



Jordi Teixidor

EL RETAULE DEL FLAUTISTA

INCLOU LES PARTITURES DE LES CANÇONS

Nova edició actualitzada amb
un pròleg i amb un apartat final que
ofereix altres alternatives de lectura.

EL RETAULE
25
ANYS



INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900023401



EL CANGUR

edicions
62

El retablo del flautista

Edición a cargo de Jaime Meléndez

Partitura de los cantos de El retablo

EL CANGUR

221

Jordi Teixidor

El retaule del flautista

Edició a cura de Jaume Melendres

Partitures de les cançons de Carles Berga

849. — TEI RET

Edicions 62

Barcelona

R.34557

Sèrie «El Cangur Plus» dirigida per Carme Arenas.

La primera edició d'*El retaule del flautista*
(Premi Josep M. de Sagarra 1968)
va ser publicada l'any 1970 dins la col·lecció
«Els llibres de l'Escorpí. Teatre/El Galliner»,
i se'n van fer vint-i-vuit reimpressions.

*Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita
dels titulars del «copyright», sota les sancions establertes a la llei,
la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol
procediment, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic,
i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec públics.*

Disseny de la coberta: Pep Trujillo.

Fotografia de la coberta: © Albert Fortuny.

Primera edició (revisada i ampliada) dins «El Cangur»:
octubre de 1996.

© Jordi Teixidor Martínez, 1970, 1996.

© pel pròleg i la cura de l'edició: Jaume Melendres Inglés, 1996.

© per les partitures: Carles Berga.

© d'aquesta edició: Edicions 62 s/a.,
Provença 278, 08008-Barcelona.

Impress a Hurope s.l., Recared 2, 08005-Barcelona.

Dipòsit legal: B. 37.006-1996.

ISBN: 84-297-4198-4.

UN TEATRE DIFERENT

Una situació delirant, o del temps que el teatre estava pràcticament prohibit

Gairebé sembla mentida, però no ho és: durant molts anys, sota el règim franquista, el teatre va estar pràcticament prohibit a l'Estat espanyol. Naturalment, aquesta prohibició no consta ni constava enlloc, però les autoritats s'havien encarregat de promulgar tota una sèrie de disposicions legals (?) que venien a ser el mateix. Per exemple, no estaven permeses les obres que «possessin en caricatura, o en una altra forma **indiscreta**, qualsevol institució de l'Estat o persona determinada», o les que fessin «l'apologia d'un vici o d'un delictes», les que tendessin «a excitar l'odi o l'aversion entre les classes socials», o les que ofenguessin «el decòrum o prestigi de l'Autoritat o dels seus Agents o de la força armada, així com la vida privada de les persones o dels principis constitutius de la família». Per assegurar-se'n, un nombrosíssim equip de censors —llapis vermell i tisores en mà— buscava incansablement, tant en els textos com en els espectacles, possibles infraccions. Encara més: com que calia garantir el manteniment de l'ordre, la llei prohibia d'una manera igualment taxativa que durant la representació d'un espectacle el públic «estigués dempeus a la localitat o al passadís» i que els actors s'adrecessin «sota cap concepte» als assistents.

Si heu anat algunes vegades al teatre, no us costarà gair-

re comprovar que la immensa majoria dels espectacles que hi heu vist eren aleshores del tot impossibles: els de Els Joglars, que sovint caricaturitzen persones públiques o institucions sense el «degut» respecte; els de Els Comediants o de La Fura dels Baus, on el públic acostuma a estar dret i es trasllada d'un lloc a l'altre; o qualsevol altre espectacle on hi aparegui, per exemple, un militar borratxo, un homosexual (i encara menys una homosexual) o una dona que se'n va de casa sense permís del seu marit.

Una reacció a l'alçada de les circumstàncies, o el teatre entès com a militància

En aquest context polític va néixer allò que ha passat a la història amb el nom de **teatre independent**, un teatre que es caracteritza per tres grans trets.

En primer lloc —i d'aquí la denominació—, les persones que el feien volien ser independents del teatre sostingut oficialment; en segon lloc, creien que l'art dramàtic només tenia raó d'existir si parlava dels problemes reals de la societat, o els reflectia, en comptes de ser un mer negoci o una operació destinada a assegurar el manteniment de l'ordre moral; i en tercer lloc, més que no pas el públic, pretenia buscar el **no-públic**, és a dir els ciutadans que per la seva condició econòmica o cultural vivien marginats del teatre. Es tractava d'anar allà on era la gent en comptes d'esperar que la gent anés allà on era al teatre.

D'aquesta manera, a la dècada dels anys cinquanta, una sèrie de grups —La Pipironda o el Gil Vicente van ser dels primers a Catalunya— van establir allò que avui anomenaríem una xarxa teatral alternativa. En formaven part persones generalment joves que no vivien **del** teatre (més aviat hi posaven els escassos diners que tenien) però que vivien **en** ell i **per** a ell, persones disposades a lluitar tant en el terreny estè-

tic com en el terreny de les idees i a obrir els escenaris (que sovint ni eren escenaris) als aires de la llibertat d'expressió i de la renovació artística que corrien més enllà de les fronteres. Així van néixer a Catalunya iniciatives com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) o l'Escola Adrià Gual o el GTI, i una llarga llista de col·lectius sempre sobre la corda fluixa de les multes o de les prohibicions, gairebé a la frontera de la clandestinitat, que van tenir una influència decisiva en el teatre actual. Tal com ha dit l'escriptor Francesc Candel, fer teatre en aquelles condicions era com un militància política, no solament perquè significava defensar unes idees, sinó perquè et jugaves la pell i els diners.

