Espriuana: recreacions de Salvador Espriu
editat per Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

L'origen cinematogràfic de *Ronda de mort a Sinera*

Gabriel Sevilla
EU ERAM - Universitat de Girona, Espanya

Abstract This article analyses the film script of *Ronda de mort a Sinera*, outlined by Ricard Salvat and Salvador Espriu between 1963-1964, as well as the homonymous theatrical production based on the script, which Salvat premiered at the Teatre Romea in Barcelona in 1965. In order to show the cinematic origin of the production, we focus on *Teoria de Crisant*, one of the most revealing scenes of this cinephile imaginary, based on the recorded staging at the Teatre Lliure in 2002. By way of conclusion, we suggest the necessity of a non-theatrological reading of the theatrical *Ronda…*, which should consider its cinematographical and also its musical aspects.

Keywords *Ronda de mort a Sinera. Teoria de Crisant*. Salvador Espriu. Ricard Salvat. Film script. Art film.

Sumari 1 Introducció. – 2 La *Ronda…* cinematogràfica. – 3 La *Ronda…* teatral. – 4 Conclusions.

1 Introducció

Ronda de mort a Sinera és «un guión cinematográfico convertido en pieza teatral por Ricardo Salvat» (Santamaria 2000, XXXII). Són paraules de Salvador Espriu, pronunciades arran de l'estrena absoluta de *Ronda...* al Teatre Romea de Barcelona el 1965. L'autor revelava, d'aquesta manera, un projecte de pel·lícula que havia estat en la base de l'aclamat projecte teatral. El guió d'Espriu i Salvat, però, no es va arribar a filmar, i la pulsió cinèfila amb què havia nascut l'obra de teatre va ser pràcticament ignorada per la crítica periodística i

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 48
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 979-12-5742-102-1 | ISBN [print] 979-12-5742-103-8
Peer review | Open access
Submitted 2026-02-04 | Accepted 2026-03-23 | Published 2026-11-18
© 2026 Sevilla | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/006

acadèmica (Santamaria 2000, XXXII), amb alguna comptada excepció (Cocozzella 1982, 311, nota a peu de pàgina 1).

Els principals estudis sobre *Ronda…* es centren, per tant, en les seves influències pròpiament teatrals, com l'èpica de Bertolt Brecht sobre la direcció escènica de Salvat o l'esperpent de Ramón María del Valle-Inclán sobre la dramatúrgia d'Espriu. També sobre els seus referents pictòrics, que van dels quadres i gravats del flamenc Pieter Brueghel a les pintures negres de Francisco de Goya. Es tracta, com veurem, de claus necessàries per entendre el projecte d'Espriu i Salvat, però no suficients per mostrar la complexitat del gran intent renovador, estèticament i ideològicament, que suposa *Ronda…* en la història del teatre català contemporani.

2 La *Ronda…* cinematogràfica

El 9 de juliol de 1964, Espriu va enviar una carta a Salvat amb el segon esbós de guió per al rodatge de *Ronda…* (Santamaria 2000, XXXVIII). Era una resposta al primer esbós que li havia enviat Salvat el 7 de desembre de 1963 amb el títol *Oratge sobre un pi* (Salvat 2015, 242-4). En el segon esbós d'Espriu, més complet que el primer de Salvat, trobem tres elements reveladors de l'estètica cinematogràfica que, un any després, serviria de base per a la *Ronda…* teatral. El primer element és un eloqüent subtítol, introduït per Salvat, que definia molt acuradament la naturalesa fílmica de la proposta. El segon element són les referències cinematogràfiques consignades per Espriu a l'interior del seu guió. El tercer element està format per cinc breus «observacions», en paraules de l'escriptor, que trobem annexes al segon esbós, com un petit manifest de l'estètica cinematogràfica espriuana.

2.1 El subtítol

Tant a la primera com a la segona versió del guió podem llegir, sota el títol, una breu descripció del gènere o estil de la pel·lícula, introduïda per Salvat: «Film d'assaig. Procediment tècnic entre blanc i negre i color». En subtitular «film d'assaig» el seu projecte amb Espriu, Salvat l'inscrivia en un corrent molt ampli de cinema documental, reflexiu i polític, postulat en 1940 per Hans Richter (Català 2022, 123), que el definia com «la visualització de pensaments en la pantalla» (Richter 2017, 90-1; trad. de l'Autor).[1] El film d'assaig podia incloure des de docudrames com *The Spanish Earth* (1937) de Joris

1 «to visualize thoughts on the screen».

Ivens, sobre la Guerra Civil espanyola, fins a assajos poètics com *Le joli mai* (1963) de Chris Marker, sobre la vida parisenca després de la guerra d'Algèria (1954-1962), passant per *Hiroshima, mon amour* (1959) d'Alain Resnais, amb guió de Marguerite Duras, sobre les bombes atòmiques d'Hiroshima i Nagasaki, o *Salut les cubains* (1963) d'Agnès Varda, sobre la Cuba revolucionària de Fidel Castro.

Sabem que Salvat havia vist, com a mínim, el cinema de Marker perquè en parlava de manera entusiasta als seus diaris (Salvat 2015, 453). I aquest entusiasme era comprensible, ja que els assajos fílmics de l'anomenada 'Rive Gauche', la vessant més militant i propera al marxisme de la 'Nouvelle Vague', apel·lava sovint a efectes de distanciament per crear un 'cinema de no-identificació' (Farmer 2009, §1; Flitterman-Lewis 1996, 262), procediment que ressonava fortament en la filiació brechtiana de Salvat i en la seva trajectòria com a director d'escena.

