



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

L'existencialisme i el teatre de l'absurd en l'obra teatral de Manuel de Pedrolo
Ramon X. Rosselló

Catalan Review, Vol. IX, number 1, (1995), p. 125-138

L'EXISTENCIALISME I EL TEATRE DE L'ABSURD EN L'OBRA TEATRAL DE MANUEL DE PEDROLO¹

RAMON X. ROSSELLÓ

En tractar l'obra de Pedrolo ha estat una constant parlar de la seua relació amb l'existencialisme i amb el teatre de l'absurd. En el cas concret del teatre, però, a hores d'ara falta un estudi en profunditat sobre aquests dos punts de contacte.² No pretenem exposar-ne ara i ací, com és obvi, una anàlisi exhaustiva sinó que bàsicament tractarem de fixar la influència d'aquests corrents al llarg de la seua obra teatral i veure com aquesta constitueix un element que ens ajuda a diferenciar tres etapes dins la producció teatral de Pedrolo: obres de tempteig (1954-1956), producció central (1957-1963) i darreres obres (1966-1977).³

En parlar de l'obra teatral de Pedrolo atendrem a les setze obres publicades: *Els hereus de la cadira* (1954), *La nostra mort de cada dia* (1956), *Cruma* (1957), *Pell vella al fons del pou* (1957), *Homes i No* (1957), *Situació bis* (1957), *Algú a l'altre cap de peça* (1958), *Darrera versió, per ara* (1958), *Sóc el defecte* (1959), *Tècnica de cambra* (1959), *Acompanyo qualsevol cos* (1962), *Bones notícies de Sister* (1962), *L'ús de la matèria* (1963), *La sentència* (1966), *Aquesta nit tanquem* (1973) i *D'ara a demà* (1977).⁴

¹Aquest article forma part del treball realitzat fins ara dins el nostre projecte de tesi doctoral dedicada a l'obra teatral de Pedrolo, projecte que va rebre una beca de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

²Sobre aquestes qüestions podeu consultar Bartomeus (1976), Coca (1991) - primera edició: Dopesa, 1973 -, Fàbregas (1971) i Graells (1992). Per a la relació amb l'existencialisme hi ha la tesi doctoral de F. X. Vall i Solaz, *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990 (inèdita).

³Sobre les tres etapes que es poden distingir en la producció teatral de Pedrolo tenim un article en premsa, «Cap a una cronologia dels models teatrals de Pedrolo», el qual apareixerà en un proper número de la revista *Caplletra*, dedicat al teatre català de postguerra.

⁴Sobre les edicions i dates d'estrena de la producció teatral de Pedrolo podeu veure l'article de Graells (1992:120-122). Nosaltres recollim ací només les dades d'edició (en el cas de més d'una edició, nosaltres hem consultat la més recent):

Els hereus de la cadira (1954), Editorial Millà. Col·lecció «Catalunya teatral», 166, 1980.

La nostra mort de cada dia (1956), Editorial Moll. «Biblioteca Raixa», 33, 1958.

Cruma (1957) 1) Nereida. «Biblioteca Gresol», 29, 1958. 2) Millà. Col·lecció «Catalunya teatral», 150, 1979.

Pell vella al fons del pou (1957), Editorial Moll. «Biblioteca Raixa», 101, 1975.

Homes i No (1957), 1) J. Horta, editor «Quaderns de teatre ADB», 2, 1960. 2) Aymà, 1976.

PEDROLO I EL TEATRE DE L'ABSURD

La qüestió de l'adequació o no a la producció dramàtica de Pedroló de l'etiqueta de teatre de l'absurd ha estat plantejada en múltiples ocasions, bé a partir de les declaracions del mateix Pedroló o bé pels estudiosos de l'obra de Pedroló.

Si revisem les opinions de l'autor, comprovarem que en diferents ocasions rebutjà aquesta caracterització, sols admetent-la per a l'obra *Cruma*; així ho veiem en el llibre de Coca, *Pedroló perillós?* (1991:80-81) en el qual Pedroló reconeix la influència de *Tot esperant Godot* de Beckett sobre aquesta obra, però, tot seguit, afegirà:

«que les altres peces meves ja no tenen res a veure ni amb Beckett ni amb *Cruma*. Per això acceptaria que, en rigor, aquesta obra formés part d'un ideal de teatre de l'absurd. Però només aquesta.»