Jordi Teixidor, o del disseny a l'escriptura

I així va aparèixer Jordi Teixidor. Just després de néixer, l'any 1939, havia hagut d'exiliar-se a França amb la seva família, acusada de «roja» per les autoritats franquistes. Allà, a la banda de Tolosa, Jordi Teixidor no solament va aprendre la llengua francesa, sinó una cosa molt més important que segurament el va marcar per sempre: a viure en estranger, com algú que és d'un lloc i alhora no n'és i que, per tant, s'ho mira tot d'una manera diferent. El 1951, va tornar a Catalunya, i al cap d'uns anys va incorporar-se al teatre independent, fundant amb altres persones El Camaleó, un nom encertadíssim per a un grup teatral si tenim en compte que també les actrius i els actors saben camuflar-se segons les circumstàncies. I Jordi Teixidor, que no provenia del camp de la literatura, sinó del de les arts plàstiques —era pintor i dissenyador d'estands—, es va veure obligat a posar-se a escriure.

Per què? Precisament perquè els millors texts del teatre contemporani estaven prohibits, calia inventar-ne de nous: calia crear texts que no portessin el nom d'autors immorals

o «comunistes» (la majoria dels autors estrangers eren sospitosos de les dues coses) i que s'adaptessin a les difícils condicions materials de les representacions, fetes amb pocs actors, amb decorats i vestuari mínims, sense gaires efectes de so o de llum. Teixidor ho va provar i així, per pura necessitat, va convertir-se en l'autor de *L'auca del senyor Llovet* i d'*Un fèretro para Arturo*. El descobriment d'aquesta «nova vocació» —per dir-ho amb una expressió de l'autor mateix— el va empènyer, el 1967, a escriure i muntar —amb Jordi Bayona— *Tot això del Vietnam* (un espectacle decididament anti-EUA, favorable a la independència dels pobles colonitzats) i, l'any 1968, *El retaule del flautista* a partir d'una versió anterior intitolada *El flautista*.

L'obra va guanyar el premi Josep M. de Sagarra, el més prestigiós de tots en aquell moment, l'equivalent del premi Sant Jordi de novel·la. Però com que obtenir aquest premi no era cap garantia que el text pugés als escenaris —veritable aspiració de totes les persones que escriuen per al teatre—, el mateix Jordi Teixidor es va embarcar en l'aventura de muntar-la conjuntant els esforços del seu grup amb els del GTI. L'estrena va ser al Teatre de l'Aliança del Poblenou, el dissabte 31 de gener del 1970, amb un repartiment on hi figuraven noms —aleshores desconeguts— com Ovidi Montllor, Nadala Batiste, Alfred Lucchetti, Ramon Teixidor i els futurs escriptors de novel·les negres Andreu Martín i Jaume Fuster.

Un salt acrobàtic: de la marginalitat a l'èxit clamorós

Moltes de les persones que van assistir a aquella estrena es van adonar que en aquell text i en aquella representació hi havia alguna cosa que altres texts i altres representacions no tenien. Però probablement ningú no es podia

imaginar que *El retaule del flautista* seria l'obra que marca el triomf del teatre independent sobre un teatre comercial caduc, rutinari i escleròtic. Potser només ho va intuir Pau Garsaball.

Pau Garsaball era un actor «de tota la vida», un home de gustos teatrals antics. Li agradava recitar amb la seva esplèndida veu, i mirant a l'infinit, versos solemnes i romàntics. Sabia emocionar els espectadors que tenien els seus mateixos gusts, però també sabia fer-los riure desplegant els seus recursos còmics al servei de texts no sempre d'alta qualitat. Pau Garsaball era, en ple segle XX, el millor actor del segle XIX.

De cop, es va tornar meravellosament boig. En primer lloc va convertir el local del Gremi de Pastissers de Barcelona (l'actual Cinema Capsa) en un teatre comercial, sotmès a la llei de l'oferta i la demanda, en una època en què no existien les subvencions. I en segon lloc, en comptes d'apostar per les comèdies insulses que li havien proporcionat tants èxits, va apostar pel teatre del futur encara que potser ni aquest teatre ni aquest futur l'acabessin de convèncer: va sorprendre tot-hom produint i programant, contra tot pronòstic, l'obra de Teixidor al Teatre Capsa i assumint ell mateix la responsabilitat d'encarnar el personatge del Burgmestre.

Durant les primeres setmanes, al Capsa hi anava tan poca gent que Garsaball, per no arruïnar-se encara més, va decidir retirar *El retaule* del cartell. Però, de cop, les coses van canviar espectacularment —mai més ben dit— i aquell muntatge dirigit per Feliu Formosa, que semblava condemnat a un fracàs estrepitos, es va convertir en un èxit. O encara més: en un èxit sense precedents en tota la història del teatre a Catalunya, tant en llengua catalana com en llengua castellana. Hi va contribuir, sens dubte, el fet que just en aquell moment a Madrid prohibissin la representació de la versió castellana no tant a causa del text, sinó del seu mun-

tatge, un muntatge que —en opinió dels censors— al·ludia a persones o institucions de l'Estat. Però aquesta raó no ho explica tot: mentrestant, gràcies a allò que en l'argot teatral anomenem el «boca a orella», el *Retaule* havia connectat amb desenes de milers de persones que no sols volien una altra societat, sinó també un altre teatre. Primer, tot Barcelona, des del centre a la perifèria. Després, tot Catalunya. I, així, Jordi Teixidor ha passat a la història com l'autor que va fer que s'organitzessin els primers autocars-xàrters teatrals, i també com l'autor de «l'obra de teatre més llegida de la literatura catalana contemporània».

