PRÒLEG

FRANCESC FOGUET I BOREU

UNA VOCACIÓ TEATRAL PERDURABLE

La trajectòria de Ramon Gomis (Reus, 1946) com a dramaturg no deixa de ser singular. Sorgit del teatre independent de les dècades dels seixanta i setanta del segle XX, emmudeix durant uns quants anys fins que torna a escriure a les acaballes dels vuitanta i, després d'un altre parèntesi, reprèn la dedicació al teatre amb el nou segle i continua actiu fins a l'actualitat. La primera etapa de la seva dramatúrgia manté paral·lelismes amb altres autors coetanis, però, a partir de la represa, se'n distancia notablement i ofereix una cosmovisió pròpia. Convé que tinguem en compte que la seva excepcionalitat és deguda igualment al fet que, fora dels anys inicials, la vinculació que ha mantingut amb el teatre ha estat viscuda, per dir-ho així, des dels marges.

Com veurem amb un cert detall, Gomis ha consagrat la seva vida professional a la recerca mèdica, un àmbit en què ha aconseguit una trajectòria brillant. L'escriptura —i especialment la dramatúrgia— han suposat per a ell donar via lliure a una vocació perdurable que ha intentat seguir sempre que li ha estat possible. De tota manera, l'experiència extraordinària que ha atresorat com a metge —amb una alta sensibilitat humanística, val a dir-ho— aflora en les seves obres de la segona i darrera etapes. És cert que no manquen precedents de dramaturgs metges en exercici, com ara Anton Txékhov, sense anar més lluny, però en el teatre català el cas de Gomis és, tot i que no únic, ben insòlit. Com també ho són alguns dels enfocaments i les temàtiques que introdueix en les seves obres.

Alma mater de La Tartana, Teatre Estudi

A 14 anys, Gomis participà com a actor a *L'Estel de Natzaret*, la popular versió d'*Els Pastorets* de Ramon Pàmies, al Teatre del Roser de l'Escola Salesiana de Reus. Encara adolescent, a 16 anys, arribà a escriure també un text en castellà per al dia de Sant Tomàs, festa oficial a l'Institut d'Ensenyament Mitjà Gaudí de la ciutat del Baix Camp, on estudià. Era una paròdia sobre un esportista que fou interpretada per un sol actor: Lluís Pasqual, tot just un xiquet d'11 anyades. Amb tot, és durant l'etapa universitària que aquesta vocació teatral embrionària s'afermà i es convertí en persistent. La tradició cultural de la ciutat de Reus, malgrat que estigués profundament delmada per la dictadura franquista, i l'emergència del moviment del teatre independent, seran les bases de la primera etapa del seu periple com a dramaturg.

Gomis esdevingué l'instigador principal i un dels dinamitzadors més actius dels primers anys de La Tartana de Reus, un dels grups nascuts de l'extensió comarcal del teatre independent dels seixanta i setanta del segle XX (Llop 2014). Les dificultats de fer teatre en l'àmbit universitari obligaven a buscar alternatives

viables. Quan Gomis estudia Medicina a la Universitat de Barcelona, es vincula al Sindicat Democràtic d'Estudiants i s'apunta a la comissió de teatre, en la qual una jove Montserrat Roig duia la veu cantant. Tanmateix, davant els entrebancs per endegar les activitats en l'àmbit universitari, Gomis té la pensada d'intentar-ho a la seva ciutat natal. Així, convenç alguns dels seus amics per crear un grup que es va batejar com «La Tartana, Teatre Estudi» i que, amb poc temps, va convertir-se en un dels més destacats del teatre independent de comarques.

Tot i que eren autodidactes, els membres del primer nucli del grup tenien com a referència l'activitat frenètica de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que capitanejaven Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat a la Cúpula del Coliseum. A Barcelona, Gomis també va conèixer dues persones importants en els àmbits teatrals d'aleshores: Carme Serrallonga i Josep Maria Carandell, que col·laborarien amb La Tartana. A més, va poder assistir als cursos de literatura de Joaquim Molas als Estudis Universitaris de l'Institut d'Estudis Catalans (1969-1972), on va fer amistat amb Josep Maria Benet i Jornet, Montserrat Roig, Xavier Fàbregas i Jordi Castellanos, entre d'altres. S'hi parlava lògicament de política: «d'esquerres, és clar, però també de catalanisme. Les classes les fèiem al Palau Dalmases, al carrer de Montcada, que era la seu de l'Òmnium Cultural»; hi va freqüentar «algunes patums del catalanisme i, també, alguns membres del Partit Socialista d'Alliberament Nacional, el PSAN» (Gomis 2008a, 66). El cercle de coneixences li va permetre de participar en l'efervescència política d'aquells anys i d'inserir-se, amb tota naturalitat, en el moviment del teatre independent en marxa.

Segons exposava Xavier Fàbregas, ideòleg, cronista i crític del moviment, en una entrevista que li va fer Lluís Pasqual a les pàgines de la *Revista del Cercle de Lectura de Reus*, allò que definia millor el teatre independent era «una voluntat diferent de fer teatre que escapés a la pura raó comercial»; la renovació del teatre no professional passava, al seu parer, per un doble propòsit: «posar-se al dia amb el que es feia a Europa i a la vegada intentar de lligar amb una tradició ja de per si no massa clara i que va quedar tallada perquè la gent que la podia continuar va ésser la que va haver de marxar el 1939» (Pasqual 1971b, 1053). Fàbregas afegia que el teatre independent havia constituït «moltes vegades un veritable "teatre de guerrilles" (amb problemes de públic i amb constant prohibició) i d'altres amb menys problemes però també amb la constant de la marginació, amb una difusió mínima i topant també amb unes forces superiors» (Pasqual 1971b, 1053).

En una ciutat amb una sòlida tradició teatral com Reus, La Tartana inicià la seva singladura al voltant de 1965 —quan Gomis feia primer de carrera—, amb uns plantejaments completament nous, tant des del punt de vista del repertori com dels mètodes de treball, en relació amb l'activitat duta a terme pels grups locals del vell teatre d'aficionats. Lluís Pasqual apuntava que La Tartana, com a grup de teatre independent, encarava la seva activitat amb un rigor professional «a nivell d'estudi, d'investigació» (1971a, 1007). Des del record, Gomis el descrivia com un «grup de còmics, lletraferits i agents culturals sense etiqueta ni definició, que al final dels anys seixanta volia renovar, des de la independència respecte del poder cultural establert, l'oferta de teatre de la ciutat» (2008a, 79). Eren els trets distintius

de bona part del nou moviment teatral que aspirava a capgirar l'escena catalana de les acaballes de la dictadura franquista.

Gomis esdevingué membre del col·lectiu de directors de La Tartana fins al 1971. De primer, aquest grup —integrat sobretot per joves universitaris— organitzà reunions periòdiques per fer lectures dramatitzades en cases particulars d'obres d'Eugène Ionesco (*La cantant calba*), Anton Txékhov (*L'aniversari*) o Salvador Espriu (*Conversió i mort d'en Quim Federal*). Gomis hi participà com a actor o codirector. Progressivament, La Tartana s'estableix com un grup de teatre independent que s'inscriu en el moviment en voga. La seva intenció no tan sols és oferir una alternativa al teatre comercial o d'aficionats d'escassa o nul·la volada, sinó també d'explorar noves tècniques i formes de representació: «vam buscar contactes amb gent de disseny, d'escenografia, etcètera, per tal d'intentar una visió molt completa del teatre», recordava Gomis en una entrevista (Foguet 1996).

