

# **PENSAR I INTERPRETAR L'OCI**

**Passatemps, entreteniments,  
aficions i addiccions  
a la Barcelona del 1900**

Teresa-M. Sala (coord.)



Col·lecció **Singularitats**

# ÍNDEX

## INTRODUCCIÓ

- 13 Reflexió macrofilosòfica sobre la societat de l'oci, del consum, de l'espectacle i del coneixement  
*Gonçal Mayos i Teresa-M. Sala*
- 31 Espais de l'oci a la Barcelona del 1900  
*Teresa-M. Sala*

## ANTECEDENTS

- 39 Oci, una genealogia macrofilosòfica  
*Gonçal Mayos*
- 51 Els passatemps i les festes a l'època del baró de Maldà  
*Rosa Creixell*

## AFICIONS I ENTRETENIMENTS

- 69 La ciutat de les joguines,  
*Pere Capellà Simó*
- 85 L'afició de col·leccionar cromos  
*Fàtima López Pérez*
- 97 Vestir l'oci  
*Cristina Rodríguez Samaniego*

## DIVERSIONS I ESPECTACLES

- 113 L'afirmació del cos en els inicis del llenguatge escènic contemporani  
*Carmina Salvatierra Capdevila*
- 125 Topografia del teatre barceloní: 1860-1900  
*Enric Ciurans*
- 143 Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme  
*Jaume Carbonell i Guberna*

## GAUDI I TREBALL

- 159 Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d'art de Barcelona (1850-1910)  
*Ricard Bru i Isabel Fabregat*
- 179 «Posa't tranquil i fes-te retratar»: la fotografia, entre diversió i obligació  
*M. Santos García Felguera i Núria F. Rius*

## ADDICCIONS

- 201 La recerca de paradisos artificials: imatges de la morfinomania  
*Irene Gras*

## LLEURE I DESCANS

- 219 El Park Güell, de projecte urbanístic per a famílies benestants a espai d'oci per als barcelonins,  
*Mireia Freixa i Mar Leniz*
- 233 Estiueig i esbarjo a la corona de Barcelona. La colònia Busquets de Vallvidrera, un exemple singular  
*Teresa-M. Sala*

ANNEXOS

- 247 L'experiència de fer teatre al menjador de casa  
*Antoni Galmés Martí*
- 259 A l'ombra d'un pi escanyolit  
*Antoni Galmés Martí*

## **L'AFIRMACIÓ DEL COS EN ELS INICIS DEL LLENGUATGE ESCÈNIC CONTEMPORANI**

*Carmina Salvatierra Capdevila*

La condició hegemònica del text dramàtic en l'escena teatral occidental ha estat qüestionada en determinats moments històrics, la qual cosa ha provocat una revaloració del cos enfront de la paraula en crisi. A finals del segle XIX, el cos de l'actor en escena torna a focalitzar l'atenció d'una part de la pràctica i de la teoria teatral que entén el concepte de teatre com a totalitat. El punt de referència d'aquest canvi, el trobem en el concepte *gesamtkunstwerk* ('obra d'art total'), de Richard Wagner (1813-1883): l'obra d'art com una síntesi de totes les arts. La renovació que comença ara es perllongarà durant tot el segle XX i afectarà tots els llenguatges artístics. La crisi del llenguatge es manifesta des del moment que el teatre burgès ja no és capaç de representar l'ésser humà amb els seus desitjos més profunds, que no siguin els seus interessos de classe; i, més enllà, la seva incapacitat per satisfer impulsos que han guiat una gran part del procés evolutiu humà.

La idea de teatre associat al text dramàtic i com a gènere literari s'imposa en l'escena occidental, segons María José Sánchez Montes, a partir d'una ideologia que, entre els segles XVIII i XIX, es presenta a si mateixa com a universal i ahistòrica.<sup>1</sup> La recuperació de la poètica aristotèlica que fa la Il·lustració va comportar l'acceptació, com un fet natural i universal, de la vinculació entre l'espectacle teatral i el text dramàtic per acabar d'imposar uns referents basats en la realitat i establir la comprensió racional de l'espectacle en detriment de l'ex-

<sup>1</sup> María José SÁNCHEZ MONTES, *El cuerpo como signo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pàg. 43.



