

BIBLIOTECA TEATRAL

30

# EL FACINERÓS ÉS AL REPLÀ

*de* Joe Orton

Traducció i pròleg de Jaume Melendres

830. ORT 145

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

EDICIONS DEL MALL

1985

INSTITUT  
D. L. TEATRE  
Biblioteca

TAULA

5. *L'home de l'oreneta tatuada*, per Jaume Melendres

EL FACINERÓS ÉS AL REPLÀ

- 21 Escena primera  
28 Escena segona  
31 Escena tercera  
34 Escena quarta  
51 Escena cinquena

BIBLIOTECA TEATRAL

INSTITUT DEL TEATRE

DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Palau Güell, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5,  
08001 - Barcelona

Amb la col·laboració del British Council

L'edició original fou publicada sota el títol de  
*The Ruffian on the stair*, © 1967, by The Estate of  
Joe Orton

Coberta de Joan Forgas i Xavier Costa

Primera edició: abril 1985

© de la traducció: Jaume Melendres

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, de Barcelona

Realització: Edicions del Mall

Apartat 108 - Sant Boi de Llobregat (Barcelona)

Imprès a: Novagràfik

Dipòsit legal: B.13.823-1985

ISBN: 84-7456-233-3

## L'HOME DE L'ORENETA TATUADA

El van trobar mort un dia d'agost del 1967 al costat del cadàver del seu amic, amant i col·laborador Kenneth Halliwell. A ran de la cicatriu que li havia deixat una operació d'apèndix, hi tenia una oreneta tatuada. Només havia viscut trenta-quatre anys, només deixava una novella inèdita, tres peces de teatre llargues i quatre de curtes (com si hagués volgut que en el número de la seva obra s'hi repetissin les xifres de la seva edat), però havia sacsejat profundament els seus contemporanis i havia introduït una paraula nova en el vocabulari d'ús corrent: l'adjectiu *ortonesc*, que els anglesos d'aquell temps aplicaven a les situacions ofensivament macabres, un privilegi que fins aleshores potser només el Dant havia conegut. Era el darrer graó d'una escala que començava amb Wilde i passava per Wesker, Osborne i Pinter.

Joe (es feia dir així precisament perquè també Osborne es deia John i no volia confusions) va tenir la sort d'arribar a la maduresa en un dels períodes més vius i dinàmics del segle, els anys seixanta. Però també es podria dir que aquella dècada va ser allò que va ser gràcies a personalitats com la d'Orton, que van contribuir decisivament a trencar els vells motlles. L'Anglaterra d'Orton era, en efecte, la dels primers cabells llargs i les primeres faldilles curtes, la d'aquell Soho de nits imprevisibles. A finals dels cinquanta, uns joves aïrats havien obert les primeres esquerdes en una societat que, des de molts punts de vista, encara era victoriana. Ara, tot es movia, i de pressa. Tot era de color *free*, amb tonalitats de *new*, fins i tot en una ciutat com Londres on no es llença

mai res i algunes estores del palau de Buckingham estan ape-  
daçades. El *free* cinema, el nou teatre, els nous comporta-  
ments lliures.

Tot aquest moviment no es produïa solament al voltant  
de Trafalgar Square o de Piccadilly Circus. Arribava també  
a les institucions més sòlides, com, per exemple, la BBC.  
El fet que un escriptor com Orton, anarquista i provocador,  
trobés la primera mà amiga en un lloc aparentment tan con-  
servador com la BBC (que li va comprar per 65 £ el guió  
radiofònic de *The Ruffian on the stairs*) diu molt en favor  
de la societat anglesa del moment, sobretot si tenim en comp-  
te que no va ser un cas excepcional, ni un error de funcio-  
nari, sinó el resultat d'una política que ja havia donat a co-  
nèixer dramaturgs com Arden, Bolt o Mortimer i havia sos-  
tingut Pinter després dels seus primers fracassos. I a més a  
més, hi havia la gent del Royal Court Theatre, i aquesta  
gent es deia Tony Richardson, Lindsay Anderson, John Doex-  
ter, William Gaskill, i s'aplegaven entorn d'un tal George  
Devine.

Aquesta era l'Anglaterra en què Joe Orton va realitzar  
una trajectòria des d'un cert punt de vista tan sorprenent i  
meteòrica com la dels Beatles, que — com veurem més enda-  
vant — van jugar un paper important en la vida d'Orton.