La Tartana volia configurar un equip que oferís, en la mesura de les seves possibilitats, un repertori coherent de contingut i de realització, però també aspirava a assumir un paper polític i cultural en el context de la realitat en què s'inseria (Pasqual 1971a, 1008). Un cop aprovada la seva inscripció com a grup de cambra, el 7 de setembre de 1967, tal com exigia la legislació franquista, s'instituí en una secció autònoma de l'Orfeó Reusenc per tal de disposar de la infraestructura necessària per a les seves activitats (Llop 2014, 9). Entre els membres més actius de La Tartana, destaquen Joan Blanchart, Josep Borrell, Rosa Cabré, Maria Fort, Ramon Llop, Enric Mèlich, Lluís Pasqual, Pere Prats Sobrepere i Joan Rodon, entre d'altres. De bon començament, va comptar amb l'estímul i la col·laboració de dues personalitats rellevants de les lletres reusenques que van fer de pont intergeneracional: el traductor Bonaventura Vallespinosa i l'escriptor Xavier Amorós —tots dos actuaven des del reducte resistencial del Centre de Lectura de Reus.

El primer repertori de La Tartana esdevé tota una declaració de principis i se situa clarament en les coordenades estètiques i ideològiques del teatre independent coetani. El 31 d'octubre de 1967, a l'Orfeó Reusenc, els tartaners escenificaren diversos fragments de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu i Ricard Salvat, una de les obres més representatives del repertori de l'EADAG, estrenada al Teatre Romea el 1965. «Bàsicament, l'espectacle *Ronda de mort a Sinera* és un "collage" de textos [...] estructurats en funció d'una idea rectora: La Mort», advertia el programa de mà al públic local. Amb aquest primer muntatge, dirigit per Joan de Sola, Joan Rodon, Ramon Gomis (que també hi actuava) i Pere Prats Sobrepere, La Tartana acostava al públic reusenc una de les obres en què Salvat aplicava i sistematitzava la nova metodologia del teatre èpic en un dels escriptors, Espriu, indiscutiblement immers en la seva col·lectivitat (Fàbregas 1976b, 47-48).

Poc després, el 23 de desembre de 1967, La Tartana representà *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, dirigida per Joan de Sola, una altra de les peces emblemàtiques del teatre del moment, que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona havia estrenat el 1958 i que el Teatre Experimental Català havia reposat el 31 de maig de 1967, al Palau de la Música. En el programa de mà, s'hi apuntava el sentit de l'obra: «*Homes i No* ens mostra —sota una forma que podríem denominar simbolisme existencialista— la constant lluita de l'home per la seva llibertat». A partir d'aquest muntatge pedrolià,

la dinàmica i l'estructura interna del funcionament dels tartaners es vertebrà entorn de la constitució d'uns equips de treball (direcció, escenografia, vestuari, luminotècnia, grafisme), en la creació col·lectiva com a divisa i, en definitiva, en l'articulació *socialitzada* del grup, com a reflex directe dels pressupòsits del *teatre popular*.

La tercera obra, estrenada el 27 d'abril de 1968, novament a l'Orfeó Reusenc, fou *Les arrels*, d'Arnold Wesker, un dels *angry young men* que gaudia de molt bona acollida en els grups del teatre independent. La direcció era signada per Ramon Gomis i Lluís Pasqual. Al programa de mà, s'hi aclaria quina era la «funció social del teatre de Wesker»: «l'autor intenta d'arribar al poble mitjançant el teatre. [...] per aconseguir aquest efecte, hem pretès un muntatge naturalista. Malgrat això, no volem arribar fins al seu extrem. És per aquest motiu que utilitzem objectes formals, no reals. Acceptem la quarta paret, però només quan aquesta ens és imprescindible per aconseguir la representació». Aquest fragment anava acompanyat, per acabar-ho d'arrodonir, d'una citació d'abast polític, ben diàfana, del mateix Wesker: «Rebutgem la idea que la cultura hagi d'ésser el privilegi d'una intel·lectualitat il·lustrada, i que qualsevol potineria sigui bona per a les masses».

Woyzeck, de Georg Büchner, fou l'obra que La Tartana estrenà l'any següent, el 3 de gener de 1969, sota la direcció de Gomis, amb l'ajuda de Josep Borrell. La traducció de l'alemany era de Carme Serrallonga, una de les torsimanys estrella de l'EADAG. Si fins aleshores les representacions havien estat en funció única, aquest muntatge adquireix una magnitud especial, ja que se'n fan tres funcions: les dues primeres a l'Orfeó Reusenc (el 3 i 4 de gener) i la darrera al Teatre Bartrina (el 30 del mateix mes). Suposa, doncs, un salt qualitatiu per als tartaners: el muntatge arriba, fins i tot, a atreure espectadors de Barcelona, entre els quals Maria Aurèlia Capmany, Xavier Fàbregas i Montserrat Roig (Llop 2014, 10). Val la pena aturar-s'hi una mica perquè, temps a venir, Gomis escriurà *Un minut de silenci* (2024), directament inspirada en l'obra de Büchner.

Woyzeck era una de les peces precursores de l'expressionisme i una de les més destacades del dramaturg. Al programa de mà, Josep Maria Carandell presentava Büchner com «el primer gran autor del teatre alemany modern» en uns termes que configuren l'univers referencial del jove Gomis i també els interessos de la seva primera trilogia: «Revolucionari i científic alhora, és un precedent de Marx i del teatre social de Hauptmann, de Wedekind, de Toller, de Brecht, de Frisch, de Weiss. El seu mèrit principal consisteix a haver-se posat en el punt de mira de l'home vulgar, de l'home del poble». Segons Carandell, Büchner tenia l'encert d'haver comprès «la relació de causa i efecte que existeix entre la debilitat dels homes humils i la força dels poderosos. En lloc de posar de costat les classes socials, les ensenya en la seva radical oposició: "La relació entre els pobres i els rics és l'únic element revolucionari del món", va escriure».

A més a més, *Woyzeck* explicitava el pas de la fatalitat històrica a la fatalitat social, per tal com permetia d'avaluar el pes del medi i de la condició social en la consciència tràgica d'una víctima: el soldat Woyzeck, mer objecte a disposició de l'autoritat. La seva revolta final era una fatalitat més de la misèria moral i material que, descrita amb un realisme directe i en un seguit de seqüències breus, l'aboquen a l'anul·lació. El cas de Woyzeck evidenciava l'opressió que la vida social exercia

sobre l'individu. Carandell, en el programa de mà, dotava l'obra de Büchner de la càrrega necessària d'actualitat: «*Woyzeck* és la balada de l'home acorralat per les circumstàncies socials. La por als poders reals i la por, derivada d'aquesta, als esperits, omple la seva increïble capacitat de resistència i el porten al crim. És Maria, el seu amor, la que mor a mans de Franz Woyzeck quan ella no és altra cosa que un producte desgraciat de la mateixa societat injusta. En la seva breu presència a l'escenari, el tragicòmic Woyzeck critica, amb una senzillesa arrelada a la vida, les grans paraules, la pedanteria i la moral dels seus superiors que, ahir com avui, dominen per al seu profit, el poble».