Aquesta vocació assagística del guió de *Ronda…* resulta palmària des de les primeres escenes, que descriuen poèticament Sinera a l'alba:

1. (Obertura lenta). Contrallum d'una sortida de sol sobre una gran extensió de mar (colors francs).
2. Panoràmica cap a la dreta. Barques de vela.
3. La costa de Sinera, des de la Torre dels Encantats al Mal Temps. Hortes, sembrats, vinyes, bosquets de pins. Estilització: Sinera 'no és' Arenys, sinó la meditació i el somni d'uns ulls parats durant cinquanta anys damunt aquest paisatge. (Espriu 2000, 143)

En aquestes primeres escenes trobem una clara «visualització de pensaments en la pantalla», com diria Richter, per part d'Espriu i Salvat. Podem apreciar l'elaboració cinematogràfica d'una «meditació» i un «somni» sobre Arenys, la poetització del paisatge dels últims «cinquanta anys», corresponent als records d'infància i joventut d'Espriu. A la *Ronda…* teatral que sortiria d'aquest guió, les paraules de l'Altíssim a la primera escena («Si de nou voleu passar, / Ariadna tornarà / a mostrar-vos el camí / que us permeti de sortir») (Espriu 2000, 7) mostren la mateixa intenció de tornar sobre un mateix espai, de recordar-lo i de poetitzar-lo amb la introducció de mètrica i rima. Pel que fa a l'obertura en contrallum sobre el crepuscle matutí a Sinera, pot recordar altres obertures de la filmografia d'assaig francesa en exteriors també crepusculars, com *Le joli mai* de Marker sobre París a trenc d'alba, o la més tardana *India Song* (1975) de Maguerite Duras, amb la seva llarguíssima posta de sol sobre Calcuta.

2.2 Segon esbós de guió

En el segon esbós, Espriu va introduir les seves preferències cinematogràfiques, molt més heterogènies que les insinuades per Salvat amb el subtítol «film d'assaig». Algunes de les preferències espriuanes són molt específiques i d'altres més indefinides, però la majoria es poden inferir o confirmar amb l'ajuda de les cinc «observacions» finals de l'autor.

Entre els noms i cognoms cinematogràfics citats per Espriu, trobem un primer suggeriment de càsting a l'escena 21, que porta implícita tota una elecció estètica:

> La mort, una senyora de poble (Anna Magnani, Margarita Lozano), sotja amb uns ulls impassibles les velles puntaires, des d'una cambra fosca de Salom, rere una reixa. (Espriu 2000, 144)

L'al·lusió a Anna Magnani, coneguda per films com *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, o *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, introdueix al guió un aire mediterrani de tragèdia neorrealista, significativament associat a l'actriu italiana, popular pels seus rols de «senyora de poble», com diu Espriu, envoltada de mort. Margarita Lozano, per la seva banda, havia destacat al cinema espanyol en films com *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, on interpretava a la criada Ramona, una «senyora de poble» també, aquí castellana. Lozano acabaria treballant, com Magnani, a Itàlia i amb Pasolini en films com *Porcile* (1969), i continuaria la seva carrera amb Sergio Leone o els germans Taviani. A més de les exigències de repartiment, però, hi havia un vincle personal en el cas de Lozano. Es tractava d'una actriu que, com recorda Núria Santamaria (2000, 350, nota a peu de pàgina 5), freqüentava l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) dirigida per Salvat, amb qui havia muntat diverses peces. Parlem, doncs, d'una col·laboradora freqüent de la companyia i del director que, frustrada la *Ronda…* cinematogràfica, muntaria la *Ronda…* teatral.

De manera més velada, el guió d'Espriu també dona a entendre altres referents fílmics, com Ingmar Bergman, que acabarà citant fora del guió, en la tercera «observació». L'escena 88 esbossa una dansa de la mort on ressonen fortament els últims plans de *Det Sjunde Inseglet* (1957), la faula apocalíptica sobre la pesta negra que va consagrar el realitzador suec:

> Els ninots que havien estat la núvia, la nena i el cec figuren en la dansa endiastrada […] es van convertint en els típics personatges d'una convencional Dansa de la Mort: el ric, el pobre, el jove, el vell, el gras, el magre, la monja, la prostituta, el militar, el capellà, etc. (Espriu 2000, 149)

El sever moralisme cristià, l'al·legoria mil·lenarista, el gènere mateix de la dansa macabra, tan freqüent a l'art sacre medieval, emparenten la pel·lícula del suec amb el guió del català. Semblaria que els trets nòrdics de Max von Sydow havien de donar pas als trets mediterranis de Magnani o Lozano, sense abandonar per això el seu luctuós «procediment tècnic entre blanc i negre i color».

2.3 Cinc «observacions»

Juntament amb el guió, Espriu va enviar a Salvat una mena de pentàleg estètic on desgranava el to i l'estil de la pel·lícula que havia de ser *Ronda…* Malgrat la seva brevetat, aquestes cinc «observacions» constitueixen un testimoni d'una enorme riquesa sobre l'estètica espriuana en el sentit més ampli: literari, fílmic i musical. Podríem parlar, en certa mesura, d'un esborrany de manifest o programa, expressat amb el to franc i, per moments, irreverent i humorístic que permetia una comunicació privada entre dos estrets col·laboradors:

1. El film ha d'inquietar, interessar i fer pensar. La rialla i el plor han de quedar-ne igualment exclosos.
2. No ha de tenir cap regust ni eco de 'Renaixença' catalana, ni de Maragall, Carner, etc., ni cap mena de pairalisme, floralisme o barretinisme. Cap concessió al mal gust ni al llagrimeig sentimental. Ha de recordar només el món peculiar de Salvador Espriu.
3. Ha d'estar resolt amb la freda precisió d'un Hitchcock i amb la poesia metafísica d'un Bergmann [sic], coincidint en un difícil punt d'equilibri mediterrani. Cal no abusar de monòtones fórmules expressionistes, en definitiva fàcils.
4. La música ha de ser una molt sàvia mescla de Pare Soler, de 'Petrutxka', de Boulez, de Xenakis i de Cage, per exemple, amb l'obra d'un genial sardanista català, que potser no existeix ni existirà mai. Sobretot, res de la 'Marieta de l'ull viu' ni de popularisme barceloní del dinou (Clavé, 'Romea', etc.)!
5. Que Déu empari el qui se senti amb prou empenta per tirar-lo endavant. (Espriu 2000, 151)

