intent renovador de *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Es tracta d'obretes curtes irrepresentables però que provoquen la sorpresa, sovint motivada per un cert caire surrealista. Aquestes són la provatura surrealista *Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry* (1974); les dues obretes de misteri *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* (1974) i *El misteri de la cambra tancada* (1975); la versió de *Medea* (1975); i la barreja de diversos ingredients dramàtics com màscares, diapositives i ballet de la *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista* (1975), una òpera breu per a dos cantants i quatre actors de pantomima basada en una idea de Samuel Bosc, l'esquema argumental de la qual fou elaborat entre 1970 i 1971, i el text fou escrit inicialment el 1974 i en versió definitiva el 1975.

Podem establir un segon moment caracteritzat per obres de temàtica històrica i dramaturgia tradicional, com veiem a la trilogia escrita entre 1975 i 1977 en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís, titulada *La desviació de la paràbola*, formada per les obres *El brunzir de les abelles* (1975), Premi de la Crítica Serra d'Or el 1977, *El còlera dels déus* (1979) Premi Carlos Arniches de l'Ajuntament d'Alacant el 1976, i *El capvespre del tròpic*

(1980), Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi el 1977 i Premi València de la Crítica el 1981. La trilogia és un gran fresc històric sobre la societat valenciana des de 1868, amb l'esclat de La Gloriosa, fins a la pèrdua de les colònies espanyoles (Fàbregas 1984: 158). *El brunzir de les abelles* presenta el comportament de la burgesia amb el proletariat; l'acció se situa a Pobla del Bisbe, un lloc imaginari entre Albaida i Alcoi, entre 1868 i 1875. El personatge principal, Tomàs Vilaplana, vertebrava el comportament dels republicans i el dels conservadors. Fou estrenada a València el 27 de març de 1976 per El Rogle al teatre de la Societat Coral El Micalet. Aquest mateix any fou publicada per l'editorial Tres i Quatre com a primer exemplar de la col·lecció de teatre. *El còlera dels déus* tracta l'epidèmia que assolà el país el 1885 i introdueix nombroses reflexions històriques sobre el paper de la burgesia i l'engany del poder dominant respecte a les altres classes socials. *El capvespre del tròpic* reflexiona sobre la pèrdua de l'imperi espanyol d'ultramar, el declivi d'algunes famílies de comerciants i la seua traïció al proletariat.

El 1978 Sirera va iniciar un dels moments més densos i rics de la seua producció, el tercer, caracteritzat per la investigació i també per la reflexió teatral, amb la publicació de *L'assassinat del doctor Moraleda* (1978) i *El verí del teatre* (1978). *L'assassinat del Doctor Moraleda* és una història presentada com a trencaclosques, fragmentada, amb allunyament geogràfic entre Àfrica, Portugal i Amèrica, talls i alternança temporal, efectes d'estranyament i de sorpresa..., de manera que l'espectador i el lector han de reconstruir i completar el que ocorre, ofert sempre amb imaginació. És una obra amb ingredients d'espionatge, d'aventures, de *vaudeville* i d'enjòlit (Benet i Jornet 1987: 7-11). L'obra s'organitza en dues parts paral·leles que presenten, d'una banda, l'expedició científica del doctor a l'Àfrica, i, de l'altra, l'ocupació política d'un territori i la recerca d'un tresor.

Aquest mateix any escriví *Arnau* (publicada el 1984) per a la interpretació de Núria Espert, a partir del poema de Josep Maria de Sagarra *El Comte Arnau* i obtingué el Premi Ignasi Iglésias de la Diputació de Barcelona. El que inicialment havia de ser una adaptació al teatre del poema és convertí en una obra sobre Adelais, el personatge principal, que es debat entre el dogma i el desig: el triomf del desig comporta la renúncia, però també l'opció per la llibertat. Es troba dividida en quatre parts i s'estructura en dos blocs oferts des de les variacions simultànies i la narració fragmentària i discontinua. La primera i la tercera part ens mostren la història des de les imatges, els records i les premonicions que la vella descobreix en les guspies de la llar i el fum: és el nivell màgic i subjectiu de l'obra. La segona i la quarta part apunten la història real des del nivell objectiu i lògic dels esdeveniments (R. Sirera 1984b: 7-10).

L'any 1979 edità *Bloody Mary Show*, guardonada el 1981 amb el Premi de la Crítica Serra d'Or. El títol, pel nom i per l'idioma, remet al personatge històric de la reina Mary dels Tudor, que executà nombrosos protestants. L'obra conté quinze quadres autònoms organitzats en dues parts, amb elements com cançons, hipnotisme, titelles, jocs de mans, veus en off, *striptease*..., tota una sèrie de números que ja anaven implícits en

el subtítol de l'obra: suggeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret. El tema principal és la mort, presentada mitjançant l'assassinat, les execucions, l'enverinament, l'estrangulament, etc. La reflexió que s'imposa és que la mort és allò que ens cal esperar i que de manera irreversible ens arriba i, per tant, cal acceptar-la sense embuts i sense tragèdia. L'experimentació es basa en la quantitat d'elements no teatrals que incorpora, en les extenses acotacions, en les explicacions al públic, i en la narració i les diapositives incorporades al *show* (Gozálbez 1989: 175-195).

Durant els anys vuitanta, el quart moment, ha escrit obres més heterogènies que combinen elements anteriors i alhora incorporen una temàtica més personal, amorosa, de parella... *La primera de la classe* (1984) mostra la relació entre dues dones, Olga i Anna, a partir de la història viscuda amb els mateixos hòmens (Jaume i Enric) i el passat escolar compartit. *Funció de gala* (1985) combina la història amorosa de Victòria i Fèlix, des del cabaret al teatre, amb la trama novel·lesca dels assassinats polítics organitzats. *Cavalls de mar* (1988), escrita amb el seu germà i premiada al II Premi Teatre Principal de Textos Escènics Ciutat de Palma el 1988 i amb el Serra d'Or el 1989, apunta de manera fragmentada i discontinua la història de Violaine i d'Agnès. *Indian Summer* (1989), Premi de la Generalitat Valenciana, presenta el triangle amorós del novel·lista, Daniel, la dona, Aurora, i l'amant, Teresa, als Estats Units durant l'estiu de Sant Martí, a partir de les dues històries simultànies que viu l'escriptor, la real i la de la ficció que intenta escriure en l'apartament petit on esdevé, suggerida i fragmentada, la relació d'ell i les dues dones. *La partida* (1990), escrita en col·laboració amb Josep Lluís, alterna a partir de la base dels fets històrics, dues generacions familiars i dues llengües, i recupera el tema del teatre.