D'altra banda, en el marc de l'impuls que adquirí el teatre independent a les comarques catalanes, cristal·litzà la necessitat lògica d'intensificar els contactes i la coordinació entre els diferents grups, i també d'afrontar les problemàtiques compartides (definició del teatre popular, formació dels equips, vies d'investigació, situació legal, funcionament intern, programació, relació amb el públic). Seguint aquesta dinàmica, La Tartana va organitzar, a Reus, la Primera Reunió Comarcal de Teatre Independent, el 24 d'agost de 1969. Hi van participar els grups de la Riera de Gaià, Valls, Alforja, Tarragona, la Selva del Camp, Barberà, Tortosa, Masllorenç, Castellvell i Reus, i hi van ser presents, com a convidats especials, dos membres destacats del moviment independent: Feliu Formosa i Josep Maria Benet i Jornet (Llop 2014, 10).

Entre les activitats programades, s'hi va dur a terme un debat a partir d'un qüestionari en vuit punts: «objectius del teatre, relació públic-espectacle, formes de finançament de l'espectacle, autonomia actual dels grups i tipus d'autonomia assolible, conveniència d'una escola de teatre, tria de textos, relacions intercomarcals i publicitat: efectivitat i manera d'enfocar-la» (Fàbregas 1976a, 91). S'hi va desestimar, addicionalment, la possibilitat d'inscriure els grups al registre de formacions de Cámara y Ensayo de l'inefable Ministerio de Información y Turismo franquista, atès que «alguns avantatges hipotètics, que poguessin resultar de la inscripció quedarien anul·lats amb escreix per un control més gran i perill de repressió» (Fàbregas 1976a, 91). Era una possibilitat ben real: la representació durant la trobada de *La corda del penjat*, de Saunders Lewis, pel grup Els Passerells d'Alforja, es va haver de suspendre, precisament, per manca d'autorització.

Els grups del teatre independent s'organitzaven i, de mica en mica, ampliaven els seus propòsits. Un d'aquests va ser la formulació d'un programa de treball conjunt que vetllés per l'entroncament amb la tradició escènica catalana, a fi de retrobar el públic que el teatre havia perdut i oferir-li uns muntatges adequats a les limitacions de recursos de què es disposava. D'acord amb aquesta proposta, un col·lectiu de directors de La Tartana estrenà *Espectacle 6*, a l'Orfeó Reusenc, el 10 de gener de 1970. Es tractava d'un intent d'analitzar la situació del món obrer a través de *Drama d'humils* (1909), de Joan Puig i Ferreter, que dirigí Gomis, i «Tòpic», de Salvador Espriu, una narració del recull *Ariadna al laberint grotesc* (1935). Tots dos textos s'emmarcaven històricament amb sengles poemes de Xavier Amorós («Els anys feliços») i Gabriel Ferrater («*In memoriam*») en relació amb la preguerra i la postguerra, respectivament.

El programa de mà del muntatge especificava la intenció, en primer lloc, d'inserir l'individu concret en la dinàmica de classes i el seu procés històric (abans, durant i després de la Guerra d'Espanya fins al present); i, en segon lloc, d'enllaçar una determinada tradició teatral catalana amb una creació dramatúrgica i una poètica deliberadament actuals: les peces de Puig i Ferreter i d'Espriu eren vistes com a «anàlisis del món obrer», que permetien deduir l'evolució de les classes superiors, amb el punt d'inflexió de la contesa bèl·lica, mentre que el poema d'Amorós oferia «un retrat de la vida social de primeries de segle» i el de Ferrater, una evocació de la guerra. «Estem, doncs, davant una nova experiència», concloïa el text del programa de mà, «la d'entroncar amb la tradició teatral catalana i procurar al mateix temps un espectacle actual».

Finalment, els dies 4 i 5 de gener de 1971, La Tartana oferí l'estrena absoluta de *Cançons perdudes*, de Josep Maria Benet i Jornet, a l'Orfeó Reusenc, amb direcció d'un col·lectiu format per Gomis, Pasqual i Borrell. L'interès per l'obra de Benet, ben mirat, tenia un antecedent. Uns quants anys abans, el 1967, Gomis ja dirigí una lectura dramatitzada d'*Una vella, coneguda olor*, que es feu a la terrassa de l'Orfeó. De tota manera, la *première* de *Cançons perdudes* esdevenia, com indicava Jordi Castellanos en el programa de mà, «una nova aportació del dinamisme de Reus a trobar el nou camí del teatre català» davant la situació d'*impasse*, les causes de la qual eren en part «internes al fenomen teatral: el fracàs d'una tradició decrèpita que no ha sabut mantenir el públic que tenia ni guanyar-ne un de nou». Conseqüentment, els autors joves havien d'afanyar-se, a parer seu, a «guanyar un nou públic amb un teatre que interessa perquè tracta específicament dels nostres problemes».

Cançons perdudes (1965) iniciava, en efecte, un canvi significatiu en el corpus benetià des del moment que el marc de referència ja no era un conflicte individual sinó col·lectiu. Juntament amb *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (1968) i *La Nau* (1969), aquesta obra conformava el mite de Drudània, *alter ego* de Catalunya, amb el qual Benet es plantejava, d'una manera parabolicosimbòlica, l'enquadrament del col·lectiu al qual pertanyia —la societat catalana i els seus problemes— dins d'un Estat i, en darrer terme, dins de la societat occidental. La trilogia exposava una problemàtica que facilitava la denúncia —amb una marcada actitud ètica— de l'enyorança d'un passat fossilitzat, de les tensions de classe que s'originaven en el cor de la col·lectivitat i de les vicissituds de la vida contemporània de la societat occidental, respectivament. A més, amb el cicle de Drudània, Benet s'apropiava de noves tècniques teatrals que l'allunyaven gradualment de les primeres obres: a *Cançons perdudes*, hi traspua la influència de Brecht —més aviat superficial i motivada per la pruïja d'experimentació—; a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, la de la literatura popular, revistes infantils, novel·les de capa i espasa, etcètera; i a *La nau*, la fusió dels models provinents de la ciència-ficció i la comèdia burgesa.

L'estrena de *Cançons perdudes* posà de manifest les ambicions, però també les febleses, del grup reusenc. Segons Fàbregas, el col·lectiu de direcció «es va plantejar l'obra correctament: *Cançons perdudes* és un drama realista —però en cap moment naturalista—, si bé el seu és un realisme amb clau. Per a l'autor, el realisme no és un mitjà d'expressió assentat sobre un suport teòric, sinó, simplement, una tècnica narrativa de la qual se serveix» (1987, 115). A despit de fer-ne un enfocament adequat,

Fàbregas lamentava en la seva crítica la inexperiència dels actors: «les escenes de conjunt quedaren esmorteïdes i encarcarades i la indecisió de lletra sovint va anul·lar el ritme. Afegim a això l'extrema joventut de tots els components de la companyia, la qual cosa, en el cas d'alguns personatges, creava un element de distanciament del tot imprevist» (1987, 115).

