

Mono sapiens, la teoria de l'evolució a l'escenari

Fàtima Agut Clausell

Mono Sapiens és un monòleg teatral escrit per Tian Gombau a partir del relat de Franz Kafka «Informe per a una acadèmia», escrit el 1917. Es publicà per primera vegada en castellà dins del volum de relats breus *Un médico rural* (1919) i en un volum de relats de l'editorial Akal (1985) amb el títol *Informe para una academia y otros relatos*.

El relat, escrit en primera persona, ens presenta un simi que s'adreça als intel·lectuals d'una acadèmia per mostrar-los l'evolució i la integració en l'univers humà en un període mínim de temps, cinc anys, evolució que aconsegueix a fi de no passar la resta de la seua vida en una gàbia després d'haver estat atrapat. El simi reflexiona al voltant de la civilització humana pel que fa a comportaments, gustos, desitjos i projectes de futur que qüestiona.

1. Els textos

El primer element que cal considerar en comparar els dos textos és el gènere literari de tots dos. Si en el relat (T1)¹ trobem els trets que l'identifiquen (narrador, acció, personatges, espai i temps), en el monòleg (T2)² hi trobarem els elements que identifiquen el text teatral (acotacions o didascàlies, personatges, conflicte dramàtic, espai i temps).

L'actor José Luis Gómez l'havia interpretat el 1971 i el març de 2006 al Teatre de l'Abadia de Madrid. L'autor del monòleg objecte d'aquest article, Tian Gombau, a propòsit del text comenta que volia barrejar «Informe per a una acadèmia», *Els Papalagi*, les preocupacions personals al voltant de la vida, i, per descomptat, *L'origen de les espècies*, de Darwin. Amb aquestes fonts i amb l'ajuda de Pep Cortés, l'actor i director alcoià, seleccionar en aquells passatges que més acomplien l'objectiu de l'adaptador a partir de la teoria de l'evolució, reflexió d'un hipotètic

* Professora de l'IES Vicent Sos Baynat i professora associada de Filologia Catalana de la Universitat Jaume I de Castelló.

Ribalta. Quaderns d'aplicació didàctica i investigació, núm. 15 (juny 2009), ps. 163-174.

© IES Francesc Ribalta · Castelló de la Plana · ISBN: 978-84-692-2654-4

<http://www.iesribalta.net/revista>

1. La paginació del relat correspon a la traducció al castellà de Jordi Rottner [en línia] da2vuelta.tripod.com/Kafka.htm; la traducció al català és de l'autora de l'article.

2. Les referències a les pàgines del monòleg *Mono Sapiens*, corresponen al text del volum col·lectiu *El Teatre de l'home dibuixat* (1992), Castelló, Diputació Provincial.

primat que observava la humanitat, els seus costums i es dolia en veure com d'equivocada era la direcció en què havia decidit caminar (Gombau, 2002: 30).

La primera divergència la trobem en el gènere literari. «Informe per a una acadèmia» és un relat en primera persona en el qual els díctics (pronoms personals, pronoms febles, morfologia verbal) apropen el personatge als receptors ficticis del relat o narrataris, els acadèmics, i als receptors reals, els lectors; també s'hi troben díctics socials diferents en els dos textos. En el relat, s'utilitzen formes que marquen la distància:

Excel·lentíssims senyors acadèmics:

És per a mi un honor que m'hagen vostés convidat a presentar a esta acadèmia un informe sobre la meua anterior vida de simi.

En canvi, en el monòleg la salutació amb què s'adreça als oients és clarament més cordial:

Benvolguts humans i humanes, abans de començar, voldria donar les gràcies a totes aquelles persones que han fet possible la meua estada en la vostra ciutat. Gràcies (Gombau, 2002: 67).