També ha escrit *El Príncep* (1984), una òpera amb música d'Armand Blanquer, organitzada en quatre actes que presenten la caiguda de Cèsar Borja i que es publicà amb les peces breus titulades *Històries de desconeguts* (1986), on hi ha textos experimentals com el guió per a un exercici d'il·lusionisme *La màgia dels colors i les banderes* (1979); el monòleg *Arriba, escuadras, a vencer...* (1977); les peces *Intermedi* (1977-1980) i *Retorn als orígens* (1980), i l'exercici per a siluetes *Històries de desconeguts* (1979-1981). La seua producció es completa amb *Característiques* (1985), un guió per a la televisió; l'obreta *Números de pallasos* (1987); i, escrita amb el seu germà i amb música d'Armand Blanquer, el llibret de l'òpera *El triomf de Tirant* (1992). Les últimes obres són *La caverna* (1993) i, en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, *La ciutat perduda* (1993). El 1991 Rodolf Sirera va rebre el Premi Sanchis Guarner de la Diputació de València pel conjunt de la seua producció.

Un aspecte que no cal oblidar és la seua tasca d'adaptació d'obres. Durant els primers anys setanta Sirera traduí i adaptà *Tres farses populars sobre l'astúcia: La farsa de Misser Pere Pathélin* (1972), d'un anònim francès del segle xv, *Peret o els miracles de l'astúcia* (1972), sobre una rondalla popular arreplegada per Enric Valor i adaptada al teatre, i *El nas tallat* (1975), adaptació d'un text de Joan Timoneda. També edità i adaptà amb el seu

germà *Revistes valencianes: La infanta Tellina i el rei Matarot* (1972), atribuïda al Pare Francesc Mulet; *Tres forasters de Madrid*, en versió lliure de l'obra d'Eduard Escalante realitzada per Josep Lluís, i *A l'Eden me'n vull anar (o el judici celestial d'El virgo de Viçanteta)* (1981), revista inspirada en l'obra de Josep Bernat i Baldoví i elaborada també pels dos germans Sirera. També ha col·laborat en diversos projectes teatrals com les versions de *La dama del mar* (1980), d'Henrik Ibsen, i d'*El jardí de les cirerers* (1984), d'Anton Txèkhov, i elaborà la dramaturgia de l'obra d'El Rogle *Memòria general d'activitats* (1976). Els seus plantejaments teòrics sobre el gènere, els ha publicat a revistes com *Gorg*, *Cartelera Turia*, *Destino*, *Primer acto*, *Valencia Semanal*...

Com a investigador de teatre ha intentat ampliar la base social del seu destinatari i experimentar amb la incorporació de recursos i mecanismes provinents d'altres mitjans de comunicació. Un tema important en part de la seua producció és la reflexió sobre el teatre, cosa que veiem clarament en dues de les seues obres més representatives: *Plany en la mort d'Enric Ribera* i *El verí del teatre*. Sirera cerca una vinculació entre el teatre i la realitat i alhora planteja una experimentació del llenguatge i les possibilitats teatrals, en què creu fermament.

Finalment, cal dir que aquests moments que hem establert en la seua producció tenen unes clares connexions per les nombroses interferències entre ells, ja que l'autor en cap moment renuncia a elements anteriors sinó que constantment se'n serveix. La trajectòria presenta una primera evolució, en els anys setanta, des de la renovació de l'escena valenciana aconseguida amb la innovació de les primeres obres, compromeses en sintonia amb el context sòcio-polític, a un teatre històric i tradicional. Després, a la fi de la dècada, opta per una major investigació dramàtica i, ja en els vuitanta, per uns plantejaments temàtics més personals sobre la condició humana.

### 3. EL VERÍ DEL TEATRE

*El verí del teatre* és l'obra de Rodolf Sirera que més ressò ha tingut. La primera representació fou en versió per a la televisió el 18 d'octubre de 1978 al programa Lletres catalanes i fou dirigida per Mercè Vilaret i interpretada per Ovidi Montllor (actor) i Carles Velat (marqués). El 1983 el Centro Dramático Nacional la va incorporar com un clàssic del teatre actual en representar-la al María Guerrero sota la direcció d'Emilio Hernández i la interpretació de José María Roderó i Manuel Galiana (respectivament marqués i actor), representació que fou represa dos anys més tard. A més de les diverses representacions catalanes i castellanes, l'obra ha estat estrenada en francès, anglès i italià.

La descripció de l'estructura externa d'una obra de teatre comporta la referència obligada a la manera en què aquesta se'ns presenta als lectors i espectadors i als signes que l'acompanyen i la caracteritzen. El títol és el primer dels signes paratextuals, concretament del peritext (Genette 1987), que ens serveix de punt de partida a l'hora d'acostar-nos a



l'obra. Pot ser definitori perquè és el que primer llegim i coneixem, i ens dona una informació temàtica, formal o genèrica, la qual pot funcionar com a aclaridora, enganyosa o ambigua. Per tant, pot ser un ajut o un entrebanc, en qualsevol cas una primera pista. El títol del nostre text apunta un doble significat: d'una banda, el verí que temàticament apareix en el desenvolupament de la part final de l'obra i que vertebrava i possibilita el desenllaç; de l'altra, la passió vital pel món del teatre, com si fos una febre, una droga, un verí. Amb el títol apareix una mena de subtítol «diàleg entre un aristòcrata i un comediant», que ens indica el mode de discurs, dialogat, entre els dos personatges de l'obra, ja definits prèviament segons la classe social i segons la professió. La citació que precedeix l'obra pertany a *Britànic* de Jean Racine i fa referència a la necessitat de transgredir les coses naturals per oferir-ne d'extraordinàries i satisfer els exigents. La dedicatòria és a Joan Brossa, capdavanter en l'experimentació escènica. Quan es dona la relació dels personatges que hi intervenen s'insisteix en què «són absolutament imaginaris» (p. 89), cosa accentuada per la localització històrica de l'obra en el passat.