Val a dir que l'acció teatral de La Tartana es complementava amb altres activitats que intentaven de multiplicar la seva projecció social. Per exemple, l'1 de novembre de 1968, acollí el grup Amics d'Alforja que dugué el seu espectacle *L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel, en versió catalana de Joan Oliver i Ferran Canyameres, al Teatre de l'Orfeó Reusenc, sota la direcció de Robert Sarobé i Josep Salvadó. Entre altres propostes, els tartaners organitzaren també lectures de poemes —de Gabriel Ferrater (desembre de 1969)—; lectures dramatitzades —d'*Antígona*, de Salvador Espriu (agost de 1968); d'*El confident*, de Brecht, traduïda per Jordi Escoda (abril de 1970); o de les dues primeres farses del recull *L'encens i la carn*, de Feliu Formosa (juliol de 1970)—; lectures comentades —de *La mort de Danton*, de Büchner (abril de 1970), en traducció de Carme Serrallonga—; conferències —de Josep Maria Carandell sobre teatre alemany (desembre de 1968), com a introducció informativa abans de la representació del *Woyzeck*, o de Paola Righi Schwammer sobre «Brecht i les constants del teatre èpic» (abril de 1970)—; i, com a col·laboradors, representacions —d'*El casament del senyor Mississipi*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigida per Josep Borrell, a l'Institut Pere Mata (maig de 1969), que hagué de ser clandestina per esquivar la censura; o de *L'excepció i la regla* de Brecht, a l'Institut Gaudí (març de 1970).

Dins de les seves possibilitats, i amb un cert mimetisme respecte als mètodes del teatre independent barceloní, La Tartana —com altres grups de comarques— va afanyar-se, per tant, a estar al corrent dels autors estrangers que es posaven en circulació des de les *trinxeres independents* de Barcelona —Wesker, Büchner o Brecht— i, alhora, acollir les obres d'autors catalans —de Puig i Ferreter a Espriu o Benet. I això a desgrat de les peripècies i els esforços enormes que comportava una activitat teatral *subterrània* que s'havia de resignar pràcticament amb les estrenes de sessió única de periodicitat anual. Un règim draconià que, per a més inri, estava condicionat per qualsevol mena de contrarietat econòmica o de desempara legal que, a més de dificultar els projectes en curs, podia posar en perill la continuïtat dels grups.

En aquest sentit, l'any 1968 Feliu Formosa es referia a la incidència del teatre independent en la vida teatral de comarques i diagnosticava la triple problemàtica amb què topaven els grups: les dificultats per organitzar-se i programar com a col·lectiu jove i inquiet en una entitat d'acollida; la desconfiança del públic majoritari; i la manca d'una formació suficient (1971, 49-50). Formosa apostava perquè els grups independents de comarques oferissin una programació coherent, nascuda del contacte continuat amb el públic propi i alliberada del mimetisme excessiu en relació amb els grups de l'*off Barcelona*. Des de la seva òptica, sovint s'oblidava una sèrie de reptes bàsics per al funcionament intern i la projecció social dels grups independents de comarques: delimitar un repertori adequat per als seus integrants i per al públic; escenificar obres de caràcter més abstracte o simbòlic que fessin possible superar la manca de professionalització dels actors; i activar el «poder alliberador» del teatre respecte a l'assumpció dels problemes col·lectius (1971, 50-51).

En definitiva, Formosa aportava la càrrega ideològica al moviment a partir de la concepció del fet teatral com a «arma cultural de primer ordre per a les masses» en el sentit de «mitjà» o «instrument» —ben entès: no pas un fi. El teatre independent havia d'esforçar-se, en conseqüència, a posar en escena, amb els mitjans a l'abast, uns textos que contribuïssin a eixamplar el nivell cultural del públic i d'apropar-lo a la seva problemàtica com a col·lectivitat en marxa. Tal com reconeixia el mateix Gomis, el teatre era un mitjà ideal per defensar la llibertat d'expressió com un dret fonamental que la dictadura menystenia, però la formació universitària dels que integraven La Tartana els menava a un cert didactisme que els feia aspirar a anar a difondre la «bona nova»: «anàvem a un poble petit: volíem que els pagesos vinguessin al teatre i, a partir d'aquí, hi hauria l'agitació al carrer... En realitat, la gent que venia no era el públic que nosaltres esperàvem; potser uns quants, però els quatre que venien eren els afiliats a Comissions [Obreres]» (Foguet 1996).

Un altre dels dinamitzadors més inquiets del teatre independent, Fàbregas, certificava l'any 1970 —entre el document i el manifest— la creació d'un «nou medi al marge del circuit comercial: el teatre independent» que, tot i els contratemps, s'integrava d'una manera dinàmica, en el conjunt de manifestacions culturals catalanes i permetia, d'una banda, la confecció d'una programació que tenia en compte els autors més representatius a l'Europa del moment i, de l'altra, l'aparició d'una nova lleva d'autors catalans —Joan Soler i Antich, Jordi Teixidor, Alexandre Ballester, Jaume Melendres, Xavier Romeu, Jordi Bordas i, *last but not least*, Ramon Gomis—, els quals es trobaven «marginats per raó d'honradesa intel·lectual, sorgits dels cercles del teatre independent i preocupats pel destí de la societat on viuen» (1970, 13).

Ara bé, a pesar dels orígens barcelonins del teatre independent, Fàbregas reconeixia, en l'entrevista esmentada més amunt que li va fer Pasqual el 1971, la importància de l'activitat escènica comarcal que, després d'haver anat «a cavall de Barcelona», havia seguit camins paral·lels: «Actualment, el teatre a comarques, amb les manifestacions que se'n deriven, pesa més que el de Barcelona. Els controls són més difícils. El teatre és més viu i més interessant»; Reus havia participat en el moviment a través de La Tartana, que també experimentava limitacions: «Ha fet una programació coherent i potser també ha sofert les conseqüències de l'anada a Barcelona d'algun dels seus components per raó d'estudis» (Pasqual 1971b, 1055).

Al seu torn, en l'entrevista recollida a *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació* (1976), Gomis constatava que els grups de teatre independent havien arribat a «un punt d'acme» que, a despit de l'entusiasme amb què treballaven, els obligava a plantejar-se «el salt a la professionalitat» (Bartomeus 1976, 187). Vet aquí que el dilema era: o bé encetar aquesta via, que els duia a participar en l'engranatge comercial, o bé plegar veles. En el seu cas, després de l'estrena més aviat poc reeixida de *Cançons perdudes* el 1971, Gomis va prioritzar altres camins, mentre que La Tartana va continuar amb un equip renovat, que escenificaria, el 18 de març de 1972, *La rosa dels vents* [*Fins al darrer mot*], d'Alexandre Ballester.