La màquina teatre i els llibres d'instruccions

Però el text que teniu a les mans no és exactament allò que anomenem «literatura», com les novel·les, les narracions o els poemes. Encara que no ho sembli, *El retaule del flautista* pertany a la mateixa família dels **llibres d'instruccions** que acompanyen els electrodomèstics, els cotxes, els aparells audiovisuals o els ordinadors. De la mateixa família, per exemple, que el manual del meu contestador automàtic, que diu coses com:

1. Premi el botó de parada (STOP).
2. Premi el botó de resposta (ANSWER). Espera uns instants.
3. El missatge de sortida serà reproduït automàticament.
4. L'indicador de resposta (ANSWER) s'il·luminarà.

La diferència entre aquest text i una narració (o qualsevol altre text literari) rau en el fet que el veritable plaer no ens el proporciona llegir-lo, sinó sobretot **posar-lo a prova**. És exactament el que passa amb els texts teatrals: encara que de vegades també gaudim llegint-los (perquè

contenen idees interessants o imatges d'una gran qualitat poètica), estan escrits perquè puguem posar en marxa una màquina que, en aquest cas, és la maquinària teatral.

No sembla que sigui així perquè, històricament, i per raons d'economia (per no perdre temps escrivint), el text teatral ha adoptat una forma que dissimula aquest caràcter de llibre d'instruccions. Per exemple, l'acotació¹ *Entra Maria* no significa que Maria entra; ha de ser llegida com si l'autor hagués escrit «Que entri l'actriu que interpreta el personatge de Maria». Així mateix,

MARIA, *tossint*: Hola, Blai.

BLAI: Estàs refredada?

Blai li dona un mocador

és una manera abreujada de dir «que l'actriu que interpreta el personatge de Maria tussi i pronuncii la frase "Hola Blai" i que, aleshores, l'actor que interpreta el personatge de Blai li pregunti si està refredada; i que, a continuació, doni un mocador a l'actriu que interpreta el personatge de Maria». L'autor de l'escena ens dona aquestes instruccions en la certesa —no sempre confirmada, és clar, però això també passa amb els electrodomèstics— que, si les seguim, es produiran uns determinats efectes entre el públic (riure, plorar, intrigar-se), tal com passa quan jo premo el botó, etc., etc. del meu contestador per programar-lo: la màquina funcionarà.

1. Les acotacions, que en grec rebien el nom de **didascàlies** (una paraula amb el mateix origen que didàctica), són frases que no diu cap personatge. Indiquen sobretot accions importants perquè entenguem la situació: entrades, sortides, desplaçaments, pauses, gests, tons de veu, canvis de temps o de lloc. És costum escriure-les a la dreta del full (o després del nom del personatge si fan referència a un estat d'ànim o un gest precís), i normalment en cursiva per tal d'evitar confusions.

En altres paraules, els texts teatrals no estan pensats per als «lectors», sinó per a persones que els vulguin dur a l'escenari o —si més no— que tinguin la capacitat de **veure'ls** mentre els llegeixen, la capacitat de **representar-se'ls** amb imatges.

L'autor teatral: un ésser invisible i mut

El text teatral encara té una altra característica que el diferencia del text literari: l'autor sempre desapareix, cosa que no passa en la novel·la, on —si vol— pot intervenir en el curs de l'acció per comentar-la o parlar **en primera persona**. Això significa que al teatre:

1. El dramaturg no és (com la majoria dels narradors) un ésser que contempla el panorama des d'una posició que li permet saber que dos trens xocaran i que ens ho pot anunciar vint segons abans que passi l'accident. Una frase com «ell se li va declarar sense saber que ella li diria que no» la pot escriure un novel·lista, però no un dramaturg. Aquest es veu obligat a donar instruccions a l'actriu que fa d'**ella** perquè digui que no quan l'actor que fa d'**ell** se li declari.

2. Per la mateixa raó, l'autor de teatre no opina mai **a dins** del text. No ens pot dir (i sí que ho pot fer, en canvi, el novel·lista) que «ella s'equivocava quan li deia que no, perquè ell era, en realitat, l'home de la seva vida», senzillament perquè no ho sap i, en tot cas, a aquesta conclusió hi hem d'arribar nosaltres. I si vol opinar, no li queda altre remei que convertir-se ell mateix en personatge de la seva pròpia obra, cosa que han fet nombrosos autors, com per exemple l'italià Luigi Pirandello, autor —precisament— d'un text intítulat *Sis personatges en recerca d'autor*.

3. En conseqüència, al teatre —com a la vida— no podem saber mai si els personatges diuen o no la veritat. Ens

els creiem o no sobre la base de determinats indicis que sobretot depenen dels actors, de la manera com fan o diuen una cosa —l'actuació—, de la «sinceritat» que posen en les seves paraules quan diuen «em casaré amb tu» o «et mataré». De fet, encara que Julieta i Romeo es matessin per amor, mai no sabrem si s'estimaven realment o si només s'ho pensaven perquè el seu amor era malvist per les famílies respectives.

Els recursos dels autors teatrals

Per escriure els seus manuals d'instruccions, els autors teatrals (i posteriorment els guionistes de cinema) han recorregut o bé a la seva pròpia imaginació, o bé a la imaginació d'altres. Per estrany que sembli, aquest darrer procediment és el més habitual: la immensa majoria de les grans obres de la història del teatre són el resultat de veritables apropiacions de la feina dels altres o —tal com diríem avui— d'actes de «pirateria». Les fonts d'inspiració habituals són les següents:

—Els mites, narracions fabuloses que expressen d'una manera més o menys directa les idees d'una societat sobre els orígens del món, encarnant d'una manera simbòlica forces de la natura o aspectes de la condició humana. És en aquesta font que van inspirar-se, per exemple, els grans tràgics grecs Èsquil, Sòfocles i Eurípides.

—La «història sagrada» narrada a la *Bíblia*, sovint també de caràcter mític, o les vides i miracles dels sants, que constitueixen la font principal d'inspiració —per no dir l'única permesa— durant l'Edat Mitjana.