Sarah Bernhardt  
fotografiada per Nadar  
a l'obra de Jean Rippechin,  
*Pierrot assassin de  
sa femme*, 1883.  
Bibliothèque Nationale  
de Paris.

periència adreçada als sentits. La supeditació de la posada en escena al text dramàtic va separar el teatre del seu origen com a espectacle en benefici d'una comprensió intel·lectual. El romanticisme, el realisme i el naturalisme van acabar imposant aquesta idea en relegar l'aspecte espectacular del teatre a un segon lloc. Aquest model es comença a qüestionar quan, a mitjan segle XIX, es viu un desencís general quant a les promeses burgeses que havia plantejat la Revolució Francesa. En aquest context, es posaran en dubte no sols la universalitat social i espiritual de les promeses de la burgesia, sinó també les seves formes de representació i el pensament que les justificava. El valor comunicatiu i racional de la paraula vinculat a les formes realistes d'expressió artística entra en crisi amb l'aparició dels moviments revolucionaris de la se-

gona meitat del segle XIX. En el camp teatral, això es tradueix en una revaloració del cos de l'actor en l'espai de l'escena, on el seu paper ja no és ser un simple suport de la paraula dramàtica. Altres mitjans com ara la música, l'escenografia, el vestuari i la llum són integrats alhora en l'espectacle teatral, que ja es comença a entendre com una entitat autònoma. La paraula, considerada com un signe més, anirà deixant de prevaler en la posada en escena. A partir d'aquest moment, el cos passa a ser entès com a volum i entitat plàstica tridimensional

Les possibilitats que s'obren a partir de la reconsideració del paper del cos en l'escena canviaran d'una manera irreversible les formes i tendències per les quals transitaran la dansa, el teatre i el mim. Els pioners Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Constantin Stanislavski (1863-1938), Jacques Copeau (1879-1949), Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1878-1927) i Ruth Saint Denis (1878-1968), des de les seves opcions i els seus interessos particulars, comencen a repensar l'escena. Els referents per a la creació i la percepció es desplacen del *logos* als sentits. La natura, font d'inspiració per a l'art, que ha d'expressar la vida com si fos un organisme viu, esdevé el model en la recerca del moviment lliure. El rebuig del realisme i del llenguatge discursiu es contraposa

al poder suggeridor de les imatges en moviment, que demanen la participació de la imaginació del públic en la comprensió final de l'espectacle. La mirada cap a la cultura grecollatina i d'altres tradicions no occidentals és la font de recerca d'aquest moviment renovador; i és especialment important la participació de les dones en aquesta transformació, frec a frec amb el seus companys homes.

La nature est notre guide, et notre maître le plus grand.

Mais nous ne l'observons pas.

Il n'existe pas deux choses qui soient de la même nature, et exactement pareilles; l'esprit qui les meut est le même, mais chaque chose répond à sa façon à la grande force motrice dans la nature, cette part de nous-même qui est divine!

Les feuilles se meuvent en harmonie avec le vent, mais chaque feuille se meut à sa façon.

Les vagues de la mer ne sont jamais égales, et pourtant elles sont toutes en harmonie.

.....

C'est la perfection dans l'unité du mouvement que l'on pourrait appeler «musique de vision ou musique pour l'oeil» car l'harmonie dans le mouvement est pour l'oeil ce que la musique est pour l'oreille. — Mais perfection, veut dire absolument pareil à la nature. — Afin que l'instinct et la spontanéité soient les seules maîtres.<sup>2</sup>

L'exaltació de la natura i el seu reclam per a un art viu i expressiu seran presents en els nous llenguatges que ara s'inicien, des de les

<sup>2</sup> «La natura és la nostra guia, i la nostra mestra més gran. / Però no l'observem. / No existeixen dues coses que siguin de la mateixa natura, i exactament iguals; l'espirit que les mou és el mateix, però cada cosa respon a la seva manera a la gran força motriu en la natura, aquesta part de nosaltres mateixos que és divina! / Les fulles es mouen en harmonia amb el vent, però cada fulla es mou a la seva manera. / Les ones del mar mai són les mateixes, i malgrat això totes es troben en harmonia. / [...] És la perfecció en la unitat del moviment el que podríem anomenar "música de visió o música per a l'ull" perquè l'harmonia en el moviment és per a l'ull el que la música és per a l'oïda. — Però perfecció vol dir absolutament igual a la natura. — Amb la finalitat que l'instint i l'espontaneïtat siguin les úniques mestres»; Loïe FULLER, *Ma vie et la danse*, seguit d'*Écrits sur la danse*, París, L'Oeil d'Or, 2002, pàg. 171.

opcions figuratives fins a l'abstracció. Aquesta crida a favor de l'instint i l'espontaneïtat que han de guiar el creador demanarà a l'espectador la modificació dels referents de percepció.