De tota manera, en conjunt, malgrat els obstacles i les dificultats, el balanç dels primers sis anys del grup reusenc —en el qual Gomis tingué un paper molt significatiu— era prou satisfactori, baldament hagués arribat a un atzucac. Xavier Vidal (1972) considerava que, com a grup de teatre independent, La Tartana havia

patit —i patia— tant dificultats internes (impossibilitat de dedicació exclusiva o de professionalització dels seus integrants) com externes (infraestructura, espais, esculls tècnics i econòmics, manca de subvencions, precarietat econòmica, entrebancs burocràtics) que en qüestionaven les possibilitats de continuïtat; entre altres factors, en destacava, com adés Fàbregas, «el alejamiento temporal o definitivo de un importante núcleo de universitarios que se desplazan a Barcelona y otras capitales para realizar sus estudios».

Testimoni proper i col·laborador ocasional d'algunes de les seves propostes, Xavier Amorós valoraria molt positivament, amb la perspectiva del temps, la rellevància del grup de La Tartana en el context local i nacional: «sense rebomboris espectaculars, marcà un autèntic renaixement de Reus», en el sentit que «va significar l'eclosió d'uns joves que es movien amb ganes d'ajudar la societat, la reusenca, la catalana, a recuperar tot allò que els anys de desgràcia col·lectiva li havien furtat» (2007, 33). Encara que ho haguessin de fer en unes circumstàncies molt precàries, perquè, com la resta de grups del teatre independent, l'activitat dels tartaners estigué molt condicionada per la manca de recursos i les limitacions conjunturals del tardofranquisme que Vidal apuntava.

No era un aspecte menor el fet que la cultura teatral dels grups independents tingués una dimensió *underground*. Com evocà lúcidament Maria Aurèlia Capmany, una de les dones de teatre més actives en aquells moments: «durante el franquismo, debido a las prohibiciones y las restricciones que tuvo que sufrir la literatura catalana en general, la lengua en el teatro fue además un campo de combate. Como dijeron los apasionados defensores del teatro popular, el teatro fue una arma y, precisamente, porque era una arma y era algo difícil, prohibido, y algunas veces incluso perseguido, se trataba de una cultura *underground*. La cultura *underground*, a pesar de los límites que la caracterizan tiene unas ventajas enormes; en el ámbito oscuro en que se mueve todo está permitido, ni el éxito ni el fracaso tienen el mismo sentido que tiene la cultura de mercado» (1985, 3).

Abans d'endinsar-nos en la seva dramatúrgia, és important de deixar constància d'un apunt biogràfic. Al voltant de 1968, a tercer de medicina, Gomis se sent tan atret pel món de les lletres que fins i tot es planteja de penjar els estudis de Medicina. N'està decebut, en relació amb les expectatives inicials. Bona part dels professors mostren poca o nul·la motivació i, llevat de les matèries de farmacologia i patologia, la majoria dels cursos li semblen rutinaris, teòrics, sense atractiu. En canvi, la literatura i el teatre el tenien captivat. Havia estrenat algunes obres amb La Tartana, havia participat en els assaigs del muntatge frustrat de *Morir por cerrar los ojos* de Max Aub, dirigit per Montserrat Roig, en el marc de les accions culturals del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la UB; i assistia a les representacions de les obres estrenades a la Cúpula del Coliseum, seu de l'EADAG. Participava, en definitiva, en l'esclat cultural de la dècada dels seixanta que recentment Marta Vallverdú (2022) ha batejat com a «Seixantisme».

Al mateix temps, Gomis treballava amb feines diverses per pagar-se els estudis amb algun ajut limitat dels pares. Impartia classes nocturnes, de matemàtiques i ciències a obrers, una iniciativa dels jesuïtes de Sant Pere Claver. Provava de guanyar-se la vida en tasques més acostades a les lletres, com ara escriure amb

pseudònim a *Tele-exprés*, o traduir per a Edicions 62. Com que aquestes temptatives no foren —comptes fets— gaire engrescadores, decidí reprendre amb força la carrera de Medicina. A quart curs, entrà com a intern a l'Hospital Clínic de Barcelona i, a més de guanyar-se la vida, començà a trobar sentit als estudis. Els enllestí el 1972 i, tot seguit, guanyà la posició d'intern al Dryburn Hospital de Durham (Regne Unit); a contracor, hagué de renunciar-hi, perquè l'Exèrcit espanyol no li concedí cap pròrroga i es veié obligat a fer l'ignominiós servei militar. Després, es proposava tornar a Durham, però una tuberculosi severa li complicà els plans previstos.

No obstant això, mentre acaba els darrers anys de la llicenciatura, no abandona la dèria pel teatre: el 1970, escriu *La petita història d'un home qualsevol* i, com veurem, la presenta al premi Joan Santamaria. El fet d'obtenir el guardó li obre l'esperança que potser pot consagrar-se a les lletres, però la censura tomba l'obra. Així mateix, escriu una adaptació lliure d'*El burgès gentilhome*, de Molière, a partir de la traducció de Josep Carner, per al Teatro Nacional de Barcelona que dirigia Ricard Salvat. S'estrenà al Teatre Popular Portàtil de l'Hospitalet de Llobregat, el 24 de maig de 1971, per la companyia Josep Maria Folch i Torres del Ministerio de Información i Turismo. Muntat en deu dies, l'espectacle només durà una setmana en cartellera. Com recorda Gomis (2022, 18), l'encàrrec d'aquesta dramatúrgia era una mena de rescabalament de Salvat pel fet que *La petita història d'un home qualsevol* havia estat prohibida per la censura franquista.

Primera trilogia: un retaule crític de les classes populars catalanes

Gomis es fogueja com a director d'escena a La Tartana de Reus, que es converteix en un espai de formació i aprenentatge, de lectures i representacions. La seva implicació activa amb aquest grup independent és l'origen del seu pas cap a l'escriptura teatral. «La Tartana em va formar, em va ensenyar molt de teatre. Vaig veure què et dona un text i què no et dona. Vaig veure què es el que no havia de fer en el moment que escrivís teatre, si volia que l'espectador no marxés als deu minuts. És a dir: vaig aprendre'n molt. A més, vaig aprendre també una cosa que, en aquell moment, era molt important: la interrelació, la complexitat del fet artístic», recordava ell mateix (Foguet 1996). Estava convençut —com Brecht— que el teatre havia de funcionar «com a treball col·lectiu, amb la participació de tots els que intervenen en el muntatge. La gent ha de divertir-se, el que no pot fer el teatre és situar-los en un món fantasma, que no lligui amb la realitat. Al públic, has d'interessar-lo per comunicar el teu món personal i col·lectiu, vist des de la teva perspectiva» (Pi i Graells 1971, 241).

La seva trilogia inicial, *La petita història d'un home qualsevol* (1970), *Vermell de xaloc* (1976) i *Llumí d'or* (1976), pren tot el sentit quan la situem en el marc del repertori d'obres, de caràcter eminentment polític, de La Tartana, en particular, i del moviment independent, en general. En aquesta primera etapa, Gomis escriu un teatre arrelat a un context politicosocial, el món rural, que havia descobert de petit; les seves primeres tres peces configuren un retaule col·lectiu com a mirall de la realitat social del moment i, en concret, de tres àmbits vitals dels sectors productius de les classes treballadores del país: els pagesos, els pescadors i els obrers. Amb un realisme aspre, sense concessions, Gomis en retrata la mentalitat i les formes de vida.

