

# Joan Oliver

Miquel M. Gibert Pujol

PID\_00174196



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



# Índex

<b>1. Introducció</b> .....	5
<b>2. Per un teatre català de bulevard</b> .....	6
2.1. Comèdia burgesa i ironia bíblica: <i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i> (1933) .....	7
2.2. Guerra, revolució i teatre polític: <i>La fam</i> (1938) .....	10
2.3. Una comèdia burgesa modèlica: <i>Ball robot</i> (1954) .....	12
<b>3. Un teatre renovador que es va quedar a mig fer</b> .....	17
<b>Bibliografia</b> .....	19



## 1. Introducció

El conjunt de l'obra teatral d'Oliver té un paper considerable en la trajectòria literària de l'escriptor. Però, tot i els esforços de l'autor, aquest paper no va deixar de ser secundari. Abans de la Guerra Civil, perquè Oliver era, encara, un dramaturg incipient, un autor que s'havia iniciat com a tal en els anys efervescents del final de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) i encara vinculat a les experiències més o menys avantguardistes de l'anomenat *Grup de Sabadell*, però que no va estrenar professionalment fins al 1935. D'altra banda, diversos crítics –Feliu Formosa, Xavier Fàbregas, Josep Maria Benet i Jornet– ja han assenyalat que les propostes teatrals de l'Oliver anterior al conflicte no eren equivalents, pel que fa a la capacitat renovadora, a les poètiques. Quant a la literatura dramàtica, doncs, l'autor optava clarament pel possibilisme. En conseqüència, és clar que per aquests motius el teatre oliverià havia de ser vist com a supeditat a l'obra poètica, tant per ambició absoluta com per repercussió –almenys, entre els grups culturals dirigents.

Encara que conscient que les seves possibilitats com a dramaturg amb projecció pública anaven del tot lligades al desenllaç de la guerra, l'escriptor devia tenir, en els anys de la contesa, una idea clara del seu objectiu. Així, molts anys més tard, dirà a Pere Calders:

"Quant al teatre [...], estic segur que jo hauria esdevingut un dramaturg més que no pas un poeta, si haguéssim guanyat la guerra i el país hagués pogut evolucionar normalment. Tenia aleshores i tinc encara una gran passió pel teatre. Jo hauria volgut ser director i autor de teatre de la Generalitat, tal com ho tenia parlat amb el conseller Pi i Sunyer. No pas per a programar només les meves possibles obres, sinó per a poder ser com Molière, modèstia a part, el qual podia veure les seves obres ben representades."

J. Oliver (1984, pàg. 35)

La Guerra Civil i les seves conseqüències van determinar, però, que l'obra poètica de l'escriptor ocupés de ple el primer pla de la seva activitat literària i de la projecció pública que se'n va derivar. És natural, doncs, que en aquestes circumstàncies l'escriptor es declarés diverses vegades un autor dramàtic frustrat pels condicionants externs, per la història del país (Sarsanedas, 1962, pàg. 46; Porcel, 1966, pàg. 74; Pons, 1979, pàg. 7; Formosa, 1983, pàg. 9).

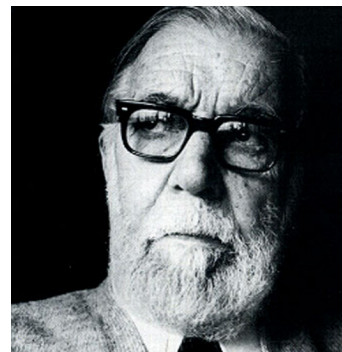
## 2. Per un teatre català de boulevard

Oliver tenia una visió essencialment literària del teatre, que és, d'altra banda, un art amb projecció col·lectiva, amb vocació d'incidència estètica, moral i humana sobre el conjunt de la societat. Per tant, un teatre sòlid ha d'assegurar tant la dignitat literària de les creacions que arriben als escenaris com el bon funcionament de cada un dels elements que conflueixen en la representació dramàtica i dels canals de comunicació amb el públic.

La literatura dramàtica de Joan Oliver, amb l'excepció de *La fam*, és una producció orientada per les formes del **teatre de boulevard**. Aquesta denominació, *teatre de boulevard*, avui té sovint una connotació negativa no del tot justificada. Perquè aquest model dramàtic d'origen francès –amb l'obra d'Eugène Scribe, sobretot, al capdavant–, basat en l'estudi de la vida privada més comuna –les relacions familiars, d'amistat i, sobretot, amoroses–, es manifesta sota formes teatrals diverses –de la comèdia més lleugera al drama psicològic amb rerefons social– que obren a l'escriptor que hi aposta un ventall ampli de possibilitats d'expressió i de nivells d'aprofundiment, ben al contrari del que s'ha dit reiteradament en les últimes dècades. És cert que l'autor de boulevard ha de respectar unes regles constructives preestablertes molt precises: racionalitat expositiva, progressivitat de l'acció, claredat en el dibuix dels personatges, didacticisme. Però això no significa que aquestes peces hagin de ser banals, òbvies o mecàniques. Perquè no hem d'oblidar que, a França, autors com Marcel Aymé o Jean Anouilh van escriure teatre de boulevard.

