

27

DESEMBRE DE 1985

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900004554

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

27

DESEMBRE DE 1985

792.0119

edicions 62



JAUME MELENDRES

ÉS POSSIBLE REPRODUIR
EL NAS DE CLEÒPATRA?*

* Article publicat a «Taula de Canvi», núm. 89, novembre-desembre 1977, gener-febrer 1978.

Des de sempre, el teatre ha mantingut relacions parasitàries amb la història. Sense escrúpols ni vergonya, fins i tot amb insolència, els dramaturgs de tots els temps han convertit els fets i els personatges del passat en primera matèria de la creació teatral. Barrejant fets i mites, i per més que avui ningú no consideri històrics la majoria dels elements del teatre religiós, la història, en la seva versió sagrada, és el gran plat únic de l'activitat escènica durant l'Edat Mitjana i els seus contraforts finals. Shakespeare, com tothom sap, tenia per llibre de capçalera la *Crònica* de Holinshed, i la va saber aprofitar a fons. Schiller imità aquesta vocació erudita, perfectament interessada, i Victor Hugo reivindicà el nom i els mètodes del mestre William. La seducció no coneix fronteres ideològiques. Era lògic, per exemple, que aquells qui havien arribat al poder gràcies a una concepció materialista de la història intentessin demostrar aquest poder materialitzant la història als escenaris mateixos de la història. Així, el dia 7 de novembre de 1920, més de sis mil actors commemoraven la Revolució d'Octubre representant, per a cent mil espectadors i amb la màxima fidelitat, aquella presa del palau d'Hivern que tres anys abans s'havia produït realment. La història, teatralitzada, era el mirall que permetia a tota una societat de no perdre de vista el primer gest de la seva radical transformació.

I no sols els dramaturgs —sempre a la caça d'arguments— o les revolucions —que no necessiten arguments. També els actors. Des del Johnson d'El Molino, intèrpret burlesc d'un singular Neró, fins als grans noms de l'escena francesa del XIX (la Rachel, la Duchesnois, Lemaître), els personatges històrics, sinònim de «tràgics», han estat l'obsessió dels homes i les dones que surten cada nit a l'escenari: la prova de foc definitiva. Amb aquest afany, algunes dones (la Sarah Bernhardt, l'Espert) han arribat fins i tot a transvestir-se per tal d'encarnar els grans personatges, que són sempre tan masculins com la mateixa història, almenys la que és escrita. Al cor de Manhattan, Broadway redescobria l'any 1977 la gallina dels ous d'or del teatre històric. Seguint l'exemple dels soviètics, i adaptant la noció de temps històric a les exigències d'un segle en el qual l'actualitat i la reproducció d'actualitat són simultànies, el comerç teatral americà introdueix una variant pròpia de la ciència-ficció digna de Cortázar: en convidar Golda Meir a l'estrena de *Golda*, Broadway actualitza la història i historifica l'actualitat, i

satisfà així dues aspiracions del públic perfectament complementàries.

Però abans que Nova York fou Catalunya.

En efecte, seria del tot impossible de comprendre què ha estat i què és el teatre català contemporani sense entendre el paper que hi ha fet aquesta presència de la història. Si els anys seixanta van ser els del teatre polític-metafòric, amb tota una generació de dramaturgs dedicada sistemàticament i innocentment al *dribbling* possibilista d'una censura bèl·lica i bèl·ligerant, la dècada dels setanta fou, sens dubte, la del teatre històric, la del renaixement del teatre català en nom de la història.