Conscientment, parteix d'una clara posició política: «al teatre s'hi ha de plantejar un fet polític. Al nivell de la creació que un està fent, és un home polític; tots ho som» (Bartomeus 1976, 191). Des d'un compromís catalanista i esquerrà, però amb una lúcida independència intel·lectual, que mantindrà sempre, el jove Gomis participa de l'efervescència de l'Assemblea de Catalunya i, en aquest context, entén el teatre —la cultura, en general— com una «eina d'agitació política» (Gomis 2008a, 59; Foguet i Santamaria 2010, 152).

L'any 1970, *La petita història d'un home qualsevol* guanyava el Premi Joan Santamaria, es publicava a la nounada col·lecció especialitzada en textos teatrals «El Galliner», oberta a les noves fornades d'autors, al desembre; i era estrenada per l'Agrupació Maragall de Sant Cugat del Vallès el 10 de juny de 1971. En l'edició del Premi Joan Santamaria de 1970, el jurat del qual era presidit per Núria Espert, hi concorregueren quaranta obres i hi foren concedits accèssits a *Ni de septentrió, ni de migdia...*, de Xavier Romeu, i *Tocata i fuga en una cambra fosca*, de Frederic Martínez Solbes (Fàbregas 1987, 93). Gomis va presentar la seva peça amb el pseudònim «Cel de panxa de burra, pluja segura» i, contra tot pronòstic, va tenir la fortuna de guanyar-lo amb tot just 23 anys. El primer sorprès va ser ell mateix.

Durant el 1971, l'obra fou estrenada, si més no, al Teatre Margarida Xirgu del Casal Català de Buenos Aires, amb direcció de Francesc Arnó, el 26 de setembre, i a la Sala d'Actes de l'Escola del Treball de Granollers, pel Grup de Teatre de l'Associació Cultural (TAC), amb direcció d'Anna Bosch, el 2 d'octubre. A més, Ricard Salvat la programà per al Teatro Nacional de Barcelona, del qual era director, però, com hem apuntat, la censura franquista la prohibí sense contemplacions «just quan els actors només n'havien iniciat una lectura» (Gomis 2022, 18). Respecte a la col·lecció «El Galliner», inaugurada el mateix any 1970, havia publicat només tres peces, totes de dramaturgs coetanis: *Cel·la 44. Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*, de Feliu Formosa; *La terra es belluga*, de Jordi Bordas; i *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. Així, doncs, amb el seu primer text, Gomis se situava entre els nous dramaturgs del teatre independent que aspiraven a renovar en profunditat l'escena catalana del seu temps (Gallén 1994, 9).

La petita història d'un home qualsevol revelava una realitat prou coneguda, amb la qual l'autor se sentia compromès, que no devia fer gaire gràcia a la censura franquista, des del moment en què, com deixa constància una carta que Fàbregas envià a Gomis el 28 d'agost de 1970, retallà alguns fragments «perillosos»: «*La petita història d'un home qualsevol* ha estat aprovada amb els talls que ja ens temíem: tota l'escena del governador ha anat enlaire [Gomis la recupera de manera íntegra, per primera vegada, en la present edició], així com dos "collons" i dues acotacions on els protagonistes es fiquen al llit i "es fan l'amor". Han de ser bons i fer nones». Fàbregas donava l'escena per perduda, per més que es formulés un recurs, i considerava que caldria prescindir-ne en l'edició, per bé que es podria facilitar als grups «per un altre procediment», a fi i efecte d'esquivar la censura oficial.

En aquest sentit, la lectura «compromesa» de l'obra fou ben entesa pel Grup de Teatre de l'Associació Cultural (TAC) de Granollers, que en va fer un bon muntatge, el 2 d'octubre de 1971. Anna Bosch, responsable de la direcció, intentava de definir, en el programa de mà, l'abast de la proposta de Gomis: «Concep el teatre com un

mitjà de comunicació social, un teatre que reïx la realitat i, per tant, compromès»; davant dels problemes de la realitat coetània, calia fer, al seu entendre, un teatre que arribés al poble i que contribuís a «la construcció de la vertadera cultura popular que permetrà la consciència col·lectiva per a l'alliberament de l'home i de tota la societat» (Serra 1994, 26).

La primera peça de Gomis ubica l'acció en un espai concret —la comarca del Baix Camp— i en un temps coetani, la dècada dels seixanta. Amb un tènue fil argumental, exposa la història de Ramon, jove arrendatari de terres, que viu capficat per la manca de pluja i les dificultats econòmiques que comparteix amb la seva dona Maria. La problemàtica familiar de la parella es projecta en un context més ampli: la vida *ritualitzada* dels pagesos, amb les angoixes per la meteorologia, els conflictes per la subsistència quotidiana, les condicions d'explotació a què els sotmeten arrendadors i comerciants, els prejudicis i atavismes, el masclisme imperant, i, en suma, la submissió a unes condicions laborals i vitals molt dures i alienadores. La successió d'escenes s'emplacen en els espais diversos, siguin íntims (cambra), siguin públics (botiga, pastisseria, font, taverna, ajuntament, plaça, carrer), en què s'escola el doble conflicte: l'individual i el col·lectiu.

Tret de la relativa entitat que adquireixen Ramon i Maria, la resta dels personatges són tipificats i recognoscibles en un marc quotidià d'abast sociològic i històric: la societat rural (el seu llenguatge, lacònic i merament funcional, s'expressa, a l'estil de Cesare Pavese, en formes dialectals i, fins i tot, amb l'ús del parlar caló, que Gomis havia sentit al barri dels seus avis i que havia llegit en l'obra de Juli Vallmitjana). Sense cap voluntat de rebel·lar-s'hi, ni d'actuar col·lectivament, els personatges assumeixen de manera resignada i fatalista els *rols* que els han estat assignats en una col·lectivitat rutinària que, com va remarcar Fàbregas, «lligada als cicles anyals de l'agricultura i pendent de les vel·leïtats de la meteorologia, pateix les insuficiències d'unes estructures que no han estat modificades, i sobre les quals, a més, gravita el pes d'uns poders que la ignoren olímpicament» (1970, 17). En aquest aspecte, al costat de la innocuïtat de les protestes verbals dels pagesos, s'hi explicita també la inoperància dels sindicats, sotmesos a l'immobilisme, la repressió i el triomfalisme del règim franquista.