Aquest mateix refús el tornem a trobar en el llibre de Bartomeus, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, (1976:222-223). Pedroló hi opina que aquesta etiqueta:

«ja comença per ser una cosa molt relativa, una mena de sac de drapaire on es barregen tot d'objectes heterogenis. No veig que hi hagi tants punts de contacte, per exemple, entre Beckett, Ionesco i Pinter, (...). I, quant a la meua obra, és massa coherent perquè el qualificatiu en qüestió li convingui. La vida és absurda, això sí, i les situacions en què es troben els meus personatges en pateixen; ells, però, s'enfronten amb aquestes situacions amb una lògica rigorosa; el seu pensament vol introduir l'ordre en el desordre (...). Jo més aviat diria, si de cas, que el meu teatre és una mica abstracte, en el sentit que, més que individualitzar els personatges, en fa representants d'algunes actituds generals o generalitzades i tendeix a convertir-los en símbols.»

Situació bis (1958), 1) Occitània. Col·lecció «El barret de Danton», 3, 1965. 2) Editorial Millà. Col·lecció «Catalunya teatral», 133, 1976.

Algú a l'altre cap de peça (1958), Editorial Moll. «Biblioteca Raixa», 101, 1975.

Darrera versió, per ara (1958), Edicions 62. Col·lecció «El galliner», 8, 1971.

Sóc el defecte (1959), Editorial Moll. «Biblioteca Raixa», 101, 1975.

Tècnica de cambra (1959), Editorial Moll. «Biblioteca Raixa», 67, 1964.

Acompanyo qualsevol cos (1962), Editorial Millà, Col·lecció «Catalunya teatral», 151, 1979.

Bones notícies de Sister (1962), 1) Els Marges, 3, 1975. 2) Editorial Millà. Col·lecció «Catalunya teatral», 152, 1979.

L'ús de la matèria (1963), Edicions 62. Col·lecció «El galliner», 35, 1977.

La sentència (1966), Edicions 62. Col·lecció «El balanci», 232, 1990 (dins *Disset contes i una excepció*).

Aquesta nit tanquem (1973), Edicions 62. Col·lecció «El galliner», 46, 1978.

D'ara u demà (1977), Editorial Millà. Col·lecció «Catalunya teatral», 184, 1982.

A més de les obres editades, Graells esmenta tres peces breus del 1974, *Monòleg*, *Dos quart de set i Xit*, que ell declara no haver pogut llegir. Nosaltres hem intentat saber d'aquestes obres a través del director que les estrenà, Joan Maria Gual, però encara no hem tingut cap dada certa sobre elles.

En les respostes al qüestionari de C. Isasi Angulo (Pedrolo 1974:193) torna a admetre el caràcter de teatre de l'absurd de l'obra *Cruma* i, anant un poc més enllà, afeg que:

«entre les inèdites, n'hi ha algunes que tornen a fregar aquesta línia. Em refereixo, sobretot, a *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister*.»

En tot cas, en el pròleg que escriu a *Acompanyo qualsevol cos* (1979:8) torna a rebatre l'adscripció de la seua obra al teatre de l'absurd.

Graells (1992:115) ha comentat, enfront d'aquestes darreres consideracions de l'autor, que:

«aquestes dues peces són les més de l'absurd -en aquest cas, assimilant-lo a les característiques beckettianes del terme- que Pedrolo va escriure mai.»

Sobre la concepció que Pedrolo tenia del teatre de l'absurd, podem assenyalar el fet que considerava Beckett com el representant més genuí d'aquest tipus de teatre (Coca 1991:82).

Quan Ferrater Mora (1976:14) li preguntà què entenia per *teatre de l'absurd*, ell respongué que:

«és una etiqueta còmoda que abraça diverses modalitats de formes teatrals que no tenen una definició clara en termes habituals. Suposo que, en conjunt, el caracteritza un afany de rompre una lògica generalment acceptada, bé que no pas tan indiscutible com molts es pensen (...). Quant a la meua obra, no totes les meves peces poden ser qualificades d'*absurdes*, perquè en tinc moltes que només recullen aspectes molt limitats d'aquesta tendència (...).»

Fàbregas (1971:7) ha considerat que Pedrolo:

«hereta la temàtica existencial, absorbida de manera àmplia, i se serveix de les formes de l'absurd davant la necessitat indefugible d'utilitzar una certa dosi d'esoterisme.»⁵

Coca (1991:82) ha apuntat aquesta mateixa idea respecte a l'ús de les tècniques de l'absurd en preguntar-li si no era una falla utilitzar les tècniques del teatre «absurdista» com un subterfugi i no com a mitjans valuosos en ells mateixos. Pedrolo respongué així:

«Molt probable. Però no oblidem que aquestes tècniques «absurdistes», com tu dius, poden servir més d'una finalitat.»