2.3.1 Primera observació

La consigna inicial de proscriure «la rialla i el plor» per «fer pensar» l'espectador es pot llegir en dos sentits: com un alineament amb l'esperpent de Valle-Inclán, sempiterna influència sobre Espriu, o com una inclinació cap al teatre èpic de Brecht, referent habitual en la trajectòria de Salvat. Es tracta, en ambdós casos, de suscitar una

distància crítica entre espectador i espectacle, tot i que per mitjans molt diferents.

Pel que fa a la influència esperpèntica, podem assenyalar l'obra i el passatge exacte on Valle-Inclán definia la seva estètica en els mateixos termes que reprendria després Espriu:

> DON MANOLITO. Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésa es mi estética y la de usted.
> DON ESTRAFALARIO. La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. (Valle-Inclán 1991, 46)

Aquesta proclama de don Estrafalario a *Los cuernos de don Friolera* (1921), dins del tríptic *Martes de carnaval* (1930), encaixa gairebé paraula per paraula amb l'observació d'Espriu d'excloure la comèdia i la tragèdia, «la rialla» i «el plor», interposant la distància d'un relat d'ultratomba, com podria ser una ronda de mort. La definició de don Estrafalario seria completada, tres anys després, per la més popular de Max Estrella a *Luces de bohemia* (1924), que afegeix la variable grotesca i situa els seus ancestres en la pintura de Goya, autor també clau en la *Ronda…* d'Espriu:

> MAX. Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.
> DON LATINO. ¡Estás completamente curda!
> MAX. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (Valle-Inclán 2017, 106)

Més enllà de Valle-Inclán i de l'esperpent, també podem llegir la primera observació d'Espriu en un segon sentit: com un apropament a Brecht i al seu efecte de distanciament ('Verfremdungseffekt'). Amb aquest efecte, el teatre èpic buscava trencar, de manera similar, amb el riure i el plor, que portaven l'espectador a identificar-se amb els personatges i a no qüestionar les idees que aquests expressaven sobre l'escenari. L'èmfasi d'Espriu en «inquietar, interessar i fer pensar» el públic recorda molt la definició brechtiana d'èpica, que no «implica l'espectador en una acció», com el drama aristotèlic, sinó que «desperta la seva activitat» i «li procura coneixements» (Brecht 2023, 46; trad. de l'Autor).[2] El distanciament brechtià també ressonava,

2 «implica al espectador en una acción», «despierta su actividad», «le procura conocimientos».

d'altra banda, en els films d'assaig que havia invocat Salvat al subtítol del guió, definits com a 'cinema de no-identificació' (Flitterman-Lewis 1996, 262). La gamma de distanciaments possibles, de Valle-Inclán a Brecht passant per l'assaig fílmic francés, mostrava així una raonable unitat en la varietat.

2.3.2 Segona observació

Per definir la seva proposta literària, Espriu procedeix per eliminació, enumerant els autors, estils i períodes de les lletres catalanes que no vol veure reflectits en la seva *Ronda…* cinematogràfica. Conscient que el seu «món peculiar» podia veure's reduït a una estereotipada exaltació folklòrica, a l'estilitzar els vells temps en un petit poble del Maresme, l'autor volia conjurar qualsevol temptació nostàlgica o costumista que caigués en el «mal gust». Però aquest veto folklòric es traduïa en vetos molt precisos en la història de la literatura catalana. Espriu renegava dels «ecos» de la Renaixença, del Modernisme (Joan Maragall) i del Noucentisme (Josep Carner), associant-los al que anomenava «pairalisme, floralisme i barretinisme».

La contundència crítica d'aquesta observació sembla fruit, no del menysteniment dels autors citats, sinó de la confiança en la correspondència amb Salvat. Com recorda Santamaria (2000, 353), Espriu havia reconegut públicament els vincles de *La pell de brau* (1960) amb la poesia de Maragall, així com els mèrits de la lírica de Carner. El principal interès d'aquesta observació, més enllà d'ecos i vetos, és que expandeix la tesi de la primera: els diàlegs de la *Ronda…* cinematogràfica no sols havien d'evitar «la rialla i el plor» en general, sinó l'humor folklòric i el «llagrimeig sentimental» en particular. D'aquesta manera podia preservar-se el «món peculiar de Salvador Espriu», blindat en un bucle autoreferencial, com una mena de costumisme metaliterari.

2.3.3 Tercera observació

Les principals referències fílmiques d'Espriu es troben en aquest tercer punt. L'autor suggereix un tàndem, a priori, tan sorprenent com Hitchcock i Bergman: la «freda precisió» del primer i la «poesia metafísica» del segon. Dues maneres de tornar a la proscripció de les llàgrimes i les riallades. Però la barreja de metafísica sueca i precisió britànica havia d'assolir, a més a més, «un difícil punt d'equilibri mediterrani», probablement inspirat, com dèiem, pel rostre neorealista de la Magnani o pel més castís de la Lozano, a banda del propi paisatge sinerenc a la costa del Maresme.