Després d'un primer intent frustrat (l'any 1961 la BBC  
considera positivament el seu guió radiofònic *La visita*, però  
acaba refusant-lo), el 1963 aquesta mateixa emissora progra-  
ma a través del seu tercer canal la peça intitolada inicialment  
*El noi de la barberia* (*The Boy Haidresser*) que, finalment  
seria emesa amb el títol de *The Ruffian on the stairs* (*El fa-  
cinerós és al replà*), una frase extreta d'un poema victorià  
de W. E. Henley, un cop descartades les alternatives de *Les  
víctimes* (*The Victims*) i *S'equivoca de porta* (*The Wrong  
Door*). A partir d'aquest moment, i fins el dia de la seva  
mort a mans de Halliwell, Joe Orton ja no parará. El mateix

1963 escriu *Entertaining Mr Sloane*, que un any més tard es  
convertirà en la primera de les seves peces escenificades, sota  
la direcció de Patrick Dromgoole, mentre ell, en un moment  
d'extraordinària fecunditat, escriu dues noves obres: *Loot*  
i *The Good and Faithful Servant*, que seran representades a  
Londres, respectivament, el 1965 i el 1967. A partir d'aquí,  
cadascun dels tres anys que li resten de vida veurà néixer  
un nou títol: *The Erpingham Camp* (1965), *Funeral Games*  
(1966) i *What the Butler Saw* (1967), estrenades la primera  
el 1966 i les altres dues el 1969. És a dir, entre l'escriptura  
i l'escenificació de les obres d'Orton hi ha, com a molt, un  
lapse de tres anys que, en el negoci teatral, és pràcticament  
insignificant. Es pot afirmar, doncs, que les obres d'Orton  
són representades gairebé tan bon punt són escrites. El pú-  
blic les espera.

I no únicament el públic anglès. *Entertaining Mr Sloane*  
arriba als escenaris alemanys el dia 2 de novembre del 1964,  
quan encara no ha passat un mes de la seva estrena londi-  
nensa, i a Nova York just al cap d'un any.

El punt culminant d'aquesta carrera l'assenyala proba-  
blement el mes de gener del 1967. Broadway i Hollywood li  
acaben de comprar els drets de *Loot*; la ITV ha programat  
la producció de *Entertaining Mr Sloane* i al Donald Pleasan-  
ce s'està assajant *The Good and Faithful Servant*, mentre el  
Royal Court Theatre prepara, sota el títol conjunt de *Crimes  
of Passion* la reestrena simultània de *The Ruffian* i *Erpin-  
gham*. I aleshores, el dia 12 de gener, Orton rep la trucada  
de Walter Shenon, el productor dels films *A Hard Day's  
Night* i *Help*. Shenon li demana de reescriure un projecte  
de guió per a la nova pel·lícula dels Beatles. I Orton diu  
que sí.

Aquest moment és important per dues raons, en la vida  
personal i artística de Joe Orton, un artista que sens dubte  
pertany a la categoria d'aquells creadors que estableixen un

nexe profund entre vida i obra (com Genet, per exemple, o Fassbinder i a diferència de Balzac o Bosch, el pintor).

En primer lloc, perquè aquest encàrrec —que en aquelles circumstàncies representava la consagració definitiva— va ser, probablement, la gota que va fer vessar el líquid conflictiu de les seves relacions amb Hallivell, marcades per un desequilibri professional cada vegada més profund. Hallivell havia col·laborat amb Orton en alguns projectes literaris, però pretenia obrir-se camí en el camp de les arts plàstiques, com a creador de *collages*, els mateixos *collages* que cobrien les parets de l'apartament que els dos compartien en una convivència on la infidelitat «conjugal» i la solidaritat humana constituïen un únic i indestriable teixit. Ara bé, Orton triomfava i, en canvi, Kenneth Halliwell continuava sent un perfecte desconegut. És el drama típic de moltes parelles heterosexuals iniciades sota el signe de la igualtat, o d'una descompensació prèviament admesa per les dues bandes. La diferència és que, mentre en la majoria d'aquests darrers casos l'abisme creixent comporta la separació o el divorci, en el cas Orton-Halliwell va donar lloc a l'única solució possible quan, més enllà de les petites o grans deslleialtats sexuals, la fidelitat es converteix en la raó suprema: la mort de la parella en parella. L'abisme s'havia fet massa ample i profund; les baralles i les discussions, massa diàries. L'únic pont que podia restablir la unitat perduda, però encara desitjada, era la mort dels dos al mateix lloc, en la mateixa hora. A Orton, l'èxit li va costar la vida, però no —com dirien segurament alguns moralistes— perquè l'èxit es pagui sempre car, sinó per una raó que, en el cas de Joe Orton, no tenia res a veure amb l'èxit en si mateix, i que era la seva capacitat de viure professionalment i sentimentalment fins a les darreres conseqüències. En l'alternativa tràgica entre l'amor i el deure, entre el món interior i el món exterior (l'alternativa que ens explica, per exemple, la *Berenice* de