⁵ Fàbregas (1977:6) manté aquesta mateixa idea, afegint que «avui aquesta afirmació em sembla, a més de vigent, molt més clara: quan Pedrolo prescindeix de la inconcreció esotèrica, les tècniques de l'absurd s'esvaneixen.»

Però al capdavall reconeix que aquest era l'únic camí per tal de dir «coses poc conformistes» i que les obres poguessen passar la censura.

Aquesta idea, la reitera el mateix Pedrolo en diferents entrevistes (Pedrolo 1974). En el qüestionari de C. Isasi Angulo (Pedrolo 1974:201), per citar-ne una, dirà:

«Per què us penseu que vaig escollir aquesta forma teatral tan abstracta, sinó per poder passar les defenses amb què es protegeix el sistema?»

Nosaltres, però, considerem que, a més de la necessitat de defugir la censura, caldria assenyalar altres motius per fer ús de les tècniques pròpies de l'absurd. El mateix Pedrolo va parlar de l'impacte que li produí la lectura de *Tot esperant Godot* (Bartomeus, 1976:223-224):

«*Tot esperant Godot*, la primera obra seva que vaig conèixer, és una d'aquelles peces que et fan reaccionar per força, i gairebé violentament, en pro o en contra. Sí, em va impressionar tremendament. Havia de deixar rastres, doncs.»

A més, en *Cruma* que, com hem vist, és l'única obra que Pedrolo considerava com a pròpia del teatre de l'absurd, no veiem aqueixa necessitat d'*esoterisme* enfront de les dues obres anteriors, ja que la temàtica té poc a veure, almenys en una lectura immediata, amb el terreny polític i es relaciona temàticament amb obres prèvies. Tampoc no seran obres de caire polític *Acompanyo qualsevol cos o Bones notícies de Sister*.

Esslin, en el seu llibre *The Theatre of the Absurd*, ha intentat delimitar-ne el concepte. Per a Esslin no és l'aspecte temàtic allò que caracteritza el teatre de l'absurd,

«la angustia metafísica, originada per el absurdo de la condició humana es, en líneas generales, el tema de las obras de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet y los restantes escritores tratados en este libro (...). Idéntica idea sobre la falta de sentido de la vida, de la inevitable devaluación de los ideales, de la pureza, de los fines, encontramos en gran parte del trabajo de dramaturgos como Giradoux, Anouilh, Salacrou, Sarte y el mismo Camus.» (1966:15)

La diferència entre aquests i els dramaturgs de l'absurd està aleshores en el fet que els primers «presentan la irracionalidad de la condició humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo.»

Esslin, malgrat la dificultat –al nostre entendre– de buscar punts de contacte entre els diferents escriptors que han estat considerats com a

autors de l'absurd, ha assenyalat algunes característiques que considerem vàlides en termes generals. Així el refús a un llenguatge discursiu i argumentador, la no pretensió de contar una història amb l'objecte de comunicar alguna lliçó moral o social, la presentació d'uns personatges amb mòbils i accions en gran part incomprensibles, el fracàs de la comunicació entre els personatges i sovint una estructura circular o un procés d'intensificació creixent de la situació inicial.

Elements típics d'aquestes obres són també una situació absurda inicial, una acció gairebé nul·la i emmarcada en una escenografia de màxima simplicitat, un important grau d'il·localització espacial i temporal, personatges anònims, essencialitzats, només identificables pel seu comportament moral.

Si acceptem aquests trets com a característics d'aquest corrent, només ens queda veure si els podem detectar en l'obra teatral de Pedrolo.

En primer lloc considerem que es pot limitar la relació de Pedrolo amb el teatre de l'absurd a les obres escrites entre *Cruma* i *L'ús de la matèria*, ambdues incloses, és a dir, les obres escrites entre 1957 i 1963. Però, a més, dintre aquest grup d'obres, cal establir diferències ja que no totes responen a un plantejament idèntic.

És general la presència d'alguns dels elements assenyalats en les obres de l'època central, així la simplicitat de l'escenografia, la il·localització espacial i temporal i els personatges anònims essencialitzats. Són sobretot aquells elements referents a l'ambientació els que reben un tractament proper al d'altres obres del teatre de l'absurd; elements que li permetran allunyar-se del tractament realista de les dues primeres obres.⁶

Tenim obres de Pedrolo on les situacions en què es troben els personatges són absurdes, però la seua actuació i el seu discurs tenen lloc amb una coherència que les allunyen del teatre de l'absurd, com podem

⁶S'ha parlat de la influència de *Huis clos* de Sartre sobre la concepció espacial del teatre de Pedrolo. José Monleón (1966:15) assenyalava que el recurs a la cambra podria deure's a la influència d'aquesta obra. Aquesta mateixa qüestió, Isasi Angulo (Pedrolo 1974:200) la planteja a Pedrolo:

«I. - Tota la vostra obra es pot definir com una tècnica de cambra. No ha influït *Huis clos* de Sartre en aquesta escenografia de caràcter tancat com a símbol de la dificultat d'obertura del destí humà?»

