

AGNÈS TODA I BONET

Universitat Rovira i Virgili

agnes.toda@urv.cat

LA TORNA O EL POLS A LA DICTADURA CUEJANT

Abstract. Agnès Toda i Bonet, *La Torna o el pols a la dictadura cuejant* [*La Torna*, or the struggle against the strongholds of dictatorship], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLII/2: 2015, pp. 95-109. ISBN 978-83-232-2863-9. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.14746/strop.2015.422.007

This article analyses the terrorism that can be found in *La Torna* – the terrorism included in the work as much as the terrorism that the play itself is a victim of – in order to realize what is looked for and achieved in both cases. This study considers two major issues. On the one hand, it gives an account of the dynamic resistance of Els Joglars (the company which performed *La Torna*) in response to the brutal dictatorship of the Spanish state (1939-1975), objectified in the particular case of Heinz Chez's murder. On the other hand, it looks at what the State's repression – which survived the dictatorship's end – represents (Franco died in 1975, and this work was first presented in 1977). This repression probably gives the play and its content a greater impact than it might have had by itself. Moreover, this repression shows that the dictatorship goes beyond the dictator's death, troubling the population that aimed to recover from that historical period.

Key words: Francoism; Els Joglars; *La Torna*; political murder; garrotte

1. INTRODUCCIÓ

Si encara ara no s'ha acabat del tot amb la dictadura espanyola que Franco va capitanejar des de la fi de la guerra del 36 al 39 fins que va morir el 1975, ja que, per posar algun exemple, ell mateix va establir la monarquia que encara perdura per tal d'assegurar-se la continuïtat de certs valors i de certes maneres de fer,¹ òbviament el fet de posar en dubte el 1977 —mitjançant l'obra de teatre *La Torna* (v. Boadella, 2002)— la seriositat de la justícia espanyola no podia passar-se per alt. No ho podia fer el públic ni tampoc, és clar, l'autoritat de l'època. Riure's, no del mort, com diu la dita, sinó de qui executa la mort, havia de tenir conseqüències. És clar que, sigui com sigui, aquell procés va donar a conèixer amb més força la peça teatral, que d'altra manera hagués passat força desapercibuda.

¹ Aquells que, precisament avui en dia, mitjançant el govern del PP, fan inviable una consulta legal per a l'autodeterminació del Principat de Catalunya, entre d'altres coses.

Així, si bé és cert que el suposat polonès Heinz Chez, sense saber ben bé per què (tal vegada per protegir la seva família), ens va amagar la seva identitat, també ho és que els altres no van estar-se d'actuar cruelment: Chez va ser executat a Tarragona el 2 de març de 1974 a tres quarts de 9 del matí, mitjançant un mètode tan salvatge com el garrot vil. Això justament és allò que analitzarem en aquestes pàgines: la crueltat de *La Torna*, que no és més que la crueltat que es va viure aleshores. Els franquistes responsables d'aquella mort eren conscients de la seva posició d'amos i senyors, de ser els poderosos, i que, en contra seu, res no es podia fer més enllà de patir les seves dèries, fins i tot si la dèria que se'ls posava entre cella i cella era la mort. Però la crueltat de *La Torna* va més enllà de la simple posada en escena, com veurem. Els Joglars no només escenifiquen el terrorisme, també el pateixen; i amb ells la població es mobilitza. Contra el terrorisme d'estat, doncs, apareix el clam de la població. És la força del teatre, amb l'embranchida de la repressió, o allò que expressa Guillermo Ayesa (1978: 232) en uns altres termes: «“ficción” y “realidad” llevaban tiempo confundiendo y, cuando esto ocurre, hay que mantener los ojos bien abiertos».

2. ANTECEDENTS DE L'OBRA: GESTACIÓ I REPRESENTACIÓ

La Torna ens podria semblar una caricatura d'aquella mort que va passar més a segon terme, la de Chez, perquè es produïa el mateix dia que s'assassinava Salvador Puig Antich, i era el militant del MIL qui realment captava l'atenció de la població aquella seva última nit malaurada. Puig Antich era català, moria per tenir uns ideals que no toleraven el franquisme, per defensar-los i mobilitzar-se per intentar fer-los realitat. De Chez, en canvi, se'n sabia ben poca cosa, i les poques coses que se'n sabien a la llarga s'ha demostrat que no eren veritat: realment no es deia així, de la mateixa manera que la ciutadania polonesa que assegurava tenir tampoc no era vertadera. Certament, com va acabar descobrint Riebenbauer (2005), es deia Georg M. Welzel, tenia dona i tres fills, i era alemany. Sigui com sigui, tanmateix, no era català ni se sabia per què havia assassinat el guàrdia civil que va esdevenir la seva víctima. En paraules d'Els Joglars (2014), feia la impressió de no ser sinó «una rata, car estava marcat amb l'estigma de delinqüent comú». Segurament, aquesta falsa identitat i tot el desconeixement que l'envoltava va ser útil per a l'Estat espanyol. Altrament no s'acaba d'entendre que un règim contrari al comunisme acabés assassinant un fugitiu de la República Democràtica d'Alemanya.

L'execució d'aquell 2 de març de 1974 va ser doble, en dues ciutats diferents: Barcelona —una ciutat que «es va sentir agredida [...]. Va ser un dia que no he tornat a veure repetit a la ciutat, de cop va canviar-ne l'atmosfera i el clima» (Barnils, 1999: 9)—, en el cas del més polèmic, el més conegut, el més ideologitzat; i Tarra-

gona —que ho devia viure més silenciosament, sense cap impacte rellevant—, en el cas de l'altre, aquell que havia fet menys escarafalls per sortir-ne viu, el més desconegut, el menys polititzat. Sembla talment com si les capitals, també per la seva importància, marquessin la rellevància de les dues morts brutals. Tots dos es trobaven, això sí, implicats en delictes de sang: un policia nacional, el primer; un guàrdia civil, com s'ha dit, l'altre. En un cas s'entenia perfectament la reacció de l'encausat, en l'altre no hi havia cap tipus d'informació per poder entendre res, ja que, segons sembla, el mateix pres es va negar a donar-ne cap detall, més enllà de la por d'haver-lo descobert sense papers. D'aquesta manera tan poc clara s'envolta la mort a l'Hospitalet de l'Infant del guàrdia civil Antonio Torralba Moral el 19 de desembre de 1972, al bar del càmping Cala d'Oques, amb una escopeta que havia estat robada feia pocs dies en un xalet de Cambrils.