L'estructura formal de qualsevol obra de teatre es basa en l'encadenament (sense pauses) o en la possible segmentació (en actes i escenes). El text és continu o discontinu segons s'ature el seguiment i es fragmente l'acció, es canvie l'espai o s'altere el temps. *El verí del teatre* no presenta cap segmentació formal i segueix una ordenació contínua, sense interrupció. És un constant diàleg des de l'inici a la fi, que a més combina dues declamacions i les pertinents acotacions. Respecta les unitats de temps, d'espai i d'acció, segons la preceptiva clàssica, amb la qual cosa es garanteix el principi aristotèlic de la versemblança, el seguiment o no del qual ha caracteritzat diverses estètiques de la història del teatre (Roubine 1990).

Quant a l'organització dramàtica interna, comporta diferents recursos com l'estructura de la ficció, els personatges, l'espai, el temps i l'enunciació (Ryngaert 1991). L'organització de la ficció es fonamenta en la falla, l'acció i la intriga. Entenem per falla l'assumpte de què tracta una obra, la síntesi ordenada i lògica dels esdeveniments de la història. *El verí del teatre* té com a falla sumària la següent: «El marquès de... cita l'actor Gabriel de Beaumont a la sala del seu palau rococó perquè aquest represente la mort de Sòcrates segons l'escriptura que n'ha fet el marquès. Tanmateix, quan arriba l'actor, el marquès es presenta disfressat de criat i el fa esperar quasi una hora mentre el convida a beure vi de Xipre: tots dos conversen sobre la societat, la vida i el teatre. El criat, després, revela la seua identitat com a marquès, la qual Gabriel accepta amb nombrosos dubtes. Llavors el marquès li exposa el motiu de la cita. La primera representació de la mort que fa Gabriel, basada en la lectura del text, no agrada al marquès. Gabriel indignat vol anar-se'n però es troba malament. El marquès exposa que la causa és el vi que havia begut i Gabriel pensa que ha estat enverinat. El marquès li ofereix un antídoto a canvi de pactar una nova representació: Gabriel es jugarà la possibilitat de viure en l'èxit o el fracàs de la interpretació. Acabada aquesta, l'actor beu

la copa que li prepara el marqués i quan es considera salvat el marqués l'informa que allò ingerit era el veritable verí i que, per tant, ara ocorrerà la veritable mort de l'actor: aquesta nova funció ha de començar i acaba l'obra.»

Podem establir una estructura de l'acció formada per dos blocs, que anomenarem A i B, d'una banda caracteritzats respectivament perquè en el primer no es coneix el motiu de l'entrevista entre els dos personatges, el qual apareix com a causa de l'obra, i en canvi en el segon bloc s'acompleix; i de l'altra constituïts per cinc situacions que es corresponen amb el que respectivament anomenarem A1, A2, B1, B2 i B3. El primer bloc de l'estructura, A, conté dos moments A1 (la disfressa) i A2 (la proposta), caracteritzats respectivament perquè l'aristòcrata es presenta com a criat i com a marqués. A1 va des de l'inici de l'obra fins que el criat revela la seua identitat i es caracteritza per l'actuació de l'aristòcrata i pel comportament sincer per part del comediant. En el rerefons és l'exemplificació de la defensa del supòsit que allò que veiem com a real pot ser, al capdavant, teatre.

El segon moment, A2, va des que s'assumeix la identitat del criat i «les convencions socials van imposant-se» (p. 98) fins que es coneix el motiu de l'entrevista. Es manté el comportament real per part dels dos personatges sense cap actuació i, per tant, sense que hi haja un segon nivell de representació. Tanmateix, amb el missatge que la realitat és en el rerefons teatre assistim al comportament de Gabriel, que veiem artificial, tècnic i aparent en funció dels seus interessos, com si fingís, i al del marqués, en part, també condicionat en funció de les seues pretensions, perquè com diu el marqués: «Cadascú actua amb els altres d'acord amb el que ell creu que són els altres... i d'acord amb el lloc que ell mateix es pensa ocupar –o ocupa realment– dins la societat... Us n'adoneu? Ara que sabeu que jo sóc el marqués, heu abandonat aquest to d'importància... aquest to de domini, de seguretat, amb què us adreçàveu al criat. Ara ja no em parleu de tu, sinó de vós. Ara mateix, potser sense saber-ho, comenceu a actuar vós també...» (p. 98). Tots dos, encara que apareixen com a personatges verídics en la ficció de l'escenari, funcionen socialment a base d'actuar segons convé en cada moment.

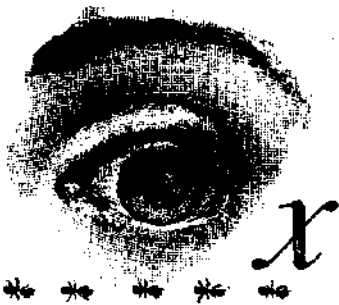
La lectura de fons d'aquest primer bloc és que si bé en tota representació s'actua, també en la realitat es fingeix, perquè com diu el marqués «tothom sent la necessitat de representar alguna volta» (p. 95) i com diu Gabriel «quan hom actua, arriba un punt en què no pot distingir on comença i acaba la ficció» (p. 94). Així com les convencions socials són arbitràries i es poden transgredir, també ocorre el mateix amb les convencions dramàtiques.