Pel que fa al personatge protagonista i el seu aprenentatge, Kafka ens el descriu d'una manera més cruel, per mimesi dels mariners que l'han atrapat, amb accions humanes com obrir una botella d'aiguardent i beure-se-la, emborratxar-se i intentar articular alguna paraula. El simi confessa també que no volia imitar eixos comportaments dels humans, que no entenia, sinó aconseguir la llibertat i la imitació podia ser un bon camí per aconseguir-la:

I aprengué, senyors. ¡Ah! Quan cal aprendre, s'aprén [...] La meua naturalesa simiesca es precipità rondant i fugint amb fúria fora de mi, de tal manera que el meu primer mestre va estar a punt de tornar-se ell mateix simiesc i va haver d'abandonar les classes per ser internat en un manicomí. Per sort va poder eixir poc temps després [...] Quan em vaig sentir més segur de les meues capacitats, quan l'opinió pública ja seguia els meus progressos i el meu futur començà a tenir fama, jo mateix rebia els meus mestres, els feia asseure en cinc habitacions contigües i aprenia amb tots a la vegada, saltant d'una habitació a una altra.

Gombau és més precís a l'hora de presentar eixe procés i introdueix un personatge femení, la pedagoga que l'acompanya en l'aprenentatge, un personatge latent que al final reflectirà els sentiments impossibles d'aquest *homo sapiens*:

Al principi rebia classes d'una senyoreta molt amable i simpàtica, que tenia grans coneixements de logopèdia i foniatria. Ella m'ensenyà a poc a poc el domini de la parla. Consumíem hores i hores treballant fonemes, pronunciant síl·labes, aprenent noves paraules. La relació era afectuosa i jo em sentia feliç. A pesar de tots els esforços i exercicis que vaig fer, se m'ha quedat penjat un fonema. La «elle», no l'acabo d'assimilar, «elle», «elle». «Llopis té un llapis lleig. Que lleig és el llapis de Llopis» (Gombau, 2002: 70).

Els temes i el lèxic relacionat amb l'anècdota que tracta el simi són més actuals que no en el relat de Kafka, tot tenint en compte el moment en el qual s'ha dut a terme l'adaptació, és a dir, l'inici del segle XXI, en què la immigració i els seus problemes formen part de la nostra societat i els interessos de l'autor en reflexionar sobre aquest fet. Així posa en boca del simi: «Sóc un cas biològicament

incorrecte?» [...] «No tinc els mateixos drets que vosaltres, jo no tinc cap tipus de documentació «legal». Sóc un... in-do-cu-men-tat, com els emigrants». «Forme part d'allò que s'anomena «un buit legal».

La crítica al món dels humans és molt més punyent en el T2 que no en el T1:

El vostre món se'm presenta cada vegada més complex. Com més us conec, més estranya se'm fa la vostra forma d'habitar la terra. Fugint de la natura heu creat un món artificial ple de «conceptes», «lleis», «ordres», «pecats», «prohibicions»... Tot sembla fet per a ordenar la societat, però el resultat que se'm presenta al davant s'assembla més al desordre i al caos que a una altra cosa. [...] Molts de vosaltres, pots ser no esteu massa orgullosos de l'herència que heu rebut dels vostres avantpassats. Però, vulgueu o no, és la vostra herència (Gombau, 2002: 71).

Pel que fa a Darwin i la teoria de l'evolució, observem que només és presentada com a mimesi en el T1 i més explícita en el T2:

Un dia vaig trobar un llibre molt especial que em va fascinar. Contenia els estudis sobre l'origen de les espècies i l'origen de l'home, del primat anglosaxó Charles Darwin. Ell el va publicar en la segona meitat del segle XIX, després de tornar de seu viatge per l'Amèrica del Sud i les illes del Pacífic, on va poder desenvolupar la teoria de l'evolució de les espècies [...] Les autoritats religioses del moment el qualificaren d'ateu i blasfem. Uh,uh, uh... Com veieu sóc un ferm partidari de les teories científiques. Em fascina pensar que l'home ha tardat milers d'anys en arribar al seu estadi evolutiu, i en canvi jo, que també vinc del mono, en cinc anys he evolucionat a la velocitat de la llum (Gombau, 2002: 72)

També el T2 qüestiona les relacions humanes a través de la política d'una manera més crítica, sobretot quan presenta implícitament a través del canvis en els mapes polítics els problemes fronterers a partir dels quals hi són presents les guerres i els afanys de poder dels humans:

Segons em comenta el professor, el mapa físic és el mateix des de fa anys, en canvi el mapa polític s'ha de renovar periòdicament, ja que les fronteres van i venen com el vent. Al principi jo no ho acabava de comprendre, però després ho vaig associar amb les lluites tribals a la selva amazònica. Cada família o ramat teníem un tros de terreny que ens pertanyia i el defensàvem a mort. Esta territorialitat animal sembla ser comuna a tots els ésser vius, fins i tot a l'home [...] Em podeu dir quina és la diferència entre l'home i els animals? Sou tan diferents com penseu? On es troba el concepte humà? La civilització humana? Per a què serveixen els 1300 cc de volum cerebral que us vanaglorien tant? Em pregunte per a què ha servit tanta evolució si després no heu estat capaços de compartir amb les altres tribus humanes tots els avanços tecnològics que heu aconseguit (Gombau, 2002: 73).

Pel que fa a les relacions entre els sexes, el T1 presenta unes relacions fisiològiques del simi amb una símia que el protagonista no desitja ni mirar:

Quan torne a casa a una hora avançada, després d'un banquet, d'una reunió científica o d'alguna agradable tertúlia, m'espera una petita ximpancé semiensinistrada amb qui passe una estona agradable a la manera simiesca. De dia no vull veure-la, té en la mirada eixa bogeria pròpia de l'animal confús i ensinistrat; jo sóc l'únic que me n'adone i no puc suportar-ho.

En canvi, el T2 planteja el món dels sentiments personals, l'afecte i l'amor. Gombau introdueix un personatge femení humà, la pedagoga que l'acompanya en l'aprenentatge, i es presenta amb més detalls en el monòleg que en el relat:

Fa un parell de mesos em vaig retrobar amb la mestra logopeda del centre d'aprenentatge. De la trobada casual en una biblioteca, en va eixir una invitació a sopar. Jo em tornava a sentir... feliç. Vaig anar a sa casa i mentre sopàvem la conversa desgranava els meus darrers avenços intel·lectuals. Li explicava apassionadament els coneixements adquirits, les reflexions acumulades. Ella m'escoltava atentament, amb els seus ulls verds i la seua mirada dolça. Sense saber com, en un moment íntim, a poqueta veu, em donà la mà i el contacte físic va remoure'm de cap a peus. Em trobava acaronent una pell suau, una pell humana que no havia sentit mai. El seu tacte em trasbalsava. Vaig desitjar besar-la i ella aturà els meus llavis amb la mà. Em va dir que m'apreciava molt i que la considerés... una bona amiga. La nit es va acabar amb una conversa que es perdia entre les branques de la situació incòmoda que s'havia creat. Ens vam acomiadar i no l'he tornada a veure més [...] He trobat una eixida a la gàbia, al meu destí d'animal engabiats, i no em peneixo d'haver-ho fet. Però no trobo una eixida a les meues emocions, a les meues passions més naturals. I perquè no dir-ho al desig d'estimar algú (Gombau, 2002: 73).

Quant a les didascàlies o acotacions que caracteritzen el text teatral, el monòleg comença amb una acotació lliard:

El públic és a la sala. Llum de pati oberta. Llum d'escenari en penombra. Porta de la sala oberta. Mono sapiens ha estat convidat a la ciutat per a donar una xerrada-conferència que és a punt de començar. En els darrers mesos la seua activitat fonamental ha estat aquesta. El convidat entra a la sala per la mateixa porta que el públic. Fa una salutació cordial amb gestos petits del cap a una o diverses persones. Mentre avança lentament cap a la tarima o escenari, observa a tothom amb una mirada franca, però penetrant, un substrat d'animalitat es filtra pels seus ulls. Finalment arriba al lloc destinat al conferenciant i s'hi s'instal·la. La llum d'escena puja lentament. Respira profundament mentre continua observant, ara els pot veure a tots pràcticament amb una sola mirada (Gombau, 2002: 67).