La caricatura que en fan Els Joglars —que van néixer i es van fer cèlebres en el context de la cultura de la resistència de les dècades de 1960 i 1970—, tot i que pot semblar molt agosarada, no es troba tan allunyada de la realitat com es podria pensar. No hi ha tanta creativitat en la història: la mateixa història real es vesteix de crueltat, tot posant en evidència la maldat dels executors que aquella matinada de març de 1974 assassinen pel brutal sistema del garrot vil Chez i Puig Antich. Les sentències de mort, que en un primer moment es podia pensar que acabarien esdevenint commutades, esdevenen sentències fermes després que ETA assassinés Carrero Blanco i s'hagués de buscar un cap de turc per calmar la ràbia del franquisme. El ministre de Cultura Cruz Martínez Esteruelas, com observem al documental d'investigació *La mort de ningú*, va deixar clar quin era l'objectiu: «Muerto el perro se acabó la rabia» (Dolç, 2004). I, tement possibles represàlies en relació amb el cas de Puig Antich, s'agafa també un altre pres, buit de contingut polític, un pres comú, per aplicar-li la mateixa sentència, i intentar treure importància a l'altra mort, la més sentida arreu del país. Chez esdevé, així, la torna, que era allò que es donava al comprador de pa quan la peça que comprava no tenia la mesura exacta, un tros afegit que provenia d'una altra peça (Roig Llord, 2003: 8). A fi de dur a terme la venjança que es pretenia aplicar convenia enganyar l'opinió pública: utilitzant Chez es volia fer creure que en ambdós casos eren ajusticiats delinqüents comuns, sense tenir en compte els aspectes polítics de Puig Antich. Chez és emprat, per tant, com un «xai expiatori», en paraules de Manuel Vázquez Montalbán (Dolç, 2004).

Sabem com s'arriba a la sentència de Chez a través de Jordi Salvà, el seu advocat, que coneixia fins i tot què havien menjat al restaurant Imperial Tarraco els jutges que el van sentenciar a mort;² Els Joglars, en saber-ho, es van limitar a posar-ho en escena, a fer-ho saber, a fer-ho públic, evidentment adobat amb la seva particular manera de fer teatre, que encara agreujava més els fets, perquè ridiculitzava de forma exagerada la casta militar. Si el públic, però, es posa les mans al cap i les

² Comunicació personal (febrer de 2015).

autoritats també —que per això van prohibir l'obra, els van detenir i els van condemnar a dos anys de presó—, no és a causa de la seva gosadia a l'hora de transgredir els fets, sinó, simplement, per la gosadia de donar-los a conèixer, de mostrar la cruïra d'aquella dictadura que, tocada ja de mort, encara cuejava, i s'havia de demostrar que encara cuejava; i, és clar, a causa de la morbidesa dels fets.

Albert Boadella decideix ressuscitar aquell cadàver desconegut, condemnat d'altra manera a passar desapercebut en la història, a restar oblidat. Ho fa a partir de la lectura més detallada del cas —en comparació amb els diaris generalistes de l'època— que en fa *El Caso*,³ el qual fins i tot publica les fotos d'ambdós. En el cas de Chez, després es demostrarà que està retocada precisament per donar-li l'aparença de delinqüent comú que es pretenia que se'n tingués. Boadella barrina sobre el fet «que si [Chez] va matar un guàrdia civil, perquè sí, que si era un il·legal, un antisocial, un home estrany i esquerp. Un delinqüent comú sense ofici reconegut, que és la torna de l'anarquista català Puig Antich, perquè camufla i desvia el veritable sacrifici del Lluitador» (Malló, 1998: 36). Sent curiositat per la seva soledat i la natura particularment estranya del delictes que se li imputa; per això el rescata, si més no en certa manera, d'aquella cruel mort que li havia estat dictada.

Jordi Salvà, de Tarragona, l'advocat de Chez, com s'ha dit, es feia creus que ell no es volgués defensar.⁴ Albert Boadella li demana el sumari judicial (Malló, 1998: 37) per posar-se a la seva pell i entén que, senzillament, es devia adonar que era víctima del règim de Franco i que, contra això, no hi havia res a fer, com va declarar al *Tele/Exprés* el 7 de novembre de 1977. Així, sense ser un pres polític, Chez va rebre la pena capital com si ho hagués estat. Segurament, doncs, com més preguntes feia Boadella a Jordi Salvà, més s'adonava que aquell cas era apte per ser dut a escena, apte per remoure les consciències i per mostrar la impunitat d'una gent sense consciència. Convençuts, per tant, Els Joglars s'endinsen en l'escenificació de la detenció, el consell de guerra i l'execució de Chez amb el garrot vil.

L'obra va rebre l'autorització de la Dirección General de Teatro y Espectáculos el 6 de setembre de 1977, i es va estrenar el 7 de setembre de 1977 al Teatre Argensola de Barbastro. Se'n van fer 40 representacions. Abans de representar-la a Reus el 30 de novembre de 1977, van rebre una trucada que la prohibia, amenaçant els actors de tancar-los a la presó en cas de no complir l'ordre, tal com ho recorda Dolors Juanpere (RCLR, 1989: 11), a la qual cosa van respondre indicant que calia un do-

³ Comunicació personal (gener de 2015). Per tal de tenir una visió més concreta del significat de *La Torna* —com també ho vaig fer amb l'advocat que va portar el cas— em vaig posar en contacte amb Albert Boadella, que es va prestar a contestar-me algunes preguntes per correu electrònic. Com que em va donar permís per publicar la seva resposta i crec que és prou interessant per tenir-la en compte globalment, més enllà de determinades idees que incorpore en el meu article, afegeixo un annex final amb les seves declaracions, tal com me les va fer arribar.