Des d'aquell *Layret* de Capmany i Romeu, representat primer clandestinament (1970-71) i després amb tots els ets i uts legals, la llista no deixa d'augmentar. El 1970 mateix, sota la pressió dels judicis de Burgos i la influència del *Théâtre du Soleil*, naixia el projecte d'un muntatge —clandestí, també— sobre els Rebomboris del Pa produïts a Catalunya l'any 1789; el text, tossudament prohibit pels defensors de la moral i els monopolis, arribà al públic set anys més tard, amb el títol de *Rebombori-2*.¹ Mentrestant, M. Aurèlia Capmany, amb *L'ombra de l'escorpí*, i Alfred Badia, amb *Una croada*, ressuscitaven la trista lliçó de la batalla de Muret. I si Els Joglars iniciaven una nova etapa en la seva trajectòria precisament amb un muntatge històric, *Àlias Serrallonga*, també era amb un espectacle històric, *Camí de nit*, que obria les portes el Teatre Lliure de Barcelona, seguint el model que el director mateix d'aquest espectacle, Lluís Pasqual, havia bastit un parell d'anys enrera amb la memorable *Setmana Tràgica*, de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, programada per a tres úniques representacions i reclamada, després, arreu de Catalunya. Va ser un espectacle històric, la *Lucrecia Borja* de Josep Anton Codina, estrenat l'estiu del 1977 al Grec amb el beneplàcit i els diners de «la Caixa», el que gaudí del privilegi de ser considerat com la primera superproducció de la dècada. Posteriorment, Els Joglars ens ofereixen *La torna* (l'execució d'un delinqüent comú per tal d'emascarar l'assassinat de Puig Antich), i el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta - Teatre de l'Escorpí - Orfeó de Sants, un espectacle de títol inequívoc: *Onze de setembre*. La

1. Cal dir que les modificacions introduïdes per Jordi Teixidor al text inicial no són degudes a la pressió de la censura, sinó que responen a criteris estrictament dramàtics.

llista no és completa. Caldria afegir-hi els muntatges anteriors de Salvat sobre *Adrià Gual i la seva època* i sobre el món de Joan Salvat-Papasseit (biografies sòcio-històriques) i el text de Jaume Vidal Alcover *Una Roma per Cèsar*, que només s'aparta de la tònica general en la mesura que no fa referència a la història de Catalunya. Cal assenyalar, d'altra banda, que tant l'*Adrià Gual* com la *Roma*, escrits i representats al final dels seixanta, són els primers símptomes d'un fenomen que té la màxima expansió en la dècada següent. D'aquesta llarga i, alhora, insuficient enumeració, se'n desprèn, si més no, una constatació fonamental. A partir d'aquella *Gala Plàcidia* d'Angel Guimerà, que l'any 1879 consagrà el novell dramaturg, la tradició del teatre històric és assumida i desenvolupada pel *teatre comercial* català. Amb la guerra, però, l'empresariat català (i no pas els autors o els directors) trencà aquesta tradició. Primer, per raons de por objectiva, malauradament fonamentada. Després, per manca de visió: quan els empresaris de Madrid ja gosen produir i programar l'*Enric IV*, de Pirandello, *Las Meninas* i *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo, o *El diari d'Anna Frank*, l'empresari català no es deixa seduir per aquest exemple i continua somniant lluminoses ferides. Abandona una via ideològicament massa arriscada i la deixa a les mans subversives del teatre independent. Aquest teatre independent, cada dia més professionalitzat, la féu seva i amb ella, a la llarga, renovà les formes i els continguts del drama català contemporani i contribuï de manera decisiva a la formació d'un nou públic. L'exemple de l'ADB estrenant al Palau de la Música Catalana *Becket o l'honor de Déu* no remou cap voraviu empresarial.²

Així assumit pel teatre independent, el drama històric és una peça clau de la renovació, ideològica i formal, del teatre català contemporani.

L'exemple de Broadway i de Catalunya demostra, fet i fet, per addició, que el teatre històric és capaç d'exercir, encara, la triple funció que Shakespeare n'esperava: ser productiu, alhora, des del punt de vista econòmic, artístic i polític.

I es comprèn. El drama és, primer de tot, confrontació i

2. L'estrena es va produir el dia 14 de març de 1961: amb una extrema celeritat, si tenim en compte que l'estrena mundial del text va ser just un any i mig abans, per l'octubre del 59. El teatre independent tenia els ulls ben oberts, mentre l'empresa privada feia l'orni representant uns *Pastorets* tronats.

conflicte. I la història és justament la memòria de conflictes i confrontacions, de la lluita dels homes i les classes, dels problemes que suscita el govern dels pobles i dels pobles que susciten problemes de govern. A la història res no és mesquí, ni tan solament la mesquinesa; l'acte més sòrdid o més individual té, per definició, dimensions collectives i, per desplaçament semàntic, grandesa. L'interès dels dramaturgs envers el teatre històric no necessita cap més justificació.