El segon bloc, B, és la realització del motiu que era la causa de l'entrevista entre tots dos: la representació de l'obra del marqués, de la mort de Sòcrates: és, per tant, quan Gabriel ha de representar i de desenvolupar la seua tasca d'actor. Es tracta de la representació dins l'obra, la qual es realitzarà tres vegades per part del comediant. Tanmateix, a diferència del fingiment de l'inici de l'obra, ara assistim a una representació dins la representació: una mena d'escenari dins l'escenari ens ho apunta; uns nous autor, actor, espectador i text ens ho confirmen. L'autor, el director i l'espectador són el marqués,

l'actor és Gabriel, el text és la mort de Sòcrates (i de Gabriel). El bloc combina la conversa entre els dos personatges i les declamacions del text proposat, i s'organitza a partir de la triple proposta de la representació de la mort: primer mitjançant la prova de la lectura, després amb el pacte de la interpretació, i a la fi amb la verificació de la derrota (respectivament B1, B2, B3), cadascuna de les quals redueix progressivament la distància entre ficció i realitat («La ficció es retira, vençuda per la realitat» —p. 108—, diu el marquès). Mentre la prova, B1, s'estableix com a ficció compartida per tots dos; el pacte, B2, és sentit com a verídic per l'actor i com a ficció pel marquès: el primer pensa que es juga la vida en l'èxit o el fracàs de la seua interpretació i el segon sap que ningú no s'hi juga res. B3 apunta temàticament a la fi «una representació única», «una realitat» (p. 116), i és compartida com a vertadera per tots dos: serà l'agonia i la mort autèntiques de Gabriel. Les tres representacions, dues ocorregudes i l'altra anunciada, palesen tres estadis *in crescendo* cap a la mort, gradualment, des de la del personatge Sòcrates, en la ficció, a la de Gabriel, primer com a actor que actua, en una ficció dins la ficció, i després com a personatge que no actua, en la realitat dins la ficció. Al cap i a la fi, si abans s'havia exposat que la realitat era teatre, ara es defensa que el teatre pot esdevenir realitat.

Les dues primeres morts són fingides: la primera és pura lectura artificial i la segona és interpretació natural i vital; en canvi, la tercera serà verificació real, com diu el marquès: «L'única manera d'amostrar satisfactòriament la pròpia mort (...) és, justament, aquesta...: quan moriu de veres...» (p.116). Aquest recorregut no és solament un itinerari de la ficció a la realitat sinó de la vida a la mort. La vida és una representació constant, que té com a veritat última i indefugible la mort.

Aquesta construcció establerta es caracteritza per la intriga, amb l'intent de captar l'interés de l'espectador o el lector i mantenir-lo fins a l'acabament de l'obra. Les situacions comporten la progressió de l'acció dramàtica i es vertebren a partir de l'estratègia dramàtica de l'engany i el posterior descobriment —més aviat revelació— d'allò enganyat o amagat. Aquesta estratègia, tanmateix, ocorre simultàniament a un doble nivell: intratextual del personatge marquès al personatge Gabriel i extratextual de l'autor al públic, que se situa en l'escena amb el comediant. En A1 es planteja un triple engany respectivament mitjançant la disfressa, el silenci i l'enverinament: el primer és el de la identitat del marquès disfressat de criat, el qual comporta una primera revelació. El segon es presenta amb el silenci del mòbil de l'entrevista concertada, que motiva posteriorment una segona revelació. El tercer engany és l'enverinament, el qual és complex ja que té dues fases. La primera a causa d'un vi que tots —excepte el marquès— suposem, mitjançant un intencionat silenci enganyós, enverinat, fet que motiva el pacte de la segona representació de la mort, condicionada per l'antídot i pels minuts de temps que sembla queden de vida: el descobriment d'aquesta equivocació és la tercera revelació. La segona fase, juxtaposada a la primera, és la de l'engany de l'antídot: tots suposem que la segona representació ha estat un èxit perquè el marquès dona de beure a Gabriel; tanmateix el que s'ingereix resulta ser el veritable verí, la



quarta revelació, cosa que tots sabem a la fi, com sempre *a posteriori*. Les quatre revelacions esmentades marquen el punt d'inflexió entre cadascuna de les cinc situacions perquè acaben amb la situació anterior i en comporten una de nova. La construcció de la intriga és complexa i intensifica progressivament el clímax de l'obra.

Si intentem apuntar les funcions que es deriven de l'acció trobem que qui desencadena l'obra és el marquès, i aquell sobre qui s'incideix és Gabriel. El marquès enganya, orienta, revela i decideix; al capdavant, dirigeix. En canvi, Gabriel n'és la víctima. El marquès funciona com a correlat de l'autor-director mentre Gabriel n'esdevé, en part, del públic.

Els personatges d'una obra de teatre són els que possibiliten que l'espectador s'introdueixi en la ficció perquè amb el diàleg n'esdevenen text. Com a text són enunciació i com a personatges funcionen com a enunciadors. Sovint tenen una identitat, condueixen l'acció o n'esdevenen tema. A *El verí del teatre* n'intervenien solament dos, tot i que hi juguen diversos papers. Gabriel de Beaumont, un actor de prestigi, desenvolupa dos comportaments, un personal com a Gabriel i l'altre com a actor que interpreta la mort de Sòcrates i la seua pròpia mort. El marquès de..., l'altre personatge desenvolupa dos papers d'*status* socials diferents: un, interpretat, de criat, per tant, se situa per sota el seu interlocutor; i l'altre verídic, de marquès, en què se situa per sobre.

Les relacions que s'estableixen entre tots dos es plantegen en tres àmbits i van alterant-se al llarg del desenvolupament de l'obra: l'individual, el social i l'estètic. En el primer bloc mentre el marquès manté el comportament de criat, el seu rol interpretat, l'actor funciona com a Gabriel. Una vegada el marquès assumeix la seua personalitat real d'aristòcrata, progressivament Gabriel comença a fingir per a l'aristòcrata. Així doncs, primer actua el marquès mentre Gabriel n'és sense saber-ho l'espectador, i després fingeix Gabriel mentre el marquès n'esdevé—sabent-ho—el destinatari. La diferència entre les dues actuacions rau en què el primer interpreta amb disfressa, cosa que es descobreix quan el personatge ho decideix i revela la seua veritable identitat: per això, la revelació comporta la sorpresa (no solament de l'interlocutor Gabriel sinó també del públic, l'un dins l'escena i l'altre fora). En canvi el segon solament fingeix. Al capdavant, hem assistit al doble joc entre la realitat i la ficció: els fets funcionen de manera convencional com a ficticis o com a verídics en funció de l'òptica i de la informació de què es dispose.