⁴ Comunicació personal (febrer de 2015).

cument escrit perquè una trucada no era res seriós (Boadella, 2001: 274). La representació, doncs, es va dur a terme, perquè van considerar que tenien tots els permisos necessaris per fer-ho (Ayasa, 1978: 231), però va ser l'última.

3. ANÀLISI DE L'OBRA: REPERCUSSIONS EN ELS JOGLARS

Es tracta, segons el mateix Boadella (2001: 57), d'una obra amb la qual «con la denuncia de la inicua ejecución a garrote vil del apátrida Heinz Chez, se vengó, y de qué manera, en los militares que lo condenaron en consejo de guerra, amparados en la confianza de que nadie se preocuparía ya más de semejante deshecho humano». És, ras i curt, la denúncia d'un cas concret de pena de mort, en una de les seves formes més brutals i salvatges, i esdevé un al·legat en contra de la violència del franquisme, de les seves formes i del seu absolutisme. El tema de l'art, com diu Brecht (2004: 123), és que el món està fora de si. Particularment, és clar, ens mostra la brutalitat del garrot vil i la fredor i manca d'humanitat o de pietat dels responsables d'aplicar-lo, d'aquests particulars funcionaris de Justícia, d'aquesta particular manera d'entendre-la i executar-la. Impactant. Esborronadora. És la injustícia de la justícia, el pa de cada dia amb el franquisme. Mostra que, com en qualsevol totalitarisme, la vida de molts restava al lliure albir d'uns pocs: els poderosos, aquells qui fredament calculaven el destí dels altres i els seus propis beneficis...

Els Joglars ridiculitzen els executors d'un poder encara existent —com van poder comprovar després els actors en la seva pell— amb una posada en escena en forma d'una tragicomèdia de màscares, una màscara de la qual només Chez es deslliura, com si es tractés d'evidenciar que és ell mateix qui es troba enmig del ball, atònit davant d'aquell malson.⁵ Es tracta, per tant, d'una màscara amenaçadora, que actualment podríem vincular a l'Anonymous. Mitjançant aquesta manera de portar a escena la lamentable història, a més, «la gent podia riure frenèticament de guàrdies civils i militars, però alhora sentia una sensació de temor incontrolable per uns continguts que fins llavors només eren d'àmbit estrictament clandestí» (Boadella, 2001: 267). Sota la màscara de les rialles, la màscara no dels actors sinó del públic, s'hi amaga una lliçó apresada, una anàlisi elaborada, una voluntat d'acabar amb determinades actituds abusives i perverses: aquelles del franquisme més devastador, més insensible, menys humà. En definitiva, ens trobem davant de l'efecte distanciador necessari per tal de provocar en l'espectador una actitud analítica i crítica davant de la representació, és a dir, el procés de purificació de l'espectador de l'espant i la compassió que provoca la posada en escena, la seva particular catarsi (v. Aristòtil, 1998: 323), així com la seva particular manera d'aconseguir alleugerir-se del pes que l'obra li fa caure a sobre. L'objectiu de l'obra és darrere aquestes rialles: per aconse-

⁵ Comunicació personal d'Albert Boadella (gener de 2015).

guir posar-les en evidència i transformar-les en quelcom diferent, cal(ia) mostrar les regles que ens govern(av)en, per tal com Els Joglars s'interessaven pel nostre esdevenidor. Ho assenyala el mateix Boadella (2001: 20) quan afirma que se sent «orgullosa de no utilizar el teatro como terapia personal, sino mas bien como profilaxis de las neurosis públicas».

Així, si ridícul fou l'àpat dels executors abans de l'acte, com afirma Jordi Salvà,⁶ Els Joglars porten tal ridícula a l'extrem. Chez és acusat, també, de la mudesa d'un mut, que l'inculpa. Dins de la presó rep la visita d'un advocat, sempre adormit, i d'un psiquiatre boig. I, per reblar el clau, dins d'aquesta pantomima, els instigadors de la mort de Chez proven els aparells amb els seus fills. L'«¿Y si...?» creador» que esmenta Alonso de Santos (2007: 141-163) arriba al límit amb la posada en escena de certes situacions, com aquesta dels fills dels assassins col·locats al garrot vil. Com sempre en Els Joglars, l'autèntica força no es troba en les paraules sinó en la posada en escena i en la força de l'actor (Ruggeri, 2003: 191). Tot plegat sembla un acudit de mal gust, però la realitat és que aquella situació —potser menys còmica en alguns aspectes— va desencadenar la mort real de Chez.

L'obra posseeix un to d'esquizofrènia col·lectiva, equivalent a aquella a la qual el dictador Franco va sotmetre la població. I és que Boadella era i és provocador i insolent davant de l'ordre imperant: si Catalunya estava sota el jou del franquisme, amb el franquisme; si a Catalunya hi regna l'esperit independentista, amb l'independentisme. Resulta un esperit de contradicció, va a contracorrent, no deixa indiferent a ningú, perquè, segurament, tampoc no ho pretén. Pretén que se'n parli, encara que se'n parli malament, pretén crear diàleg, tensió, alterar els ànims... i ho aconsegueix. Boadella ha demostrat sempre una actitud «independiente e insobornable, primero en los años de la dictadura franquista, y después en la democracia, respecto de los gobiernos nacionalistas» (Huerta Calvo et al., 2005: 86). Boadella «a través del seu treball amb Els Joglars, [ha evidenciat que] és un dels professionals del teatre experimental i original més sòlids que hi ha hagut a l'Estat espanyol» (Buffery, 2013: 35).⁷

Cal tenir en compte que «el escritor, al realizar su obra, trata de dar salida a las necesidades que gravitan sobre sus mundos imaginarios. En busca de esa posible respuesta bucea en sus experiencias personales, vivencias y situaciones, y las confronta con el entorno que le rodea. Se pregunta: ¿Qué teatro escribir? ¿Cómo hacerlo? ¿Para qué y para quién escribir?» (Alonso de Santos, 2007: 465). En aquest cas està clar que la voluntat és generar opinió, reflexió, sobre un fet concret que genera-

⁶ Comunicació personal (febrer de 2015).