I presenta una didascàlia o acotació externa al final del monòleg — *Recull els apunts i tanca la carpeta. Dóna per acabada la conferència, es disposa a marxar, però a mig camí es deté reflexionant. Finalment avança a prosceni i fa una confessió.*— i una acotació externa al final del monòleg —*Mono Sapiens abandona l'escenari o la tarima i desapareix pel pati.*

De la comparació dels dos textos podem afirmar, doncs, que Tian Gombau s'endinsa en la civilització humana amb una mirada tan crítica com Kafka, tot qüestionant els milers d'anys d'evolució de l'espècie humana perquè no puguem entendre's els uns amb els altres. Els temes tractats són aquells que conformen l'actualitat de qualsevol país i les preocupacions de qualsevol ciutadà.

2. El personatge i el treball actoral

El substantiu *personatge* és una evolució etimològica del llatí *persona*, que significa 'màscara', traducció de la paraula grega *paper* o *personatge dramàtic*. Només a través de l'ús gramatical de persona (*jo, tu, ell, ella*) adquirix la paraula personatge la significació d'«ésser animat» i de «persona humana» (Pavis, 1990: 354).

La suma o convergència de diferents materials expressius comporta uns trets caracteritzadors i al mateix temps d'oposició pel que fa a d'altres personatges. Aquests trets són de diversos tipus: individual/col·lectiu, permanents / circumstancials, el gènere, l'ètnia, l'edat, l'estat físic, la classe social, el caràcter, els sentiments, la vida anterior, els gustos, els pensaments, etc. El personatge pot estar caracteritzat per l'onomàstica, la professió, el gènere, la veu, l'aparença externa, l'activitat o el comportament i la interioritat.

Des del punt de vista de l'evolució, es pot classificar en redó o pla (segons si evoluciona o no); protagonista, secundari, comparsa i latent (que, en el cas del text teatral no hi apareix en escena, com ara, en el cas de *Mono Sapiens*, la professora de dicció). Des del punt de vista lingüístic és el subjecte de l'enunciació, és subjecte de diverses estructures, equival al lexema i funciona a l'interior del discurs textual i a l'interior de les estructures sintàctiques i, per tant, pot ser una figura retòrica (metonímica o metafòrica).

El personatge (agent, actant, actor) es concep com un element estructurat que organitza les etapes del relat, construeix la faula, guia la matèria narrativa, concentra una xarxa de signes d'oposició amb d'altres personatges (Pavis, 1990: 357). És, a més, un element de ficció de difícil delimitació, perquè ha variat al llarg dels segles, segons el moment històric, ideològic i estètic. L'anàlisi del personatge es troba íntimament relacionada amb l'acció (Rosselló, 1999: 145) i en ell hom troba una suma de significants (Ubersfeld, 1989).

Caldría fer esment, en el cas que estem analitzant, entre el personatge llegit T1 i T2 i el personatge vist T2 (Pavis, 1990). El personatge teatral consisteix a ser representat per un actor que coneixem (bé a través d'altres personatges, didascàlies, autor, etc.), el personatge escènic adquireix, gràcies a l'actor intèrpret, una precisió i consistència que li permeten passar de l'estat virtual (text) a l'estat icònic (escena). Cal tenir en compte, però, que aquest aspecte físic és l'específicament teatral i és el que produeix un impacte important en la recepció de l'espectacle.

El personatge llegit, el simi d'*Informe per a una acadèmia*, presenta el sentit del text. Es produeix un cert desajustament entre la visió del personatge llegit i del personatge vist. El personatge del llibre, relat o peça teatral, el textual, només és visualitzable si afegim algunes de les seues característiques físiques o morals explícitament enunciades, com ara, descripcions, o bé reconstruïm el seu retrat a partir d'elements dispersos (procés d'indiferència i de generalització) o per la seua conducta.

En canvi, per al personatge en escena hi ha un munt de detalls visuals pels quals som capaços d'enumerar-los i avaluar-los, perquè l'espectador es deixa atrapar per la interpretació, per la presència física de l'actor o l'actriu, és a dir per la interpretació. Aquest és el motiu pel qual la creació del personatge és tan important per a l'actor o l'actriu.

