

Ritual i dramatúrgia neomedieval

El cas de *Dimonis* (1981), de Comediants

Mercè Saumell

RITUALS

Per què rituals? «La funció del veritable teatre és ritual, per exemple, combatre les forces tiranitzants. Té a veure amb la decisió d'estar amb les forces positives i no negatives. Un teatre de les arrels per a explicar-se qui és un, a quina societat pertany», amb aquestes paraules definia el premi Nobel de Literatura Wole Soyinka les relacions entre teatre i ritual en la conferència inaugural del III Simposi d'Història del Teatre que va tenir lloc en l'Institut del Teatre de Barcelona l'octubre de 1991.

Entenem el ritual com un fenomen sociocultural complex que implica tots els aspectes de l'experiència humana. Els anglosaxons tenen uns termes, *performance* i *performing arts*, que engloben la noció de teatre i ritual, perquè, en efecte, ritual i teatre sempre han estat íntimament lligats. No d'altra manera, el ritual ofereix a un temps donat la forma i l'ocasió per a expressar la fantasia col·lectiva a través del moviment cerimonial: el gest, la música i/o la dansa. Harvey Cox assenyalava: «El ritual humanitza l'espai de la mateixa manera que el mite humanitza el

¹ Cox, Harvey. *La fiesta de locos (Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía)*. Madrid: Taurus, 1983, pàg. 87.

temps»¹. També el medievalista Gustave Cohen deia: «Tot ritu pren de forma espontània un aspecte dramàtic i teatral».²

DRAMATÚRGIA

El teatre neix de l'instint natural de l'home per la imitació, tal com explica Aristòtil en la seva *Poètica*, la primera reflexió coneguda sobre dramaturgia. Certament, del ritu dionisiac sorgirà la tragèdia en la Grècia dels segles V i IV. La tragèdia, pont entre el ritual i el teatre, s'ha considerat com la forma magna de l'escena occidental que aportarà els elements bàsics de tota la dramaturgia posterior: la personificació, el diàleg i, especialment, l'acció.

Ja en el segle XX, hel·lenistes, medievalistes, antropòlegs, teatròlegs, historiadors de les religions... van estudiar la interrelació entre ritual i teatre per a senyalar tres conceptes

clau en el cor d'aquest debat: ritu, mite i drama. Aquests estudiosos, per mitjà de nombroses investigacions, han provat les similituds entre cants, danses, màscares i tècniques corporals de diverses cultures, i han demostrat una certa universalitat dels principis teatrals. En especial, l'antropologia ha trobat en el teatre un terreny d'experimentació, ja sia que, com en el teatre mateix, l'antropologia també estudia homes que juguen a representar altres homes i tal simulació tendeix a mostrar el seu comportament en societat, tot avaluant els lligams entre els individus i aquesta.

NOSTÀLGIA DELS RITUALS

En el món occidental d'avui, fortament dessacralitzat, la nostra civilització mediàtica prefereix un teatre lleuger, de consum voraç o, com a molt, el dinamisme espectacular amb aparença ritual. Però en el segle

XX, la recerca i nostàlgia del veritable ritual va ser constant. Ja en la dècada dels anys trenta, Antonin Artaud criticava el teatre d'entreteniment envaït pel psicologisme i el realisme que predominava en la cartellera de París. Artaud estava en contra d'una actitud europeocentrista i propugnava la mirada cap a altres cultures. No hem d'oblidar que la seva obra *El teatre i el seu doble*³ es convertiria en la font d'inspiració de molts grups teatrals d'avantguarda dels anys seixanta i setanta, uns col·lectius que trencarien les fronteres entre escenari i platea, entre actors i espectadors, i que, sobretot, donarien el protagonisme al cos per sobre de la paraula, a tot el que era sensorial per sobre del que era intel·lectual.

Podem dir que el ritu es conserva a Europa de forma estètica, encara que en moltes ocasions mostra una clara decadència com a actualització

d'experiència veraç, segons un esquema espacial-temporal. De tota manera, el ritu no és una estructura closa, sinó una vivència en transformació i de transformació, amb un component important d'irracionalitat. Perquè és una fantasia encarnada, que pren cos. Per això el teatre esdevé el seu fill natural, perquè no només és una fantasia mental, sinó eminentment corporal. Tornant a les darreres dècades del segle XX, veurem que molts creadors (Peter Brook, Ariane Mnouchkine) i teòrics del teatre (Richard Schechner, E.T. Kirby⁴) desitgen recuperar aquest ritu perdut, sovint a través d'un viatge fora d'Occident o cap a l'edat mitjana europea.