P.- Dificil. Vaig començar a llegir Sartre novel·lista i filòsof cap als anys quaranta-nou o cinquanta, però el seu teatre no el vaig conèixer fins molt després, quan ja havia escrit *Cruma*. En canvi, havia llegit el teatre de Beckett, el qual deixà senyals en aquesta peça. La idea de l'habitació tancada (més o menys tancada) se m'havia d'acudir per força i amb tota espontaneïtat quan, personalment, feia molts anys que em sentia viure entre parets que posaven traves als meus moviments i, fins on podien, intentaven de posar-ne (i encara ho fan) al meu pensament. També cal dir que la idea de «cambra» era escènicament seductora.»

Cal tenir en compte que de cambra estrictament només n'hi ha en *Tècnica de cambra* i *Bones notícies de Sister*. I és en la primera on sí que es podria marcar una influència de *Huis clos*, obra amb la qual podríem veure més punts de contacte.

veure en *Homes i No*, *Situació bis*, *Darrera versió*, *per ara*, *Sóc el defec-te* o *Tècnica de cambra*.

Però on més evident resulta el distanciament de Pedrolo amb el teatre de l'absurd és en la trama argumental; així, les obres de Pedrolo solen presentar una història composta per un encadenament lògic amb un missatge final; només cal explicitar com sovint s'ha assenyalat el caràcter didàctic de moltes de les obres de Pedrolo (Coca 1991:85). Les obres *Cruma*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister* són les que més se n'allunyen ja que en aquestes resulta difícil delimitar una història amb una lliçó final clara. Així les interpretacions de *Cruma* no sempre han coincidit i reiteradament s'ha parlat de la dificultat de les altres dues obres.

Si ens fixem en el tractament del llenguatge, element essencial, veurem que aquelles obres més properes a l'absurd són *Cruma*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister*, *Pell vella al fons del pou* i *L'ús de la matèria*. Aquestes dues darreres, però, relacionades amb el tema de la revolta, presenten una història narrativa, sobretot la segona.

Hem vist com, reiteradament, el nom de Beckett ha aparegut lligat a la producció de Pedrolo. Efectivament es poden assenyalar elements de contacte entre ambdós autors.⁷ Així les dificultats en la comunicació o en el reconeixement dels altres. El fet d'omplir l'existència amb jocs o amb la narració d'històries. Actituds en els personatges com no posar-se d'acord en les apreciacions o la seua falta de memòria. En general es presenta una existència repetitiva, monòtona, on els actes són semblants tots els dies: els personatges repeteixen activitats, preguntes i comentaris. Són comuns, pel que fal al tractament del temps, els comentaris que utilitzen una sèrie d'adverbis temporals on es marca una forta oposició entre un abans, un ara i un futur, i alhora un sempre o un mai, fugint de majors concrecions temporals, ús que accentua la il.localització temporal. Sols sabem que hi ha un dia darrere un altre i un devenir temporal que en poc modifica les coses, un cendrer nou en *Cruma* o les fulles de l'arbre en *Tot esperant Godot*.

Amb altres autors que han estat considerats de l'absurd la relació és menor; en tot cas, també observem alguns elements propers a Ionesco com jocs amb la temporalitat, falta de memòria, contradiccions entre el que diuen i la realitat, confusions de persones, el fet de contar històries, els finals circulars. Un possible punt de contacte, per exemple, és el joc de noms i la discussió al voltant de la mort del pare i de les edats en *L'ús de la matèria*, que veiem també en *La cantant calba*.

S'ha parlat sovint de la falta d'humor (Pedrolo 1974: 193) com un dels trets de la producció de Pedrolo que l'allunyaria del teatre de l'ab-

⁷ Per realitzar aquesta comparació hem pres les obres *Tot esperant Godot* i *Fi de partida* de Beckett.

surd, però ni totes les obres d'autors que són considerats de l'absurd fan riure necessàriament, ni tampoc totes les obres de Pedrolo estan exemptes d'una certa comicitat, així tenim les obres *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i, sobretot, *L'ús de la matèria*.

Per tant, es podria parlar de gradació en la presència d'elements típics de l'absurd. Curiosament trobem una major presència d'aquests elements en les primeres i en les darreres obres de l'etapa central que nosaltres delimitem dins la producció pedroliana.