Jorge Eines, director teatral, afirma que el personatge ha d'ésser l'objecte d'estudi si es pretén una objectivació, perquè la veritat de l'actor és una veritat representada i és aquí on s'hi desplaça la veritat de la vida per una altra que s'hi ha d'elaborar (Eines, 2006: 156). Si reemplaçem la identificació amb el personatge per la implicació de l'actor amb el personatge, ens desplaçem cap a l'acció, tot ampliant l'àmbit del que pot ser treballat des de la voluntat i la consciència de l'actor i hi afegeix al respecte: «Des de Diderot a Juvet, Artaud a Grotowski,

sempre he trobat que el que es pretén es partir de l'element conscient per arribat a l'inconscient [...] L'inconscient és el lloc on viu el talent» corrobora Eines (2006:158). «La creació del personatge és un procés, l'actor en recuperar la condició del joc, recordem que en anglès representar és *to play*, i en francès *jouer*, està en condicions de tornar a accedir a l'inconscient en la mesura en què es disposa a jugar. En aquesta situació, sí es pot donar una certa regressió a allò viscut, perquè s'hi donen associacions espontànies per similitud o contrast. Però açò no és quelcom que l'actor haja de proposar-s'ho, com ocorre en el marc terapèutic. En aquest punt és on rau la diferència. Com a director, mai no li pregunte a l'actor amb quins recor ds treballa sinó què fa per poder treballar.



L'objecte d'estudi per a l'actor és el personatge, i, en aquest cas cal objectivar-lo per poder arribar a interpretar-lo. La importància dels assajos va ser decisiva en considerar-los com un procés, el procés que deia Eines, obert i creatiu, no com l'aplicació o la reproducció de quelcom ja preparat i decidit anteriorment.

Hi ha una sèrie de lligams que només l'actor, l'actriu, en la mesura que treballa per crear el personatge amb recursos tècnics, és capaç d'alliberar. Segons Jorge Eines, la dificultat més gran és pensar el teatre com un fet processal, és a dir, com un fet que ocorre en la mesura en què existeix un procés en el qual s'impliquen text i representació: és obvi que un procés no es pot detenir per analitzar-lo. A més, cal tenir en compte el caràcter subjectiu que és inherent a l'art. No és estrany que, a partir d'aquestes

dificultats, de vegades es negue qualsevol possibilitat d'objectivar la pràctica escènica i, en concret, el treball de l'actor (Eines, 2006: 153).

Tenint en compte les opinions de diversos actors i actrius pel que fa a la creació del personatge, la majoria constaten que quan comencen els assajos és tot actor, però el desè dia és ja 80% actor i 20% personatge, perquè hi ha microconductes que es van interioritzant. El dia trenta és ja el 40% actor i 60% personatge. El que importa és el personatge. I Tian aconseguí que les seues preocupacions envers l'ésser humà poguera transmetre-les a través del personatge que estava creant dia a dia que no era sinó una metàfora de si mateix.

La formació de l'actor i la tècnica que en cada assaig aconseguia donar els seus fruits en la representació, perquè el problema de les relacions entre actor i personatge cal resoldre'l en la pràctica i el pas de l'actor al personatge és un

trajecte gradual en el qual s'ha d'evitar tant la hiperbolització d'u mateix com la del personatge, cosa no gens fàcil en *Mono Sapiens*. El treball de l'actor consistí a crear un personatge viu i versemblant fins arribar a metabolitzar-lo sense desplaçar l'actor. Així Tian va anar assimilant en cada assaig més elements del personatge. El procés estava en marxa.

És per això que la creació del simi de *Mono sapiens* ha estat un dels processos més complexos en la carrera de l'actor Tian Gombau. Hagué de comptar amb totes les tècniques apreses a l'Institut del Teatre i l'ajuda de Xavier Capdet en la tècnica corporal. Pel que fa a la caracterització, calia aconseguir un personatge humà amb algun tret que identificàs el seu passat de simi no molt llunyà. La caracteritzadora, Inma Fuentes, fou fonamental per què Tian s'apropàs al personatge i aconseguís la versemblança desitjada.

Una vegada assumits la tècnica actoral i el personatge, mancava la caracterització. Era imprescindible per fer creïble el personatge. Una tasca difícil i lenta que aprengué d'Imma i que a partir de les primeres representacions assumí el mateix actor. El grup de teatre de l'IES Sos Baynat tingué el privilegi d'assistir a la caracterització, una tasca lenta i minuciosa d'una hora de durada, temps que li era necessari a l'actor per entrar en el personatge, per crear una metàfora d'ell mateix a través d'un simi quasi humà. El resultat per a nosaltres fou una experiència inoblidable.