Per a comprendre l'interès del públic, tan constant en el temps, cal veure els tres registres sobre els quals opera el teatre històric.³

Hi ha, en primer lloc, el mecanisme d'identificació. Identificació no pas en el sentit aristotèlic del terme —que significa identificació *amb* l'heroi—, sinó en el sentit de reconeixement de fets i personatges, d'identificació *de* l'heroi. L'heroi, al teatre històric, és sempre un home públic. Això vol dir que, fins i tot quan l'espectador ho ignora tot del personatge (és el que passava molt sovint amb el *Layret* i és el que passaria en una representació d'*Indibil* i *Mandoni*), el reconeixement es fa —si l'expressió valia— per delegació: si cada espectador és ignorant, la societat, en canvi, no ho és. D'aquesta manera no hi ha mai coneixement, sinó reconeixement, pas a l'estat de consciència d'un coneixement fins aleshores inconscient, perdut en un oblit accidental i involuntari. L'espectador no sap, però *podia saber*, és a dir, *sap*.

El mecanisme és similar al que operava en els teatres grecs, i, en virtut d'aquesta similitud, podríem dir que el teatre històric posseeix sempre una dimensió tràgica. La inevitabilitat del desenllaç fa les funcions del fat tràgic, en una operació que tendeix a substituir la noció d'un destí abstracte per la d'una inexorabilitat històrica igualment fatal i, al capdavant, abstracta. Certament, algunes vegades aquest desenllaç invariable és alterat pel dramaturg —o l'escenificació— de manera deliberada. A *L'alosa*, per exemple, Jean Anouilh salva *in extremis* la Donzella d'Orleans. Però aquesta excepció, una vegada més, és confirmació de la regla: la salvació dramàtica de Joana d'Arc ens recorda, amb més força encara, la mort irreversible de la noia. També Èdip hauria pogut no trobar-se el seu pare a la cruïlla de camins;

3. No es tracta de donar aquí una definició precisa de teatre històric. Però evidentment, no entrarien dins aquesta categoria la dramatització de *faits divers* —verídics i produïts en el passat— i tampoc, més evidentment encara, les obres de ficció situades en altres èpoques.

però el va trobar i el troba cada cop que l'obra es representa. I cada cop el mata.

D'aquesta manera, el mecanisme d'identificació o reconeixement tendeix sempre a tranquil·litzar el públic.

Igualment tranquil·litzador és el segon registre propi del teatre històric: transforma els herois en homes. Teatralitzats, els protagonistes de la història i les seves víctimes apareixen davant nostre en la seva plena carnositat. Strindberg defineix amb tota precisió aquesta regla d'or del drama històric, seguida sense excepció per tots els dramaturgs: «En el drama històric, l'interès principal ha de concentrar-se en l'aspecte purament humà dels personatges i la història ha de ser només un rerafons. Els conflictes interiors apassionen molt més que les baralles dels soldats o l'assalt de castells; l'amor i l'odi, les lluites familiars, interesssen més que no pas els tractats o els discursos dels reis.»⁴

Lunatxarski, des d'uns pressupòsits ideològics molt diferents, i explicant les raons que el van impulsar a escriure el seu *Olivier Cromwell*,⁵ afirma: «Allò que m'interessava era la qüestió de la *psicologia d'un líder* i, sobretot, d'un *líder revolucionari* (...) que duu a terme el seu projecte revolucionari, és a dir, la figura d'un dels pocs revolucionaris *vencedors* que hi ha hagut a la història.»

En aquest terreny, el de la psicologia o la humanitat dels personatges, la transmissió escolar de la història no fa cap concessió. Els personatges del passat són sempre un simple nom i una data. En el millor dels casos, s'hi afegeix una frase cèlebre desproveïda de context i, sobretot, d'*interlocutor*. Frases aïllades, llançades en un univers intemporal i buit, frases que no reben resposta ni provoquen emocions o reaccions. Sabem, des de l'escola, que Cèsar, al moment solemne de morir, digué: «Tu també, Brutus?» Però ignorem de quina manera Brutus va encaixar el cop, què va fer o va sentir davant aquella declaració d'amor que mor. Això no ho expliquen els historiadors. Ho explica Shakespeare —el teatre.