Racine), la solució havia de ser forçosament tràgica, és a dir, mortal. Orton era massa lúcida per admetre qualsevol altre compromís.

He dit abans que el punt culminant de l'èxit d'Orton va ser l'encàrrec d'escriure per als Beatles, però, en realitat, aquest projecte va ser un veritable fracàs. Orton, que sempre s'havia caracteritzat per una notable capacitat de control en els seus afers professionals, per una estranya barreja de fredor i dedicació absoluta (la mateixa que, en llegir el seu diari personal, veiem que mantenia en les seves experiències sexuals, que després era capaç de descriure amb una escruixidora minuciositat), Orton s'hi va llançar de seguida a fons, i a penes va oferir resistència davant la proposició de Shenon.<sup>1</sup> Per raons de prestigi, d'autocomplauença? En tot cas, no només ni fonamentalment per això. La raó profunda és que la idea de l'esborrany de guió que li va sotmetre Shenon el seduïa intensament perquè en aquella història «no hi havia quatre nois, sinó quatre aspectes d'un sol home». Al final, la noia avançava cap als quatre alhora i els feia saber que estava disposada a acceptar una proposició de matrimoni de qualsevol d'ells, sense que el guió («tímidament», en opinió d'Orton) digués quin. Era una idea que connec-

1 Al seu *Diari*, Orton explica detalladament l'entrevista amb Shenon:

«En aquell moment, jo estava molt impressionat, però vaig intentar adoptar una actitud distant.

»Bé —vaig dir—, ara mateix els meus ulls ja estan prou aterroritzats. Estic escrivint la meua tercera obra.

»Estic segur que t'agradarà molt donar un cop d'ull a aquest projecte —va dir ell—. HJ he comentat amb els nois i t'he de dir que els he parlat de tu. No han reaccionat gaire, t'ho he de confessar. Però estic segur que els puc convèncer perquè t'acceptin.

»En aquell instant, més que distant, sentia que estava a punt de tornar-me boig.

»Sí —vaig dir—. Si et plau, envia'm el guió i me'l llegiré.»



ha estat mai veritablement realista, almenys en el sentit i en el grau que ho van ser —i encara ho són sovint— el teatre francès i el teatre alemany. Però també per altres raons, estretament lligades, sens dubte, amb la personalitat creadora de Joe Orton. Sigui com sigui, Orton és un cas especial perquè no sols no era realista, sinó que considerava impossible ser-ho. Sabia —tal com va escriure en una ocasió— que els pentinats més naturals en aparença són sempre el resultat d'un artifici o, en altres termes, que només si no s'intenta respectar l'ordre natural es pot ser versemblant en el terreny de l'art. Aquesta simple convicció basta per a apartar-lo rotundament d'una escola —la realista— que es basa teòricament en la correspondència directa entre l'ordre dels fets i l'ordre de la seva exposició artística i que troba en el drama la seva expressió més alta.

Per a Orton només existia una forma teatral vàlida, la tragèdia. Però la tragèdia tenia un inconvenient: la seva transcendència consubstancial; el fet que, en ella, el protagonista fa la *farsa*, que no és altra cosa que una estructura tràgica exclou, per naturalesa, tot sentit de l'humor i, amb ell, una part fonamental de la realitat —o de la vida. Orton prefereix la *farsa*, que no és altra cosa que una estructura tràgica al servei d'una realitat més pròxima, on se'ns mostren els homes i les dones en un univers sense déus. «La *farsa* —afirmava Orton— és més elevada que la comèdia, en el sentit que és més pròxima a la tragèdia.» I afegia: «Tots els graus intermedis entre la tragèdia i la *farsa* —l'alta comèdia, el drama— són una càrrega de brossa.»