3. La direcció

El treball de direcció de Pep Cortés fou decisiu per què l'actor dugués a terme la creació total del personatge. Pep Cortés (Alcoi, 1945) és perit industrial i actor amb estudis teatrals a Avinyó i Prada de Conflent. S'inicià com a actor i ha participat en nombrosos grups teatrals com

Evohe, d'Alcoi, i ha intervingut en nombrosos muntatges, entre els quals cal destacar el personatge de Ricard III de William Shakespeare i les interpretacions en *El mussol i la gata*; en *El florido pensil* (1997-1998); en *Mesura per Mesura*, de Shakespeare, dirigit per Calixte Bieito (1999); en *L'estiueig*, de Carlo Goldoni, dirigida per Sergi Belbel (2000); en *L'hort dels cireres*, d'Anton Txekhov, dirigida per Lluís Pasqual (2000), i en *Tres sombreros de copa* (2008). Ha estat fundador del



grup TIO i del col·lectiu AGRE, col·lectiu de cultura alternativa i actor d'ESPIRAL, tots tres de Castelló de la Plana (Agut, 2008: 49).

Durant la primera època del grup teatral castellanenc Espiral, actuà sempre com a director i ocasionalment com a coautor i actor en els següents espectacles: *Olvida los tambores*, d'Ana Diosdado; *Los mendigos*, de José Ruibal; I Festival de piezas cortas de diversos autors; *Sonría señor Dictador*, de Vicente Romero, obra que rebé el premi a la millor direcció en el certamen d'experiències teatrals de Vila-real; *Una noche de primavera sin sueño*, d'Enrique Jardiel Poncela, i dirigí la segona etapa d'Espiral amb els hapenings com a comunicació directa amb el públic. En la tercera època d'Espiral, dirigí col·lectivament i actuà en *Teatre Cruel*, sobre textos de Manuel Martínez Mediero, Tadeuz Rozewicz i Company-Rebolledo.



Fou l'impulsor del Laboratori Teatral d'Espiral en el qual s'estudiava i posava en pràctica els mètodes d'organització de dinàmica de grups, i desenvolupà i divulgà procediments de producció teatral per fases successives, aprofundint en els estudis de dramaturgia.

Fundà el 1982 amb Raül Torrent, Univer sal Còmics, grup que amb l'obra *Qui vol un miracle?* recorregué tots els pobles de les comarques castellanenques i de València. L'obra i el grup es convertí en un referent per al teatre independent castellanenc.

Amb Pep Cortés, confluïren als anys setanta la tradició teatral alcoiana amb la receptivitat i la creativitat dels grups teatrals castellanencs de teatre independent. Pep va saber transmetre tots els coneixements adquirits als joves entusiastes pel teatre (tot i que sovint dotats d'escassa tècnica i de coneixements teatrals precaris) i la seua tasca és, doncs, recordada i estimada. La trajectòria de l'actor i director és des d'aleshores ençà impossible de resumir en unes poques ratlles: sèries de televisió a València i Barcelona, pel·lícules amb directors mítics com Berlanga, muntatges teatrals al Teatre Nacional de Catalunya o a Teatres de la Generalitat Valenciana l'avalen com un dels directors i actors actuals més importants.

4. La recepció. Les crítiques

L'obra es representà en nombrosos escenaris de les comarques castellonenques i en nombroses poblacions de tot el País Valencià i, en la versió en castellà, fou representada en diverses ciutats de la resta de l'Estat Espanyol i de Llatinoamèrica, com ara Buenos Aires (Argentina). La crítica fou unànime pel que fa a la posada en escena, la interpretació, la caracterització i el text.