Des d'un punt de vista social Gabriel passa de servit a dominat, i el marquès de servent a dominant. Tot plegat ofereix una panoràmica amb tres *status*: l'aristòcrata, el comediant i el criat. Primer contemplem el comportament del còmic amb el criat, amb un caire despectiu de superioritat respecte a la classe de la qual vol desmarcar-se. Tanmateix trobem el comportament servil del còmic respecte a l'aristocràcia a la qual acostar-se i guanyar-se. Té, doncs, diversos comportaments segons es relacione socialment en funció dels seus interessos: vol fingir i no sap en el seu funcionament social segons les quotes de poder de la classe del seu interlocutor. En canvi l'aristocràcia governa les pautes i les

relacions socials: de fet, és el marquès qui decideix en cada moment marcar les pautes d'actuació i condiona el comportament del còmic i el desenvolupament de l'obra. L'aristòcrata no presenta diversos comportaments sinó que assumeix diferents papers segons el moment històric que li pertoca viure. Per això el marquès pot i sap fingir, tot i que hi ha certs aspectes d'erudició, d'elegància, de cultura que mai no perd. Quan es disfressa i no apareix com a tal interpreta; quan no ho fa, governa i domina.

Quant a la concepció estètica Gabriel defensa el teatre basat en la tècnica, com a ficció i art, com a estètica i perfecció, tot i que té moments de dubte respecte a la possible identificació amb els personatges. És el punt de mira del professional de l'escenari, de l'interpret. El marquès, en canvi, defensa el teatre com a emoció i com a sentiment, com a verídic, real, mentre considera la vida com un joc de representacions. Per a ell la vida és teatre i, per tant, el teatre no ha de ser una imitació, sinó verídic, la vida mateixa. Ell recorda, com a limitació, que si el teatre recrea la realitat, mai no és aquesta i, per tant, és ficció, mentida, i no veritat. Per això desitja i dissenya la teatralització, dins l'obra, en les tres representacions que intenten acostar la distància entre ficció i realitat, en què funciona respectivament com a autor, director i espectador.

Intentar parlar de l'espai i del temps d'una obra ens porta a referir-nos a dues unitats bàsiques que ens remeten de manera clara al principi de versemblança. Cal diferenciar els de la ficció i els de la representació. Els primers s'insereixen en l'interior de l'obra mentre els segons s'ajusten a les regles i les convencions que l'organitzen. Quant a l'espai *El verí del teatre* respecta la unitat per la continuïtat i l'adequació entre tots dos. L'espai escènic és una sala privada de rebre d'un palau rococó de París, amb cortinatges, finestral enreixat, dues portes, i una arcada coberta per cortines que té un absis que pot funcionar com a presó i alhora escenari intern dins l'escena. Els signes espacials interiors són els canelobres, una butaca, la tauleta de les begudes, les ampolles i les copes, el cordó de la campana de servei, l'armari, la perruca i la roba de criat i de marquès, els llibres, el rellotge, el llibre de la mort de Sòcrates, els llums, el rellotge d'arena, i, en especial, l'ampolla de vi de Xipre, la copa i l'antídot.

El conjunt de l'espai escènic i dels signes que hi intervenen podem agrupar-los en funció dels blocs de l'obra. Primer, podem esmentar que tot s'esdevé a la sala, l'escenari principal en el primer bloc temàtic, i que els signes importants són els de la disfressa, que permeten la transformació del criat en marquès, i el vi. Després, al segon bloc, el nucli espacial es desplaça al darrere de les cortines de l'arcada que fa xamfrà en el fòrum, a l'absis, amb reixa, finestres estretes i enreixades, sense portes, amb llums, amb murs de pedra, com «una presó de l'edat mitjana», i amb un gran seient de pedra amb respall i braços, com una mena de «tron reial» (p. 102), que funciona com a l'escenari dins l'escena on es representa la mort. Ara els signes espacials principals són l'antídot i el rellotge d'arena. En els dos escenaris hi ha sensació d'empresonament expressada respectivament per les portes tancades i per les reixes, que mostren la impossibilitat de fugida.

Quant al temps s'acompleix la unitat per la continuïtat i per l'adequació entre el de la representació i el de la ficció, tot i que hi ha un *fora escena* temporal al qual el diàleg de l'obra es refereix: l'abans és una espera de quasi una hora, el després són unes hores, les de la mort que ja no veiem. Sirera situa l'obra el 1784, el mateix any en què morí Diderot, la teorització del qual s'hi esmenta. Hi trobem a més cinc referències temporals puntuals, dues sobre el temps escènic i tres temàtiques: la primera, expressada en l'acotació inicial, que situa l'obra en el moment que ocorre l'acció, el crepuscle del dia, en plena sintonia simbòlica amb la fi no solament del dia sinó també de la vida d'un dels personatges de l'obra i de la concepció de teatre que defensa, entés exclusivament com a retòrica, elaboració i tècnica. La segona, expressada en l'acotació, són sis campanades llunyanes que s'escolten en l'escenari i que situen l'obra en una hora determinada. Les altres tres referències concretes, expressades en el diàleg, són, d'una banda, l'espera inicial de Gabriel al marquès en començar l'obra: quasi una hora; i, de l'altra, el temps de vida de què disposa Gabriel per a la segona representació de la mort, quan ha ingerit el suposat verí: primer, vuit minuts, i, després, sis. Aquest temps va recolzat patèticament amb el rellotge d'arena en l'escena, que palesa de manera puntual i simbòlica com s'escola la vida quan arriba el moment de la mort. A més a més, hi ha nombroses referències imprecises al pas del temps del tipus «queden uns minuts» (p. 109).