És probable que, avui, en llegir Orton o en veure'l representat, ningú tingui la idea de definir les seves obres com a *farses*. Estrictament, allò que Orton anomena *farsa* correspon, amb tota precisió, a allò que la doctrina aristotèlica anomena comèdia, i no té res a veure amb la forma

d'interpretació actoral hereva de la *Commedia dell'Arte* a la qual associem ara el terme *farsa*. Ara bé, Orton recorre a aquesta paraula històricament inexacta perquè en el seu temps el terme comèdia havia estat monopolitzat pel tipus de teatre que conreava Noel Coward, per exemple, i ja no tenia res a veure amb allò que significava per als grecs. Encara més, Orton negava rotundament que les seves obres poguessin ser representades com si fossin *farses*.

Val la pena aturar-se en aquesta qüestió perquè, al meu entendre, Orton va anar molt lluny en el terreny de les relacions entre l'escriptura teatral i l'escriptura escènica. Per a Orton —que era sobretot un home de teatre— allò que importava per damunt de tot era el resultat final des del punt de vista de la comunicació. I aquest resultat final era el compromís —o, si es vol, la síntesi— entre dues perspectives distintes, la de la forma literària i la de la forma escènica, que no havien de ser coherents sinó *complementàries*. Ho explica ben clarament en un text que fa referència precisament a *El facinerós és al replà*, que em sembla indispensable de reproduir aquí:

«L'obra està clarament escrita d'una manera no naturalista, però ha de ser dirigida i interpretada amb un *realisme* absolut. Sense "estilització", sense "camp". No s'ha d'atemptar contra les extravagàncies de l'autor del diàleg amb les extravagàncies de la direcció.

»Tots els personatges poden ser reals. Cap d'ells és conscientment divertit. Cadascun d'ells ha de ser interpretat amb una seriositat desesperada i en un complet oblit de tota suggestió humorística. Només així es pot obtenir la barreja de comèdia i amenaça... Tot el que diuen els personatges és *veritat*. Es tracta d'una història com aquelles que desitja llegir el més reaccionari dels lectors del Telegraph. Hi ha un començament, un mig, un final... L'obra pot ser escenifi-

cada sense pauses significants llargues. Totes les pauses han de ser naturals... Cal aconseguir uns climaxs forts i naturals. Tota la resta ha de ser simple.»

Orton distingia, doncs, de forma nítida, entre el fet dramàtic i el fet escènic. El primer era, per definició, anti-naturalista; però el segon, si no es volia caure en la caricatura grollera i desproveïda de vida o de veritat, havia de ser realista, sense distorsions. La comicitat ja era en el text i l'histrionisme actoral, en comptes de reforçar-la, no faria altra cosa que diluir-la en el no-res de la sobreactuació. Si a aquesta afirmació se li reconeix només el valor d'una imatge, podríem dir que Orton escrivia textos a la manera de Goldoni perquè fossin escenificats i interpretats a la manera de Stanislavski. Però cal dir de seguida, també, que aquesta teoria no té cap relació amb la pràctica teatral que es va posar de moda a la segona meitat dels anys seixanta (i sobretot després del maig francès) i que consistia a escenificar un text determinat just en el registre més oposat a aquell en què havia estat escrit, i que era —al capdavant— una pràctica destinada a agredir el text original i a mostrar que els escenificadors no sentien cap mena de respecte ni de consideració per l'autor escollit. La doctrina de l'escenificació *a contrario* era, des d'aquest punt de vista, agressora i destructiva. La d'Orton, en canvi, era constructiva; no en el sentit moral (evidentment) sinó en el sentit que pretenia bastir des de dos terrenys diferenciats i diferenciables una única entitat artística. No es tractava d'agafar qualsevol text i d'escenificar-lo tan a contrapèl com fos possible, sinó de concebre i crear des de bon començament textos amb una forma determinada, el sentit dels quals exigís una forma de representació diferent però igualment determinada. Orton no postulava l'arbitrarietat, sinó la complementarietat. No es tractava d'*épater*, sinó de produir un sentit complex a través de mecanismes artístics igualment complexos. És al

meu entendre una de les idees més seductores que ha produït el teatre contemporani.