Heus ací alguna mostra:

Una propuesta alejada de convencionalismos	Una invitación a pensar
<p>[...] <i>Informe para una academia</i> es un reto para cualquiera actor. En <i>Mono Sapiens</i>, dirigido por Pepe Cortés, Tian Gombau da vida a ese simio evolucionado con una interpretación espontánea y llena de credibilidad. En las reflexiones del simio sobre la condición humana se acentúan los aspectos de la guerra, la emigración y el olvido de la naturaleza por encima del relato del proceso de aprendizaje. Santiago Fontdevila, <i>La Vanguardia</i>, 10 de septiembre de 2001.</p>	<p>[...] Apoyado en una puesta despojada que obliga a centrar la atención en el peculiar primate, Tian Gombau fue desarrollando su labor eficazmente, narrando desde su papel las experiencias de un simio entre los humanos. <i>Mono Sapiens</i> se constituye de esta manera en una invitación a pensar, o repensar, el origen y evolución de la raza humana, abordando frontalmente las miserias y grandezas que surgen de la posibilidad de razonar y, por tanto, elegir</p> <p>Escéptico y agudo, con pinceladas de humor corrosivo, Gombau ofrece en la obra una visión que obviamente es la suya, en la que es imposible sustraerse de una feroz crítica hacia la globalización y hacia esa vocación conquistadora inherente a la raza. [...] Fue aplaudido de pie por un público satisfecho que se retiró de la sala como seguramente el artista soñó: pensando, reflexionando sobre la condición humana. José Castro, <i>La Mañana</i>, 23 de septiembre de 2001, Buenos Aires (Argentina)</p>

5. El Teatre de l'Home Dibuijat

El Teatre de l'Home Dibuijat que cau pel precipici, nom complet del grup és, segons el seu fundador Tian Gombau, un atreviment pseudopoètic de joventut que el temps, l'ús i el màrqueting han posat al seu lloc.

Es fundà el 1992, després que Tian, el jove vinarossenc gaudís a la plaça Major de Vinaròs l'obra *Qui vol un miracle?*, interpretada per Pep Cortés i Raül Torrent. Era el 1984 i des d'aleshores ençà el teatre ha estat el seu món, el seu ofici i la seua vida.

Panxi Vivó s'embarcà en el projecte des de l'inici com a actor (*Els polls dels actors*, *Silenci per favor!*), com a codirector amb Cesca Salazar (*Puja't al carro*), director (*Un teatre de butxaca*), compartint autoria amb Tian Gombau (*El món en 80 màscares*), dissenyador gràfic (*Mono Sapiens*), compositor de la música (*Puja't al carro*, *El món en 80 màscares*, *Un teatre de butxaca*, etc.), entre d'altres oficis teatrals.

En *Els pols dels actors* (1992), traducció de l'obra de José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores*, la tasca actoral de Panxi Vivó i Tian Gombau donava vida a dos còmics ambulants del Segle d'Or, Ríos i Solano, que contaven les peripècies teatrals d'altres èpoques i de tots els temps.



Aquesta primera obra marcaria la línia teatral de la resta d'espectacles, condicionada per l'absència de quarta paret –fet que els emparenta amb la *Commedia dell'arte*, el teatre popular i el món dels joglars i que respon a la voluntat de gaudir del moment únic i irrepetible que suposa l'encontre amb les espectadors– i pel compromís i la reivindicació d'un teatre que comuniqui valors. En aquesta idea trobem una força que diferencia el teatre de les altres arts i, a més, defineix la identitat de la companyia, que no és una companyia de temporades en grans ciutats, sinó un grup que vol arribar allà on se senten necessaris, a tots els pobles per menuts que siguin. Amb aquesta obra assoliren les 200 representacions, tot un rècord per a un primer muntatge.

Si *Els pols dels actors* encetava un camí, el segon muntatge, *Silenci, per favor!* (1994), una obra de Miguel Gorriz, fou una proposta atrevida a partir d'escenes massa provocadores per aquells temps i que trencà amb la línia encetada en la primera obra. Diversos problemes de difusió, entre d'altres, els feren replantejar-se el repertori envers el públic familiar.

El tercer muntatge, *Puja't al carro*, de Carles Pons, és un recorregut per la història del teatre universal, en la qual obres i personatges no exempts d'humor i d'ironia desfilen per l'escenari, tot oferint una visió original de la història amb dos actors, Tian Gombau i Mati Bellés. Un munt d'actuacions, 400 representacions, avalen l'èxit de la proposta de Carles Pons i El Teatre de l'Home Dibuijat.