—La història política, que subministra una gran part dels arguments durant els segles XVI i XVII, i a la qual recorren grans dramaturgs com Shakespeare o Corneille.

—La història social recent, basada sovint en les cròniques periodístiques de successos de caràcter tràgic.

—Obres teatrals anteriors que han acabat sent considerades com a patrimoni col·lectiu. D'algunes d'elles n'existeix un nombre incalculable de versions, com és el cas de l'*Antígona* de Sòfocles, o la *Fedra* de Racine, la qual ja representava l'argument d'*Hipòlit*, d'Eurípides. En aquest cas, els autors solen introduir canvis notables respecte a l'original, o bé pel que fa a la forma (*West Side Story*, per exemple, no sols és un *Romeu i Julieta* traslladat de lloc i de temps, sinó convertit en musical) o bé pel que fa al sentit.

—Novel·les i narracions, i a partir del segle XVIII, els contes populars, que, seguint la iniciativa dels germans Grimm, comencen a ser transcrits literàriament. Aquesta darrera font —el conte popular— és l'origen remot d'*El retaule del flautista*.

De la dramatització a la creació original

Llevat dels casos en què s'agafa un text originàriament teatral, la feina principal de l'autor (també anomenat dramaturg) és dramatitzar. Però dramatitzar no significa fingir un trasbals emotiu excessiu,² ni tampoc representar un espectacle —tal com es diu sovint, erròniament, a les escoles o en els programes d'Expressió Corporal—, dissenyant i construint el vestuari o l'escenografia. Dramatitzar és un verb que prové de la paraula grega «drama» (que significa **acció**) i vol dir purament i senzillament (o potser no tan sen-

2. És el sentit que li donem en expressions com «au, vinga, no dramatitzis». De la mateixa manera que la majoria de locucions relacionades amb el teatre («no facis comèdia», «t'estàs posant tràgica») ens remetem a la idea de mentida o d'hipocresia, potser perquè a Grècia «hipòcrita» significava actor.

zillament) convertir un conte, una novel·la, un poema o, si convé, la guia telefònica, en un manual que doni les ordres necessàries perquè pugui ser representat. Dramatitzar és escriure una història verbal en un seguit d'accions **físiques** que hauran de ser **encarnades**, és a dir, posteriorment escenificades.

Sembla evident, doncs, que hi pot haver dues classes de dramatització.

La primera —la dramatització en sentit estricte— només fa variar la forma del text original sense modificar l'argument i el sentit de la història que s'explica. En aquest cas, el dramaturg fa una feina similar a la dels traductors, perquè —com ells— estableix un pont entre dos **llenguatges** distints, que són —aquí— el llenguatge (literari) d'un text destinat exclusivament a la lectura i el d'un text que conté les instruccions per representar una història mitjançant cossos vius.

El segon tipus de dramatització, en canvi, no reconeix cap límit: per exemple, altera l'argument, treu i posa personatges o els caracteritza d'una manera diferent: suprimeix i afegeix amb una llibertat absoluta. De fet, es permet tantes llibertats que hem de reconèixer que els seus autors no són simples «traductors», sinó veritables creadors. Probablement per això, la versió que Salvador Espriu va fer de la *Fedra* de Racine s'intitulava *Una altra Fedra, si us plau*.

Sobre l'originalitat d'«El retaule del flautista»

Si ara llegiu el text, veureu que Teixidor no forma part de la banda dels «pirates», sinó de la dels creadors. Encara que el títol de l'obra ens ho pugui fer pensar, l'obra no és una nova versió del conte popular. És evident que, si el conte no existís, Teixidor no hauria escrit aquesta obra, però també és evident que aquí no se'ns narren aquells esdeveni-

ments que van desembocar en el tràgic moment en què el Flautista va emportar-se els nens i les nenes d'Hamelín cap al riu com a represàlia pel fet que no li haguessin pagat la seva feina. *El retaule del flautista* és una obra absolutament original perquè ens explica coses que fins ara no havia explicat ningú, inaudites (no oïdes o auditades) i encara no vistes mai.

El conte només proporciona a Teixidor un personatge i uns antecedents, més o menys llegendaris, que tothom coneix (és un dels avantatges de recórrer als mites i als contes populars) i que, per tant, ja no cal explicar. Ara bé, ¿significa això que puguem considerar que *El retaule* és la continuació, una possible segona part del conte, on veiem les noves aventures d'un músic màgic convertit en un professional de la desratització?

Jordi Teixidor hauria pogut seguir el costum —molt estès a la Grècia antiga— d'aprofitar un mateix personatge per a més d'una obra, en comptes de crear-ne un de nou cada vegada.³ Però no ho va fer: *El retaule del flautista* no és «Hamelín 2» perquè el flautista (encara que el títol ens pugui induir a confusió) no és el protagonista de l'obra.

Una investigació detectivesca: buscar el (o la) protagonista

La qüestió del protagonisme és fonamental en el teatre, però no per saber quin actor ha d'aparèixer al cartell amb les lletres més grans, sinó per resoldre els problemes de la repre-

3. Un raonable costum que va ressuscitar el cinema sobre la base de personatges d'èxit com, per exemple, Charlot, Superman o Batman. També ho fa la televisió en les seves sèries (*Estació d'enllaç*, *Farmacia de guardia*, *Perry Mason*), on, a cada nou episodi, uns mateixos personatges viuen històries totalment diferents.

sentació. És important, sobretot, si la volem escenificar, si volem que funcioni la «màquina teatre». Per aconseguir-ho, ens cal aclarir abans que res quina història expliquem, és a dir, la història de **qui**. I això no sempre és tan fàcil com podria semblar, tal com ho demostra *El retaule del flautista*.