⁷ D'altra banda, Els Joglars no han donat mai l'esquena a la política, al contrari, s'han presentat sempre com una veu crítica, a contracorrent, i han utilitzat el teatre com a mitjà de protesta, resistència i agitació política (Feldman, 2011a: 48-49). Els Joglars «es el mejor conjunto de teatro independiente de todo el siglo XX y de lo que va del XXI» (Huerta Calvo et al., 2005: 382).

va opinió i reflexió sobre el gran tema que és el franquisme. Per tant, l'obra es gestava tot pensant en un públic que vivia un suposat procés de transició, potser perquè no oblidés, potser perquè tingués en compte, què havia significat aquella dictadura amb la qual s'havien de pactar els termes per tornar a començar, per fer un *reset* complet. Així, si la voluntat era transgredir, la posada en escena no podia deixar indiferent, havia de ser colpidora, impactant, allunyada de les posades en escena habituals.

Malgrat la repressió franquista, els grups teatrals emergents no van desaproveitar l'ocasió per experimentar noves formes d'escenificació —sobretot en el tardofranquisme o en el suposat postfranquisme—, en alguns casos de forma més agosarada que en d'altres. La història de *La Torna*, per tant, és la narració d'una gosadia que, com no podia ser d'altra manera si venia d'Els Joglars, va passar les «línies vermelles» de què parlen tant els polítics actualment. De fet, en el fons també estem parlant de política, ja que l'obra no va deixar ni el públic ni la companyia indiferents, ni va deixar indiferents els reductes d'aquell règim que suposadament havia mort amb Franco i que sortien retrats i malparats en l'obra. Això sí, les possibilitats que havien de dur a terme el muntatge depenien de la censura, la qual, tot sigui dit, no feia més que obrir noves opcions al teatre, ja que contribuïa a fer emergir tot un món de comunicació no verbal, en què el mim —que els fundadors de la companyia havien après l'any 1962 a Barcelona de l'artista xilè Italo Riccardi— i la *performance* es manifestaven en el seu estat més pur. «Els Joglars han arribat a entendre la *performance* i la seva capacitat de resistència com una forma d'enfrontar-se a sistemes opressius, de crear una dialèctica de crítica i complicitat que reinscriu i al mateix temps subverteix paradigmes que existien prèviament» (Feldman, 2011a: 54). D'altra banda, «along with mime, Brecht's ideas have had a considerable influence over this group since Albert Boadella became its director in 1966» (Saumell, 1996: 109). I això es posa de manifest a bastament en *La Torna*, malgrat no aconseguir escapar de les grapes de la censura.

Després de representar l'obra, encara havia de venir una altra tempesta, un altre acte terrorista, ara aplicat als responsables del muntatge: es prohibeix l'obra, que és representada per darrer cop el 30 de novembre de 1977 al teatre Bartrina de Reus. Es considera que l'obra fa «mofa y befa de la institución militar; provocando la hilaridad del público» (Boadella, 2001: 280), s'empresona Boadella per injúries a les forces armades i es processa la resta de membres de la companyia. Per part dels membres d'Els Joglars hi ha dues versions dels fets: la de Boadella, recollida a *Memòries d'un Bufó* (2001), i la dels actors, recollida a *El torn de la torna* (Crehu et al., 2006). La polèmica se'ls escapa de les mans i els devora.⁸

⁸ Però això ja ha estat analitzat prèviament, o bé es pot analitzar amb més detall en un altre treball, però aquesta no és pas la meua intenció aquí, que es limita a perfilar la situació provocada per la *La Torna*.

Sigui com sigui, l'obra causa tot un rebombori politicomilitar en ple procés transaccional (Foguet i Boreu, 2005: 262). Amb *La Torna* la companyia es converteix en emblema a favor de la llibertat d'expressió durant l'anomenada «transició» democràtica, i aconsegueix que s'organitzin protestes a tot l'Estat per aconseguir l'alliberament dels seus actors (Ruggeri, 2003: 191). La força de denúncia de l'obra es va fer sentir i no va quedar en l'aire, va fer-se evident i la van patir els actors en pròpia pell, la qual cosa va fer que la població es mobilitzés i mostrés el seu rebuig davant determinats comportaments que encara s'arrossegaven de la dictadura i que no es podien tolerar. Les autoritats tenien la companyia en l'ull de mira perquè les crítiques i segons quin públic ja havia llançat el crit al cel. Tanmateix, marcarà el detonant la representació de Reus, precisament la ciutat «enfrontada» amb la Tarragona que va veure morir Chez. Aleshores, fins i tot la societat civil de caràcter internacional va mostrar el seu rebuig a la condemna. La manca de democràcia de l'Estat espanyol, mort ja Franco, es posava de manifest, com ja havia passat anteriorment en d'altres ocasions, per exemple en els coneguts fets de Gasteiz del 3 de març de 1976, i la massacre que s'hi va viure.