Seguirien *El món en 80 màscares* (1999), un viatge per les civilitzacions que habiten la Terra en la qual la màscara era el fil conductor, la màscara, els titelles i els elements de la cultura popular que caracteritzen les diverses cultures del món. Un treball de recerca del grup i la intertextualitat del títol marcaren el viatge.

De l'èxit del «carro» sorgí una versió unipersonal, *Un teatre de butxaca* (2000), amb més de 400 representacions en un format més adient per al públic infantil i adolescent que s'iniciaven en la història del teatre i coneixien els personatges dramàtics de les obres teatrals universals més conegudes.

El 2001, estrena de *Mono sapiens*, la història i la personalitat del simi que ens feia reflexionar sobre la civilització humana i els nostres valors. Les 90 representacions avalen l'èxit de l'obra, que encara mantenen en el repertori, un repertori que ha continuat amb d'altres propostes, com *Mascarot* (2003), amb 60 representacions; *Tradimón* (2004), espectacle itinerant; *Infantillatges*, de Raymond Cousse (2005); *Una Odissea de butxaca* (2007), una aproximació al món grec, i *Pedra a pedra* (2008), de l'autora i directora Rosa Díaz, l'últim espectacle.

Pedra a pedra és una manera d'entendre el teatre, com ha dit algun crític, és un espectacle unipersonal i de petit format per a un públic familiar, en el qual, a partir d'unes pedres recollides en un passeig per la platja, sorgeixen històries d'un gran lirisme. L'espectacle ha estat nominat als Premis Max com a millor espectacle familiar de l'Estat Espanyol 2008.

El grup ha actuat en les quinze comunitats de l'Estat Espanyol i ha realitzat vint-i-una gires a Llatinoamèrica, en les quals ha recorregut països com Argentina (1997, 2000, 2001, 2002, 2003, 2007), Mèxic (2001), Cuba (2002-2003), Hondures (2003, 2004, 2005), El Salvador (2004, 2005), Perú (2004, 2007), Guatemala (2005, 2007) i Equador (2003, 2005 i 2006).

La trajectòria del grup està consolidada i el balanç no pot ser més positiu. El teló s'alça en cada representació amb un il·lusionisme i un compromís renovat en cada espectacle que recorden els de la primera obra d'un llunyà 1992. L'adaptació i interpretació de *Mono Sapiens* mostra de nou el compromís amb els espectadors, tot presentant un simi que passa de la llibertat absoluta a l'esclavitud de les representacions i les conferències. Tot i que el simi ferit en la captura s'ha integrat en l'univers humà per sobreviure, és crític amb la civilització occidental. Si Kafka ironitza sobre l'evolució amb una prosa sintètica i densa d'un relat que es condensa en la durada d'una conferència, en el monòleg, el text i la interpretació captiven des de l'inici fins aconseguir que l'espectador romanga captivat pel parlament del mono sapiens.

Bibliografia

- Agut Clausell, F. (2002): *Cent anys de teatre a Almassora*, València, Brosquil.
- (2008): «La renovació del teatre amateur a Castelló: Grup Espiral Teatre» *Miscel·lània Joan Francesc Mira*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 41-56.
- Dados Vuelta (2003) [en línia] <<http://da2vuelta.tripod.com/kafka.htm>>
- Eines, J. (2006): *Hacer, actuar. Stanislavski contra Strasberg*, Barcelona, Gedisa.
- Gombau, T. (Coord) (2002): *El Teatre de l'Home Dibuijat. 10 anys als escenaris (1992-2002)*, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.
- Home Dibuijat (2006) [en línia] <<http://homedibuijat.com>>
- Kafka, F. (1985): *Informe para una academia y otros relatos*, Madrid, Akal.
- (2006): *Informe para una academia*, Barcelona, Didaco, disc compacte, col·lecció Audiolibros.
- Pavis, P. (1990): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Madrid, Paidós Comunicación, pp. 354-362

Rosselló, X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i de Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ubersfeld, A. (1989): *Semiòtica Teatral*, Madrid, Càtedra.