Aquesta tercera observació conté, altrament, una admonició reveladora. Espriu demana «no abusar» de «monòtones fórmules expressionistes» perquè les considera «fàcils». El problema no sembla l'expressionisme en si, que ressonava fortament en el seu món grotesc. El temor d'Espriu apuntava a la possible devaluació d'una estètica que, quaranta anys després del seu naixement amb *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, havia ressorgit amb força en la postguerra mundial amb el cinema de Bergman, i podia acusar un cert esgotament als anys seixanta. La por era raonable, donada la legió epigonal del suec i, molt especialment, la massiva influència de la faula apocalíptica abans esmentada (Monaco 2000, 311-2). Espriu temia, potser, que el crepuscle a la costa de Sinera, que havia d'obrir el seu film, recordés massa el crepuscle a la costa sueca que obria *Det Sjunde Inseglet*, amb el personatge blanc i negre de la mort rondant en ambdues.

2.3.4 Quarta observació

Les preferències espriuanes en matèria musical es manifesten en quarta posició. El suggeriment de *Petruixka* (1911), el ballet amb música d'Ígor Stravinsky, coreografia de Michel Fokine i llibret d'Aleksandr Benois, apunta a una avantguarda que qüestiona la tradició tonal amb un teatre dins del teatre, amb els titelles i l'ambient popular de fira que, en bona mesura, trobarem a la *Ronda…* teatral. Espriu havia declarat sovint la seva admiració per aquesta peça d'Stravinsky (Santamaria 2000, 354), que Maria Aurèlia Capmany considerava clau en el món literari espriuà (Capmany 1972, 125-9; Santamaria 2000, 354, nota a peu de pàgina 12). No resulta sorprenent, doncs, que l'autor introdueixi aquesta demanda musical i teatral tan específica per a la banda sonora de la *Ronda…* cinematogràfica.

A més d'Stravinsky, Espriu menciona Antoni Soler i Ramos, compositor català del neoclassicisme. El salt del segle vint al divuit no és tan brusc com podria semblar si recordem que *Petruixka* conté evocacions neoclàssiques, com el vals entre la Ballarina i el Moro al tercer quadre, o que Stravinsky va compondre en aquest estil durant trenta anys (*Pulcinella*, *Apol·lo*, *Orfeu*, *Œdipus Rex*). El pont entre el compositor català i el rus, a més, permetia vincular la tradició autòctona amb l'avantguarda internacional sense caure en el temut «popularisme barceloní del dinou». Espriu volia evitar, amb això, el «mal gust» musical d'aires populars com la *Marieta de l'ull viu*, que Salvat li havia suggerit al primer esbós del guió (Salvat 2015, 244). Quant a la irònica al·lusió al «genial sardanista català, que potser no existeix ni existirà mai», sembla insinuar l'improbable equivalent folklòric de la música culta de Soler. L'un i l'altre representarien, al

capdavall, una síntesi d'estil intel·lectual i estil popular com el que oferia el mateix Stravinsky a *Petruixka*.

Finalment, les referències a Pierre Boulez, Iannis Xenakis o John Cage no deixen d'abundar en aquesta mateixa línia d'avantguarda musical, ara projectada sobre la segona meitat del segle XX i ja sense vessant popular. La dissolució de la tonalitat, l'exploració tímbrica, el joc amb la dissonància, la integració del soroll i, en general, l'experimentació auditiva que trobem a les peces de Cage per a piano preparat, al *Metastaseis* (1955) de Xenakis o a *Le marteau sans maître* (1954) de Boulez, encaixen perfectament en l'estètica que Espriu enunciava a la primera observació: «inquietar, interessar i fer pensar» el públic. És la música freda, cerebral i abstracta que podem trobar també a les partitures de la filmografia d'assaig invocada al subtítol de Salvat. Són les composicions de Georges Delerue i Giovanni Fusco per a l'*Hiroshima…* de Resnais, les de Francis Seyrig per a *L'anné dernière à Marienbad* també de Resnais, i tantes altres del mateix estil i període. Espriu tenia una idea molt precisa del seu projecte cinematogràfic, que havia de connectar amb les avantguardes internacionals, tant cinematogràfiques com musicals.

2.3.5 Cinquena observació

Més enllà de la seva ironia («Que Déu empari…»), aquesta última observació té quelcom de premonitori. Com sabem, el segon esbós de guió no es va convertir mai en la pel·lícula que projectaven Espriu i Salvat. Va mancar, doncs, la necessària «empenta per tirar-lo endavant», com temia l'autor. Espriu podia anticipar aquesta mancança, conscient de l'alta exigència estètica del seu projecte i del no menys exigent esforç econòmic. Això no impedeix, però, que encara cregués en el projecte el juliol de 1964, quan enviava el segon esbós de guió amb les seves cinc observacions a Salvat. O fins i tot un any després, enmig de l'exitosa estrena de la *Ronda…* teatral, quan recordava que allò era, en realitat, «un guión cinematográfico convertido en pieza teatral por Ricardo Salvat» (Santamaria 2000, XXXII).

3 La *Ronda…* teatral

L'1 d'octubre de 1965 s'estrenava *Ronda…* al Romea amb un notable èxit de crítica i públic (Santamaria 2000, XL). En els anys següents, es va fer una versió discogràfica (1967) amb EDIGSA (Editora General Societat Anònima), es va traduir el text al castellà (1974) i, amb el muntatge de 1980, *Ronda…* va acumular fins a set versions en quinze anys (Espriu i Salvat 1985, 22-7), a les quals caldria afegir una vuitena i última el 2002, encara dirigida per Salvat, a la Sala Fabià Puigserver

del Teatre Lliure. Només d'aquesta última es conserva una gravació en vídeo, consultable a l'arxiu digital del Lliure. Per donar compte de la inspiració cinematogràfica de la *Ronda…* teatral, ens centrarem en la versió filmada de 2002 i, concretament, en *Teoria de Crisant*, l'escena que potser millor expressa la influència de la gran pantalla sobre les taules.