El teatre de boulevard és un teatre essencialment burgès, per opció creativa i per destinació social, urbà, enginyós, brillant i que té en la denominada *pièce bien faite* la construcció més característica. L'autor d'una *pièce bien faite* no ha d'oblidar que una obra d'aquesta mena ha d'estar al servei d'un pensament en el qual el públic s'ha de reconèixer d'una manera o altra: la identificació i la versemblança són dos principis que cal que el dramaturg respecti escrupolosament. Es tracta d'aspectes que demanen una cura extremada, ja que la fórmula permet l'originalitat conceptual, sempre que l'espectador no se senti desconcertat pel missatge ideològic que li és transmès. La qüestió és delicada, perquè si bé l'autor sap que té uns límits intel·lectuals que no ha de sobrepassar, de vegades resulta molt difícil determinar amb exactitud on se situen i, encara més, quin tipus de transgressió toleren (Gibert, 1998, pàg. 47-61).

A començament dels anys trenta del segle passat, quan Joan Oliver va intentar de donar-se a conèixer com a autor dramàtic, el teatre de boulevard més afinat i enginyós tenia una tradició escassa en l'escena catalana. De fet, només Carles Soldevila havia intentat al llarg dels anys vint escriure, sistemàticament i amb consciència plena, unes peces que s'adiguessin plenament amb els postulats d'aquest tipus de teatre. Després, Oliver opta per una literatura dramàtica que



Joan Oliver (1899-1986)

avanci pel camí iniciat per Carles Soldevila en el teatre català, però que posi en primer terme un enfocament crític de la vida privada burgesa tot acudint a un humor displicent, distanciat i, de vegades, corrosiu. Com els autors de *bulevard més agosarats*, Oliver sens dubte volia explorar els límits de la permissivitat burgesa de l'època, però no els pretenia sobrepassar. Per què? Perquè aspirava a ser un autor professional que estrenés regularment i que depengués del bon acolliment d'un públic il·lustrat i tolerant, però burgès. Era prou ampli aquest sector d'espectadors en la Catalunya dels anys trenta anterior a la guerra civil per a permetre-li una professionalització veritable? Potser sí. Però fos com fos, Oliver no ho va poder comprovar perquè, abans del conflicte, només va aconseguir estrenar professionalment *Cataclisme* (1935), una *pièce bien faite*, mordaç i sarcàstica, ben rebuda pel públic, que potser va permetre que l'escriptor es fes il·lusions, i res més, sobre el seu futur d'autor teatral. Unes il·lusions, d'altra banda, que no es van poder confirmar mai (Gibert 1998, pàg. 319-328).

### 2.1. Comèdia burgesa i ironia bíblica: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (1933)

Amb *Allò que tal vegada s'esdevingué* –Teatre CAPSA, 18 de setembre de 1970, direcció de Ventura Pons–, Oliver fa evident la seva aposta per una escriptura teatral que s'inscriu en una línia de manlleu irònic –i de vegades, càustic– de motius i personatges extrets de diversos llibres bíblics. Es tracta d'una aportació, no gens habitual en la tradició dramàtica catalana –no gaire en la castellana–, però sí que ho és, en canvi, en les literatures anglosaxona i, sobretot, francesa. I sens dubte, l'antecedent immediat de la comèdia d'Oliver el tenim en un text de Cèsar August Jordana: ens referim als "Fragments bíblics" inclosos en el conte *La venjança del frare*, del recull *Quatre venjances*. Altrament hi semblen probables les influències d'una peça de George B. Shaw –*In the Beginning*– i d'alguna altra –*Adam et Eve*, de Sacha Guitry, *La première famille*, de Jules Supervielle.

La història que ens presenta *Allò que tal vegada...* no coincideix, òbviament, ni en el desenvolupament ni en el to, amb els textos bíblics que ens narren la vida d'Adam i Eva, dins i fora de l'Edèn, i la trajectòria de Caïn i Abel, els seus fills. Oliver, més que adoptar en *Allò que tal vegada...* una actitud humorística per a banalitzar la tradició cristiana, es distancia críticament amb l'humor del caràcter mític, plenament heroic, dels capítols 1-11 del *Gènesi* –en què s'inclouen els relats escollits per l'autor com a base de la peça.

En el capítol segon del primer llibre de l'*Antic Testament*, ens és narrada la creació de l'home, vist com a instrument de la voluntat divina de fer produir la terra. El Senyor, en observar que en pujava una humitat que amarava els camps, va prendre una resolució –que ens és transmesa en un llenguatge metafòric, essencialitzat i transcendent. Segons el relat genesíac, l'Edèn era un paratge deliciós al mig del qual la voluntat divina hi va fer néixer "l'arbre de



la vida i l'arbre del coneixement del bé i del mal". I va permetre a l'home que mengés de tots els fruits del verger, llevat del de l'arbre del coneixement del bé i del mal. Després, va decidir de donar-li companyia...

En *Allò que tal vegada...*, Oliver ens presenta la parella primigènia, molts anys després d'haver estat expulsada del Paradís. Adam recorda els orígens amb el to de la nostàlgia més gran. Però en les seves paraules hi apunta l'humor, en extrepar la visió de felicitat perduda –no feien ni ombra– i manifestar-ho amb una expressivitat d'un regust petitburgès que caracteritza una burgesia vista per l'autor des d'una òptica reductora de la seva realitat social.