L'organització escènica de l'enunciació és complexa. Hom ha establert que qualsevol obra de teatre funciona com a doble enunciació ja que hi ha un nivell extern i un nivell intern respecte a la ficció. En l'extern o nivell de la comunicació hi ha l'emissor (l'autor), el text (l'obra) i el destinatari (el públic). En l'intern o nivell de la ficció ens trobem amb un diàleg conversacional: cada personatge funciona polivalent com a enunciator dels seus enunciats i destinatari dels enunciats de l'altre. *El verí del teatre* ens porta a diferenciar dins la ficció dos nivells, que responen al que podem formular com a nivell primer o del teatre i nivell segon o del teatre dins el teatre. El discurs de l'obra és metateatral, ens parla de teatre, i, a més, introdueix la representació dins la representació. Considerem el primer nivell com el d'enunciació, en què un personatge dialoga amb l'altre—destinatari— i a l'inrevés. Hi ha, a més, el segon, on un personatge esdevé autor, director i espectador, l'altre és actor, hi ha un text, la mort de Sòcrates, i fins i tot un escenari singular, la presó, dins l'escena teatral, la sala del palau rococó. Mentre l'un presenta la ficció literària, l'altre pretén oferir mitjançant un segon grau de ficció la realitat de la mort autèntica de l'actor i no sols del personatge. Nosaltres, el públic, des de la realitat, contemplem la representació dels personatges, i un d'ells des de la seua ficció assistirà a la verificació de la mort de l'altre com si fos una representació real en l'escenari de l'escenari. Hi ha, doncs, uns actors que dialoguen i representen respecte a nosaltres i un actor que declama i representa respecte a l'altre i, de retruc, respecte a nosaltres.

«El teatre ha de ser (...), per damunt de totes les coses, el plaer de transgredir les normes establertes» (p. 100), ens diu el marquès. Rodolf Sirera ha estat el transgressor

de la tradició de l'escena valenciana. Tot i que aprofita recursos tan clàssics com l'engany i les transformacions com a elements que vertebraven la trama o respecta les unitats d'acció, d'espai i de temps, *El verí del teatre* és una transgressió de les convencions de l'escena, sobretot en l'intent lúcid de tractar com a ficció la mort real a escena, d'incorporar teatre dins el teatre i d'esdevenir un discurs metateatral. L'obra assumeix intencionadament la tradició i alhora planteja la transgressió, al capdavall l'element més característic de qualsevol renovació literària. Compleix el principi de versemblança i aconsegueix la identificació entre el públic i el comediant de l'escenari, i així, quan assistim a l'anunci de la mort de l'actor, l'autor ens crea la il·lusió de veure com a realitat el que és una lúcida ficció.

Aristòtil establí en la seua *Poètica* el principi de versemblança, sobretot centrat en la unitat d'acció, principi que es formulava com a essencial per a la catarsi en l'espectador. El segle il·lustrat amplia les unitats que calia respectar per aconseguir que l'espectador s'identificàs plenament amb allò que contemplava i, per tant, de manera més didàctica, es pogués persuadir: era l'estètica defensora d'una pedagogia de la virtut sobre els ciutadans. Calia que l'espectador s'identificàs amb allò ofert per l'autor per poder incidir sobre el seu comportament, calia que imitàs les pautes virtuoses que se li mostraven, calia buscar la seua adhesió a un sistema de valors, calia convèncer en l'escenari per poder convertir fora d'ell. Fou al segle XVIII que Diderot postulà que la perfecció dramàtica s'aconsegueix quan amb la confusió l'espectador és incapaç de distingir la ficció de la realitat. Ell sabia que encara que la representació es fornés dels mateixos elements de la realitat, ella, tanmateix, no és la mateixa realitat. La paradoxa, per tant, rau no sols en l'actor si imita o encarna (ell sap en tots dos casos que això no és la realitat) sinó en l'espectador, en mantenir o no la frontera que separa la ficció de la realitat i, per tant, prendre's com a real el que és una hàbil fabulació.

*El verí del teatre* no solament tracta plantejaments diderotians sobre la representació artificial, la mimètica o la realista, sinó que en certa manera incorpora la història del teatre contemporani perquè el text passa de principal a secundari, l'autor és suplert pel director i també per l'actor i l'espectador, els quals amb la seua intervenció també esdevenen creadors de l'obra. ¿No és aquest, en part, el procés que palesa la triple representació plantejada a l'escenari?

FERRAN CARBÓ  
*Universitat de València*

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I ANNEXOS

## a) Sobre teatre (valencià)

- ADLERT, M. (1951) «La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat», *Ariel* 21, pp.29-31.
- ARACIL, L. (1968) «Introducció» a Escalante, *Les xiques de l'entresuelo/Tres forasters de Madrid*, València, Garbí, pp.9-88.
- ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic.
- BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BLASCO, R. (1986) *El teatre al País Valencià durant la Guerra civil (1936-1939)*, vol. 2, Barcelona, Curial.
- BOBES, M del C. (1987) *Semiologia de la obra dramàtica*, Madrid, Taurus.
- BURGUERA, F. de P. (1991) *És més senzill encara: digteu-li Espanya*, València, Tres i Quatre.
- CARBÓ, F. (1994) «Panoràmica del teatre valencià de postguerra», *Zeitschrift für Katalanistik* 7, en premsa.
- CARBÓ, F./ SIMBOR, V. (1993) *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DOLÇ, M./ BERNAL, A. (1989) «El moviment poètic de la postguerra valenciana», *Els Marges* 41, pp.110-120.
- ESCRIVÀ, V. (1992) «Els miracles de Sant Vicent com a text teatral específic en la dramàtica del País Valencià (segles XVIII-XIX)», *Miscel·lània Joan Fuster*, V, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.121-169.
- FÀBREGAS, X. (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.
- (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- (1984) «La sàtira política al teatre», «El drama realista», i «El teatre d'avantguarda», *Història de la literatura catalana*, vol. 3, Barcelona, Ed.62-Orbis, pp. 213-248.
- FERRER, E. (1981) *Literatura i societat. País valencià, segle xx*, València, Tres i Quatre.
- FUSTER, J. (1975) «Plantejaments històrics del teatre valencià», *Els Marges* 5, pp. 11-63.
- (1977a) «Consideracions sobre la situació del teatre valencià», *Obres completes*, V, Barcelona, Ed.62, pp. 359-377.
- (1977b) «Nota complementària», *Obres completes*, V, Barcelona, Ed.62, pp. 379-390.
- (1980) *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, València, Tres i Quatre, 2 ed.
- GALLÉN, E. (1988) «El Teatre», Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 191-220.