L'obra reflecteix la influència del teatre de la primera època de Puig i Ferreter i, en concret, té punts de coincidència amb *Drama d'humils* que, com hem comprovat, testimonia un cas de marginació social i alienació laboral del proletariat del camp català, o recorda la societat immobilista que es nega a la transformació de la seva realitat d'*Aigües encantades*. Així i tot, ho planteja sense el component regeneracionista, ibsenià, sinó més aviat amb un cert distanciament —resultant d'una mera «mostració» d'inspiració brechtiana— que queda palès quan Ramon s'adreça al públic —a l'escena 14— per anunciar-li veladament la seva fi; i també quan Maria ho fa —a l'escena 9— per convertir-lo en còmplice tant de la premonició d'una malaltia que assetja el marit com de la seva condició resignada de dona soferta i —al final de l'obra— per explicar-li la desoladora situació en què ha quedat, després de la mort de Ramon. La probable influència brechtiana podria abraçar, més circumstanciadament, la voluntat de visibilitzar un sector de la societat contemporània; l'exposició «fílmica», per seqüències, de l'obra en un temps continu; la presentació

de les dificultats materials dels individus i la seva inscripció en un marc sociohistòric determinat, o la tècnica objectiva, «científica», de mostrar una realitat social.

Tanmateix, el plantejament i l'estructura de l'obra són deutors, sobretot, de Georg Büchner —com hem vist, La Tartana havia estrenat, precisament, *Woyzeck* l'any 1969. En efecte, els personatges de Büchner viuen en un món en què els impulsos humans es troben delimitats per unes estructures que els canalitzen i, doncs, els frustren. Büchner, talment com Gomis, contempla les vivències dels personatges amb la precisió descriptiva i distanciada d'un antropòleg. Si a això hi afegim que el desenvolupament del procés narratiu consisteix en escenes breus i parcialment autònomes —amb multiplicitat d'espais— i, d'altra banda, *Woyzeck* és la tragèdia de l'home anònim, el conflicte individual del qual té unes causes externes, col·lectives i, per tant, objectivables, l'adopció d'una perspectiva brechtiana és ben factible. En tot cas, si la societat estratificada del *Woyzeck* permetria una teorització sobre la injustícia, Büchner es limita no obstant això —i Gomis *mutatis mutandis*— a explicar una història. Finalment, també Arnold Wesker —de qui, recordem-ho, La Tartana estrenà *Les arrels* el 1968— partia d'una observació minuciosa dels sectors pagesos i obrers anglesos, amb una estricta versemblança dels diàlegs i dels personatges i una contundent explicitació d'una aventura individual enxarxada en un procés històric que la condicionava.

Gomis comptava, a més de les descobertes fetes a Barcelona i d'una passió i una curiositat insadollables envers el teatre, amb l'experiència pràctica de La Tartana que l'acarava als problemes empírics de direcció dels muntatges. A *La petita història d'un home qualsevol*, la gairebé absència d'acotacions escèniques dona una gran llibertat per al muntatge, de manera que tant el director com els actors han de fer-se seus els personatges, i permet d'altra banda adequar millor la proposta escènica al públic a què va destinat (Pasqual 1970, 872). Passarà el mateix en les dues obres posteriors. Amb aquesta intenció deliberada de facilitar el treball dels grups, Gomis posarà com a subtítol de *Vermell de xaloc* l'aclariment: «textos per representar». A *La petita història d'un home qualsevol*, suggereix també trencar amb els tres actes i incorporar-hi la tècnica cinematogràfica: «crear un món realista que es vagi repetint en una sèrie de personatges, en un seguit de visions-*flash* d'aquesta realitat» (Pi i Graells 1971, 240).

Vermell de xaloc completa la segona part del retaule previst: el món dels pescadors. En aquesta avinentesa, l'obra no va aconseguir cap guardó, tot i no fer-hi un mal paper: va ser distingida entre les deu primeres peces del Premi de Teatre Ciutat de Sabadell de 1971, que va obtenir Benet i Jornet per *Berenàveu a les fosques*; i va quedar finalista al premi Josep Maria de Sagarra de 1971, que va guanyar *Crònica desballestada*, d'Alfred Badia (Castells 1975, 114; Capmany 1982, 32; Fàbregas 1987, 132 i 253). Gomis competia amb altres dramaturgs coetanis que fornien nous textos per al teatre independent en marxa. Com va exposar Capmany, al Premi de Teatre de Sabadell, esmentat suara, el jurat tingué feina per destriar l'obra guanyadora entre un gavadal de textos de qualitat, que signaven autors com ara Xavier Romeu, Alfred Badia, Jordi Teixidor, Francesc Barceló, Carles Reig, Terenci Moix, Josep Maria Muñoz Pujol o el mateix Gomis, entre d'altres (1982, 32).

Sense embuts, *Vermell de xaloc* mostrava una altra realitat concreta, viscuda a través del contacte amb els pescadors de Cambrils: els greus problemes de la gent de mar. Amb l'intent d'oferir-ne un «fresc», Gomis entrellaça un conjunt de diàlegs que configuren uns quadres o instantànies realistes del microcosmos pescador en què malviuen els personatges. La seva exposició apunta a evidenciar, a través d'un conflicte personal, les dificultats econòmiques i familiars de Pep-Pescador, una problemàtica social que pateix un col·lectiu determinat, el qual no s'aventura —ni s'afanya a— temptejar iniciatives per a sortir de l'atzucac en què es troba, a causa de l'especulació dels preus entre els compradors de peix, la ineficàcia de les confraries, la indiferència de les autoritats i la inacció dels mateixos pescadors. De nou, el conflicte individual té una dimensió col·lectiva ineludible.

D'aquesta manera, si a *La petita història d'un home qualsevol* la resignació dels pagesos no duia enlloc, a *Vermell de xaloc* la revolta individual de Pep-pescador, fruit d'una decisió eixelebrada, no ateny tampoc cap possibilitat d'alleugerir l'explotació d'un grup de treballadors que, dins d'un conformisme generalitzat, es queixen —a tot estirar— de la seva dissort: el guany escàs de la pesca, les noves tecnologies, el mal funcionament de la confraria, les condicions de treball o la manca d'un port marítim. L'estructura —similar també a la de l'obra anterior— presenta una concentració i dosificació més elaborades —de 15 a 6 escenes—: els espais públics (subhasta, port, bar) i els privats (menjador, casa del Pep-Pescador) se succeeixen, alternadament, amb dues escenes centrals (la 3 i la 4) en què s'aborda la notícia de la detenció de Perot Rovira i les posicions enfrontades que genera; i dues escenes (la 1 i la 6), que obren i tanquen la peça al voltant de la subhasta del peix, centre neuràlgic de la producció del sector pesquer.

Darrere del plantejament realista, hi ha un doble component mític. D'una banda, la figura d'un *maqui*, Perot Rovira: un pescador que es va llançar a les muntanyes per encetar una lluita contra unes estructures politicosocials repressores (Monterde 1976, 6). Aquest personatge apareix només com a referent de les posicions dels altres que, malgrat que hi estiguin a favor o en contra, li atorguen una dimensió mítica —nascuda, justament, de la presa de partit amb què s'aborda la seva dissidència. Perot Rovira és una nosa per als sectors que detenen el poder, els quals s'han esmerçat a fer-lo passar per un «perill públic», un «bandoler» o un «criminal» sense escrúpols i a neutralitzar qualsevol intent d'erigir-lo en capitost d'una revolta col·lectiva. En canvi, esdevé un miratge exemplar per a Pep-Pescador, que, lluny d'apaivagar la seva ira i d'acceptar les solucions alternatives que li proposa la seva dona o les reflexions intel·ligents i racionals de Xicot-periodista —*alter ego* de l'autor, que els instiga a organitzar-se millor com a col·lectiu— opta per una acció revolucionària que, a la fi, es debat en el buit de la gratuïtat.