Però aquest humor oliverià es farà, encara, més evident en l'evocació que fa Adam de la pròpia caiguda, per contrast amb la rotunda narració bíblica. Perquè allò que en el *Gènesi* és exposició irrefutable de la culpabilitat d'Adam i Eva, en la peça d'Oliver és un simple error, una equivocació per una causa ridícula. En el primer llibre de l'Antic Testament els homes mengen la fruita de l'arbre prohibit perquè volen ser iguals que els déus –desitgen conèixer el bé i el mal en un sentit essencial. Per això cedeixen a la temptació diabòlica del serpent. I la narració és ràpida, segura, implacable.

En canvi, el record d'Adam és lent, circumstanciat, del tot allunyat de l'evocació nua i elementalment grandiosa del relat bíblic. I a més, el pecat d'ell i la muller no té l'origen en l'ambició satànica, en la supèrbia, sinó en la frivolitat d'aquestes criatures volubles que són les dones. El serpent va trobar en l'avorrimient i la inquietud d'Eva terreny adobat per a les seves insídies. Que, tanmateix, potser no eren tals, ja que va dir a la dona que ella i Adam serien com déus si menjaven el fruit de l'arbre de la vida, no el de l'arbre del bé i del mal, tal com afirma el *Gènesi*. Finalment, Eva menjarà el fruit prohibit –el fruit de l'arbre que als seus ulls de dona era el més verd, però que no ho era als d'Adam– pensant que mossegava el de l'arbre de la vida. I pensant, a més, que ella i Adam, en fer-se iguals als déus, donarien una sorpresa agradable a Jahvè...

De les paraules d'Adam es dedueix que no hi ha culpa. I no havent-hi culpa, no pot haver-hi pecat. Per tant, tampoc càstig justificat... Per això, les paraules planeres, entre decebudes i resignades, amb què el primer home es refereix a les conseqüències de la desobediència involuntària contrasten amb la solemnitat i la duresa de la maledicció divina que travessa bona part del capítol tercer del *Gènesi*. És evident que en el clima dramàtic definit per Oliver a *Allò que tal vegada...* els actes primordials que la narració bíblica presenta amb una sagrada i austera solemnitat reben en la peça que ens ocupa un tracte senzill, despreocupat i, sovint, perplex.

Altrament, el *Gènesi* presenta Abel com a agradable al Senyor i víctima de la gelosia nefanda de Caín, que se sent rebutjat per Déu. Potser Caín no entén que Jahvè el sotmeti a prova. I el relat bíblic amb paraules escarides ens informará del crim primigeni: Caín va matar Abel, el germà. Oliver també farà que Abel mori en mans de Caín, i també per gelosia. Però la gelosia del germà gran



l'ha provocat el fet que els pares hagin decidit de donar en matrimoni Nara –la filla, que no apareix en el relat genesíac– a Abel, que a més, s'ha mofat reiteradament de Caín. I és que aquest ha estat sempre el fill preferit d'Adam i Eva –sobretot d'Adam–, perquè, en *Allò que tal vegada...*, el germà petit sempre ha estat un noi submís, mancat de caràcter i dròpol. Per aquest motiu és pastor i no s'avé, com fa Caín, a treballar la terra. Si es vol, Abel és un individu mesquí, però que no causa les inquietuds que la independència de criteri del fill gran –i els actes que en provenen, com l'intent de caçar el Colom Diví per complaure Nara (un fet que, naturalment, el *Gènesi* tampoc esmenta)– ocasiona al pare.

Per consegüent, Oliver s'aparta del text bíblic –i, encara més, de l'exegesi que en preval– dibuixant uns germans que no es corresponen amb els models que la tradició ens ha llegat. La dialèctica de l'autor ha originat una inversió en les valoracions de la realitat bíblica i, principalment, en les que pretenen derivar-se'n.

També en *Allò que tal vegada...* Caín serà castigat –i en això, el dramaturg se cenyirà gairebé totalment als versicles del *Gènesi*– per un Déu llunyà i rigorós. Però el seu crim, en definitiva, s'ha produït per feblesa humana i per ignorància més que per odi veritable.

El Querub constitueix el tercer element a considerar des de l'òptica de la relació del text oliverià amb la tradició bíblica. O més precisament, extrabíblica en aquest cas. Perquè si bé el *Gènesi* afirma que els querubins custodiaven l'Edèn "amb la flama de l'espasa fulgurant per a guardar el camí de l'arbre de la vida", no fa esment de cap conversa d'algun d'aquests éssers gloriosos amb els homes. I per altra banda, la narració del Querub sobre la preparació i consumació de la revolta dels àngels procedeix de relats no recollits per la *Bíblia*, però dels quals hi ha algun ressò en les referències als "àngels caiguts".

Oliver, mitjançant el Querub, renuncia en part a la truculenta grandesa de l'antiga narració. Almenys, pel que fa a les causes de la rebel·lió... No cal dir que és impensable que una narració fundacional, bíblica o extrabíblica, integri una situació tan ambigua com la de l'àngel i les conseqüències teològiques i ontològiques que se'n deriven.