4. *Cartes obertes al Teatre Intim* (1908).

5. *Comentari sobre els meus drames* (1920). Aquest text constitueix una llarga i apassionada defensa pública de Lunatxarski enfront dels qui, dirigits per Kergentsev (acusador públic) i Maiakovski, van declarar que les seves obres eren contrarevolucionàries. El discurs improvisat de Lunatxarski, que va durar dues hores i mitja, va acabar provocant grans aplaudiments de tots els assistents, inclosos els més ferotges detractors.

I el mateix passa amb el nas de Cleòpatra. La convicció general segons la qual aquest nas va costar un imperi no és una invenció d'historiadors de dreta que volen sembrar la confusió als cervells del poble. És la resposta popular i plena d'humor a una concepció descarnada de la història, a una progressiva deshumanització de les experiències i les vides del passat provocada, sobretot, per la didàctica de la història. El teatre històric és un teatre d'èxit, perquè ve a emplenar aquest buit, perquè dóna els fets per coneguts i els homes, en canvi, per desconeguts —i s'ocupa dels homes. Això explica, segurament, que el teatre històric tingui, paradoxalment, tanta tendència al psicologisme, que sovint sigui tan poc aclaridor sobre els veritables mecanismes que transformen les societats, sobre les causes dels comportaments socials. La frase de Lunatxarski abans reproduïda és ben significativa: la diu un home ben poc sospitós de psicologisme, un home que va ser comissari d'Instrucció Pública de l'URSS des del 1917 mateix fins al 1929.

El tercer registre bàsic del teatre històric és el que planteja més problemes de l'ordre que podríem anomenar epistemològic. Teatralitzar la història significa fer realitat el túnel del temps. Significa la possibilitat de traslladar-se per unes hores a un passat més o menys remot i submergir-s'hi. Aquesta «illusió de pretèrit» la trobem pertot arreu. La trobem en el drama shakespearà i el drama romàntic. La trobem també en les formes més populars i en les més parateatral: la «pantomima», que el segle XIX va fer la fortuna de molts empresaris «capaços» de reproduir la batalla de Waterloo amb tota mena de detalls,⁶ o el *son et lumière*, on els monuments, de pedra i muts, recobren la seva antiga vida, *s'illuminen* (la paraula significa «tornar la vista», és a dir, la vida) i *s'expressen* com en una missa negra on parlesin els fantasmes de la història.

En poques paraules: totes les formes d'espectacle històric es basen —ho reconeixin o no— en la presumpció que la *història pot ser reproduïda*, i això a partir sobretot dels

6. El «Diario de Barcelona» del 14 de març de 1835 anunciava «la pieza pantomímica militar en dos actos titulada El paso del monte S. Bernardo por Napoleón Bonaparte, la cual ha sido sumamente aplaudida en cuantas ciudades la ha representado la actual compañía». I aquest no era un cas aïllat, tal com podem veure a *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, de Xavier Fàbregas (Curial, 1975), d'on procedeix aquesta citació.

inicis del naturalisme escènic —des de fa dos-cents anys. En efecte, fins a finals del XVIII, el recurs dels dramaturgs a la història és bàsicament argumental. L'escenificació dels arguments manllevats al passat és perfectament anacrònica, desproveïda de tot rigor. Vestuari i utilatge no pretenen de crear cap illusió de veritat històrica. No existeix encara, en la divisió del treball teatral, l'única figura que podia garantir aquest rigor positivista —el director d'escena—, i cada actor és responsable de les seves eines de treball i del seu disseny. El gran canvi es produí, precisament, i no pas per atzar, amb la Revolució Francesa. En el camp de la pintura, Louis David. A l'escenari, Talma (1763-1826), seguidor de David. Talma provoca l'escàndol admirat dels seus contemporanis apareixent a la Comédie Française vestit amb la veritable toga romana en comptes de dur, com era costum, una estranya toga greco-romana. A partir d'aquest fet aparentment anecdòtic, el procés és irreversible.⁷ A la certesa naturalista que la realitat pot ser reproduïda fidelment als escenaris s'hi afegeix la certesa que la realitat històrica també hi és reproduïble.