La reacció del públic a la presentació conjunta de Loïe Fuller i Sada Yacco al Teatre Novetats de Barcelona, el maig del 1902, il·lustra molt bé com els referents del teatre de text encara dominaven l'escena del teatre anomenat *seriós* i relegaven altres formes d'expressió a gèneres *menors*. A finals del segle XIX i principis del XX, les grans figures del teatre europeu incloïen la ciutat de Barcelona a les *tournées* que feien fora del seu país. Artistes cèlebres i aclamats arreu d'Europa i d'Amèrica del Nord eren rebuts amb admiració pel públic il·lustrat barceloní, que lluïa el seu cosmopolitisme gaudint del teatre declamatori en llengües estrangeres. És el cas d'Eleonora Duse (1858-1924), Sarah Bernhardt (1844-1923) i Gabrielle Réjeane (1856-1920), que foren aclamades per les seves interpretacions en la línia d'un teatre dramàtic que seguia l'estètica realista. En un article aparegut a la revista *Pèl & Ploma*, que dirigia Ramon Casas (1862-1936), es diu que l'espectacle de Fuller i Yacco no agradà al públic assistent, el qual, tret de comptades excepcions, «es va prendre en broma el treball artístic de la gran actriu japonesa i de sos admirables companys». L'article segueix amb una defensa de l'espectacle, el qual qualifica de «memorable», i, amb ironia, critica la recepció del públic, suposadament de «la cultura i els bons “modos” a l'alçaria *de la i dels que* demostraria qualsevol públic de qualsevolga Santa Perpètua de la Moguda; és a dir, que no va estar a cap alçaria, perquè no hi va haver “modos”, ni cultura, ni sentit comú, ni aturador capaç de fer tota mena de patotxades i inconveniències que sembla impossible que se les permeti tanta gent llúida, aplegada en un teatre i entre gent que s'hi compta el més granat de l'aristocràcia, de la sang i de la butxaca».<sup>3</sup> El comentari, signat per «Un de la platea», es creu que era de Miquel Utrillo (1862-1943), i entre les excepcions del públic que hi assistí, aplaudint ardentment, hi era present Isidre Nonell (1872-1911). És palesa la indignació i la decepció que trasllueixen les paraules d'aquest testimoni anònim davant la incomprensió que suscità allò que artistes i intel·lectuals de la ciutat rebien com un esdeveni-

<sup>3</sup> Enric JARDÍ, *Història dels 4 gats*, Barcelona, Aedos, 1972, pàg. 163.



ment memorable. Se sap que, com a desgreuge, els va ser ofert un sopar a Els Quatre Gats i que Casas els va fer uns «preciosos» retrats al carbó.

Potser la novetat era massa? Quina relació hi podia haver entre les ondulants evolucions de les sedes de Fuller i el llenguatge codificat del teatre japonès per unir-les en una sola programació? Fuller, que havia triomfat al Folies Bergère de París el 1892, havia descobert Sada Yacco actuant en una modesta companyia a San Francisco i la va contractar per presentar-la en el pavelló que va fer construir en ocasió de l'Exposició Universal de 1900 a París. Els punts en comú d'ambdós espectacles rauen en el fet que totes dues feien servir el cos com a mitjà d'expressió més enllà de la paraula i d'una forma no realista. Sada Yacco superava la barrera idiomàtica amb la seva capacitat de comunicar el drama mitjançant els moviments. El públic podia seguir l'acció sense entendre una sola paraula de japonès gràcies a la seva expressió i precisió gestual feta poesia. Trencant amb la tradició del seu país, que prohibia actuar les dones —els personatges femenins eren interpretats per homes—, Sada Yacco evidenciava la potencialitat comunicativa i expressiva del cos a través d'un llenguatge molt estilitzat. De la mateixa manera, Fuller construïa tota una poètica a través del joc de la llum acolorida projectada sobre la dansa dels grans vels que es perllongaven sobre els seus braços, suggerint sensacions i emocions completament noves per al públic. Aquest podia quedar fascinat, però era lluny de comprendre, com també ho era per a molts entesos, l'esforç i la transcendència del canvi que s'estava produint en els llenguatges artístics. En el cas de Yacco, encara que el japonisme com a fenomen cultural provinent de París ja s'havia introduït a Barcelona, a partir de 1880, en els cercles artístics i en el moviment modernista, no deixava de ser percebut en l'escena com una cosa exòtica.