- GALLOFRÉ, M.J. (1991) *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1992) *El teatro español actual*, Madrid, Anaya.
- GENETTE, G. (1987) *Seuils*, París, Ed. du Seuil.
- MIR, G. (1970) *Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*, Mallorca, Moll, en especial, pp. 23-127.
- OLEZA, J./ SIRERA, J.L. (1985) *Història i literatures*, València, Diputació Provincial.
- PÉREZ MORAGÓN, F. (1974) *Publicacions valencianes (1939-1973)*, València, Caixa d'Estalvis.
- (1977) *Cultura catalana al País Valencià (1939-1974)*, inèdit.
- RYNGAERT, J.P. (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.
- ROUBINE, J.J. (1990) *Introduction aux grandes théories du théâtre*, París, Bordas.
- RUIZ RAMÓN, F. (1975) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Els inicis del teatre valencià modern (1884-1874)*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1982) *Renaixença al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 2a. ed.
- SANSANO, B. (1988) *Obra teatral valenciana de Martí Domínguez Barberà (1908-1984): Les malaenes*, tesi de llicenciatura, Universitat d'Alacant.
- (1989) «Introducció: Manuel Molins, el teatre com a totalitat», pròleg a Molins, *Ni tant alts, ni tant rics*, Alzira, Bromera, pp.7-19.
- (1992) «Martí Domínguez o la voluntat de renovació teatral», introducció a Domínguez, *¿No n'eren deu?*, Alzira, Bromera, pp. 7-25.
- SIMBOR, V. (1988) *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIMBOR, V./ CARBÓ, F. (1993) *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIRERA, J.L. (1978) «El Rogle, cap a un assaig d'interpretació», pròleg a *El Rogle, Memorial general d'activitats*, Barcelona, Ed. 62.
- (1979) *El fet teatral dins la societat valenciana*, València, Linds.
- (1981) *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Diputació Provincial.
- SOLÀ, C. (1976) *El teatre valencià durant la dictadura*, Barcelona, Institut del Teatre.
- SÒRIA, E. (1990) *30 anys de cultura literària a la Safor 1959-1990*, Gandia, Colomar ed.

b) Sobre Rodolf Sirera.

- BATLLE, C. (1989) «Cavalls de mar», *Els Marges* 39, gener, pp. 126-128.
- BARTOMEUS, A. (1976) «Rodolf Sirera», *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, pp. 99-114.

- BENACH, J.A. (1973) «Un text innovador. *Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Serra d'Or*, febrer, pp. 54-55.
- BENET I JORNET, J.M. (1978) «Pròleg informal» a Sirera, *L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre*, Barcelona, Ed.62, pp. 7-11.
- (1982) «Introducció» a Sirera, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, Barcelona, Ed.62, pp. 9-28.
- BOU, E. (1988) «Rodolf Sirera», Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 417-419.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (1986) *El veneno del teatro*, dossier sobre Rodolf Sirera, Ministerio de Cultura.
- FÀBREGAS, X. (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, pp. 301-303.
- (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, pp. 417-419.
- (1979) «El còlera dels déus, *Bloody Mary Show*», *Els Marges* 17, setembre, p. 119.
- (1980) «De la gloriosa a la primera guerra colonial» pròleg a Sirera, *El capvespre del tròpic*, València, Tres i Quatre, pp. 7-12.
- FERRER, E. (1981) «Rodolf Sirera», *Literatura i societat. País Valencià segle XX*, València, Tres i Quatre, pp.162-163.
- GOZÁLBEZ, C. (1989) «*Bloody Mary Show*. Sugeriments dramàtics per a un espectacle de cabaret», *Lectures de COU, I*, Alzira, Bromera, pp. 173-195.
- L'Aiguadolç*, (1986) 2, primavera, dossier sobre R. Sirera.
- MIRALLES, R. (1984) «*Arnau* de Rodolf Sirera», *La Rella* 3, tardor, pp.102-104.
- MOLINS, M. (1989) «Rodolf Sirera: els territoris misteriosos», introducció a Sirera, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, pp. 9-23.
- PÉREZ GONZÁLEZ, R. (1990) «El verí del teatre», treball inèdit, 11 pàgs.
- PÉREZ MONTANER, J. (1989) «El verí del teatre», *Catalan writing* 3, octubre.
- PRATS, A. (1986) «Rodolf Sirera parla de les seues obres dramàtiques», *L'Aiguadolç* 2, primavera, pp. 9-17.
- QUIRANTE, L. (1991) Introducció a *El veneno del teatro*, dins *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- SIMBOR, V. / CARBÓ, F. (1993) «Rodolf Sirera», dins *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadía de Montserrat, pp. 188-194.
- SIRERA, J.L. (1981) «Reflexions sobre el present teatral al País Valencià; Entrevista amb Rodolf Sirera», *Passat, present i futur del teatre valencià*, València Diputació Provincial, pp. 45-82.
- (1986) «Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera», *L'Aiguadolç*, 2, primavera, pp. 30-37.
- SIRERA, R. (1984a) «Introducció» a *La pau (retorna a Atenes)*, Barcelona, Ed.62-Orbis, pp.175-176.

- (1984b) «Algunes notes sobre l'estructura dramàtica», *Arnau*, Barcelona, Institut de Teatre, pp. 7-10.
- TORDERA, A. (1986) «Arnau: l'escenari d'un mite», *L'Aiguadolç* 2, primavera, pp. 22-29.
- (1987) «Nota de l'editorial» a Sirera, *Funció de gala*, València, Tres i Quatre, pp. 7-9.