Aquesta certesa té —cal dir-ho de seguida— un caràcter progressista, perquè posa en qüestió la idea metafísica segons la qual el passat era igual que el present i les condicions concretes de la vida dels homes (entre aquestes, la forma de vestir) no en modificaven el comportament. La substitució de l'anacronisme pel cronisme postula implícitament la relativitat del món, de la moral, de les creences.

Però amb el perfeccionament de la tecnologia escènica (que va unit a un augment progressiu del mercat teatral i, per tant, a la possibilitat d'inversions financeres més fortes) comença també la possibilitat del gran engany basat en la gran illusió de pretèrit: la substitució de la fidelitat «interna» per l'externa, l'ús del rigor escenogràfic com a garantia del rigor conceptual. Encara que l'exemple no faci referència directa al teatre històric, el cas de David Belasco (1859-1931), director i productor nord-americà, peoner de la gran indústria de l'espectacle, és perfectament il·lustratiu d'aquest procediment. En el muntatge de *The Girl of the Golden West*, Belasco invertí tres mesos de feina i vint-i-cinc mil dòlars

7. Irreversible i de conseqüències immenses en l'art escènic. La veritat en el vestuari comporta també una major veritat psicològica i, per tant, una profunda transformació de les tècniques interpretatives.

del principi de segle en l'exacta reproducció d'una posta de sol *californiana*, identificable com a tal sense possible confusió. El joc de mans és evident: la «veritat» de l'escenografia avala la veritat dels comportaments que es mostren dins de l'escenografia, per més falsos que siguin.

El cinema històric de Hollywood ha continuat utilitzant aquest procediment amb una falta d'escrúpols que cap denúncia no ha pogut aturar. Bastint immenses reproduccions del passat que, simplement, semblaven verídiques sense ser-ho, aconseguint que l'espectador assimilés cada vegada més les imatges del passat a les imatges que d'aquest passat li oferia el mateix cinema, Hollywood ha poblat els ulls d'Occident amb legions de romans que es comporten com *cow-boys*, d'esclaves que besen com les models dels calendaris, d'emperadors que fan discursos com a les convencions republicanes.⁸

El mateix van fer els romàntics i, després d'ells, tota una llarga tradició de teatre històric basada en la silenciosa manipulació de la història a través d'una creixent fidelitat escenogràfica: amb vestits i paisatges del passat, cada temps ha portat a l'escenari els seus propis comportaments fent-nos creure, però, que eren els comportaments d'un altre temps, que podíem recobrar la història, comprendre-la; que la història era allò que ens ensenyaven. Allò que inicialment fou un progrés acaba convertint-se en una vasta operació de mistificació. Perquè vestir-se com un grec només té un sentit real si l'actor que s'hi vesteix adopta, amb la túnica, els comportaments dels homes que la duïen. I com es comportaven aquests homes? Això no preocupa mai els artífexs del teatre històric.

I la prova és que si, durant una representació de *Richard III*, els actors ens convidaven a pujar dalt l'escenari, potser sentiríem la vergonya de mostrar-nos en públic, però mai l'angoixa de penetrar dins la història amb totes les conseqüències d'aquesta intromissió, d'aquesta transgressió dels límits. Sabem que, amb aquells homes i aquelles dones, ens

8. Parlo de Hollywood com a cas prototípic. Però aquesta crítica és extensible a altres cinematografies. La imatge de l'Edat Mitjana que ens dona Bergman en alguns dels seus films, malgrat la seva alta qualitat plàstica i la riquesa de continguts que expressa, és segurament tan enganyosa com la que *La túnica sagrada* ens ofereix de Roma. Amb el greu inconvenient que l'espectador veu Bergman amb menys sentit crític, almenys des d'aquest punt de vista.

hi podríem entendre perfectament, i no pas perquè (gràcies a l'art) parlen la mateixa llengua que nosaltres, sinó perquè, *inexplicablement*, i malgrat la distància, tenen la mateixa sensibilitat, els nostres esquemes mentals, un sentit de l'humor igual al nostre. Si parlen millor, és perquè han assajat el text que els ha escrit un professional de la paraula; els seus cossos són més impressionants perquè l'ofici els obliga a mantenir-se en forma; es moren i s'estimen millor perquè estimen i moren en públic.