En definitiva, Oliver, com la resta d'autors que han tractat la temàtica bíblica des d'una perspectiva semblant, oblida voluntàriament el caràcter metafòric del relat genesíac i se cenyeix a la literalitat de l'anècdota, en la qual introdueix unes variacions que pretenen restituir la veritat –allò que realment s'esdevingué–, tant respecte a la naturalesa dels fets com al caràcter del seu desenvolupament. En conjunt, la veritat descoberta diu que els esdeveniments van ser, en algun cas, espectaculars, però no veritablement grandiosos, perquè revelen una presència massa freqüent de l'atzar, que sovint es manifesta amb

l'humor imprevisible de la realitat. En conseqüència, l'exemplaritat moral dels fets narrats és, francament, aleatòria, si no del tot inexistent. El mite familiar, al capdavant, té els fonaments un bon tros esquarterats.

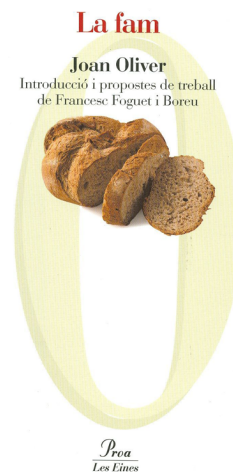
El conflicte dramàtic de l'obra es troba en el triangle sentimental format per Nara, Caín i Abel. Per tant, Oliver crea aquesta situació en un moment que encara podem considerar fundacional de la humanitat. I com a conseqüència immediata del funcionament de la primera família: l'aparició de dos humans –un home i una dona– comporta, irònicament, la formació d'aquesta organització essencial que és la família –sobretot, la família entesa a la manera burgesa–, mentre que la presència de tres humans –dos homes i una dona– provoca l'aparició del triangle sentimental –en aquest cas, necessàriament incestuos– i, com a derivació, l'adulteri, els quals passen a constituir, juntament amb la família, les institucions indispensables de la vida col·lectiva.

L'autor aconsegueix a *Allò que tal vegada s'esdevingué* una equilibrada combinació d'humor i transcendència conceptual, un encert subratllat per Oliver en filtrar aquesta expressió, irònicament lleugera, de la inquietud vital mitjançant una anàlisi històrica de les relacions familiars, i exactament, de les relacions familiars burgeses característiques del país. Per tant, l'autor passa per diversos plans de la realitat humana: d'un de molt genèric a un de ben específic. Aquest procés és semblant al que concretarà, amb més afinament, solidesa i convicció, a les pàgines de *Ball robot*, vint anys més tard (Gibert, 1998, pàg. 77-108).

## 2.2. Guerra, revolució i teatre polític: *La fam* (1938)

Tal com ja va assenyalar Xavier Fàbregas, Oliver analitza amb l'obra –Teatre Català de la Comèdia (Poliorama), 15 de juny de 1938, companyia Vila-Daví–, el procés revolucionari obert el juliol de 1936 i hi estableix unes etapes evolutives molt ben caracteritzades. Segons el crític, "a *La fam*, per primera vegada, són plantejats amb rigor a l'escena els problemes que comporta una revolució socialista i el seu desenvolupament a partir d'una societat conformada segons les estructures capitalistes". A partir d'un "antagonisme gairebé biològic encarnat pels personatges de Samsó i Nel", l'autor sotmet els seus personatges al sotragueig de la dinàmica històrica. I per tal d'analitzar-la, Fàbregas divideix el procés revolucionari en quatre etapes successives.

A una idea semblant respon, precisament, l'articulació escènica de l'obra: s'estructura en sis episodis i no en els actes tradicionals, amb la qual cosa guanya en agilitat de localització escènica en una obra que pretén oferir una sèrie significativa de visions de la trajectòria revolucionària. Això, d'altra banda, s'adequa a la perspectiva dramàtica des de la qual l'escriu: l'autor hi té en compte, d'una manera o altra, l'experiència expressionista. Altrament, l'estructuració de la peça d'Oliver i alguns trets de composició semblen indicar-nos que l'autor, com ja hem dit, coneixia la dramaturgia expressionista, encara que fos d'una manera molt relativa. I és que cal considerar que l'expressionisme havia arribat a l'Estat espanyol amb l'interès per les noves



tendències teatrals de Rússia i Alemanya que es manifestaven en sectors del radicalisme burgès i del proletariat d'orientació comunista no estalinista, a final dels anys vint i durant els trenta.

Sigui com vulgui, Oliver estructura la trama de *La fam* en unitats que recorren les seqüències de l'*Stationen-Drama*, d'una manera semblant a com ho fa Ernst Toller a *Die Wandlung* (1919). *La fam* ho fa a l'entorn de Samsó, que troba en Nel el desdoblament— un tret, també, expressionista, ja que el teatre d'aquest corrent ha estat denominat *théâtre du dedoublement*. Per tant, en tots dos casos podem parlar d'una hipertròfia de la funció del protagonista, alhora que es produeix una esquematització de la realitat a la qual s'han d'enfrontar: en l'obra d'Oliver, a la situació provocada pel triomf de la revolució. Per altra banda —i fonamentalment, en l'aspecte que ara ens ocupa—, *Die Wandlung* i *La fam* són definides pel concepte de marxa, de progressió d'un individu al llarg de la vida. Aquesta marxa és, al mateix temps, mental i física i té com a model el camí del Calvari de Crist, que esdevé el prototip de recorregut humà i simbòlic a què vol referir-se l'*Stationen-Drama*. La composició de *La fam* és, en part, paral·lela a l'esbossada per a la peça alemanya: s'ordena en sis episodis —sis estacions—, els tres primers dels quals dibuixen el camí ascensional de Samsó, mentre que els altres tres mostren la via descendent de l'home.