Tots ells, davant de l'artifici del teatre convencional, demanaven l'autenticitat de l'acte creatiu. Així, opinava Schechner, professor de la Universitat de Nova York, per a qui el fet teatral, un fet eminentment lú-

² Citat a: ALLEGRI, Luigi. «Màscara i identitat a la cultura mediterrània». Actes VII Col·loqui sobre Teatre Medieval (Girona, juliol 1992). Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1996, pàg. 249.

³ ARTAUD, Antonin. *El teatre i el seu doble*. Barcelona: Anagrama, 1970.

⁴ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988. KIRBY, E.T. *Ur-Drama: the origins of the theatre*. Nova York: New York University Press, 1975.

dic i estètic, actualitza, tot i que de forma empobrada, les funcions pròpies del ritu en la societat postindustrial: «Performance doesn't originate in ritual any more than it originates in entertainment. It originates in the binary system efficacy-entertainment which includes the ritual-theatre [...]. The whole binary continuum ritual-theatre is what I call contemporary Performance».⁵

Justament, parlarem d'una creació teatral de l'any 1981, *Dimonis*, del grup català Comediants, que creiem que exemplifica amb èxit aquest desig del teatre contemporani de recuperar la fantasia col·lectiva i l'experiència ritual. I que, tornant a les paraules de Soyinka, va sorgir d'una explosió festiva i positiva després de quaranta anys de franquisme, tot apropiant-se d'espais comuns (carrers, places...) i d'un patrimoni d'arrels medievals (els dimonis i la seva iconografia, una teatralitat popular i coral, la proliferació d'elements simbòlics, la preeminència de

l'acció per sobre de la paraula, la presència d'allò grotesc, narració visual, etc.) per a retrobar una festivitat que havia estat reprimida durant dècades.

LA TEATRALITAT MEDIEVAL

Massa temps ignorada, la teatralitat medieval va ser eminentment festiva, sense espais preexistents ni edificis teatrals, ja que tenia lloc dins les esglésies, o a places i carrers. Era una teatralitat que s'inseria de forma periòdica en la vida i les emocions col·lectives, tot compartint uns mateixos valors religiosos i socials o bé ridiculitzant-los durant el Carnestoltes, l'assimilació cristiana de les velles manifestacions paganes de l'Imperi romà, de les calendes celebrades en honor al déu bicèfal Janus. En definitiva, la teatralitat medieval, també bipolar, barrejava riures i plors, metafísica i obscenitats: un teatre per a ser jugat, viscut i no pas llegit.

La música, els efectes especials i la mímica van ser essencials en aquells espectacles que posaven en escena les pulsions més fosques de l'home, alliberant-les durant el Carnaval, i que, al mateix temps, establien un diàleg entre Déu i les seves criatures. El caràcter predominantment visual, força sensorial, de l'espectacularitat medieval queda recollit en alguns testimonis, com el del bisbe Pacià, del segle IV: «En la representació, els ignorants veuen allò que han de conèixer, en ella llegeixen els analfabets».⁶ Així mateix, el medievalista C. S. Lewis citava uns paraules de l'helenista Calcidi, també del segle IV, que honoren el sentit de la vista: «Déu va donar ulls a l'home per a observar la roda dels moviments mentals i de la Providència».⁷ Sabem que, com en el cas dels capitells historiatos, l'escenificació d'episodis bíblics o d'històries exemplars servien per a instruir el fidel.

Paral·lelament, però, des del segle IV abunden les condemnes de les festivitats paganitzants dins del calendari cristià, sobretot del Carnaval, la festa de l'emascarament per excel·lència. Ja Joan Crisòstom proscriu les mascarades d'Antiòquia, o Màxim de Torí denunciava la demència, *dementia*, que representava col·locar-se una màscara que tapava un rostre fet a la imatge de Déu. En efecte, aviat hom va establir una equivalència entre màscara i paganism, entre màscara i allò demoníac. Per aquesta raó, en les representacions, només duïen careta els personatges vinculats al mal, com ara Herodes o, molt especialment, els dimonis. Cal no oblidar, però, que ja en aquell segle IV, alguns oferien opinions més suaus al respecte, gairebé lúdiques. Recordem, per exemple, les paraules d'Anastasi, patriarca d'Alexandria: «Els dimonis sense poder juguen a canviar d'aspecte, com en les posades en escena tea-

⁵ SCHECHNER, Richard. *Op. cit.*, pàg. 141.