Més endavant, la persecució del grup arran de *La Torna* va desembocar en un marcat i constant radicalisme d'Els Joglars (Buffery, 2013: 35). Feldman (2011a, 2011b), però, especifica que el seu radicalisme també es produeix per una reacció cada vegada més etèria a les seves obres, tant per part de la crítica com del públic, havent retornat de l'exili durant la dècada de 1980. Sigui com sigui, la decisió d'autoexiliar-se per escapar dels comandaments del model creatiu barceloní, va ser una decisió que, al parer de Feldman (2011b: 11), els va beneficiar. *La Torna*, tanmateix, encara havia de portar més cua. Albert Boadella en volia treure més suc, i el 2005 es representaria com *La torna de la Torna*, amb un problema de fons: l'autoria dels drets, i una trama més aigualida (Foguet i Boreu, 2005: 262-263). Es va voler estrenar al mateix teatre on s'havia prohibit i fet l'última representació el 1977: el Teatre Bartrina de Reus. Les comarques del Camp, doncs, han marcat no només l'origen de la història, sinó també les seves anades i vingudes.

4. ALGUNES COMPARACIONS

Amb *La Torna* ens trobem als antípodes d'allò que ens mostra *El verdugo* (1963) de Luis García Berlanga: res d'humanitzar els botxins, ja siguin els botxins que donin l'últim tret de gràcia a la víctima o que en decideixin la mort. Ens trobem lluny d'uns botxins que realment no volen matar ningú. Els Joglars els assenyalen, això sí, però per culpabilitzar-los, perquè aquests, els responsables de la mort de Chez, sí que tenen sang freda, no com el José Luis del film de Berlanga. L'escenificació d'Els Joglars, per tant, es trobaria més en la línia d'allò que ens mostra el documental de 1973 *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino (1977).

Hi trobem el doctor Velasco-Escassi, psiquiatre i testimoni d'una execució en la qual, ens diu, va tenir la sensació que tota la població era còmplice d'aquella mort i que l'únic que en quedava al marge, l'únic impol·lut, era el pres. És clar que *Queridíssimos verdugos*, més enllà del títol, pretén fer una anàlisi més o menys objectiva per incitar a la reflexió i, per això, també ens mostra uns botxins sense altra sortida que fer la seva tasca per poder menjar, un punt de vista que dista molt de *La Torna*. Sigui com sigui, a *Queridíssimos verdugos* s'explica la vida del botxí de Chez, que havia hagut de substituir el botxí veterà (tancat a la Model per corrupció de menors) i que només va aplicar aquesta mort, ja que ell mateix va deixar aquest món poc després, el 1975, com si li hagués estat aplicat algun tipus de justícia divina, de *karma*.

De fet, més que el mateix Chez, els autèntics protagonistes de *La Torna* són els botxins, els responsables de la seva tortura, uns botxins que se'ns presenten despietats, animalitzats, capaços de ridiculitzar la tragèdia i, per això, víctimes a *La Torna* del sarcasme més pervers d'Els Joglars. De fet, Juan Eslava Galán ens explica que el botxí de Chez «no sabia com s'executava realment» el garrot vil (Dolç, 2004) i, per culpa d'això, el condemnat va patir una agonia lenta. Aquells que ho van presenciar van sortir-ne alterats. Ara bé, tant a *Queridíssimos verdugos* com a *La Torna*, els botxins apareixen en escena menjant i amb gots de vi a la mà. La ridiculització —tornem-hi— a vegades no és més que un simple plagi de la realitat, per si sola ridícula, sòrdida, còmica, malgrat que el context en què es desenvolupa tot plegat no ens faci pas riure, sinó plorar. Segurament per aquest motiu, en l'obra d'Els Joglars diversos elements provoquen la hilaritat del públic: l'histèric ball de màscares, així com un judici a porta tancada en el qual es cola tothom —que evidencia la comèdia de judici del qual va ser víctima Chez— o el fet que la sentència no es deliberi, sinó que es copii d'un text ja escrit, entre altres coses.

Si bé hi ha molts treballs amb els quals podem comparar *La Torna*, a part dels ja esmentats, no podem oblidar-nos d'una obra que llavors encara s'havia de publicar: el relat de 1978 «El desaparecido», de Miguel Buñuel (1985).⁹ És interessant fer-hi referència perquè s'hi retrata un altre assassinat a mans de les forces franquistes, un assassinat comès a prop del lloc on va morir Chez. Ens referim a l'assassinat de Cipriano Martos el 17 de setembre de 1973, dut a terme per la guàrdia civil: l'últim mort pel franquisme a Reus, com ho seria Chez a Tarragona. Explica Xavier Amorós que, a Martos, la suposada mort li va arribar per la ingesta forçada de còctels Molotov, després de la qual li van rentar l'estómac, però ja no van ser a temps d'aturar l'inevitable (Imágenes de la Memoria, 2010). Ara bé, a l'Estat espanyol la pena de mort va ser limitada a casos altament excepcionals l'any 1978, amb l'aprovació de la Constitució, i els últims a patir-la amb la tècnica del garrot vil van ser, precisament, Chez i Puig Antich (v. Eslava Galán, 1994). Anteriorment, com hem vist en *La Tor-*

⁹ En podeu trobar la versió catalana en traducció pròpia a Toda i Bonet (2011).

na i com es percep en totes les obres cinematogràfiques o literàries esmentades, s'aplicava de manera bàrbara, infligint el màxim dolor, sense pietat ni lament que valgués, de manera freda i implacable, per més que es pretengués convèncer que el garrot vil era un «método rápido y piadoso» (Dolç, 2004).