El primer pas per localitzar el (o la) protagonista és determinar el conflicte principal de l'obra, és a dir, aquella confrontació de voluntats que oposa dos personatges i que dona lloc a una de les situacions següents:

1. El personatge **A** vol aconseguir l'objectiu **x**. Un altre personatge, **B**, també hi aspira, de tal manera que només un dels dos ho pot aconseguir. Per exemple, casar-se amb una mateixa dona —o amb un mateix home—, presidir una mateixa empresa, ser l'alumne preferit o l'alumna preferida de la classe, o apoderar-se d'una ciutat.

2. El personatge **A** vol obtenir alguna cosa (**x**) i un altre personatge (**B**), que no aspira al mateix objectiu, s'hi oposa. És el cas, per exemple, de totes les obres teatrals —i de totes les pel·lícules— en què els pares de la noia i del noi s'oposen al casament, tal com passa a *Romeu i Julieta*, on aquests dos personatges (que en realitat en són un de sol, els «joves») s'enfronten a un altre personatge format pels pares respectius, és a dir, per la generació dels «vells».

3. El personatge **A** vol aconseguir l'objectiu **x** però, alhora, vol aconseguir un altre objectiu —**y**— que li és incompatible. Per exemple, ser rei d'Anglaterra i casar-se amb una dona divorciada. En aquest cas, diríem que **A** està en conflicte amb ell mateix (**A bis**) i que ell és el seu propi enemic perquè ha de triar entre dos impulsos que són igualment seus, entre dos objectius igualment importants.

Estem ara en condicions de rellegir *El retaule del flautista* —i qualsevol altra obra de teatre— com si fos la crònica d'una guerra.

Les diverses «batalles» del Retaule

Primer conflicte

El primer conflicte que planteja *El retaule del flautista* és del tipus 1: tant els pimbürgesos (A) com les rates (B) volen (x) apoderar-se de Pimburg. Ho diu fil per randa Lisbeth així que s'aixeca el teló:

«A la vora del Weser / hi ha una vila / que patí un gran flagell / rates hi havia. / Eren tantes i tan grans / que els gats fugien / i els pobres vilatans / de fam morien.»

Però de seguida ens adonem que Jordi Teixidor no ens vol explicar aquest conflicte, sinó el que provoquen les rates entre els pimbürgesos, una guerra que donarà lloc a diverses batalles i que transformarà la pugna entre humans i animals **en una baralla social**. I de seguida veurem que el veritable enfrontament és el que es produeix entre una part de la ciutat (víctima de la invasió dels rosegadors) amb una altra part, que no pateix la plaga però que hi podria posar remei.

Segon conflicte

Ara el paisatge ha canviat. I no sols perquè a una banda hi ha els ciutadans que volen solucions immediates i, a l'altra, uns regidors que no creuen necessari aplicar mesures d'urgència perquè el problema no els afecta directament, sinó perquè enmig d'aquest conflicte apareix un tercer personatge —el Burgmestre Schmid, equivalent dels alcaldes moderns— que, si bé forma part del grup dels Regidors, es veu obligat pel càrrec que ocupa (i perquè vol ser reelegit) a mediar en la disputa, a posar pau i a buscar —si no la solució— alguna cosa que ho pugui semblar. Aquesta figura agafa, de cop, una importància decisiva. Sobretot quan, per

aconseguir el seu objectiu pacificador, recorre als Síndics Weis i Baun, representants del Gremi de Manyans i de la Corporació d'Apotecaris, que li poden proporcionar respectivament les rateres i el verí per eliminar la plaga o, si més no, per contenir-la dins els límits del pressupost municipal.

Per tant, la nova situació conflictiva la podríem resumir així:

—Ciutadans contra Regidors.

—El Burgmestre fa d'intermediari entre les parts enfrontades.

—El Síndics són els aliats del Burgmestre perquè ell els permet aconseguir el seu objectiu, que és fer negoci gràcies a les rates.⁴

Tercer conflicte

Ara bé, la intervenció del Burgmestre no satisfà els ciutadans: saben que el pressupost municipal no permet comprar prou rateres i prou verí com per acabar amb uns invasors que es multipliquen a gran velocitat, en progressió geomètrica. Aleshores (escena III) decideixen actuar d'una manera que forçosament hem de qualificar de curiosa: per resoldre el problema, Lisbeth i Hans encara l'agregen més, estenent la plaga a llocs on encara no havia arribat. En altres termes, adopten un comportament paradoxal.⁵

4. Es tracta, com podem veure, d'un conflicte del tipus 2: els Regidors no volen que els Ciutadans aconseguixin el seu objectiu.

5. Una paradoxa és una veritat o un comportament que no s'ajusta a allò que sembla «de sentit comú». A la vida de cada dia, en trobem molt sovint. Per exemple quan, segons el refrany castellà, diem «*vísteme despacio que tengo prisa*», o el rugbi, un esport en el qual l'única manera de fer arribar la pilota al fons del camp contrari és tirant-la cap al nostre propi camp. També ens comportem paradoxalment cada vegada que ens vacunem, és a dir, cada vegada que ens inoculem un virus per protegir-nos d'ell.

Gràcies a aquesta acció, la situació anterior queda transformada:⁶

—Els Regidors són els aliats dels Ciutadans i no els seus antagonistes.

—El Burgmestre Schmid i els seus aliats —el Síndics Weis i Baun— ja no fan d'intermediaris, sinó que participen en la causa comuna de l'extermini de les rates.

Podríem dir que hem tornat a la situació inicial (la ciutat contra les rates) si no fos que ara sabem més coses sobre l'afer de les rates i hem vist —a més a més— que per reunir els interessos de la ciutat cal que algú faci alguna cosa contundent. L'obra podria acabar-se aquí?