Fuller va ser una figura inclassificable per al públic del seu temps, que, sense referents, es preguntava si el que feia era dansa o no. És evident que no es tractava d'una ballarina a la manera habitual, en la qual el cos és el vehicle de l'expressió. Però això importa poc. La seva popularitat com a «inventora de la dansa serpentina» ens sembla, a principis del segle XXI, un fet gairebé anecdòtic en contrast amb la seva audàcia i la seva intuïció. Encara que el seu nom es va

anar oblidant amb el pas dels anys, avui Loïe Fuller ocupa el lloc que li pertoca en el món de les arts al costat de Craig o Appia, pioners de la renovació dramàtica que havia de venir. Va ser la primera a aplicar la llum elèctrica acolorida a l'escena, la dimensió artística més notòria del moment. Va comprendre la capacitat suggeridora del moviment en evocar sensacions i imatges que la imaginació del públic identificava amb la natura i més enllà del que és real. Malgrat la *fisicitat* de la seva dansa, gairebé mai se l'ha associada amb l'erotisme. «Tanmateix aquesta flor lluminosa que vibra en l'espai, que s'obre i es tanca com llavis vaginals en flames de passió, suggereix tota una altra història.»<sup>4</sup> En l'article «La danza sacra», publicat el 1908 a la revista *Poesia*, dirigida per Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el poeta Gian Pietro Lucini (1867-1914) és el primer a erotitzar enigmàticament la dimensió sagrada «d'aquest ser carnal que des del principi mai no va amagar la seva homosexualitat». Fuller, que intercanviava informació sobre la fosforescència de la radioactivitat amb el matrimoni Curie i sobre el radi amb Thomas Edison (1847-1931), continua sent tan insòlita com fa cent anys. Si tenim en compte la seva recerca, no ens pot sorprendre que, més que no pas des de dins de les arts, la transformació dels llenguatges estètics vindrà del camp de la ciència, la tecnologia i l'esport a finals del segle XIX. Hi tindran una importància cabdal la revaloració de l'exercici físic i la invenció de la cronofotografia i el cinema.

### **El redescobriment del cos: l'esport, la cronofotografia i el cinema**

El cos comença a mostrar la seva nuesa als estadis, alliberat dels condicionaments morals en què la religió cristiana l'havia enclòs, abandonant una vestimenta que l'ofegava. La dansa trenca amb els codis fixats per la dansa clàssica acadèmica per retrobar una expressivitat natural. Aquest retorn a la natura i a l'espontaneïtat del gest s'esdevé quan al cos constret ja no li és permès d'expressar la vida o quan aquesta es debilita; un fenomen que es manifesta d'acord amb l'estè-

<sup>4</sup> Adrien SINA i Valentine de SAINT-POINT, *Feminine futures*, París, Les Presses du Réel, 2011, pàg. 149.

tica i la manera de sentir particular de cada època, i sobre el qual reflexiona el teatre. La vida comunitària en plena natura en va ser un dels ideals, que van practicar molts grups fora dels canals convencionals i que amb un esperit d'investigació van seguir fins ben entrats els anys setanta del segle xx.

El redescobriment del cos en llibertat posà en relleu la seva flexibilitat i la funció essencial de les possibilitats dinàmiques del tronc, cosa que va canviar completament la fisonomia de l'actor i del teatre. Amb Isadora Duncan, les cotilles que mantenien el cos rígid desapareixen de la dansa. Els cossos van deixar d'amagar-se sota vestits pesats i amplis, i les mans i la cara van deixar de ser l'únic mitjà expressiu visible. El mim i la pantomima, que havien estat limitats per aquests paràmetres, van dirigir la seva recerca cap a l'expressió de la totalitat del cos. La presència del cos nu fou un escàndol per a la moral de l'època, amb els ballarins descalços gairebé sense roba, o els pintors i escultors que, com Auguste Rodin (1840-1917), prenién els seus models de nus vius i no de motllos d'escaiola com dictaven les normes acadèmiques. Anys més tard, també els mims, com Étienne Decroux (1898-1991), utilitzarien les malles arrapades al cos per posar-ne en relleu el moviment.