3.1 La *Teoria de Crisant* d'Espriu

El conte *Teoria de Crisant* apareix el 1935 al volum *Ariadna al laberint grotesc*, que Espriu continuà reescrivint durant quaranta anys. Es tracta d'una obra de joventut, concebuda sota la influència de Valle-Inclán, que fa lliscar l'adjectiu «grotesc» al títol, deixant entendre una relectura esperpèntica del mite grec. L'Ariadna d'Espriu, però, «era romàntica, educada a Alemanya» i guiava el protagonista «enmig de veus i figures estrafolàries» per un laberint «intranscendental, sense perill, per a turistes» (Espriu 2013, 295). Si la primera edició d'*Ariadna…* datava dels acabaments de la segona república, la darrera edició recordava que «Després varen venir tanmateix temps ben difícils» (295).

3.1.1 Sàtira del llegat noucentista

A *Teoria de Crisant*, Espriu satiritza la Barcelona d'inicis del segle vint mitjançant dues figures històriques: Joaquim Xirau i Eugeni d'Ors, caricaturitzats en els personatges d'Efrem Pedagog (D'Ors) i Crisant Baptista Mestres (Xirau), veritable protagonista de la història (Delor 1993, 288-9; Santamaria 2000, 344, nota a peu de pàgina 19). Xirau havia estat catedràtic de lògica i teoria del pensament a la Universitat de Barcelona (1927-1939) durant els anys en què hi estudiava Espriu, i va arribar a degà de la Facultat de Filosofia i Lletres. D'Ors, no cal dir-ho, havia estat la figura fundacional del Noucentisme, es va traslladar a Madrid als anys vint i va col·laborar, durant i després de la Guerra Civil, amb el franquisme. La narració d'Espriu presentava D'Ors com a mestre de Xirau, i aquest últim com a paròdia del llegat del seu mestre.

En el pròleg a l'edició definitiva d'*Ariadna…*, escrit el 1974, Espriu feia dos comentaris rellevants per a la interpretació del volum en general, i de *Teoria de Crisant* en particular. L'autor afirmava, d'una banda, que al llibre «no hi has res d'inventat» (Espriu 2013, 292), confirmant la pertinència d'atribuir un correlat històric als seus personatges. D'altra banda, es desmarcava emfàticament del llegat noucentista, com ho havia fet en la segona «observació» al guió cinematogràfic de *Ronda…*:

> En aquest petit llibre han estat apagats, a poc a poc i d'una manera sistemàtica, tots els ecos, que en algun indret s'hi haurien pogut assenyalar, del noucentisme i del postnoucentisme. (291)

3.1.2 L'esperpent espriuà

Literàriament, *Teoria de Crisant* és una narració lineal en tercera persona, que alterna l'estil directe i indirecte, amb un protagonista que podríem titllar d'estrafolari i grotesc, reprenent els adjectius de Valle-Inclán i d'Espriu mateix, que el presenta d'aquesta manera:

> Crisant Baptista Mestres, un home eloqüent, llicenciat en Medicina i afeccionat a les belles lletres i a la divagació filosòfica, que diuen que són uns passatemps que entretenen tant, no havia mai tingut necessitat de treballar per guanyar-se la vida, quan de sobte va perdre del tot el seu ric patrimoni. 'Crisant, estimat, no hi ha gaire pa, a casa', li recordava l'amorosa muller. […] 'Pensa amb puresa, saps? La meva teoria', va asseverar Crisant, tot satisfet […] Pensar amb puresa: mètode per conservar el cos ben saludable, per combatre tota malura i allargar la vida. Consultori: Dr. Crisant B. Mestres, Galatea, 15', va fer escampar per tot el país. (Espriu 2013, 365)

L'alter ego de Xirau és presentat amb una saturació esperpèntica d'atributs: Crist, sant, baptista, mestre i, per si l'imaginari cristià no bastés, també Pigmalió, el mite pagà de l'artista enamorat de la seva pròpia obra, que dona nom al carrer on el Dr. Mestres passa consulta. Això últim representa, a més, la manera que té Crisant de respondre a una demanda conjugal tan elemental com guanyar-se el pa. I la resposta és tan abstracta i moralista com «pensar amb puresa». La teoria del pensament pur, que dona títol al conte, esdevé així una paròdia del deixeble d'Efrem Pedagog, que convoca la població barcelonina a una regeneració espiritual per solucionar les seves necessitats del dia a dia, quan el seu principal teòric «no havia mai tingut necessitat de treballar».

Contra tot pronòstic, la teoria de Crisant té un gran èxit, el qual atorga al seu autor un hiperbòlic reconeixement social en totes les esferes, tant polítiques com econòmiques i intel·lectuals, i engrosseix la seva acumulació d'atributs, que esdevé la imatge deforme de tota una societat:

> I Crisant va ser fet acadèmic, que era un dels més dissimulats somnis de la seva vida, i conseller del Banc Nacional, diputat a Corts, president del Patronat dels Indis Descalços i professor de

> Grafologia Caracterològica a la Universitat, on el varen voltar de seguida molts deixebles. (Espriu 2013, 367)

3.1.3 El cas d'Amàlia Tineo

Enmig del seu èxit aclaparador, Crisant reconeix una ombra en el seu passat. Com al mateix Crist, l'envolten onze apòstols, ja que el dotzè el va trair. És per aquest últim que li pregunta la duquessa Stephana Martin, a la qual Crisant respon de manera tallant:

> …una tal Melània va assistir durant tres anys seguits a la meva càtedra […] Melània era insuportable. No va acceptar mai la meva teoria, la bescantava, pensava pel seu compte, i aquestes independències no em plauen. Melània no pertanyia, per dir-ho així, a la categoria dels millors. (Espriu 2013, 369)

Melània era el correlat fictici d'Amàlia Tineo, antiga alumna de Xirau, amiga d'Espriu i professora de filosofia a la Universitat de Barcelona, cessada el 1937 per motius que desconeixem. Podem imaginar, en la paròdia d'Espriu, que hi ha raons tant personals com estètiques i polítiques per fer aquesta sàtira de Xirau i, per extensió, del llegat noucentista, els ecos del qual havien estat «apagats, a poc a poc i d'una manera sistemàtica» al llarg de quaranta anys. *Teoria de Crisant* es presenta, doncs, com un poderós material literari i ideològic que, per la seva brevetat, per l'ús freqüent de l'estil directe i pels seus personatges histriònics, podia funcionar tant a la gran pantalla com a l'escenari.