*La fam* és una aposta clara de l'autor per la reflexió política a partir de la realitat ideològica, contrastada i problemàtica —i per això, veritablement dramàtica—, que determina el procés revolucionari i bèl·lic català. No és gens estrany que, en aquesta circumstància, Oliver, un escriptor que, més d'un cop, com hem vist, s'ha emmirallat en models dramàtics francesos, també ara s'apropi a una construcció escènica de la mateixa cultura; una escriptura teatral capaç d'articular, nítidament i pedagògicament, posicions polítiques radicalment enfrontades i que, alhora, aspiren en el fons a una conciliació igualment radical. És a dir, a l'harmonia. I en aquest sentit, ens sembla significatiu el vincle que podem establir entre la peça d'Oliver que ens ocupa i *Le dictateur* (1926), un drama de Jules Romains. El punt principal de confluència entre *Le dictateur* i *La fam* es troba en l'elecció del tema de tots dos drames: la contraposició entre dues maneres d'entendre la intervenció en el procés de transformació d'una societat. Samsó, com Féréol a la peça de Romains, opta per una acció radical, decisiva, al carrer, mentre Nel, com Denis al text francès, aposta per una actuació institucional, progressiva, de consolidació.

Igualment, l'últim episodi de l'obra d'Oliver permet una ambigüïtat interpretativa del conjunt del text que també trobem en la darrera escena de *Le dictateur*. Ens sembla evident que la figura de Denis enfrontada a la soledat del poder té una riquesa significativa comparable a la del Samsó que surt corrents del bar, amb uns quants panets a les mans, mentre Müller, mig estabornit, mira de redreçar-se.

#### Lectura recomanada

Podeu trobar un exemple de l'*Stationen-Drama*, o "drama d'estacions", a:

E. Toller (1919). *Die Wandlung*.

Amb *La fam*, Oliver redacta, com ja ha estat assenyalat, la peça més important del teatre català del període de la Guerra Civil. A més, l'obra és un text determinat per la complexa realitat ideològica, política i social que caracteritza la societat catalana del moment. Per tant, és una obra atenta a les circumstàncies històriques del temps en què va ser escrita i que, sens dubte, pretén adreçar-se als nuclis dirigents capaços de reflexionar sobre les ambigüitats i els problemes originats en la societat catalana pel conflicte bèl·lic i per la revolució.

D'altra banda, *La fam* s'inscriu, per una banda, en una tradició de teatre polític com la catalana, no excessivament àmplia, popular, immediatista i d'una elaboració ideològica i literària escassa –de Robrenyo a Josep Burgas, per dir dos noms– i, d'una altra, en uns corrents dramàtics europeus variats, contradictoris i ambiciosos que volen reflectir la complexitat històrica i ideològica del segle XX. Les conseqüències, no cal dir-ho, poden ser diverses i, potser sobretot, ambigües. Perquè si, d'un costat, la peça d'Oliver és molt més ambiciosa que la resta d'obres del teatre català de la Guerra Civil i, probablement, de tota la literatura dramàtica de reflexió política, de l'altre resulta, de vegades, poc convincent, com si el mateix autor dubtés de les seves possibilitats.

En resum, *La fam* és un intent més esforçat que reeixit, en conjunt, de traduir dramàticament les tensions ideològiques emparades pel procés revolucionari iniciat el juliol de 1936. Cal valorar l'ambició d'Oliver en dur a l'escenari un conflicte vigent a l'hora d'escriure la peça amb un distanciament creatiu i, alhora, amb una solidesa conceptual notables, juntament amb la voluntat de renovar la forma teatral. Presentar una obra de les característiques de *La fam*, defugint la demagògia, i en les circumstàncies de 1938, ens sembla admirable. I més encara si tenim en compte la situació dels escenaris catalans de l'època i la tradició –d'una gran feblesa– del teatre polític autòcton (Gibert, 1998, pàg. 133-163; Foguet, 2003, pàg. 5-27).

### 2.3. Una comèdia burgesa modèlica: *Ball robat* (1954)

*Escena d'alcova* (1953), una narració del mateix Oliver, és usada com a subtext de la primera part de l'acte primer de *Ball robat* –Teatre Candilejas, 2 de juny de 1958, Agrupació Dramàtica de Barcelona dirigida per Joan Oliver–, però també de l'actuació de la Mercè i, sobretot, d'en Cugat, personatges de la peça. Oliver ens dona en el relat la clau narrativa dels dos personatges, amb una atenció especial a la psicologia de l'home, que centra tant la narració com l'obra dramàtica i que, en bona mesura, és el reflex literari de la personalitat de l'autor.