L'ocasió, tan somiada, de veure'ns traslladats a les regions estranyes del passat no ens la proporciona mai el teatre històric. En comptes de ser una aventura apassionant i intel·lectualment arriscada, el viatge a la història és un *inclusive tour* amb guies diplomats i eficients, capaços de resoldre totes les coses imprevistes i de recordar molt bé dates i noms. Els extres van a càrrec nostre i no queda temps per a excursions fora de programa.

Així, no solament se'ns priva d'un gran plaer sensual. També se'ns priva del coneixement. Ens fan veure perfectes reproduccions del nas de Cleòpatra, però aquesta operació no arriba ni tan sols als modestos resultats de la ciència-ficció. La SF parteix, almenys, d'una sòlida certesa: la transformació del món material comporta la transformació de les relacions i dels comportaments socials —una noció marxista, al capdavant. Heus aquí una lliçó que el teatre no ha sabut aprofitar. L'escenari continua essent un mirall que fa veure que reflecteix la història, quan, de fet, només ens reflecteix a nosaltres mateixos *disfressats*. Això no fóra greu si fos confessat, proclamat en veu alta.

Proclamar-ho en veu alta significa, només, renunciar a la il·lusió de pretèrit, de la mateixa manera que alguns homes de teatre han renunciat a la il·lusió de present, de realitat present: el teatre no és una reproducció de la realitat, sinó la creació d'un món no real però útil a la vida dels homes.

Aquesta és, em sembla, via Brecht, l'aportació marxista a la història del teatre i al teatre de la història. No es tracta ni de bastir diorames del passat, ni de fer que l'art escènic assumeixi les funcions de l'escola primària o secundària; no es tracta de convertir l'escenari en una enciclopèdia, l'espectador en un *voyeur* de la vida íntima o pública dels avant-passats. Brecht deixa de banda aquestes dues temptacions i, portant fins al límit el camí iniciat per Shakespeare i alhora

corregint-lo,⁹ opta per instrumentalitzar descaradament i netament la història. No parla de la Guerra dels Trenta Anys (a *Mare Coratge*) per tal d'explicar-nos les causes i les conseqüències d'aquest capítol de la història, sinó per tal de parlar d'un dels problemes més greus que tenien plantejats els seus contemporanis. La història assoleix, així, el caràcter de *faula* o, si es vol, de metàfora o llegenda. Això no vol pas dir, ni de bon tros, renunciar al rigor històric, al coneixement científic del passat per part del dramaturg i els seus col·laboradors; no vol pas dir obrir la veda a les deformacions de fets o personatges. Vol dir, al capdavall, respectar la història i els seus fills.

9. Les relacions de Brecht amb Shakespeare mereixen gairebé l'adjectiu de «conjugals»: són una barreja d'amor i d'odi, de baralles i reconciliacions. Tendeixen, però, cap a una reconciliació pactada. El principal retret que B. Brecht fa a W. Shakespeare és, esquemàticament, posar l'individu per sobre de la seva societat i conferir-li una total autonomia, a la manera dels tràgics grecs.

RESUMEN

A menudo, el teatro se ha planteado la posibilidad de reproducir la historia. Shakespeare, Schiller y Victor Hugo se aplicaron a esta presunción y, en otra perspectiva, el 7 de noviembre de 1920, seis mil actores conmemoraban la Revolución de Octubre. En Catalunya, la revisión de la historia a través del teatro ha tenido algunos hitos recientes: el *Layret* de Capmany y Romeu, *Rebombori-2*, de Jordi Teixidor, *Una croada*, de Alfred Badia, etc. El teatro histórico es todavía capaz de ejercer la triple función que Shakespeare esperaba de él: ser productivo, a la vez, desde el punto de vista económico, artístico y político. Lunacharski, al explicar las razones que lo llevaron a escribir su *Olivier Cromwell*, afirmó: «Lo que me interesaba era la cuestión de la psicología de un líder y, sobre todo, de un líder revolucionario.» El tercer registro básico del teatro histórico es el que plantea más problemas, de un orden que podríamos denominar epistemológico. Teatralizar la historia significa la posibilidad de hacer realidad el túnel del tiempo. Con el perfeccionamiento de la tecnología escénica comienza también la posibilidad del gran engaño basado en la gran ilusión del pretérito: Belasco en *The Girl of the Golden West* invirtió tres meses en la reproducción de una puesta de sol «californiana». El cine histórico de Hollywood empleó procedimientos similares a los de los románticos. Pero el teatro no es una reproducción de la realidad, sino la creación de un mundo no real pero útil para la vida de los hombres. Brecht, en *Madre Coraje y sus hijos*, no habla de la Guerra de los Treinta Años sino de uno de los problemas más graves que aquejaban a sus contemporáneos. Ello no quiere decir, en modo alguno, renunciar al rigor histórico, al conocimiento científico del pasado por parte del dramaturgo y de sus colaboradores.