3.2 La *Teoria de Crisant* d'Espriu-Salvat

Quan Salvat adapta el conte d'Espriu durant els anys seixanta, la situació cultural i política és totalment diferent. Xirau havia mort a l'exili mexicà. D'Ors havia tornat a Catalunya per acabar-hi els seus dies. L'esperit noucentista o postnoucentista, amb què Espriu havia interposat tantes distàncies, constituïa una quimera en plena dictadura. La viva sàtira de preguerra s'havia tornat, a tots els efectes, una ronda de mort.

Sobre l'escenari, Salvat va convertir l'estil directe de *Teoria de Crisant* en uns diàlegs que en desenvolupaven notablement l'extensió i la caracterització dels personatges. La veu narrativa d'Espriu en tercera persona es transformà en un parlament del protagonista en primera persona, de tal manera que s'adreçava al públic i trencava la quarta paret amb un efecte de distanciament, ara sí, clarament brechtià:

> (Pel mig de les cortines apareix CRISANT BAPTISTA MESTRES. És un home d'uns quaranta anys, d'una mediocritat visiblement superada per una apresa elegància. Clarament satisfet d'ell mateix, amb un cert encant de l'home que n'ha fet de totes a la vida. Es nota que es reprimeix a cada moment, per representar bé el seu paper d'home digne.)
>
> CRISANT. Em dic Crisant Baptista Mestres (avançant vers el públic), sóc un home eloqüent, llicenciat en Medicina i afeccionat a les belles lletres i a la divagació filosòfica, que diuen que són uns passatemps que entretenen tant. (Espriu 2000, 101)

Les claus teatrals i fílmiques de la *Teoria de Crisant* d'Espriu-Salvat es poden apreciar en el recitat de l'intèrpret, en les seves interaccions amb el públic, però, molt especialment, en les prolixes acotacions de Salvat. Ho veiem a l'escena immediatament posterior a la presentació del personatge:

> (Tots els moviments d'aquesta escena han de tenir la categoria de sarcàstic ballet mecànic. Ha de contrastar el personatge CRISANT. Encara que caricaturesc, ha de ser humà, però la circumstància que l'envolta ha de ser ninotesca. Tota l'escena és resolta en una teoria de moviments i gestos. La paraula ha de donar la impressió que simplement recolza aquests moviments). (Espriu 2000, 101-2)

Salvat aporta aquí dues claus que determinen el conjunt de l'escena. La primera clau és convertir el moviment escènic en un «sarcàstic ballet mecànic», al·lusió a un dels grans títols del cinema d'avantguarda francès dels anys vint. La segona clau és que aquests moviments i gestos dels personatges es resolguin en «una teoria» que no és altra que el 'gestus' brechtià, aplicat al propi ballet. Són dues referències absents tant del conte com del guió d'Espriu, però nascudes en l'òrbita d'aquest últim. I encara caldrà afegir-n'hi una tercera, genuïnament espriuana, que ens portarà fins al cinema de Charles Chaplin.

3.2.1 Un sarcàstic ballet mecànic

La primera clau es pot llegir de manera literal, com una referència a *Ballet mécanique* (1924), el curtmetratge de Fernand Léger i Dudley Murphy amb música de George Antheil. Inspirat en l'experiència de Léger durant la primera guerra mundial, el film recrea la dansa del món industrial amb l'humor del dadaisme i la fascinació tecnològica del constructivisme. Era una obsessió que impregnava la cultura europea dels anys vint, retratada amb tons utòpics o distòpics. La

trobem en peces teatrals com *R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti)* (1921), de Karel Čapek, famosa per encunyar la paraula txeca 'robot', avui utilitzada internacionalment per referir-se a les màquines que executen treballs humans. La trobem també a *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, adaptació cinematogràfica de la novel·la homònima de Thea von Harbou, on la robotització de l'ésser humà es representa com a distopia expressionista.

Quan Salvat parla d'un «sarcàstic ballet mecànic» està invocant un imaginari molt concret amb un títol en particular. I aquest imaginari dialoga, de manera indirecta, amb el guió cinematogràfic d'Espriu i les seves observacions. El ballet ninotesc de *Petruixka*, suggerit per l'escriptor a la quarta observació, troba una continuïtat en la dansa mecanitzada de Léger i Murphy. També la música de Cage, al·ludida en la mateixa observació, entronca amb l'exploració tímbrica d'autors com Antheil, que als anys vint manipulaven instruments de teclat, adobant el terreny per als pianos preparats que popularitzaria Cage vint anys després.