⁶ ALLEGRI, Luigi. *Op. cit.*, pàg. 250.

⁷ LEWIS, C. S. *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, pàg. 68.

trals, i a espantar els inexperts amb imatges tumultuoses i de variades figures».⁸

MÀSCARES I DIABLES

Per a la mentalitat medieval, el fet de perdre el rostre, d'ocultar-lo, era equivalent a perdre la identitat. Perquè el rostre no era només una part del cos, sinó una part privilegiada, el pont entre l'exterior i l'interior de la persona, una imatge divina. Per això les màscares rebien els adjectius més despectius, com ara *horribilis* (horrible) i *turpis* (deshonest), entre molts altres.

De forma genèrica, la iconografia dels dimonis en l'alta edat mitjana s'aproximava a la dels faunes grecoromans. Els *fauni* eren, en l'època clàssica, genis selvàtics i rurals, equivalents als sàtirs hel·lènics, i tenien una doble natura: meitat homes i meitat cabres. Tenien banyes i amb freqüència peülles de cabra. Així,

amb aquesta aparença, es mostraven en el *Liber monstruorum*, una classificació teratològica del segle VIII que va tenir molta difusió a tot Europa en els segles posteriors i que ha estat reeditada com a facsímil.⁹ D'aquesta manera, fusionant-se les descripcions bíbliques amb les de les divinitats paganes i les influències orientals, es va anar consolidant una nova imatge dels dimonis: banyes o cresta al cap, capacitat de volar (sovint amb ales de ratpenat), peülles de cabra i pilositat abundant en tot el cos.

Finalment, la iconografia diabòlica s'estabilitza en la baixa edat mitjana, cap al segle XV, on ja apareix amb trets femenins (pits de dona, amb relació a la luxúria) i marcats trets bestials. N'hi ha moltes variants (rostres al baix ventre, cues de drac o d'ofídid, boques en forma de trompa, caps d'ocell...). Però el que cal destacar són els trets zoomorfs que caracteritzen el cos diabòlic i l'identifiquen amb una sexualitat desenfrenada i

amb la instintivitat animal. Entre els segles XV i XVI tenim constància d'una gran quantitat de màscares de diables a tot Europa. Es va desenvolupar una acurada tècnica tant de confecció d'aquestes màscares com de possibilitats pirotècniques, ja que el foc i el fum protagonitzaven els efectes de les escenificacions infernals.

La tècnica i el procediment que actualment encara utilitzen els «patumaires» que fan de *plens* o diables en la festa de la Patum de Berga, que se celebra per Corpus (recentment declarada Patrimoni de la Humanitat), té orígens medievals. Precisament, el ball de foc que protagonitzen els plens i que posa fi a la festa consta com a la part més antiga. Recordem que la festa de Corpus va ser establerta pel papa Urbà IV amb la butlla *Transiturus*, l'any 1264. Per Corpus, foren assimilades figures de divinitats paganes que havien subsistit, més o menys, i que aleshores se sotmetien, públicament i de forma espectacular,

en acte d'adoració als principis cristians. Reproduïm una acolorida descripció dels plens realitzada el 21 de juny de 1905 per mossèn Ribera en el quinzenari *El Cim d'Estela*: «Los diables plens es sens dubte la tanda de festa que més atrau per lo feréstech y fantástich de la lluyta entre 'l Cel y l'Infern, al ensemps que per l'armonia sugestiva de la música que l'acompanya; és d'un efecte sorprenent lo bellugeix de la gernació, apartantse de mil·lenaris de guspises, quatre diables enjgant quiscún simultáneament onze cohets, que'entre la cridadissa y enrenou de la gentada, bramolan ab lo bram del pedrenyal. Conclou ab l'apoteosi de la virtut, representada per Sant Miquel y un àngel pentjat y enforant la llansa al últim diable que, rendit, cau a sos peus».¹⁰

EL RETORN DE LA FANTASIA

Després dels fets del maig del 68, i de l'anomenada revolució *hippy*, es

⁸ ALLEGRI, Luigi. *Op. cit.*, pàg. 251.