D'altra banda, la cronofotografia, inventada el 1882 pel francès Étienne Jules Marey (1830-1904), i els estudis del fotògraf anglo-americà Eadweard Muybridge (1830-1904) van aportar una dimensió nova a l'anàlisi del moviment i de les accions físiques en possibilitar-ne la descomposició en una sèrie d'imatges d'una precisió fins llavors desconeguda i que l'ull humà no podia captar; permetia que el moviment es pogués enumerar en temps i espais. Són ben coneguts els estudis sobre la locomoció humana i els gestos de Muybridge, o les fotografies de curses de cavalls per observar si les quatre potes s'alçaven de terra alhora. Marey va utilitzar una nova tecnologia per a analitzar en una sèrie d'imatges el moviment de l'home i dels animals, com, per exemple, el vol dels ocells.

El cinema, inventat pels germans Lumière, fou la prolongació d'aquests experiments en aportar la continuïtat de les imatges i el moviment a càmera lenta. Tots aquests invents van acabar amb la pantomima clàssica del segle XIX, i el cinema mut va donar pas, a partir de 1895, a nous actors i mims que van trobar en la limitació tècnica del

so un estímul, com ho va ser per a Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) i molts d'altres.

Pel que fa a la gimnàstica, millorar la condició física dels soldats va motivar-ne l'aparició; primer a Alemanya, amb Ludwig Jahn (1778-1852), i després a França, amb el coronel d'origen espanyol François Amoros (1769-1848), que creà cap al 1814 els fonaments de l'educació física en aquest país en introduir els aparells als gimnasos, com ara el plint o la barra fixa. També la salut va ser una altra motivació que va focalitzar l'atenció en el cos humà. El 1814, el suec Henrik Ling (1776-1839) inventà un mètode de gimnàstica basat en exercicis analítics i actituds estrictes per a la recuperació física.

A partir de la primera meitat del segle XIX, diverses personalitats centren el seu interès en les immenses potencialitats expressives del cos humà i la necessitat de fer un estudi sistemàtic per utilitzar-lo com a base per a l'ensenyament del teatre. Aquestes recerques acabaran influenciant tota la pedagogia posterior del mim, el teatre i la dansa. François Delsarte (1811-1871) va ser pioner a obrir el camí de la pedagogia de l'art dramàtic que després seguiran nombrosos deixebles a Europa i als Estats Units. Delsarte, que havia perdut la veu com a conseqüència d'una mala educació al Conservatori de París, es va proposar trobar una ciència i una teoria que permetessin als actors tenir una base per a poder desenvolupar el seu art. Així ho va fer quan va tornar al Conservatori com a professor de veu i oratòria des del 1839 fins a la seva mort. L'aportació de Delsarte fou establir les connexions existents entre els sentiments i els moviments, posant les bases per a un coneixement científic de la respiració, l'activitat muscular i el trajecte físic de les emocions. La influència del seu art i del seu ensenyament es va fer sentir anys després en la dansa moderna d'Isadora Duncan, Ted Shawn (1881-1972) i Ruth Saint Denis, vint-i-cinc anys abans que els ballarins de l'Òpera de París es deslliuressin de la rigidesa de la dansa clàssica. Delsarte és, en aquest sentit, un precursor de la dansa moderna, i també del mim modern. La seva aportació sobre el gest natural i la seva expressió són a l'origen del cos teatral modern.

En la recerca de la dansa pura de l'hongarès Rudolf von Laban (1878-1958) van ser decisives les teories de Delsarte. Aquest va crear una escriptura per al moviment (la labanotació) i va ser el primer a

utilitzar l'expressió *Tanztheater* ('dansateatre'). A Alemanya va fundar la dansa moderna, amb la col·laboració dels seus alumnes Mary Wigman (1886-1973) i Kurt Joos (1901-1979), els quals crearien escola, més tard continuada per Harald Kreutzberg (1902-1968).