c) Edicions de les obres de teatre de Rodolf Sirera. \*

- La pau (retorna a Atenes)*, (1969-1973), sis edicions a Barcelona, Ed.62, El Galliner (1975, 1980, 1982, 1985, 1988 i 1990) i una a Barcelona, Ed. 62-Orbis, 1984.
- Homenatge a Florentí Montfort* (1971), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera. Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1972. Segona edició corregida, 1983.
- Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), edició bilingüe Madrid, *Pipirijaina-Textos*, 1974; edició en català Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1982.
- Tres farses populars sobre l'astúcia* (1972-1973), València, Tres i Quatre, 1987. *La farsa de Misser Pere Pathélin* havia estat publicada a València, Tres i Quatre, 1973. Les altres dues, *Peret o els miracles de l'astúcia* (1972) i *El nas tallat* (1973), romanien inèdites.
- Revistes valencianes* (1972-1981), València, Tres i Quatre, 1990. Inclou *La infanta Tellina i el rei Matarot* (1972) atribuïda al pare Mulet, *Tres forasters de Madrid* (1973), versió lliure sobre l'obra d'Escalante, i *A l'Eden me'n vull anar (o el judici celestial d'El Virgo de Vicenteta)* (1981), inspirada en l'obra de Bernat i Baldoví.
- Tres variacions sobre el joc del Mirall* (1974-1975), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1977. Inclou *Tres variacions sobre el joc del mirall, amb un epíleg d'homenatge a Alfred Jarry* (1974), *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* (1974), *El misteri de la cambra tancada* (1975), *Medea* (1975), i *Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista* (1974-1975).
- El brunzir de les abelles* (1975), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1976. Segona edició Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1983.
- Memòria general d'activitats* (1976), treball col·lectiu d'*El Rogle*, amb dramaturgia de Rodolf Sirera, Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1978.
- El còlera dels déus* (1976), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1979.
- El capvespre del tròpic* (1977), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, València, Tres i Quatre, 1980.
- Arnau* (1977-1978), Barcelona, Institut de Teatre, 1984.
- L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre* (1977-1978), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1978. Segona i tercera edició de 1990 i 1992.
- Bloody Mary Show* (1979) Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1980.
- Històries de desconeguts* (1977-1981)/ *El príncep* (1983-1984), Barcelona, Ed.62, El Galliner, 1986. Inclou *La màgia dels colors i les banderes* (1979), *Arriba*,

(\*) Hem d'agrair sincerament a l'autor la informació d'algunes edicions i sobretot la dels principals muntatges.

- escuadras, a vencer...* (1977), *Intermedi* (1977-1980), *Retorn als orígens* (1980), *Històries de desconeguts* (1979-1981) i *El príncep* (1983-1984).
- La primera de la classe* (1983-1984), Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1985.
- Funció de gala* (1982-1985) València, Tres i Quatre, 1987.
- La princesa del desert* (1986), peça infantil inclosa a *El teatre a l'escola*, llibre escrit amb Manel Cubedo, Generalitat Valenciana, 1991.
- Números de pallassos* (1986), peça breu publicada a *Art Teatral, cuadernos de minipiezas ilustradas*, 1, València, 1987.
- Cavalls de mar* (1986), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, Barcelona, Ed. 62, El Galliner, 1988. Versió per a la representació editada a Lleida, Pagès-Editors, 1992.
- Indian summer* (1987), Alzira, Bromera, 1989.
- La partida* (1989), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, Ajuntament d'Alacant, 1990.
- El triomf de Tirant* (1991), en col·laboració amb Josep Lluís Sirera, llibret d'òpera amb música d'Amand Blanquer, Àrea de la Música de l'IVAECM de la Generalitat Valenciana, 8, València, 1992.

d) Principals muntatges de les obres de Rodolf Sirera. \*\*

- Homenatge a Florentí Montfort*, El Rogle, València, direcció de l'autor, 1972/1974.
- Plany en la mort d'Enric Ribera*, Teatre del Celobert, Barcelona, direcció de Joan Ollé, 1977/1980. Emesa per televisió, Miramar, 1980.
- El brunzir de les abelles*, L'Ou Nou, Barcelona, direcció de Joan Bas, 1978, nou muntatge el 1981.
- versió emesa per televisió, Miramar, direcció d'Esteve Duran, 1977.
- El capvespre del tròpic*, versió emesa per televisió, Miramar, direcció d'Orestes Lara, 1983.
- El verí del teatre*, versió emesa per televisió, Miramar, direcció de Mercè Vilaret, 1978.
- versió castellana de José M. Rodríguez Méndez, Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, Madrid, direcció d'Emilio Hernández, 1983 i 1985. Gira per l'estat espanyol el 1986. Emesa per televisió, Zona cadena.
- versió francesa de Josyane Ferrié, Centre Dramatique Occitan, Théâtre de la Méditerranée, Toulon, direcció d'André Neyton, 1985, i Festival d'Avinyó el mateix any.
- versió anglesa de John London, The Gate Teatre, Londres, direcció d'Astrid Hilne, 1988.
- versió emesa per televisió, TV3-Canal 33, direcció d'Orestes Lara, 1991.
- versió italiana de Mabel López, Seme di Marzo, Pescara, Verona i Milà, direcció d'Alessandro del Bianco, 1991-1992.
- versió francesa de Pep Planas i Christian Camelynck, La Comédie de Reims, Reims, Béthunes i París, direcció d'Agathe Alexis, 1992.

(\*\*) Aquesta informació ha estat lliurada per l'autor.

- versió castellana, Compañía Regional de Teatro de Lara (Veneçuela), Teatre Juares, Barquisimeto, direcció d'Antonio González, 1992.
- Companyia Flotats, Poliorama, Barcelona, direcció d'Orestes Lara, 1993.
- Bloody Mary Show*, versió francesa de Josyane Ferrié, Théâtre de la Méditerranée, Brignoles, direcció d'André Neyton, 1987.
- La primera de la classe*, en versió original i en versió castellana de Marina Navarro, Teatre Estable del País Valencià, direcció de Juli Leal, 1986.
- T. de B., Barcelona, direcció de Lurdes Barba, 1988. Emesa per televisió, Zona cadena, 1989.
- Nuevo Teatro de Aragón, Saragossa, direcció de Lurdes Barba, 1989.
- Funció de gala*, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, València, direcció de Juli Leal, 1980.
- Cavalls de mar*, Companyia Flotats, Teatre Poliorama, Barcelona, direcció de Josep M. Flotats, 1992.
- Indian Summer*, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, versió original i castellana, Barcelona, Madrid, direcció de Guillermo Heras, 1991.
- El triomf de Tirant*, Teatre Principal, València, direcció escènica de Jaime Martorell i direcció musical de Manuel Galduf, 1992.