L'EXISTENCIALISME EN L'OBRA TEATRAL DE PEDROLO

La influència de l'existencialisme en l'obra de Pedrolo és un fet reconegut per tota la crítica. Així, per exemple, Coca (1991:13-14) ha assenyalat com Pedrolo pertanyia «a aquella colla d'escriptors catalans que més clarament van rebre l'impacte de l'existencialisme sartrià.» El mateix Pedrolo li comentava (Coca, 1991:50) que:

«aquesta filosofia venia com un guant a la mà. Quan et trobes al final d'un món i, justament en aquell moment, et cauen als dits uns llibres que s'ocupen agònicament del final d'aquell món o d'un altre semblant, hi respons amb un moviment, amb un tropisme de planta... (...). Aleshores el descobriment d'un Heidegger o d'un Sartre, a part de l'altura intel·lectual d'aquests senyors, que és verament impressionant tant si hi combregues com si no hi combregues, havia de deixar senyal (...).»

F. Vall, en un article sobre la influència de l'existencialisme en les primeres novel·les de Pedrolo, hi comenta (1992:207) que:

«molt possiblement, la influència de l'existencialisme sigui la més determinant en l'obra de Pedrolo».

En el camp del teatre aquesta influència també és important. Així es veu com la temàtica d'algunes obres o certes intervencions en els diàlegs mostren una clara relació amb l'existencialisme.

En *Els hereus de la cadira* veiem plantejada una distinció entre, a partir dels termes que apareixen en l'obra, «bèstia corrent» i «home corrent». «L'home corrent» serà en paraules del Cirabotes un «creador», «un creador que ho pot tot. Amb ell comença el camí de la llibertat». Un home que comporta dues condicions, ser viu i adolorit. L'obra planteja així el pas del Cirabotes d'una bèstia corrent a un home corrent. Segons Fàbregas (1971: 9).

«per a Manuel de Pedrolo l'home corrent no és l'home-massa sinó l'home individu que es planteja el sentit de la seua existència.»

Aquesta mateixa qüestió referida a l'existència autèntica és tractada en *Cruma*, així ho assenyalà Pedrolo en diferents entrevistes:

«L'home autèntic, l'home inautèntic... Jo resolía la meua peça en el sentit que l'autenticitat mena a l'aïllament, a una pèrdua de realitat. El Resident, es pot dir que no té contacte amb ningú, que fins ignora que allí, a dues passes, hi ha d'altra gent. Viu centrat sobre el fet innegable del seu ésser. I això no vol dir que no sigui vulnerable; ho és més que d'altres i tot... Una actitud aberrant si l'home ha d'assumir un compromís, de l'ordre que sigui. No es pot viure de veres sense embrutar-se les mans. No cal que sigui de sang, és clar. Com veus, també m'allunyava una mica de Heidegger; donava al seu pensament unes derivacions que ell potser no hauria acceptat. Però és el que passa: tu parteixes d'un concepte i el converteixes en un altre...» (Coca 1991:80).

El tema de la mort, l'ésser per a la mort, apareix plantejada en *La nostra mort de cada dia* i en *Tècnica de cambra*. En *Tècnica de cambra* els personatges, dedicats a lluitar durant tota la seua existència dins la cambra, descobreixen al capdavant l'experiència de la mort, fet que els produirà un fort trasbalsament que els duu a interrogar-se sobre el sentit mateix de l'existència. En el cas de *La nostra mort de cada dia*, a més de la relació amb Heidegger, detectem en els diàlegs entre M. i el Pare especulacions derivades del pensament de Sartre com la consideració de la persona com un projecte cap al futur (pàgs. 95-98) o l'oposició entre existència (viure) i ser (la mort) (pàgs. 28-29).

La mala fe és el tema d'*Acompanyo qualsevol cos* i de *Bones notícies de Sister*, tal i com Pedrolo ha dit en diverses ocasions:

«De fet, m'interessa una cosa planera i ben abastable: fer visible alguns aspectes del nostre capteniment quan ens refugiem en la mala fe, en la falsa ignorància, en la hipocresia matisada d'ingenuïtat, en tot un conjunt d'actituds inhibidores adoptades més o menys voluntàriament per tal de fugir de nosaltres mateixos i del pes de les nostres accions» (Pedrolo, 1979:5).