D'altra part, prenent com a base les tres parelles de l'argument –en Cugat i la Mercè; l'Oleguer i l'Eulàlia, i l'Oriol i la Núria–, Oliver esbossa tres triangles sentimentals que són el suport del joc dramàtic d'aquesta *pièce bien faite*: la Mercè, en Cugat i l'Oleguer; l'Eulàlia, l'Oleguer i l'Oriol, i la Núria, l'Oriol i en Cugat. Són uns triangles imperfectes, que tendeixen, només, a crear parelles noves, ja que sempre hi trobem un element que es troba en una situació inestable i que



tendeix, en conseqüència, a buscar l'equilibri fora del suposat triangle. Entre en Cugat i l'Oleguer no hi ha un enfrontament per la Mercè sinó una inclinació de la dona per l'Oleguer, la qual cosa provoca la reacció del primer, més per a no convertir-se "en un marit grotesc, secretament rosegat per la gelosia" que per un interès passional que ja ha desaparegut. D'altra banda, l'element actiu d'aquesta relació és la Mercè, que se sent atreta per l'Oleguer, i no pas aquest, que es limita a respondre a la incitació, més o menys involuntària, de la dona.

En el segon dels possibles triangles, qui manifesta activament la seva afinitat amb l'Eulàlia és l'Oriol, i no pas la dona, que acull benèvolament els sentiments de l'home, però als quals en cap moment no sembla disposada a donar una resposta activa. Per la seva banda, l'Oleguer no pot mostrar ni preocupació ni interès per una situació que, probablement, no coneix i que, en el cas contrari, tampoc no l'arribaria a preocupar.

Pel que fa al tercer, la Núria és la qui viu, veritablement, sota l'atracció d'en Cugat, mentre que aquest no fa altra cosa que consentir a ser admirat, i potser estimat, per la muller de l'industrial. L'Oriol tampoc no s'enfrontarà amb en Cugat, perquè l'interès per la Núria és solament un record; un record que deixa pas a una realitat actual en què la dona és vista pel marit en la seva "rigidesa tan espessa, tan blindada", molt allunyada de l'encant inicial.

Com a conseqüència del que acabem de veure, podem dir que a *Ball robot* tres són, fonamentalment, els personatges desitjats, estimats o admirats: l'Oleguer, l'Eulàlia i en Cugat. I tres els qui desitgen, estimen o admiren: la Mercè, l'Oriol i la Núria. Això, naturalment, no elimina els matisos en les possibles noves relacions, però hi estableix una realitat conformada per dues forces de sentit oposat –actiu i passiu– que permetrien la recomposició conjugal segons un equilibri renovat i, de moment, eficaç. És a dir, segons l'estructura dramàtica de l'obra també podrien ser certes les paraules d'en Cugat:

"Cugat: Mira, suposem que fa deu anys els matrimonis entre nosaltres sis s'haguessin combinat d'una altra manera..., m'entens, oi?"

Oleguer: Sí... i què?"

Cugat: Doncs que això no hauria impedit que ara tinguéssim les mateixes inquietuds i assistíssim a una escena com aquesta o molt semblant... Tant se val!"

J. Oliver (1999, pàg. 644)

Oliver també té en compte aquesta composició sobre una base de tres en aspectes complementaris de l'estructura de la peça. I així, observem com hi ha dos matrimonis que, idealment, són formats per dues realitats idèntiques amb relació a l'activitat i passivitat amoroses: l'Oriol i la Núria són dos elements actius, que aspiren a aconseguir, respectivament, la benevolència de l'Eulàlia i d'en Cugat, mentre que l'Oleguer i l'Eulàlia són dos elements passius que no actuen per a assolir l'estimació de ningú. La qual cosa no vol dir que aquests úl-

tims no se sentin afalagats ni commoguts per algú altre, ni que, en circumstàncies més favorables, no s'avinguessin, potser decididament, a les sol·licitacions del cas...

Com és comprensible en dues personalitats amb un desig amorós concret, la Núria i l'Oriol s'enfronten amb una disputa verbal contundent; en canvi, l'Eulàlia i l'Oleguer no s'escometen, sinó que la muller calla i pateix, i el marit se n'oblida més o menys discretament.

La Mercè i en Cugat, la tercera parella, presenta una realitat contrastada: la dona desitja les atencions de l'Oleguer, mentre que el marit veu com és per a ell l'admiració de la Núria. La Mercè i en Cugat també disputen, perquè la primera posa l'esperança en l'Oleguer i el segon no és indiferent a l'admiració de la Núria.

I veiem, igualment, que en els tres matrimonis hi ha un dels personatges que resulta més lúcid que l'altre: en Cugat, l'Eulàlia i l'Oriol tenen una capacitat de reflexió superior a la dels seus cònjuges, la qual cosa no significa que siguin –més aviat al contrari– els més decidits a fer front a la realitat. És la Núria, precisament, qui, en l'epíleg, la posa en evidència col·lectiva.

La figura de l'intel·lectual és segurament la més ben dibuixada i matisada de *Ball robot* –i la que incorpora més clarament a la peça la veu de l'autor. La qual cosa no significa que els altres personatges de l'obra hagin estat enllestits amb uns trets arquetípics escassos, com és freqüent en altres obres d'Oliver. I quin home entreveiem darrere el personatge? Doncs, l'individu que, després de les corresponents il·lusions decebudes –conjugals, per exemple, com a mostra del desencant més íntim– arriba a la conclusió que abastar la felicitat és impossible.