⁹ ANÒNIM. *Liber monstruorum*. Bari: Dedalo Editori, 1976.

¹⁰ Citat a: NOGUERA, Josep. *Visió històrica de la Patum de Berga*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 1992, pàg. 71.

va reivindicar a Europa i Amèrica el retorn de la fantasia en majúscules a la vida quotidiana: a les aules universitàries, als laboratoris, a les clíniques psiquiàtriques i, naturalment, als teatres. Abans, però, els neomedievalistes britànics, com el ja citat C. S. Lewis o Tolkien, també defensaven la fantasia com una activitat natural humana que ni ofèn ni destrueix la raó, ans al contrari: com més penetrant és el raonament, més fantasia podrà generar. Per a ells, l'edat mitjana va esdevenir un referent de fantasia pura, de creació d'un univers *ex nihilo*. Certament, l'exaltació medievalista ja havia ocupat un lloc rellevant durant el Romanticisme i a finals del segle XIX, a través de figures com Richard Wagner.

Seran de nou els referents medievals —la reivindicació de la fantasia, l'expressió carnavalesca (infern, món a l'inrevés, presència del grotesc, elements paròdics, etc.), unides a pervivències festives com la Patum de Berga— els elements que nodriran la posada en escena de *Dimonis*, de Comediants.

DIMONIS

En paràgrafs anteriors hem argumentat com el ritú és, en suma, un esdeveniment col·lectiu que pot articular-se de diferents maneres, tot i que sempre arrelat a la vida d'una comunitat. En el teatre-festa, o estilització teatral del ritual, la trobada o xoc que es produeix, durant l'esdeveniment, entre actors i espectadors, és real, no il·lusori. Per tant, en aquesta tipologia teatral, sempre hi ha una dimensió mítica i desbordant que defuig la passivitat de l'espectador com a simple *voyeur* confortablement assegut en la seva butaca. En aquestes manifestacions, contràriament, la realitat teatral es porta al límit. És per això que el teatre-festa no utilitza imatges realistes, sinó imatges de caràcter arquetípic, capaces de moure els substrats de la memòria mítica de l'espectador actual.

Aquest efecte es produeix, per exemple, quan ens trobem enmig d'una representació de *Dimonis*, una de les poquíssimes propostes teatrals que desperta amb força aquesta memòria atàvica que l'home del segle XXI encara conserva.

Els Comediants van néixer l'any 1972, a Barcelona, dins l'onada internacional de teatre interessat per l'antropologia, la festa, la cultura popular, les arrels mediterrànies i el treball en espais oberts. Des d'un bon inici, Comediants han estat un referent, arreu, per al teatre de carrer. Residents des de 1976 a Canet de Mar, una altra de les seves característiques ha estat l'execució de la música en directe i l'adopció del tarannà carnavalesc (inversions, transvestismes, alegria, desvergonyes...), com també de materials provinents de les festes populars, com ara nans, gegants, mulasses, ninots, capgrossos, xanques...

Dimonis s'inspira, per tant, en els tradicionals balls de diables a Catalunya, dels quals no sabem ben bé l'origen. Respecte d'això, el folklorista Aureli Capmany apuntava: «No es troba el punt clar del seu origen; però, indubtablement neix de la processó de Corpus, per la combinació dels elements representatius de la caiguda

dels Àngels i dels sants en la història dels quals hi jugen algun paper els dimonis i animals fantàstics».¹¹

Ja des d'antic, destacaven les evolucions pirotècniques dels diables (coets, carretilles i sortidors), que prenen un caràcter de provocació sexual mentre els diables llançaven injúries i obscenitats amb els seus «versos» al públic, en un context festiu. Però si ja hem parlat del concepte de teatre-festa, direm que el diable, com a personatge festiu i teatral, presenta una enorme riquesa de significats. A *Dimonis* es tracta d'un dimoni hereu de les petites i atàviques divinitats de la natura, genis del bosc, assimilats pel cristianisme, amb indumentària predominantment de colors verds, marrons i ocres (similars a les dels plens de la Patum), i no de color roig, tal com apareixen segons la convenció posterior dels pastorets. Els protagonistes de *Dimonis* són les criatures infernals i mascarades del Carnaval, encarregades, com diem, de crear

¹¹ Citat a: AA.VV. *Els balls parlats a Catalunya Nova (Teatre Popular Català)*. Tarragona: Edicions El Médol, 1992, pàg. 55.

l'espai festiu i de vetllar pel desenvolupament de la cerimònia.