Darrera versió, per ara, centrada, en termes de Fàbregas (1971:21), en el rebuig de l'Absolut, conté en els seus diàlegs molts elements de contacte amb l'existencialisme. Això ho podem comprovar al llarg de l'obra on són usuals les referències a la llibertat, a la possibilitat de triar, a l'autenticitat, a la responsabilitat, etc.:

«BOHEMI: (...) Això és un món clos que us asfixia, on no són possibles, o són molt difícils, les iniciatives, l'exercici de la llibertat...

HOME: Llibertat...

BOHEMI: Sí, la possibilitat d'escollir i l'ús dels vostres dons de discerniment.»(pàg. 61)

«DONA: (...) Aquesta és una de les coses que ens falten, l'autèntica presència d'allò que ens envolta, la nostra autèntica presència... (...)» (pàg. 35)

«XICOT: (...) Perquè sou lliures i amb sentit de la responsabilitat.» (pàg. 90)

«XICOT: I vosaltres, què heu guanyat?

HOME: La inquietud.

BOHEMI: Galdosa conquesta, a fe!

HOME: La més gran de totes. Perquè és l'única que ens permetrà de saber que som vius, i d'estimar. (A la Dona.) Oi?» (pàgs. 91-92).

Al capdavant, trobem un paral·lelisme amb *Els hereus de la cadira* i la figura de «l'home corrent». Se'ns torna a parlar de ser viu, de la inquietud (allí se'ns deia «ser adolorit») i de la capacitat de creació. Inquietud, dolor que podem relacionar amb l'angoixa que se sent davant la llibertat i la responsabilitat a l'hora de triar.

La relació amb els altres, l'ésser per als altres, és plantejat en *Algú a l'altre cap de peça*. L'obra, però, no pren una posició totalment ortodoxa respecte a l'existencialisme, sols un dels personatges, Cal, planteja la relació amb els altres sota la empremta sartriana. Així són contínues les referències a l'altre com un objecte:

«CAL: Una persona més o menys com jo, ni amiga ni enemiga, potser, però que ja no és al meu davant, immòbil, esperant, plantant-me cara, fent-se obstacle, obstinada com un objecte...

XICOTA: Us asseguro que ella no és res de tot això. Mireu-la, tan quieta, tan pacient, centrada en ella mateixa, sense preocupar-se de nosaltres, probablement sense ni pensar-hi...

CAL: També això és una amenaça. (La subjecta pel braç) ¿No us n'adoneu? Em nega amb la seva indiferència, amb el seu fer al marge de mi. És com un objecte davant d'un altre objecte, una negació sense límits que nega allò que la nega... ¿Us sembla que ho puc tolerar?» (pàg. 41)

En la darrera obra, *D'ara a demà*, encara hi haurà referències en els diàlegs a l'existencialisme:

«LIDA: Potser ho sou a despit vostre, però ho sou. L'amor és... una realització del teu ser amb una altra persona.

SACERDOT: (amb disgust.) Conec aquesta desgraciada fraseologia, que l'existencialisme va posar de moda.» (pàg. 26)

«LIDA: Un autor francès que vosté no aprova, o que no aprovaria si l'hagués llegit, escriu que els actes que fem es lliguen a nosaltres com la fulgor al fòsfor.» (pàg. 60)

En general, podem dir que la reflexió al voltant de la llibertat, punt cabdal de l'existencialisme, és, en termes generals, el tema de l'obra tea-

tral de Pedroló. Llibertat que Pedroló presentava en termes propers a Sartre (Ferrater Mora, 1976:11):

«L'home és lliure des del moment que té la possibilitat d'escollir; de fet, suposo que la filosofia existencial té raó quan indica que l'home és precisament la seva llibertat. Però la seva mateixa llibertat l'afeixuga i l'aclapara, i per això procura limitar-la amb tota mena d'obstacles d'ordre moral i metafísic, etc., que el converteixen en un animal de mala fe. En les meves obres, l'home és víctima de tots aquests entrebancs que ell mateix s'ha creat o que li han creat els seus antecessors, però no sempre els accepta i sovint lluita per vèncer-los.»

L'obra teatral de Pedroló constitueix així un recorregut per tots aquells límits amb els quals l'ésser humà s'ha d'afrontar, amb una clara opció de lluita contra aqueixos límits.

Ara bé, l'empremta de l'existencialisme queda en algunes obres molt diluïda. Possiblement sense les declaracions de Pedroló seria difícil trobar aquell fonament existencialista que esmenta justament en aquelles obres on hi ha una major presència d'elements de l'absurd. Açò sembla apuntar Graells (1992:111) quan assenyala respecte a *Cruma* que hi ha altres elements en l'obra més visibles.