RÉSUMÉ

Le théâtre s'est souvent demandé s'il était possible de reproduire l'histoire. Shakespeare, Schiller et Victor Hugo s'appliquèrent à ce propos, et le 7 novembre 1920, dès un point de vue différent, six mille acteurs fêtaient la Révolution d'Octobre. À Catalogne, la révision de l'histoire à tra-

vers du théâtre à atteint récemment certains buts: *Layret* de Capmany et Romeu, *Rebombori-2* de Jordi Teixidor, *Una croada* d'Albert Badia, etc. Le théâtre historique est capable d'exercer encore la triple fonction que Shakespeare en attendait: être productif, en même temps, dès le point de vue économique, artistique et politique. Lunatcharski lorsqu'il expliquait les raisons qui l'on conduit à écrire son *Olivier Cromwell* affirmait: «Ce qui m'intéressait était la question de la psychologie d'un leader et, surtout, d'un leader révolutionnaire.» Le troisième registre de base du théâtre historique est celui qui nous pose le plus de problèmes d'ordre, disons, épistémologique. Théâtraliser l'histoire signifie la possibilité de faire réel le tunnel du temps. Le perfectionnement de la technologie scénique nous offre aussi la possibilité du grand leurre fondé sur la grande illusion du passé: Belasco dans *The Girl of the Golden West* mis trois mois à reproduire un coucher du soleil «californien». Le cinéma historique de Hollywood employa des procédés pareils aux Romantiques. Cependant, le théâtre n'est pas une reproduction de la réalité mais la création d'un monde non-réel utile à la vie des hommes. Brecht dans *Mère Courage* ne traite pas de la Guerre de Trente Ans mais d'un des problèmes les plus graves que ses contemporains se posaient. Cela ne signifie pas du tout la renonciation du dramaturge et ses collaborateurs à la rigueur historique, à la connaissance scientifique du passé.

SUMMARY

Theatre has often wondered if it is possible to reproduce history. Shakespeare, Schiller and Victor Hugo tried to achieve this purpose and, from another point of view, on November the 7th 1920, six thousand actors commemorated the October Revolution. In Catalonia, the following plays represented recent landmarks of the review of history through theatre: Capmany and Romeu's *Layret*, Jordi Teixidor's *Rebombori-2*, Alfred Badia's *Una croada*, etc. Historical theatre is still able to exert the triple function that Shakespeare expected from it: its being productive, at the same time, from the economic, artistic and politic point of view. Lunatcharski, when explaining the reasons why he wrote his *Olivier Cromwell*, asserted: «What interested me was the

question of the leader's psychology and, mainly, that of a revolutionary leader.» The third basic level of analysis of historical theatre is the one which causes most problems of, let us say, epistemological kind. Performing history on the stage means the possibility of making real the tunnel of time. The improvement of scenic technology also gives us the possibility of the deceit based on the illusion of the past: Belasco in *The Girl of the Golden West* spent three months in reproducing a «Californian» sunset. Historical cinema from Hollywood employed similar proceedings to the Romantics. Nonetheless, theatre is not the reproduction of reality, but the creation of an unreal world useful to men's life. Brecht in *Mother Courage* does not deal with the Thirty Years War; he refers to one of the most serious problems which concerned his contemporaries. This does not mean at all that the playwright and his collaborators neglect the historical strictness or the scientific knowledge of the past.