Sí, si Jordi Teixidor es conformés amb aquesta «moral de la història». Com que no és així, ens depara una tercera batalla allà on semblava que no n'hi hauria cap més. Fa que arribi el Flautista i que, amb ell, el conflicte entre els pimbürgesos, aparentment resolt, rebroti de nou.

Quart conflicte

L'arribada del Flautista no sols modifica la vida dels habitants de Pimburg, sinó que té uns efectes dramàtics importants: introdueix un conflicte. Aquella ciutat, que tornava a tenir una voluntat única gràcies a la manobra de Frida i Hans, queda altre cop dividida en dues parts, que, si bé estan d'acord amb el **què** —deslliurar-se de les rates—, no estan d'acord, ara, amb el **com**. Els uns —els regidors de l'Ajuntament i els síndics— s'inclinen per la solució de les rateres, que, a més de ser raonable, els pot proporcionar uns substanciosos beneficis econòmics; els altres, els ciutadans modestos, sense altra força que la

6. Noteu, de passada, que les veritables accions dramàtiques (que no són necessàriament accions físiques) sempre estan destinades a canviar una situació per tal de millorar-la.

del seu treball, es decanten pels serveis d'un professional eficient, siguin quins siguin els seus mètodes, la seva «tecnologia».

Ara ens trobem en una nova situació, que no sols genera nous enfrontaments, sinó també noves aliances:

—Ciutadans contra Síndics.

—El reverend Grundig és l'aliat dels Síndics.

—El Flautista és l'aliat dels ciutadans, inclosos els Regidors i el Burgmestre.

Aquesta batalla la guanyaran els Síndics amb la col·laboració del reverend Grundig. El Flautista serà acusat de demoníac i condemnat a mort. Encara que la intervenció del Lisbeth (que n'està enamorada) i del Burgmestre li salvin la vida, Walter Romberg haurà de fugir. I caldrà —tal com volien els vencedors— tornar a la qüestió de les rateres «d'alta eficàcia». Aquesta qüestió donarà lloc al

Cinquè conflicte

En aquest nou conflicte (repartir unes rateres massa escasses), els Síndics no hi juguen cap paper important perquè ja han assolit el seu objectiu: saben que, vagin com vagin les coses, tenen el negoci assegurat. La situació, doncs, ara és aquesta:

—Ciutadans (a través del Sabater, que els representa) contra Regidors.

—El Burgmestre és aliat del Regidors.

—Els Síndics (i el Reverend Grundig) són «neutrals».

Tornem al protagonista

Aquesta anàlisi dramaturgica (imprescindible si volem escenificar l'obra) ens permet constatar dues coses importants. En primer lloc, que això que anomenem **accions dramàtiques** no és altra cosa que l'execució material d'una decisió presa per un personatge per tal de modificar a favor seu una situació que no li sembla prou satisfactòria; i que, per tant, si volem localitzar les accions no ens hem de fixar en els moviments o en els gests, sinó en les grans decisions que els provoquen.

En segon lloc, hem comprovat que gràcies a aquestes diverses accions el conflicte inicial ha canviat substancialment i ja no és «Pimburg contra les rates»: ha anat generant nous enfrontaments i noves aliances que han desembocat en un darrer conflicte. Jordi Teixidor s'aparta així de l'ortodòxia teatral, segons la qual una obra ha de girar entorn d'un conflicte únic i ha de tenir allò que al segle XVII s'anomenava una **unitat d'acció**.

Però encara no sabem qui protagonitza l'obra, de quin dels personatges individuals o col·lectius expliquem la història. La dels Regidors? La dels Síndics? La del Burgmestre Schmid? La dels ciutadans anònims liderats pel Sabater? La de Lisbeth i Walter, tocats per un amor impossible? No ho sabem ni tan sols si reduïm tots els conflictes al darrer de tots, el que realment ens volia plantejar Jordi Teixidor.

Una dramaturgia «oberta»

Perquè finalment trobar el protagonista (en grec, aquell que **agonitza** a primer terme) és decidir quina de les parts enfrontades té raó, tant si al final és capaç d'imposar-la com si no, tant si guanya la guerra com si la perd, sigui noble o plebeu, home o dona, jove o vell: sempre conferim aquest

atribut al personatge que fa **allò que nosaltres faríem si ens trobéssim exactament en la mateixa situació**, dins el mateix conflicte.⁷

La característica principal d'*El retaule* és no deixar clara —expressament— la solució d'aquest problema. Per això podem dir que *El retaule del flautista* s'inscriu en allò que es coneix com a «teatre èpic», una forma de teatre «oberta» que va inventar, o reinventar, un home nascut a Augsburg (Àustria) l'any 1896 que es deia Bertolt Brecht i que es proposava dividir l'opinió de la platea en comptes d'intentar suscitar —com la majoria dels autors que busquen l'èxit a qualsevol preu— l'aplaudiment unànim del públic. Les seves aportacions marquen la història del teatre del segle XX.

Bertolt Brecht creia que el teatre tradicional intentava provocar en els espectadors una actitud similar a les dels bojos, és a dir, un estat que trobem en les persones que deixen de ser elles —es converteixen en aliens o alienats—⁸ i acaben convertint-se en el —o en la— protagonista, creient-se que són Napoleó o Jesucrist. Això és exactament el que ens passa quan a la pantalla gran o a la petita —tant se val—, el Setè de Cavalleria anihila un poble sencer de siuxs i nosaltres aplaudim el seu genocidi, o quan plorem perquè ell es casarà amb ella. Simplement, gaudim del genocidi dels siuxs, o plorem d'amor perquè ens hem posat a la pell de l'altre: dels ianquis, o del noi de la pel·lícula. D'aquest feno-

7. Per aquesta raó podem dir que el protagonista no el decideix realment l'autor, sinó els espectadors o, més exactament, la moral dominant entre els espectadors a cada moment històric. En la mesura que canvia a través del temps, també pot canviar el protagonista d'una mateixa obra, tal com ha passat amb l'*Antígona* de Sòfocles, escrita per defensar la raó (el protagonisme) de Creont i que avui solem llegir donant-la a Antígona.