I ho és perquè la substància de l'home són el fracàs i el dolor. A partir d'aquestes constatacions, la seva vida es convertirà en un esforç discret, però tenaç, per a trobar un equilibri interior que el deslliuri de la desesperació. I per això li cal una fidelitat decidida als principis morals propis, que es converteixen, així, en un intel·ligent egoisme salvador, perquè és l'única forma de l'amor a un mateix, previ a qualsevol intent d'estendre'l als altres. Egoisme que assegura els fonaments indispensables per a la continuïtat del món i fa possibles els progressos que algú aconsegueix i dels quals, després, es beneficia tothom. O almenys, així cal desitjar-ho.

Per tant, l'esperança col·lectiva ha de tenir claríssimes dues qüestions: que ha de ser bastida sobre l'egoisme si vol assolir una certa eficàcia i que cal que sigui tan modesta com la realitat de la qual parteix: l'egoisme. Perquè l'esperança compartida està condemnada al fracàs: la radicalitat d'aquest fracàs depèn de l'ambició dels objectius proposats. Si les finalitats són discretes, relativament accessibles, el desencant que es produirà serà menor que el motivat per la ruïna d'una aspiració excessiva. Així i tot, la condemna que pesa sobre la felicitat

individual i l'esperança col·lectiva, que conflueixen en la utopia, no és un mal, paradoxalment, sinó més aviat un bé, perquè no contraria l'essència humana: l'individu és fet d'insuficiències i, per tant, no pot pretendre construir un món perfecte, ja que aquest disseny és oposat a la realitat bàsica de l'ésser humà. La qual cosa, tancant el cercle, l'empeny a la infelicitat i al dolor inevitable.

Però el pensament de l'home que s'emascara en Cugat té una clivella per la qual la vida vulnera la reflexió de l'intel·lectual: l'individu –i en Cugat i l'home que s'hi reflecteix no són una excepció– no renuncia a fer-se il·lusions. Conscientment o inconscient, subministra la matèria dels somnis –que en la trama de l'obra es diuen Núria o Eulàlia, però que haurien pogut dur uns altres noms i respondre a unes altres incitacions–, els quals, ineluctablement, si esdevinguessin realitat, s'enfonsarien en la decepció. I encara més: és possible la pretensió de no jutjar ningú, d'estimar algú o, senzillament i humilment, de no fer mal, sense una forma o altra d'il·lusió, que, tanmateix, acabarà provocant el nostre dolor?

Els humans ens enfrontem a l'absurd irreductible, davant el qual en Cugat i l'home que s'hi empara no cerquen una resposta ontològica –com Albert Camus, posem per cas–, sinó una, més modesta, manera de sobreviure-hi. Certament, els tres matrimonis burgesos de *Ball robot* han fracassat com a tals, i cal atribuir-ho, immediatament, a les condicions de les relacions conjugals burgeses. Però aquestes són una conseqüència concreta, històrica, de la imperfecció genèrica de l'home i de tot allò que l'home crea. Algú pot creure que, en un altre medi social, en una altra circumstància i, fins i tot, amb unes relacions no estructurades sobre el matrimoni no haurien acabat en un naufragi semblant? I és que no hem d'oblidar que el fracàs i el dolor no són exclusius de cap classe social ni de cap formació històrica, sinó el moll inalterable d'aquest misteri que és l'home.

Altrament, a *Ball robot* hi trobem un ressò indubtable del pensament de Txèkhov, en primer lloc, i en segon, del de Camus, no pas des del punt de vista del concepte dramàtic sinó des d'una perspectiva existencial. Observem, de primer, que la més gran coincidència dels tres autors es produeix entorn de la idea de temps com a realitat agònica. A partir d'aquesta coincidència central, els tres autors dibuixaran un panorama de semblances en la interpretació de l'existència, que podem sintetitzar en tres punts temàtics: el desig decebut de felicitat, el dolor que aquesta decepció ens causa –subratllat per la impossibilitat d'estimar i de ser estimats, incessantment i plenament– i la consciència irreductible de solitud –reforçada per la definitiva veritat de la mort. D'aquestes tres realitats anguinoses –percebudes des d'un existencialisme bàsic– provenen altres vessants de la coincidència, més o menys àmplia, de Txèkhov, Camus i Oliver: la interrogació per la pròpia identitat; el sentit de l'existència, l'egoisme necessari; el record, enganyós, de la felicitat, que ens ajuda a suportar una vida sovint inútil; la impossibilitat de la comprensió matrimonial i l'avorriment que se'n deriva...

*Ball robat*, que potser l'autor no hauria arribat a escriure sense el clima favorable a l'experiència que van crear les representacions de l'ADB (Coca 1978), és al nostre entendre la realització màxima del teatre oliverià. I ho és per l'equilibri gairebé perfecte entre la forma lleugera i arquetípica de la *pièce bien faite*, tractada amb fluïdesa i amb elegància, i un contingut en què el pessimisme vital de l'autor es manifesta mitjançant l'assumpció d'aspectes del pensament de Txèkhov i del camusià. Per tant, es tracta d'una obra de síntesi que resol harmònicament i amb un to de drama íntim la tensió creativa que indubtablement s'estableix entre una expressió i una temàtica tan allunyades i, fins i tot, enfrontades. Tanmateix, l'humor, molt atenuat, més aviat amarg, no ha desaparegut del tot...