Retornem al tema de la participació: la principal voluntat d'aquest teatre-festa és la de crear situacions d'alta temperatura simbòlica per tal de constrènyer l'espectador a una postura en què ha de decantar-se vers una actitud de dinamisme creatiu. Davant d'una d'aquestes propostes, l'espectador no es pot permetre una mirada purament contemplativa, sinó que és arrossegat per un flux ininterromput d'imatges insòlites, a voltes violentes, i carregades de multitud de significats. El gest fonamental d'aquest frenesí teatral és, per tant, provocatiu, fins i tot de desafiament festiu respecte a l'espectador: el repte a fer un esforç per a introduir-se dins de l'esdeveniment festi-voteatral. En aquest sentit, l'objectiu és el mateix que en el ritual.

Dimonis es desenvolupa com un *via crucis* infernal dins d'un lúdic *mundus inversus*, habitat per una multiplicitat de dimonis juganers i desvergonyits que van conduint el públic a través d'un itinerari «infernàl» en què s'exal-

ten els valors de la gresca, la carn i el plaer davant del caràcter fugisser de l'existència humana. De més a més, aquest espectacle ha gaudit d'una enorme variabilitat, ja que es modifica en cada espai en què es representa. Amb *Dimonis*, Comediants han estat mestres en la recuperació d'espais en els quals, el mateix lloc, per la seva càrrega simbòlica, queda transformat pel joc teatral en establir-se una nova relació entre ficcionalitat i la naturalesa de l'espai ocupat per mitjà de la mateixa representació.

Exemplifiquem-ho: sens dubte, *Dimonis* va ser viscut per l'espectador de forma diferent en representar-se al Festival d'Avinyó —per tal com l'assalt dels diables al Palau Papal va adquirir nous tons d'heretgia— que en fer-se dins del recinte del Palau Güell de Barcelona, on desprenia un to tel·lúric en el marc de les formes gaudinianes il·luminades per les torxes i *tranques* satàniques, o en el nucli antic de Tàrraga, o en les superfícies nevades d'Alberville, o als voltants de la futurista òpera de Sydney. O encara un to de transgressió i de profilaxi amb motiu de la seva repre-

sentació en la residència presidencial de Santiago de Xile, després del règim pinochetista.

Resumint, l'espai triat determina en gran mesura la significació última d'aquest espectacle. «Els Comediants journey is through a Hell reminiscent of Dante's spiritual journey»,¹² diu Bill Mason en veure *Dimonis* l'estiu de 1985 a les ribes del riu Tàmesi.

Mes, en aquest punt, ens interessa remarcar com *Dimonis*, un espectacle de carrer, ha modificat decisivament la tradició de les representacions populars de diables. I cal dir que la proliferació d'aquests grups arreu de Catalunya durant els anys vuitanta va ser increïble i, especialment, a partir de la I Trobada de Diables de l'Arboç, el 1981, i les posteriors trobades que van tenir lloc al Vendrell. Una influència, aquesta, que s'ha fet palesa en l'augment de la participació de públic mitjançant les cercaviles de diables, en l'increment de la pirotècnia (coets xiuladors, sortidors de colors,

tranques...) i en la pèrdua gradual de parlaments o «versots», així com de les referències religioses originals (la desaparició dels personatges de Lluçifer, la diablesa, els àngels...) per tendir a la presència genèrica dels dimonis, sense individualitats reconixedores.

Dimonis ha esdevingut, per tant, un cas paradigmàtic en el teatre català de reelaboració i posterior projecció d'un material festiu, ritual i popular, per tal com les colles de diables tenen com a model aquest espectacle per davant de les fonts originàries de la tradició.

Mercè Saumell
és profesora de l'Institut
del Teatre de Barcelona

¹² MASON, Bim. *Street Theatre and other Outdoor Performance*. Londres: Routledge, 1992, pàg. 24.