Aquesta influència del cinema, d'altra banda, havia estat assenyalada a *Teoria de Crisant* per Salvat mateix. De vegades, insinuava una idea de muntatge que recordava els experiments de Lev Kuleixov i el seu famós «efecte» (Prince i Hensley 1992):

> Vaig passar a experimentar amb la *Teoria de Crisant* […] ara tallava, ara afegia, ara m'adonava que un text determinat, si el situava davant d'un altre, agafava potser una altra dimensió. (Espriu i Salvat 1985, 9)

D'altres vegades, Salvat reconeixia obertament la inspiració fílmica com a tal:

> Nuestro trabajo se me apareció […] como semejante a los procedimientos de la creación cinematográfica, montaje a posteriori de unas tomas realizadas sin orden cronológico narrativo. (Pons 2013, 498)

Cal recordar que la cinefília de *Ronda…* no era un fet aïllat en la trajectòria de Salvat, sinó que impregnava bona part del seu treball escènic, com explica Santamaria:

> El cinema s'interferia constantment en l'esfera professional i teatral salvatiana: el Teatre Viu, per exemple, s'havia engegat per a desaviciar les tècniques interpretatives de cara a l'actuació cinematogràfica, els programes de l'EADAG havien incorporat història del cinema –impartida per Julio C. Acerete– i estètica del cine –impartida per Romà Gubern– com a matèries d'estudi, i sovint la gran pantalla li inspirava solucions tècniques o estètiques per

> a l'escena. En resum: de cinema, Salvat n'havia vist molt, l'havia estudiat, n'havia escrit i, arribat un cert punt, tenia desitjos de dirigir el seu propi film. (Santamaria 2000, XXXIII)

3.2.2 Una gesticulació axarlotada

Del ballet mecànic sortiria una altra referència, suggerida per Espriu, que completa l'univers cinematogràfic de *Teoria de Crisant*. En la seva única acotació, l'escriptor demanava una «gesticulació axarlotada» per a la interpretació del protagonista (Santamaria 2000, 344, nota a peu de pàgina 17). No sabem si aquesta petició va ser respectada en les primeres versions de *Ronda…* Només podem afirmar que, en el muntatge del 2002 al Lliure, encara dirigit per Salvat, no hi havia en Crisant cap rastre del personatge de Chaplin.[3]

L'interès de l'acotació «axarlotada» va més enllà de la seva aplicació o no en una versió o en una altra, fins i tot de la seva aplicació en absolut, ja que delata igualment una intenció de l'autor i tot un imaginari. El *Ballet mécanique* citat per Salvat mostrava als primers plans la figura de Charlot, que presentava el film als espectadors, saludant com un robot desballestat. En un film com el de Léger i Murphy, que emulava el ritme del món industrial, resultava coherent homenatjar el famós rodamon que, a cop de 'slapstick', havia satiritzat aquest món mecànic, i que encara ho faria amb més intensitat a *Modern Times* (1936). És en aquest últim film i en l'axarlotat pròleg de Léger i Murphy que pensava, probablement, Walter Benjamin quan reflexionava sobre la reproductibilitat tècnica en l'art:

> Abans que el cinema s'imposés, els dadaistes ja tractaven en les seves manifestacions de suscitar en el públic una reacció que més tard Chaplin obtingué d'una forma absolutament natural. (Benjamin 2021, 55-6, nota a peu de pàgina 27)

Les al·lusions d'Espriu i Salvat a Charlot i al *Ballet mécanique* són una de les traces més explícites de la inspiració fílmica de la *Ronda…* teatral. *Teoria de Crisant* representa, en aquest sentit, un cas d'estudi exemplar. Però la influència del cinema s'estén al conjunt de la peça, com recordava l'escriptor després de l'estrena al Romea.

3 Baso aquesta afirmació en dues evidències. En primer lloc, l'absència visible de tota «gesticulació axarlotada» a l'enregistrament en vídeo de la citada *Ronda…*, disponible a l'arxiu digital del Teatre Lliure. En segon lloc, una comunicació privada amb Enric Majó, intèrpret del personatge de Crisant, el dimecres 7 de maig de 2025 a la Universitat Pompeu Fabra, en què Majó negà categòricament cap directriu de Salvat per realitzar una «gesticulació axarlotada».

3.2.3 Una teoria de moviments i gestos

L'altra clau introduïda per Salvat és d'origen teatral, per més que aplicada també al cinematogràfic «ballet mecànic» dels seus personatges: «una teoria de moviments i gestos». Segons l'acotació salvatiana, es tracta d'un codi d'expressió corporal on la paraula «simplement recolza» els moviments, perdent la seva centralitat escènica tradicional. Aquests moviments expressen «la circumstància ninotesca» que envolta Crisant, un personatge humà «encara que caricaturesc», en clar contrast amb el seu entorn mecanitzat.



Imatge 1 Josep Ros Ribas. *Ronda de mort a Sinera*. 2002. Teatre Lliure, Barcelona

No és difícil veure, en la minuciosa associació de gestos i circumstàncies, així com en la seva vocació de «teoria», les traces del 'gest social' o 'gestus' brechtià:

> Per gest social entenem l'expressió gestual i mímica de les relacions socials, que regeixen en determinada època la convivència entre els homes.[4] (Brecht 2023, 137; trad. de l'Autor)

Podem interpretar, doncs, el «sarcàstic ballet mecànic» o la «gesticulació axarlotada» com a gestos socials. El ballet dels deixebles al voltant del mestre Crisant ens mostra la circumstància

4 «Bajo gesto social entendemos la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres».

d'un ésser ridícul, però humà, en una societat intel·lectual i moralment robotitzada. Aquesta societat, per dir-ho amb Čapek, tindria la capacitat de realitzar un treball forçat o esclau ('robota'), però mancaria de seny o raó ('rozum') (Roberts 2011, vi-ix). Els gestos axarlotats ens parlen d'aquest home ridícul, envoltat de robots, que s'ha de guanyar el pa. Igual que Charlot, Crisant és un indigent que intenta ser burgès o un burgès que ha caigut en la indigència, i que tracta de sobreviure dignament en la seva contradicció.

La interacció dels gestos humans de Crisant amb els moviments ninotescos dels seus deixebles, a penes esbossada al conte d'Espriu, és desenvolupada per Salvat des d'aquest punt de vista explícitament social. Les acotacions ens diuen que els robòtics pacients del Dr. Mestres «Són gent adinerada, alta burgesia i universitaris» (Espriu 2000, 105). Un d'ells és directament anomenat «El Pacient Burgès», elevant la classe social al rang identitari d'antropònim. I quan arriben la princesa Bijou Fontrodona i la duquessa Stephana Martin, Crisant «fa un besamans exagerat i versallesc» (Espriu 2000, 120), és a dir, un gest medieval de vassallatge, social per excel·lència, que completa una piràmide de sarcàstica inspiració feudal.