EVOLUCIÓ DE L'OBRA TEATRAL DE PEDROLÓ

Si ens fixem ara en les divisions que s'han proposat sobre l'evolució de l'obra novel·lística de Pedroló, veurem que, per exemple, Campillo i Castellanos (1988:89-97) han distingit tres etapes: una primera que comprendria de 1952 a 1956, una segona de 1957 a 1971 i la tercera que abraçaria els darrers anys. No intentem encetar ací una anàlisi comparativa entre l'obra narrativa i la teatral, però voldríem remarcar, a partir de la caracterització que s'ha fet d'aquestes etapes, un canvi que també, encara que amb una variació en les dates, s'observa en l'obra teatral de Pedroló.

Aquests autors destaquen (1988:89):

«que un element característic d'aquesta primera etapa i punt de partida de tota la seva obra posterior és el fet de situar-se en els espais de confluència entre l'existencialisme i la literatura de l'absurd, en una versió personal que fa difícil d'emmarcar-lo de manera estricta dins aquests corrents.»

En el teatre, si bé la influència de l'existencialisme és evident des de la primera obra que coneixem, la confluència amb l'absurd sols es produeix a partir de *Cruma*.

En la segona etapa, han dit Campillo i Castellanos,

«d'una manera personal, però paral·lela a l'evolució general de l'existencialis-

me (...) l'autor potencia el compromís amb la realitat social i cultural que l'envolta.»

Aquest mateix fet el trobem en el seu teatre en un procés que, si bé no resulta tan evident en *Cruma* i *Pell vella al fons del pou*, es fa palès en obres com *Homes i No* i *Situació bis* i s'accentuarà en les darreres obres.

Així, a tall de conclusió, podríem fer nostres les paraules de Coca (1991:16) quan diu que:

«com la narrativa, efectivament, el teatre de Pedrolo és clarament existencial, per bé que va ser escrit sota l'impacte confessat de Samuel Beckett.»

En primer lloc, considerant l'obra en conjunt, teatre existencial, més que no existencialista, prenent existencialista com el seguiment ortodox d'aquest corrent filosòfic. Segurament M. Aurèlia Capmany apuntava açò mateix quan deia (1992:82):

«Vam devorar amb la mateixa avidesa famolenta no ja una filosofia sinó el vocabulari d'aquesta filosofia (...).»

No trobem en Pedrolo un seguiment fidel dels postulats existencialistes. Recordem el mateix comentari que Pedrolo feia sobre *Cruma*.⁸ A més, Pedrolo tractarà qüestions que, en principi, escapen a la filosofia existencialista i que són de caràcter més general com ara el coneixement i les relacions d'opressió o, en una darrera etapa, l'enfrontament polític.

Aleshores, després del que hem dit, podem destacar que gran part de les obres de Pedrolo presenten un plantejament temàtic desenvolupat en una història narrativa, uns personatges anònims, essencialitzats, els quals responen de forma lògica amb actuacions racionals a les situacions en què es troben, una localització espacial i temporal imprecises

⁸ En l'entrevista amb M. Bayón, publicada l'any 1973, Pedrolo contestava així a una qüestió que planteja açò mateix (Pedrolo, 1974: 212):

B.- Què resta avui d'aquell Pedrolo del qual hom va dir que era existencialista, autor de l'absurd, el Beckett català i tot de coses per l'estil?

P.- (...) Sense que fos «existencialista», em vaig deixar influir per una manera de pensar «existencial» del qual hi ha rastres abundants en algunes de les meves obres.

Sobre aquesta mateixa distinció existencialista/existencial tenim un altre comentari de Pedrolo en el mateix sentit, en aquesta ocasió sobre les novel·les (Coca 1991:113):

«C.- Sí, però responen a un condicionament existencialista.

P.- Si vols, existencial, que no és ben bé el mateix. La filosofia que s'hi desenvolupa, en la mesura que sigui filosofia, no es ben bé existencialista i de segur que no l'aprovarien pas els grans pontífexs dels moviments (...).»

i un tractament coherent del llenguatge allunyat de l'humorisme que trobem en obres del teatre de l'absurd. Però també hi ha una sèrie d'obres que ja no responen tan clarament a aquesta caracterització i, per tant, no estem d'acord en l'obstinació de Pedrolo a l'hora de desmarcar-se del teatre de l'absurd. Considerem que es detecta més enllà de l'obra *Cruma*. Els elements propis del teatre de l'absurd es troben en diferents graus en les obres escrites entre 1957 i 1963, sobretot en *Cruma*, *Pell vella al fons del pou*, *Acompanyo qualsevol cos*, *Bones notícies de Sister* i *L'ús de la matèria*.