5. ALTRES REPERCUSSIONS

L'obra, per tant, treu Chez de l'anonimat i fa que el coneguem gràcies al llibre de Riebenbauer, *El silenci de Georg. La vertadera història sobre l'execució de Heinz Ches, «la torna» de Puig Antich* (2005), amb el cognom escrit amb s i no amb z, com s'havia popularitzat.¹⁰ Anant encara més enllà en la seva cerca, l'autor acaba descobrint l'autèntica identitat del personatge i la descobreix, no només per tal de demostrar la crueltat del franquisme a aquelles alçades de la Història, sinó també perquè la seva família en conegués el final, el trist final. Les autoritats del règim, malgrat conèixer les dades reals de Chez gràcies a la Interpol¹¹ —tal com es deriva de la sentència condemnatòria que el 9 de gener de 1974 es dicta des de Madrid—, les va ocultar a fi d'aprofitar l'avinentesa d'una identitat inventada. Paral·lelament, Joan Dolç elabora el documental ja citat *La mort de ningú: l'enigma Heinz Ches* (2004). Tots dos treballs, a part de ser deutors de *La Torna*, impliquen que l'obra no només va impactar el públic, sinó que ho va fer fins a tal extrem que anys més tard es dedicarien moltes hores de recerca a investigar més a fons el cas. D'aquesta manera es van arribar a trobar algunes de les peces que faltaven per fer encaixar aquell trencaclosques i fer-lo així una mica més comprensible. Es va donar a conèixer, doncs, a la població; es va fer pública aquella tragèdia, que no era només la tragèdia de Chez, sinó una tragèdia col·lectiva, la força implacable de la dictadura sobre la població civil, que ben poca cosa podia dur a terme per enderrocar-la.

Si, com va dir Victor Hugo, la gent ha de sortir del teatre amb algun tipus de moralitat austera i profunda (Bernhardt, 1994: 121), si la finalitat de *La Torna* consistia a ampliar les mires, despertar la població de la seva letargia i atiar els seus sentiments, és obvi que en aquest cas el públic no en surt indiferent. De fet, és arran de les impressions que causa en els espectadors que s'aplicaran les detencions mencionades. No es podia permetre que una obra que aconseguia impactar amb un episodi franquista de dubtosa justícia continués sent representada per diferents escenaris. En conseqüència, *La Torna* ateny —i amb escreix— els objectius pretesos: qüestionar (assenyalant directament amb el dit) les dinàmiques més fosques del franquisme, els límits inexistents de la dictadura, sense por de les represàlies que podien suposar, tot i que no tan brutals —Boadella va passar per alt que els militars encara conservaven

¹⁰ Per aquest motiu l'hem escrit amb z en tot el treball.

¹¹ Es deia Georg M. Welzel i suposadament havia falsejat la seva identitat per protegir la família, com s'ha dit.

una llei de 1907 que els permetia jutjar en consell de guerra un ciutadà civil si se sentien insultats o calumniats amb publicitat externa.¹² D'aquesta manera, es donava a conèixer a la població el cas concret de Chez, que altrament hauria passat a ser una víctima «anònima» més de la brutalitat franquista, perquè mai ningú no s'hauria interessat pel seu cas i, per tant, mai no s'hauria aclarit qui va ser realment ni s'hauria pogut suposar per què no es va defensar i va mentir sobre la seva identitat, com tants morts a les fosses comunes dels nostres cementiris. Potser la justícia argentina, amb aquesta nova remesa d'informació, podrà assumir l'acusació en el cas de l'assassinat de Georg M. Welzel, i assenyalar directament i sense por els culpables d'aquella esgarrifosa mort, com ho ha fet en el cas de Puig Antich i l'ordre de detenció d'Utrera Molina i Martín Villa. D'aquesta manera, doncs, els efectes de *La Torna* poden anar més enllà i, fins i tot, travessar l'Atlàntic.

6. CONCLUSIONS

En un moment en què encara hi havia impunitat per als executors de l'ordre establert pel general Franco, el terrorisme d'estat imperant aleshores —impunitat que, de fet, no s'ha arribat a trencar mai—, Els Joglars amb *La Torna* van gosar ridiculitzar una de les condemnes a mort que es van executar, i, amb ella, per tant, totes les altres i la totalitat del sistema franquista. Malgrat dur-ho a terme un cop mort el dictador, les represàlies no es van fer esperar massa, i segurament van acabar contribuint al ressò de l'obra i d'allò que denunciava. El cas concret que s'hi tractava, l'execució de Chez, es popularitza i s'aconsegueix, d'aquesta manera, esbrinar més coses sobre aquest personatge, de qui finalment se n'acaba descobrint l'autèntica identitat i es trasllada a la seva família, que n'havia perdut la pista.

Afortunadament, malgrat la lamentable història —en tots els sentits en què es pugui entendre aquest terme—, el terrorisme d'estat acaba aconseguint un objectiu oposat al pretès, com en tantes altres ocasions a l'Estat espanyol. El poder del teatre queda palès. Les autoritats el temien, es fa força evident, i de fet devia superar les previsions. En aquest cas ens trobem, a més a més, amb un joc fatal de detencions i acusacions de l'àmbit real a dins del teatre i de dins del teatre a l'àmbit real (Tornerro, 2008: 556-557). Es tracta d'un constant estira-i-arrotonsa que, com a mínim, acaba deixant al descobert els paràmetres de la justícia espanyola en el novell (i suposat) postfranquisme, el qual és publicitat com una nova etapa que deixava enrere la dictadura. Ara bé, les mateixes autoritats es posen en evidència i en fan dubtar.

Aquella torna acaba esdevenint molt més dura, llarga i (segurament) clara que no es pensava a l'hora d'idear-la. Tal com concep el teatre Sarah Bernhardt (1994: 118), lluny de ser nociu —així l'entenien les autoritats coetànies— comporta un

¹² Comunicació personal (gener de 2015).

ensenyament viu i concloent, malgrat que el públic el rebí de maneres diferents. La repressió que va viure l'obra i, per tant, els responsables de l'obra, es va girar en contra dels repressors, com en contra dels responsables de dictar la sentència a Chez es va executar l'obra. Es fa evident, ja sigui per factors externs o no, que les emocions vinculades a aquesta peça, emocions que impliquen un avenç en qüestions socials i/o judicials, perduren molt en el temps, fins i tot amb més força de la previsible. Aquest fenomen devia sorgir del fet d'haver topat amb interessos oposats, emocions que van unides a interessos determinats, en aquest cas posant de manifest les maneres de fer d'un règim que es va mostrar encara vigent després de la mort del dictador, en ple procés transicional. L'impuls social en aquest cas és obvi, ja sigui per via directa o indirecta, i, cal suposar que, a partir de l'impuls social o de les bases d'una nova manera de fer, el canvi es va produir a l'Estat espanyol; si més no el canvi en la qüestió de la pena de mort. En relació amb la llibertat d'expressió, sembla que hi hagi una contínua alternança d'exigències i concessions, sobretot quant a les realitats nacionals que l'integren (i les seves manifestacions).