Una altra figura essencial és el músic i compositor suís Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950). Primer a Ginebra i després a l'institut que va crear a Hellerau amb el seu nom, va desenvolupar les noves experiències de la dansa a la recerca de l'expressió natural del cos i la vida del gest per integrar-les en el sistema que va anomenar *rítmica* o *eurítmia*, establint les comunicacions immediates entre el cervell que concep i analitza i el cos que executa. La implicació de la totalitat del cos produïa els gestos arrodonits, continus i geomètrics. Mary Wigman va ser alumna seva i el seu ensenyament va atraure l'interès de ballarins com ara Serge de Diaghilev (1872-1929) i Václav Nijinskij (1890-1950). Paul Claudel (1868-1955), Appia, Stanislavski i Copeau van veure en aquests estudis, adreçats sobretot a la dansa i a l'òpera, les correspondències pràctiques que podien tenir amb l'espai teatral i el treball de l'actor. Rudolf Steiner (1861-1925), amb la Societat Antroposòfica, i George I. Gurdjieff (1866-1949) en un terreny més esotèric, també van desenvolupar en el sentit dalcrozià el moviment, la gimnàstica i la dansa com un mitjà d'alliberar les emocions individuals.

A l'últim, cal esmentar el tinent Georges Hébert (1875-1957), figura clau per al desenvolupament de la gimnàstica i l'esport que influenciaria la preparació corporal i el teatre. Seguint els passos de François Amoros, va inventar el 1907 la «gimnàstica natural» per a l'educació física dels marins, que consistia a reproduir el recorregut del soldat en acció de combat. El seu lema era «ser fort per ser útil». Al llarg dels seus viatges, Hébert va observar l'harmonia dels cossos dels pobles que mantenien una forma de vida en la natura on caminar, córrer, saltar, escalar, atacar, defensar, aixecar, portar, nedar i reptar eren accions quotidianes. El seu mètode, que preconitzava el retorn al cos natural, establia una sèrie d'exercicis que permetien dur a terme els moviments i les accions amb l'energia justa i d'una manera econòmica.

Més tard, el 1922, Jacques Copeau adoptaria el mètode de Hébert a l'escola del Vieux Colombier per a la preparació dels actors i des-

plaçaria el mètode de Dalcroze, que havia utilitzat des de 1915, en considerar que aquest portava a la idolatria personal del cos. L'anàlisi del moviment de Hébert es basava en la descomposició de les accions físiques en actituds precises, de la mateixa manera que Muybridge ho havia fet fotograma a fotograma. Aquesta analítica del moviment, la farien servir també Jean Dasté (1904-1994), Decroux i, a mitjan segle xx, Jacques Lecoq (1921-1999). Aquests dos últims pedagogs prendran el cos com a principal mitjà d'expressió i cada un d'ells renovarà el paper del mim en el teatre: el primer, creant una tècnica estricta que, excloent la paraula, el convertís en un art en si mateix; el segon, obrint-lo al teatre i restituint a la paraula el valor del silenci que havia perdut.

### **Pierrot i l'imaginari de l'ambigüitat**

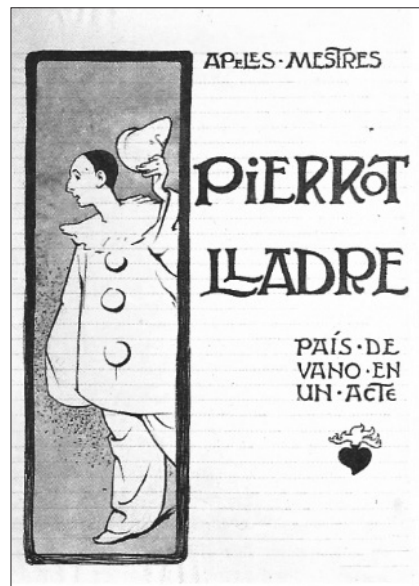
La transformació de la concepció del cos en la pràctica estètica de l'escena que s'opera en el traspàs del segle no tan sols es pot observar en allò que està naixent sinó també en allò que està morint. Les màscares, els personatges i els arquetips del teatre viatgen a través del temps, que els impregna amb l'esperit i l'imaginari de cada època. La màscara de Pierrot n'és un bon exemple. Com altres personatges de la comèdia italiana, el seu origen és obscur. Al segle xvi, l'anomenen Pedrolino, i encarna el criat honest i també bromista, fanfarró i covard. En l'ordre jeràrquic està per sota d'Arlequí i, a Itàlia, és un més dels *zanni*, criats entremaliats però sempre disposats a servir els enamorats. Serà a França, ja com a Pierrot, que arribarà a enlairar-se i coneixerà la glòria gràcies a la creació de Jean-Baptiste Gaspard Deburau (1796-1846). La fragilitat de la seva silueta i el seu rostre esbojarrat desbancaran definitivament el bergamasc Arlequí. La seva imatge, però, ja existia un segle abans, quan Antoine Watteau (1684-1721) pintà el seu enigmàtic i melangiós Pierrot-Gilles els anys 1718-1719, amb el seu peculiar barret a la Colin, el seu guardapols blanc, la seva gorgera de plecs, els seus pantalons flotants i els seus escarpins, amb la innocència d'aquell que acaba de caure de la lluna.