No deixa de ser sorprenent, d'acord amb les idees establertes i els prejudicis comunament admesos com veritats, que aquesta teorització provingui precisament d'un home que era, per als seus contemporanis, la imatge mateixa del desordre i de la disbauxa, un «anarquista», un defensor del caos enfront de la norma. Però Orton no intentava escandalitzar ningú: eren els altres, els lectors del Telegraph i els lectors d'aquell Times que va publicar a primera plana la notícia de la seva mort, els qui promovien l'escàndol, simplement perquè l'escriptor no sols no dissimulava les seves apetències sexuals, sinó que procurava satisfer-les i explicava que molts altres feien com ell. Orton, però, no alçava mai la bandera del desordre. Si alguna en va alçar, va ser precisament la del rigor més extrem —intellectual i professional.

De fet, és en aquest rigor, en aquesta absència de «fivolitat», en aquest rebuig d'efectismes fàcils, on cal trobar les raons del seu paper escandalitzador. L'exemple més clar ens el subministra, precisament, la seva manera de tractar dramàticament els personatges homosexuals.

Cal dir de seguida que la societat anglesa, tan liberal i oberta (en relació a altres societats) era, pel que fa a l'homosexualitat, d'una rigidesa extraordinària. Una acusació de sodomia significava, encara als anys seixanta, penes de tres anys de presó. Als escenaris, per tant, calia anar molt en compte. Només esporàdicament apareixien en escena personatges homosexuals (masculins, és clar; l'homosexualitat femenina «no existia») i quan ho feien —com per exemple a *Black Comedy*, de Shaffer— era sempre de manera caricatural i tòpica: sota la forma de «mariques», la funció dramàtica dels quals era provocar la rialla histèritzant. Els homosexuals eren tractats com a simples papallones que posen



una nota frívola i amena al jardí de l'heterosexualitat, i se'ls caçava o exhibia com a tals papallones per a divertiment general. L'obra de Wesker, per exemple, està travessada profundament per una perspectiva homosexual que mai, però, no gosa declarar-se a si mateixa. Sota la màscara d'un comportament heterosexual circula en molts dels personatges de Wesker (el protagonista de *La cuina*, sense anar més lluny) un discurs homosexual que només si es presentava així era escènicaament viable.

L'aportació d'Orton en aquest terreny és primordial, perquè va ser un dels primers a donar carta de naturalesa escènica a l'homosexualitat declarada i alhora sense caricaturitzacions. L'escàndol que provocaven els personatges homosexuals d'Orton provenia del fet que, en comptes de ser caricatures, eren de carn i ossos, eren *éssers humans* i no bèsties curioses fàcilment identificables per un anell espectacular al dit petit (com pretenien sovint alguns dels actors que encarnaven els personatges ortonians) o pel seu efeminament gestual. Si Orton els tractava amb humor no era perquè volgués que fessin riure sinó, ben al contrari, perquè sabia que només així el sexe esdevé una cosa real i deixa de ser una curiositat zoològica. Era, des d'aquest punt de vista, un realista rigorós. Ell sabia quin pa s'hi donava en l'homosexualitat. En sabia totes les profundes contradiccions.

A *El facinerós és al replà* ens en presenta algunes de les més escruixidores. Aquesta obra ens parla de moltes coses alhora. Ens parla de la terrible soledat de Joyce, la prostituta redimida per un individu que, si vol sobreviure, ha de ser forçosament brutal i ha de foragitar de la seva vida qualsevol sentiment o escrúpol. Ens parla també de la convivència domèstica, castradora i rutinària, i de l'angoixa de la vida urbana. Però sobretot ens parla de Wilson, el facinerós, un dels personatges més atractius de la literatura dramàtica contemporània. Ell és el protagonista, perquè ell és el mort.

La història de Wilson no és la del suïcida, sinó la de l'home que camina cap a la seva mort ineluctable i —per tant tràgica—, empès per un destí que no dicten els déus de cap Olimp, sinó les normes morals de la societat que li ha tocat de viure. Wilson ha viscut al marge, il·legalment, amb un desig «desviat». Però creu que la vida d'un ésser humà no és tan important com la seva mort; creu que només la mort redimeix i vol morir com allò que mai no va poder ser: com un heterosexual, com un seductor de dones casades amb homes de pistola fàcil. El drama d'aquest home que intenta trobar en una mort manllevada a la convenció i a la literatura la legitimació d'una vida de pària ens revela uns paisatges ignorats de la naturalesa humana que només Orton, amb la seva capacitat de tractar fredament allò que ell vivia intensament i càlida, amb el seu rigor de dramaturg no realista i alhora obsedit per la realitat, podia fer néixer davant els nostres ulls expectants.

JAUME MELENDRES