8. La paraula aliens, que dóna el títol de la pel·lícula, prové del llatí «altre».

men —posar-se incondicionalment i totalment a la pell d'un personatge perquè comparteix la nostra mateixa moral— se'n diu «identificació».

Enfront d'un teatre que intenta produir un efecte catàrtic,⁹ Bertolt Brecht creia possible fer-ne un altre en el qual, sense renunciar a les emocions que desperten en nosaltres les històries humanes, no haguem de perdre necessàriament la nostra capacitat de raonar. Un teatre, per exemple, on els nostres comportaments de cada dia —llevar-nos per anar a l'escola, a la mina, al banc o a l'oficina de l'atur— en comptes de semblar-nos normals ens semblin estranys. Si més no, una mica estranys. Un teatre que vol aconseguir que veiem la nostra pròpia vida com si la visitéssim amb una càmera que no para de fer-se preguntes: com turistes que s'interroguen pel fet que en algunes ciutats del món els taxis siguin de color groc i negre i funcionin tan bé com a les ciutats on són d'altres colors.

I que vol evitar, sobretot, que caiguem a la trampa de creure'ns que allò que està passant a l'escenari **està passant realment**, que ens deixem emportar per «la il·lusió de realitat», un fenomen que no sols provoca divertides anècdotes (els actors i les actrius dels serials televisius tenen un ampli repertori de casos en què la gent, pel carrer, els ha confós amb el seu personatge), sinó que pot arribar a generar comportaments veritablement perillosos per a la integritat física dels intèrprets, tal com va passar el dia que un espectador va disparar contra l'actor que interpretava el personatge (negre) d'Otello quan, engelosit, estava a punt de «matar» Desdèmona, assegurant que «mai cap negre no mataria una dona blanca en presència seva».

9. Catarsis és una paraula grega que significava «purga». Segons Aristòtil, l'autor de la *Poètica* (-334), la purgació dels excessos passionals era la finalitat del teatre i només és possible si caiem en aquesta extravagància transitòria.

Els efectes d'estranyament o d'estrangeria

Podem dir, doncs, que, com a la ciutat de Pimburg, el teatre es divideix en dos grans blocs oposats. Uns creuen que l'espectador ha d'oblidar que és al teatre, que està assegut en una butaca: que és espectador. Els altres creuen que ho ha de recordar —si no a cada moment, almenys de tant en tant— perquè només així conservarà, al costat del plaer d'emocionar-se, el plaer de pensar. Per tal d'aconseguir-ho, Bertolt Brecht (que també va viure a l'exili, com Jordi Teixidor) va posar a punt una sèrie d'**efectes** que tenen per missió provocar en nosaltres, espectadors, la mateixa actitud i la mateixa mirada que tenim (o hauríem de tenir) quan visitem un país exòtic i ens preguntem si els seus costums i comportaments —gastronòmics, sexuals, vestimentaris— són més o menys raonables que els nostres.

Alguns d'aquests efectes són estrictament escènics —com per exemple, no camuflar els focus (encara que ens enlluernin una mica faran que no ens quedem «enlluernats» per la ficció), o fer que els intèrprets es quedin a l'**escenari** quan acaben de l'**escena**; o que, si s'han de canviar de roba, ho facin al davant del públic. Ara bé, n'hi ha unes altres que ja estan escrits per l'autor. I no solament escrits, sinó que determinen la forma mateixa del text, com és el cas d'*El retaule*. Aquests recursos són quatre, principalment.

1. *Els songs*

Són cançons adreçades al públic **sense cap justificació argumental**, que tallen l'acció inesperadament per tal d'explicar les intencions dels personatges, les seves opinions sobre els fets o les seves expectatives. Brecht va «piratejar» aquest recurs dels vodevils francesos, un terme (si l'ha-

guéssim de traduir, diríem «giravoltar») que designa els espectacles amb caràcter còmic on es barregen parts parlades i parts cantades, a la manera de les sarsueles, però amb predomini de les primeres. Ara bé, a *El retaule del flautista*, com a les obres de Brecht (especialment a *L'òpera de tres rals*), la finalitat no és amenitzar l'espectacle (fer una obra musical), sinó interrompre el curs dels fets per recordar-nos que som al teatre amb un comportament que a la vida no veiem mai.

Encara més: tant la lletra com la música dels songs ens recorden que en realitat no canten els personatges, sinó els actors. ¿Com seria creïble, si no, que una vilatana medieval probablement analfabeta digui paraules com «La resistència passiva / no sabem si servirà, / però si és col·lectiva / ja està bé per començar», quan sabem que aquest concepte —la resistència passiva— el va inventar Gandhi en ple segle XX per independitzar l'Índia de la metròpoli britànica? ¿Podem creure que el burgmestre Schmid pogués ballar un tango fa més de sis-cents anys, si aquest ball argentí no arriba a Europa fins al 1920 aproximadament?

També el títol dels songs és significatiu. El darrer de tots s'intitula «Apoteosi de les Calamitats Públiques» (apoteosi significa «glorificació») i el canten precisament els personatges que són víctimes d'aquestes calamitats, de la mateixa manera que moltes persones segrestades acaben fent l'elogi dels segrestadors un cop alliberats. O potser **no exactament** de la mateixa manera, en aquest cas.