Si bé Goldoni transformà la *Commedia dell'Arte* moribunda al segle precedent, Deburau crearà la pantomima romàntica del segle XIX amb un Pierrot rebel, amic del poble i revolucionari, que triom-

farà al Théâtre des Funambules en el popular Boulevard du Crime de París. La saga que inicià el 1811, quan va arribar a França des de Bohèmia, es va acabar en el període 1920-1925. Al llarg del segle, la pantomima blanca va anar perdent vivacitat —aïllada de la dansa, la música i la poesia— i trobà el seu final amb la decadència en l'estilització i la pèrdua de l'arrel popular. Aquesta pantomima, que en els seus orígens es basava en l'acció i l'espontaneïtat, evolucionà cap a un llenguatge més complicat que traduïa les paraules amb els gestos de les mans i el rostre, per acabar en uns codis estancats. Georges Wague (1874-1965), l'últim actor de pantomima, es lamentava de la reducció expressiva i cada vegada més codificada a què havia arribat el seu art i reclamava el retorn a l'expressió de l'emoció i el sentiment.

Pierrot acabà per no tenir cos, absent sota els seus amples falcons blancs. Va encarnar molts dels fantasmes de la decadència del segle XIX en la seva transformació cap a la modernitat: en l'ambigüïtat sexual, en la blancor, que més que un símbol de puresa ho és d'impotència, en la tristesa mòrbida. Els comportaments d'aquesta màscara podien ser molt variats i contradictoris entre ells: d'enamorat a assassí sanguinari, manifesta les seves pulsions de mort i el seu sadisme; cruel i violent, roba, crema, viola i mata. Una inversió que el lliga a les forces més fosques de l'ànima humana. Pierrot dona forma al paisatge de la nit, de la lluna i l'hivern. La seva capacitat de transformació i la seva mobilitat, i també la seva androgínia, expliquen la fascinació que exerceix sobre la imaginació decadent. Per al professor Jean de Palacio, Pierrot es pot constituir en el mascaró de proa del segle que acaba.

L'escriptor Félicien Champsaur (1858-1934) canvia el sexe i renova aquest personatge en la seva obra *Lulu*, una pantomima en un acte de 1888. Lulú, com a dona, manté una relació estreta i estranya amb la màscara de Pierrot. Lulú esdevindrà el prototip de la *femme fatale* en les obres *Der Erd geist* (*L'esperit de la terra*, 1895) i *Die Büchse der Pandora* (*La capsa de Pandora*, 1904) de Frank Wedekind



Apel·les Mestres, *Pierrot lo lladre*, amb música de Celestí Sadurní, estrenada al Teatre Principal de Barcelona el 1906.

(1864-1919), aquesta última portada al cinema per Georges Wilhelm Pabst (1885-1967), el 1928, i interpretada per l'actriu Louise Brooks (1906-1985). I, finalment, Lulú, figura de la decadència i de la modernitat, introdueix en la Commedia dell'Arte una profunda subversió: la demolició i la derrota d'allò masculí.<sup>5</sup> Al segle xx, la pel·lícula de Marcel Carné (1906-1996) *Les enfants du Paradis* (*Els nens del paradís*, 1945) retrà homenatge a aquest personatge i a la pantomima del segle XIX. Només Marcel Marceau (1923-2007), per la seva poesia, mantindrà la tradició de la pantomima que inicià Deburau.

Mentre l'eteri Pierrot passa a millor vida com a figureta decorativa al saló de casa, una altra màscara entra en escena: el pare Ubú. La nit del 10 de desembre de 1896, al Théâtre de l'Oeuvre, aquest personatge provoca un dels escàndols més sonats de la història recent del teatre. Amb el ventre greixós i el cap cònic amb dos forats, aquest títella de cos degradat, vulgar i grotesc destruirà a través de la imatge del cos i amb el seu «*Merde!*» les convencions del teatre vuitcentista.

<sup>5</sup> Jean de PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle*, París, Librairie Séguier, 1990, pàg. 41.