La força comunicativa de la peça prové d'aquest fet, que en ell mateix ja revela l'ambició del propòsit de l'autor i que, altrament, es concreta en un resultat d'una gran maduresa. Amb *Ball robat* Oliver se situa, en el fons, en el mateix camí que amb *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Però va més enllà, i concilia, amb un resultat superior, uns elements formals i temàtics contraposats. La continència que la interpretació que Oliver fa de la forma escollida imposa a la temàtica elimina una possible derivació cap a una expressivitat melodramàtica amb pretensions tràgiques. I d'altra banda, aquesta forma es mostra dúctil en mans del dramaturg per a emmotllar-se perfectament a l'exposició teatral del seu desig de pacte, des d'un adolorit escepticisme, amb una realitat fonamentalment adversa, però insubstituïble.

Per altra banda, com també feia en *Allò que tal vegada s'esdevingué*, l'autor sap passar perfectament de la profunditat essencial de l'home a la seva concreció històrica en tres matrimonis de la burgesia liberal barcelonina dels anys cinquanta. Però ara el fonament existencial és encara més dens, més articulat, amb una reflexió més travada, i la realitat social en què es projecta perfilada amb una riquesa de matisos que en aquella comèdia dels anys trenta no podia tenir perquè l'autor hi recorria als arquetips. Així doncs, la magnífica discreció de l'ajustament entre essencialitat i historicitat atorguen a *Ball robat* un valor molt sòlid que té la virtut de poder esdevenir perfectament actual. Malgrat el que insinuïn les aparences i una lectura massa ràpida (Gibert, 1998, pàg. 206-250).



### 3. Un teatre renovador que es va quedar a mig fer

De tot el que hem dit fins ara es dedueix que el teatre oliverià amb un valor intrínsec més permanent és aquell en què l'autor usa, sense la pretensió d'alterar-la, una forma tradicional de la comèdia burgesa com és la *pièce bien faite*. I en aquesta forma acomoda un esperit existencial que, en el fons la vulnera, però que, en aparença, la respecta perfectament. El fet és lògic si considerem que l'autor és un home de formació i de gust burgesos, i que és dins d'aquesta realitat on pot arribar a la plenitud. I és que no hi ha una fractura que separi les formes expressives burgeses d'aquelles altres que, essent-ho, alhora volen distanciar-se'n i mostrar-se crítiques respecte a l'origen.

Realment es produeix, en això, una gradació després de la qual sí que trobem un trencament veritable. Però no dins de l'àmbit graduat. I Oliver, si deixem de banda el cas de *La fam*, no depassarà els límits d'aquesta expressivitat, i adoptarà una de les seves formes possibles –una que empra amb solvència perquè en conegui bé els ressorts– per a transmetre el seu fons humà més personal. I ja sabem que el fruit, excel·lent, de l'aposta, serà *Ball robat*, un text que justificaria, si calgués, tota una carrera dramàtica.

Perquè a part d'aquesta comèdia, i secundàriament d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, el teatre de Joan Oliver se'ns mostra avui migrat en realitzacions plenes: la magnífica versió de *Pigmalió*, l'intent ambiciós i immadur de *La fam* i d'alguna provatura meritòria –*Cataclisme, Primera representació*– serien la part més estimable literàriament i dramàticament. La sensació final no pot ser altra que una certa tristesa després de comprovar que un escriptor tan ben dotat per a la literatura dramàtica ens hagi deixat una producció que, com a conjunt, hauria pogut arribar més lluny. Les circumstàncies no van ajudar gens l'autor, tot al contrari, i ell no va saber o no va poder respondre-hi adequadament. I és que, tot i el seu escepticisme, Oliver no va renunciar a una il·lusió molt perillosa: la d'estrenar. Quan, a la fi, ho va fer, les conseqüències encara van ser pitjors: simplement, va deixar d'escriure (Gibert, 1998, pàg. 325-350).



## Bibliografia

**Febrés, Xavier** (1984). *Joan Oliver, Pere Calders / conversa transcrita per Xavier Febrés*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Editorial Laia ("Diàlegs a Barcelona", 2).

**Foguet, Francesc** (2003). "Pròleg". A: Joan Oliver. *A La fam*. (pàg. 5-27). Barcelona: Proa.

**Formosa, Feliu** (1983). "Joan Oliver i el realisme". *Estudis escènics*, 22, març de 1983.

**Gibert, Miquel** (1998). *El teatre de Joan Oliver*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

**Oliver, Joan** (1999). *Teatre original* (2a edició). Barcelona: Proa.

**Oliver, Joan** (2008). *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Barcelona: Proa ("Les Eines", 58).

**Oliver, Joan** (2004). *La fam*. Barcelona: Proa ("Les Eines", 25).

**Pons, Agustí** (1979). "Joan Oliver: «Sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies»". *Avui*, 29 de novembre de 1979.

**Porcel, Baltasar** (1966). "Joan Oliver, decapitador verbal". *Serra d'Or*, 2, febrer, 71-76. Recollit a Porcel, B. (1994). *Grans catalans*. Barcelona: Proa ("Obres Completes de Baltasar Porcel", 6).

**Sarsanedas, Jordi** (1962, novembre). "Amb Joan Oliver". *Serra d'Or* (11, 46 i 47) (disponible en línia a <<http://www.lluïsvives.com/servlet/SirveObras/80250509547914729754491/ima0047.htm>>).

**Shaw, George B.** (1995). *Pigmalió* (traducció de Joan Oliver). Barcelona: Edicions 62.