Aleshores, quan pretenem establir els sempre problemàtics talls temporals dins la producció teatral pedroliana, enfront d'altres propostes fetes -Coca (1991), Martí-Olivella (1979), Castellanos i Campillo (1988) o de la de Graells (1992), exclusivament per al teatre-, proposem tenir en compte com a element fonamental el recurs a les tècniques de l'absurd. Aquestes apareixen en l'obra *Cruma* i desapareixen amb *L'ús de la matèria*, enmig trobem una major o menor presència d'aquests elements. La influència de l'existencialisme, en canvi, és més o menys palesa al llarg de tota l'obra.

Podríem aleshores parlar, pel que fa a la producció del període 1957-1963, i fent ús de les paraules de Fàbregas (1971:7), d'una:

«forma dramàtica personal, eficaç i atractiva, que li permet l'enfocament dels temes que l'inquieten i llur estudi des d'unes posicions determinades.»

Així elements de l'existencialisme i de l'absurd conflueixen en obres com *Cruma*, *Acompanyo qualsevol cos* i *Bones notícies de Sister* fins a fer desaparèixer el caràcter discursiu i didàctic d'altres obres. Forma dramàtica personal que hauríem de limitar a l'etapa central de la seua producció i que ha estat qualificada pel mateix autor com un «teatre abstracte» (Coca, 1991:80) o «realisme exasperat» (Pedrolo, 1979:8). Nosaltres no entrarem, però, en la discussió de l'etiqueta pertinent.

RAMON X. ROSSELLÓ IVARS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARBONÈS, J. (1973) *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic.
 BARTOMEUS, A. (1976) *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
 CAMPILLO, M. i CASTELLANOS, J. (1988) «La novel·la» dins RIQUER/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Ariel, pp. 45-118.

- CAPMANY, M. A. (1992) «Pedrolo encara reixes a través», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 81-100.
- COCA, J. (1991) *Pedrolo, perillós?*, Barcelona, La Magrana (primera edició: 1973, Barcelona, Dopesa).
- ESSLIN, M. (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix-Barral (versió original en anglès, 1961, Anchor Books).
- FABREGAS, X. (1971) «Existencialisme, teatre de l'absurd i realisme exasperat» dins PEDROLO, M., *Darrera versió, per ara*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-21.
- (1972) *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial.
- (1977) «Pròleg» a PEDROLO, M., *L'ús de la matèria*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-9.
- (1978) *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- FERRATER MORA, J. (1976) «Pròleg» a PEDROLO, M., *Homes i No*, Barcelona Aymà, pp. 5-14.
- GALLÉN, E. (1988) «El teatre» dins RIQUER/COMAS/MOLAS, *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Ariel, pp. 191-219.
- GRAELLS, G. J. (1990) «Rellegir el teatre de Pedrolo», *Urc*, núm. 2, febrer, pp. 46-53.
- (1992) «Un recorregut pel teatre de Pedrolo», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 103-122.
- MARTÍ OLIVELLA, J. (1979) «Paral·lels evolutius a l'obra de Sartre, Camus i Pedrolo», *Estudis de llengua i literatura catalanes. Actes del I Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MONLEÓN, J. (1966) Pròleg a PEDROLO, M., *Hombres y No*, Barcelona, Aymà, pp. 13-32.
- MUNNÉ-JORDÀ, A. (1993) «Manuel de Pedrolo, autor teatral», *Serra d'Or*, 402, pp. 64-65.
- PEDROLO, M. (1974) *Els elefants són contagiosos*, Barcelona, Edicions 62.
- (1974) *Si em pregunten, responc*, Barcelona, Edicions Proa.
- (1979), Pròleg a *Acompanyo qualsevol cos*, Barcelona, Millà, pp. 5-8.
- ROSSELLÓ, R. X. (1992) *Aproximació a l'obra teatral de Manuel de Pedrolo*, Memòria de Llicenciatura presentada al Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València, inèdita.
- SALVAT, R. (1966) *El teatre contemporani*, 2 volums, Barcelona, Edicions 62.
- VALL I SOLAZ, F. X. (1990) *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, Tesi doctoral presentada al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, inèdita.
- (1992) «L'existencialisme a les primeres novel·les de Manuel de Pedrolo (1949-1956)», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 207-216.

- VALLVERDÚ, J. (1992) «Pedrolo i l'espectador», *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, pp. 123-141.
- VIDAL, J. A. (1979) «Pedrolo, dramaturg en actiu», *Taula de Canvi*, núm. 16, juliol-agost, pp. 89-94.
- WELLWARTH, G. E. (1978) *Spanish Underground Drama*, Villalar, Madrid (versió original en anglés, 1972, Pennsylvania, University Press).