Ras i curt, el terrorisme que assenyalava directament l'obra es va aconseguir extingir, tot i que potser encara pervisquin d'altres terrorismes menys directes i menys visibles, uns terrorismes sense pal·liatius de què va ser víctima l'obra i que encara romanen actualment en alguns aspectes o territoris de la societat de l'Estat espanyol.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007). *Manuel de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia Universidad.
- ARISTÒTIL (1998). *Retòrica / Poètica* (trad. de Joan Leita). Barcelona: Bernat Metge.
- AYESA, G. (1978). *Joglars. Una historia*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- BARNILS, R. (1999). Pròleg. Dins C. Tolosa [pseud. col·lectiu], *La torna de la torna* (pàg. 9-11). Barcelona: Empúries.
- BERNHARDT, S. (1994). *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- BOADELLA, A. (2001). *Memòries d'un Bufó*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2002). *Albert Boadella I: La Torna, M-7 Catalònia, Teledeum, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BUFFERY, H. (2013). Arqueologies d'allò nacional: Albert Boadella i la nova versió d'*El Nacional*. *Digithum*, 15, 33-39. <<http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i15.1793>>.
- BUÑUEL, M. (1985). *El desaparecido*. Madrid: Ediciones Vanguardia Obrera [fullet].
- CREHUET, E., RAÑÉ, F., RENOM, G., SOLSONA, A. VILARDEBÒ, A. (2006). *El torn de la torna*. Barcelona: Edicions 62.
- DOLÇ, J. (dir.) (2004). *La mort de ningú: l'enigma Heinz Ches*. Barcelona: Malvarrosa Media / Motion Pictures / Palacios Productores [enregistrament audiovisual].
- ELS JOGLARS (2014). *La torna. Joglars*. <<http://elsjoglars.com/produccion.php?idPag=latorna>> (data de consulta: 1.10.2014).

- ESLAVA GALÁN, J. (1994). La última ejecución a garrote en España. *Historia y Vida*, 310, 70-79.
- FELDMAN, S.G. (2011a). *A l'ull de l'huracà: teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- (2011b). Los exilios de Els Joglars. *Insula*, 773, 6-11.
- FOGUET i BOREU, F. (2005). Fer el pes. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 48-49, 262-263.
- GARCÍA BERLANGA, L. (dir.) (1963). *El verdugo*. Madrid / Roma: Naga Films / Zabra Films [enregistrament audiovisual].
- HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E. & URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro español [de la A a la Z]*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe.
- IMÁGENES DE LA MEMORIA (2010). Cipriano Martos, Cementiri civil de Reus. *Imágenes de la Memoria*. En línia URL: <<http://imagenesdememoria.blogspot.com/search?q=cipriano>> (data de consulta: 1.10.2014).
- MALLÓ, O. (1998). *El cas Boadella: desventures d'un joglar en temps de transició*. Barcelona: Flor del Vent Edicions.
- MARTÍN PATINO, B. (dir.) (1977). *Queridísimos verdugos*. Madrid: Turner Films [Enregistrament audiovisual].
- RCLR (1989). Recull d'opinions a l'entorn del Teatre Bartrina. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 15, 10-13.
- RIEBENBAUER, R.M. (2005). *El silenci de Georg. La verdadera història sobre l'execució de Heinz Ches, «la torna» de Puig Antich*. Barcelona: La Magrana.
- ROIG LLORT, M.S. (2003). Els Malapeira, una família de flequers. *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs*, 101, 4-9.
- RUGGERI, M. (2003). Els Joglars celebran cuarenta años con un volumen y la Trilogía. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 37, 191-201.
- SAUMELL, M. (1996). Performance Groups in Catalonia. Dins D. George & J. London (eds.), *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction* (pàg. 103-128). Sheffield: The Anglo-Catalan Society.
- TODA i BONET, A. (2011). Cipriano Martos: «El desaparegut», Miguel Buñuel. *Agnès*. En línia URL: <<http://agnostoda.blogspot.com>> (data de consulta: 1.10.2014).
- TORNERO, H. (2008). El torno de los actores. *Estudis Escènics*, 33-34, 556-557.

ANNEX

Declaracions d'Albert Boadella a l'autora de l'article (gener de 2015)¹³

«El régimen del general Franco era muy reacio a publicitar las ejecuciones que se llevaron a término durante toda la dictadura. Obviamente, las ejecuciones a garrote vil de Salvador Puig Antich y Heinz Chez el 3 de marzo de 1974 no fueron tampoco una excepción en este sentido. Los periódicos generalistas de la época, a pesar de tener entonces menos presión de la censura, publicaron solo unas breves notas. Sin embargo, un famoso semanario de sucesos llamado El Caso, dio una amplia información del hecho incluyendo en la portada la foto de los dos condenados. Posiblemente, la causa de la difusión es que dicho semanario sufría menos control político que el resto

¹³ A causa de la naturalesa del text, redactat personalment pel conegut dramaturg per a aquest article, hem optat per mantenir les declaracions sense cap canvi, correcció ni intromissió [nota dels editors].

de medios debido a su exclusiva especialización en el delito común. Gracias a este reportaje tuve la primera información sobre Heinz Chez y también la imagen de su aspecto físico que me proporcionó la foto de portada. Sobre anarquista Puig Antich corrían en los ambientes antifranquistas algunas referencias por atribuírsele a sus delitos una vinculación política. Motivo por el cual algunos grupos de la izquierda difundieron vagas informaciones sobre su proceso y posterior condena. No es el caso de Heinz Chez que murió el mismo día completamente solo y en la ignorancia de toda la sociedad catalana. La razón de ejecutarlos el mismo día tenía también una finalidad claramente política. Aprovechando la manifiesta condición de Chez como delincuente común se pretendía revestir las dos ejecuciones con el mismo signo. Precisamente, este fue el motivo posterior del título de mi obra: *La Torna*. Lo que significa el trozo de pan que se añadía cuando la barra no llegaba al kilo. En este caso, la metáfora parecía lógica porque de no estar el caso Puig Antich de por medio, quizás Heinz Chez hubiera sido indultado como sucedía entonces con muchas condenas a la pena capital en delinquentes comunes. Por tanto, Chez se convirtió claramente en “la torna” de Puig Antich.