La teoria gestual salvatiana dona a entendre, com diria Brecht, una «mímica de les relacions socials» en una «determinada època»: la relació entre el poder econòmic i el poder intel·lectual a la Barcelona del moment en què es representi la funció. Aquest diàleg amb el present resulta especialment clar, en la gravació del Lliure, quan el Crisant que interpreta Enric Majó baixa a platea i interpel·la el públic, pronunciant noms concrets, que identifica sarcàsticament amb «els millors»: Eduardo, Manolo, Juan, Rosa, Federico, Elio, Rafael, José Luis, Mar, Ventura, els germans Milà (Lliure 2002, 02:08'20''). No tenim constància d'interpel·lacions similars a les *Rondes…* anteriors no filmades. Però és evident que la «teoria de moviments i gestos» salvatiana havia de ressonar de manera molt diferent d'una època a una altra: de la Barcelona franquista de l'estrena (1965) a la Barcelona socialista de l'última versió (2002).



Imatge 2 Josep Ros Ribas. *Ronda de mort a Sinera*. 2002. Teatre Lliure, Barcelona

4 Conclusions

La *Ronda…* teatral s'ha interpretat sovint com l'intent de Salvat de crear un teatre èpic català, d'avantguarda i popular alhora, basat en l'obra d'Espriu. La interpretació no manca de raó i explica aspectes clau del projecte, però resulta insuficient. La *Ronda…* cinematogràfica que precedia la *Ronda…* teatral i que es trobava, segons Espriu, en la seva base, revela un imaginari més enllà de la poesia o la narrativa de l'autor, o de les influències literàries o pictòriques que tradicionalment se li atribueixen. En convertir el guió cinematogràfic en peça teatral, Espriu i Salvat van deixar el rastre d'una veritable genealogia fílmica: els 'slapsticks' de Chaplin i el constructivisme de Léger i Murphy, la filmografia d'assaig francesa i l'expressionisme de Bergman. Fins i tot el neorrealisme italià. *Teoria de Crisant*, com dèiem, és una de les escenes més clares en aquest sentit, però no l'única.

Aquest origen cinematogràfic de *Ronda…* ens porta a una inevitable conclusió: tant els diàlegs d'Espriu com les acotacions de Salvat demanen una lectura no teatral, no esperpèntica i no èpica de l'obra, complementària de la lectura teatrològica, però amb unes claus diferents que, com hem vist, provenen de la música i del cinema. Es tracta d'una interpretació alternativa insinuada pel mateix Salvat el 1985, que futures aproximacions a *Ronda…* haurien de tenir present:

> …ara, al cap de vint anys, potser seria el moment d'intentar lectures des d'altres pressupòsits estètics que els de l'any 1965 […] plantejar una mirada sobre els textos i el seu arranjament, sobre el que podríem anomenar 'dramatúrgia', 'adaptació' o 'recreació', que no fos de signe piscatorià-brechtià, per dir-ho en paraules que facin possible una ràpida comprensió. Crec que s'ha exagerat en aquest aspecte i hem tingut la impressió que hi ha hagut, per part dels poders culturals teatrals, com una mena de necessitat que l'obra de Salvador Espriu quedés allunyada d'aquestes coordenades estètiques, que impliquen, com és lògic, unes coordenades polítiques i fins i tot ètiques, com diria algun clàssic de la teoria de l'art. També es podria –però això ja seria, potser, demanar massa– alternar el muntatge històric amb una nova lectura. Aquesta seria la més dialèctica i enriquidora de les solucions. (Espriu, Salvat 1985, 31)

Bibliografia

Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Trad. de J. Creus. Girona: Ela Geminada.

Brecht, B. (2023). *Escritos sobre teatro*. Trad., selecció i pròleg de G. Dietrich. Barcelona: Alba.

Capmany, M.A. (1972). *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa.

Català, J.M. (2022). «Noticias del fin del mundo. El ensayo fílmico como mentalidad». *Comparative Cinema*, 10(18), 117-38.

Cocozzella, P. (1982). «Ronda de mort a Sinera: An Approach to Salvador Espriu's Aesthetics». *Actes del segon col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Yale 1979*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Delor, R.M. (1993). *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2000). *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S. (2013). *Prosa narrativa*. A cura de G. Gavagnin i V. Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62.

Espriu, S.; Salvat, R. (1985). *Ronda de mort a Sinera*. Barcelona: Empúries.

Farmer, R. (2009). «Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group». *Senses of Cinema.* https://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/#22.

Flitterman-Lewis, S. (1996). *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema. Expanded Edition*. New York: Columbia University Press.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Pons, A. (2013). *Espriu, transparent*. Barcelona: Proa.

Prince, S.; Hensley, W.E. (1992). «The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment». *Cinema Journal*, *31*(2), 59-75.

Roberts, A. (2011). *RUR & War with the Newts*. London: Gollancz.

Salvat, R. (2015). *Diaris (1962-1968)*. Edició a cura d'E. Salvat. Pròleg de F. Foguet i M. Molins. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Santamaria, N. (2000). «Introducció». Espriu, S. *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62, I-LXXII.

Valle-Inclán, R.M. (1991). *Martes de carnaval*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Valle-Inclán, R.M. (2017). *Luces de bohemia*. Barcelona: Vicens Vives.

Videografia

Salvat, R. *Ronda de mort a Sinera* (2002). L'Arxiu Lliure. https://arxiu.teatrelliure.com/eventorperiod/ronda-de-mort-a-sinera/?rep=temporada-2001-2002.