2. L'autonomia de cada unitat

La majoria d'obres de teatre estan dividides en actes i escenes. Tradicionalment, aquesta divisió respon a dos criteris:

a) Entre acte i acte ha passat un període de temps. El primer acte sol explicar-nos els antecedents del problema; el segon ens mostra aquest problema en el seu nus més complicat, i, el tercer, el seu desenllaç. Ara bé, també se suposa que entre cadascun dels actes el pas del temps no ha modificat la voluntat del protagonista i de l'antagonista i que, per tant, es manté la vigència del conflicte.

b) Les escenes són subdivisions dels actes que corresponen a entrades o sortides de personatges. La finalitat principal d'aquesta subdivisió és merament pràctica: ens diu quins personatges hi ha en cada moment a l'escenari. És per això que usualment, al capdavant de cada escena, hi ha una acotació que els enumera, de la mateixa manera que el manual d'instruccions del meu contestador automàtic em diu quines tecles entren en joc en cadascuna de les operacions. En altres paraules, la divisió en escenes no és un criteri dramaturgic, sinó simplement escènic.

El retaule del flautista infringeix aquests dos principis. En primer lloc no hi ha actes, sinó només escenes i, a més, aquestes escenes no corresponen a entrades o sortides de personatges, sinó que troben la seva raó de ser en el fet que ens expliquen un episodi distint que, en darrer terme, podríem entendre sense haver vist (o llegit) l'escena o l'episodi anterior. Vénen a ser com les estacions d'un viatge en tren: cadascuna d'elles és cadascuna d'elles, encara que formin part d'un mateix itinerari. O com les diverses taules d'un retaule gòtic. És per això, probablement, que la paraula *retaule* apareix al títol de l'obra de Jordi Teixidor: un *retaule* és una pintura única que també pot ser contemplada com si cadascuna de les seves parts fos independent de les altres, i tingués un sentit autònom. Exactament igual que la meravellosa pintura de Jeronimus Bosch *El jardí de les delícies*.

3. La renúncia al suspense mitjançant els anuncis previs

La majoria d'obres de teatre i de pel·lícules (sobretot les d'Alfred Hitchcock, el gran mestre del *suspense*) basen el seu interès en el fet que l'espectador no sap mai què li passarà a un personatge (el protagonista) que s'ha convertit en el nostre altre jo (precisament per això és protagonista), de tal manera que si ell és desgraciat —o feliç— també ho serem nosaltres. Jordi Teixidor, com Bertolt Brecht, parteix de la idea contrària: no anem al teatre per saber **què passarà** sinó **com passarà** allò que ja sabem que passarà.

És per això que, transgredint descaradament aquella norma segons la qual el dramaturg ha de ser invisible i mut, Teixidor fa que al començament de cada escena apareguin Hans i Frida, dos personatges que en realitat són ell mateix i, per això, ens poden anunciar el final de l'escena per tal que puguem centrar tota la nostra atenció en la manera com s'hi arriba.

4. Els anacronismes

Els anacronismes són fets impropis de l'època o del lloc en què els situem, com per exemple, fer aparèixer un personatge que escriu amb bolígraf abans de l'any 1943. O fer que un personatge actual digui «et vindré a veure amb diligència», a no ser que la paraula «diligència», més que no pas un mitjà de transport, designi la rapidesa amb què aquests rudimentaris carruatges travessaven el segle XVIII.

La història del teatre està plena d'anacronismes, la majoria involuntaris i alguns decididament patètics. Però Jordi Teixidor, com Brecht, els introdueix d'una manera deliberada, com per exemple quan el Burgmestre pensa en la «reelecció» uns quants segles abans que s'inventés i s'instaurés

la democràcia municipal. La raó d'aquestes infraccions cronològiques o «espaciològiques» (ni el lloc ni el temps no són els adequats o pertinents) és clara: dir-nos d'una manera indirecta que allò que va passar l'any 1300 a Pímburg també podria passar avui i aquí. O en altres paraules, que no estem situats, com a espectadors, en un temps i un espai reals, sinó en un estrany calendari i en un estrany planeta on es barregen el passat i el present per parlar del futur, l'única realitat a la qual podem aspirar.

Finalment

Jordi Teixidor, que no sols ha escrit teatre, sinó també novel·les i llibres d'assaig,¹⁰ passarà a la història del teatre català —en realitat, ja hi ha passat— com l'autor del *Retaule*, que no és ni la darrera ni, potser, la millor de les seves obres. Al llarg de vint-i-cinc anys, Teixidor no ha tornat a conrear mai més el musical, no ha tornat a seguir d'una manera tan directa les petges del seu guia Bertolt Brecht. Però tots els seus nombrosos textos teatrals posteriors —des de *Dispara, Flanagan!* (1976) (l'únic *western* del teatre català) a *Residuals* (1989)— estan escrits des d'aquella mateixa convicció que el va impulsar a inventar el llibre d'instruccions intítulat *El retaule del flautista*, que ara llegireu: en la certesa que només si tenim una altra visió del món podem imaginar un altre teatre, una altra manera de viure en la ficció i en la vida. Aquest és el gran, el més potent motor de la seva màquina teatral, destinada —tal com ell mateix ha dit— a mostrar «l'acció d'uns éssers humans ficticis, d'uns personatges. D'aquesta acció se'n poden fer discursos: el drama els representa a escena».

10. Com per exemple, *Marro* i *El drama, espectacle i transgressió*, respectivament.

SUMARI

Un teatre diferent	V
Notes de muntatge	XXXI

EL RETAULE DEL FLAUTISTA

<i>Primera part</i>	5
Pròleg	5
Escena I	7
Escena II.	18
Escena III	23
Escena IV	27
Escena V.	35

<i>Segona part</i>	47
Escena VI	47
Escena VII	51
Escena VIII	59
Escena IX	68
Escena X.	72

Annex:

Partitures de les cançons	83
Per llegir millor <i>El retaule del flautista</i>	105