La soledad de Heinz Chez y la extraña naturaleza de su delito fue lo que alentó mi curiosidad y también me instigó la necesidad de una información más exhaustiva de todo el proceso. Por esta razón me puse en contacto con su abogado, el cual tuvo la generosidad de facilitarme el sumario e informarme sobre muchos detalles de la vida y la muerte de Heinz Chez. La paradoja es que el propio abogado desconocía una parte esencial de su vida pues años después se descubrió que ni el nombre, ni la nacionalidad polaca, ni las informaciones sobre su pasado eran auténticas. En definitiva, pensando narrar con la obra una injusticia político-judicial de la dictadura había sacado a la luz sin saberlo un crimen de Estado.

No obstante, una vez estudiadas sus declaraciones e investigaciones judiciales siempre tuve la intuición de que algo no cuadraba ni era coherente en la vida de aquel hombre. Quizás por esta razón concentré mi obra en los aspectos más cercanos a la realidad como era la forma en que se llevó a cabo la investigación, el consejo de guerra, la condena y la ejecución. Ante ello, tuve que inclinarme por un estilo narrativo de los hechos como siempre sucede en el momento de plantearse una obra en el mundo de la expresión artística. Este es siempre el núcleo de mi trabajo. No me planteo nunca una obra por su posible repercusión temática sino ante todo por las formas artísticas. En este caso, opté por tomar la visión del propio Chez frente a lo que se desarrollaba ante sus ojos. Una farsa tragicómica en la que no comprendía nada, ni el desarrollo del proceso, ni tan solo el idioma, ni los ritos y costumbres de su entorno. La forma de expresión escénica apareció de manera natural, todos los personajes llevaban una máscara menos el propio Chez que asistía atónito ante aquella pesadilla. El resultado era una representación en el estilo de la *Commedia dell'arte* pero en vez de un argumento de comedia se contaba una historia trágica que, por lo demencial de algunas situaciones, resultaba incluso cómica en determinados momentos.

La obra sale a la luz pública en septiembre de 1977. En España se habían producido las primeras elecciones generales democráticas. Había entonces un cierto caos sobre los límites legales de las libertades. Yo era consciente de la carga feroz de la obra dirigida especialmente sobre los militares y la Guardia Civil. En última instancia pensaba en la probabilidad de una prohibición o una multa pero jamás en todo lo acontecido. Al elaborar la obra no calculé que los militares todavía conservaban una ley de 1907 por la que podían juzgar en consejo de guerra a un ciudadano civil en caso de sentirse insultados o calumniados con publicidad externa. Obviamente, debido a las circunstancias políticas del momento, los militares aprovecharon la obra para aplicar su ley dado que sus relaciones con el Gobierno eran muy tensas desde la reciente legalización del partido comunista. Estaba claro que al Gobierno no le interesaba una polémica nacional e internacional sobre libertad de expresión como la que se creó con el caso *La Torna* y en este sentido, se estableció un pulso entre militares y Gobierno en el que nosotros éramos la moneda de cambio.

La Torna no puede considerarse, en lo puramente teatral, una de las mejores obras que he realizado en Joglars a lo largo de los 50 años pasados en esta compañía. Sin embargo, su fuerza estaba ante todo en la crudeza de la narración con unas escenas que jamás se habían visto hasta entonces en España. Una crudeza algunas veces muy real y muy justa, como la escena del consejo de guerra o la del garrote vil, pero otras veces excesiva, colocando los guardias civiles en un gallinero para deleite del público, y convirtiendo con esta manipulación, las víctimas en verdugos.

El caso de *La Torna* no aportó a la compañía una publicidad especial que pudiera significar directamente algún tipo de rentabilidad o mayor difusión de las obras. Más bien llevó cierto perjuicio a los trabajos posteriores pues restringió la imagen pública de la compañía y la mía personal, exclusivamente a una visión polémica o provocadora de los contenidos, relegando a segundo plano las formas de expresión teatral. Tuvieron que pasar varios años para que el público juzgara mis obras esencialmente por su calidad artística pues este ha sido el objetivo principal de todos mis trabajos incluida *La Torna*. Por esta razón no se repuso obra hasta muchos años después.

Lo que provocó colateralmente la polémica de *La Torna* fue la investigación posterior del periodista Raúl Ribenbauer que publicó años después el libro *El silencio de Georg* donde demostraba que los militares habían ocultado la auténtica personalidad del supuesto polaco Heinz Chez cuyo verdadero nombre era Georg Welsel de nacionalidad alemana y con mujer e hijos en la Alemania Oriental. El caso salió de nuevo a la luz señalando las graves responsabilidades de todos los que tuvieron que ver con lo que fue un auténtico crimen de Estado.

Aprovechando un ejercicio de máscaras del Instituto del Teatro de Barcelona se remontó la obra en 2005. El objetivo era que las nuevas generaciones pudieran ver lo que fue un mito 28 años antes. Obviamente, la obra no tenía entonces ni el riesgo ni la ferocidad de su nacimiento ya que la realidad social y política era otra. Se convirtió en un documento museístico de una época pasada e incluso de unas formas teatrales que mi propio teatro había superado largamente con muchos otros espectáculos posteriores de mayor dimensión. *La Torna de la Torna* fue un simple ejercicio de memoria histórica».