D'altra banda, l'univers de la mar és l'altre component mític: amb tot un conjunt de formes culturals específiques, amarades d'un contacte estret amb la natura, en virtut de les quals, per exemple, la significació d'un vent com el xaloc, advers per a la pesca, pren connotacions que lliguen el vermell del títol i el foc de l'incendi anarquitzant provocat per Pep-Pescador. De fet, el coneixement aprofundit de la gent de mar es materialitzava a *Vent de xaloc* en l'ús d'un llenguatge que Gomis va aplegar després de llargues hores de conversa amb els mariners cambrilencs

(el precedent de l'obra era «un reportatge sobre els pescadors de Cambrils, que va quedar quart al concurs del *Serra d'Or*, el 1969» [Pi i Graells 1971, 239]).

Anys a venir, el domini del llenguatge prendrà una volada lírica excepcional a *Cròniques de la Costa Daurada* (1992), un assaig que conté nombroses i subtils referències simbòliques i literàries (Stendhal, Gustave Flaubert, Marcel Proust, James Joyce, Josep Pla, Vladimir Nabokov, Salvador Espriu) i, sobretot, a *Viatge per la mar de la Frau* (1995), en què la prosa està impregnada d'un exquisit substrat literari (hi dialoga, amb tota naturalitat, amb Heinrich Heine, George Sand, Thomas Mann, Karen Blixen, Josep Pla, Vicenç Riera Llorca, Carlos Barral, Claudio Magris o Amin Maalouf). No endebades, en aquest darrer llibre, Gomis no tan sols demostra el coneixement de la gent de mar, sinó que fa una observació sobre el vent de xaloc en aquests termes: «M'enerva el xaloc, encara que per sort no bufa sovint. Però si s'instal·la no passa desapercebut. No ens deix suar, i en conseqüència augmenta la sensació de calor. La xafogor és enutjosa; l'aire es torna espès» (1995, 90).

El Grup Skunk de Terrassa va intentar estrenar *Vermell de xaloc*, el desembre de 1971, però la censura franquista la prohibí «amb greus amenaces» (Fàbregas 1987, 253). Després de diversos ajornaments i esculls causats pels impediments censoris, el mateix grup va poder estrenar-la als Amics de les Arts el 14 d'octubre de 1972, amb direcció de Pau Monterde. En el programa de mà, el mateix Monterde i Josep Busquet —responsable de l'escenografia i del vestuari— inserien un text amb el títol de «Perot Rovira, entre la realitat i el mite», en el qual, de primer, feien una lectura de l'obra que accentuava, per un costat, la «forma narrativa» o el «realisme èpic» i la influència de Brecht i Büchner; i, per l'altre, la figura mítica del *maqui* o dels elements de la natura; i, després, explicaven els ressorts del muntatge, fonamentats —en bona part— en «les formulacions teòriques i pràctiques del teatre èpic».

Ultra això, Monterde consignava en el pròleg de l'obra que l'estrena de *Vermell de xaloc* havia estat un èxit de públic, que no es va repetir en les representacions posteriors; ho atribuïa a «les pròpies insuficiències, tant de text com de muntatge», però també a «les conseqüències de la situació anormal del nostre teatre» (1976, 8). En la seva crítica, Fàbregas va titllar la proposta del Grup Skunk de Terrassa d'«àgil i intel·ligent», per tal com implicava «una recta comprensió del text» i demostrava, malgrat l'excessiva contenció i la consegüent manca d'intensitat o de penetració en més d'una escena, la seva validesa «com a producte dramàtic» (1987, 195). Tot i lamentar la immaduresa de l'extensa nòmina d'intèrprets, va concloure que l'obra resultava «una mostra interessant i molt positiva del nostre jove teatre, decidit a resistir contra tantes adversitats externes que li venen al damunt» (1987, 195).

La darrera peça de la primera etapa, *Llumí d'or*, concorregué amb el títol de *No sap tenir les escapces* al premi Josep Maria de Sagarra 1973 i es classificà en quart lloc —després d'*El vol històric del globus «Maria Antonieta»*, de Joan Josep Abellan; l'obra finalista, *Benaventurats nosaltres*, de Carles Reig i la guanyadora *Por*, de Jordi Borgoñó (Castells 1975, 106; Fàbregas 1990, 63). Així mateix, fou finalista al premi Ciutat de Granollers 1973, que es concedí a *Si grinyola, posa-hi oli*, de Joaquim Vilà i Folch (Fàbregas 1990, 82). El 7 de febrer de 1977, s'emeté, amb realització de Sergi Schaaff, en el programa «Lletres catalanes. Espais dramàtics» del circuit català de TVE/TV2. A través de la presentació del proletariat industrial, *Llumí d'or* acabava

d'arrodonir la visió gomisiana de les classes treballadores que ofereix la primera trilogia. Com en les dues peces anteriors, formulava un doble conflicte, l'individual i el col·lectiu, amb un pes molt més remarcable de la lluita social. Benet ho analitza, amb molt d'encert, al pròleg de l'edició conjunta de *Vermell de xaloc* i *Llumí d'or*, en què afirma que, de la trilogia, la darrera és «la més madura, la millor» i en què posa «sota el signe del realisme crític més estricte» (1976, 11-12) el seu primer teatre.

Aquest prefaci té un precedent molt interessant: una carta que Benet envià a Gomis el 16 de gener de 1973, en la qual, tot just després de llegir un primer esborrany del text, li comentava amb detall la possibilitat de modificar l'estructura de les escenes, a fi d'obtenir una clarificació més adequada respecte de la doble aventura que exposa *Llumí d'or*: la individual i la col·lectiva. La temàtica de l'obra, segons Benet, era la d'una castració del personatge principal, Gori, en dos nivells: «el de la intimitat (Maria) i el de l'actitud davant la societat (treball). A una castració a nivell personal, [...] s'hi correspon una castració a nivell col·lectiu. I viceversa». En la seva opinió, calia canviar l'estructura de la peça, incorporar un element en la primera escena que es resolgués en la darrera i ampliar l'aventura col·lectiva amb una escena, perquè el conjunt adquirís «una arquitectura perfecta» i s'equilibrés d'aquesta manera la tensió dramàtica entre les dues aventures proposades.

En la versió definitiva, les observacions relatives al conflicte col·lectiu que Benet li suggeria en aquesta missiva d'urgència es resolien segons les seves orientacions. Així, *Llumí d'or* estableix una estructura amb espais diversos —similar a *Vermell de xaloc*— en què l'escena central de la Dona de les Cartes atorga sentit al títol —«llumí d'or» és un eufemisme popular que designa el sexe masculí— i, ben mirat, al conjunt de la peça. La Dona de les Cartes —que per cert també xampurreja el caló— interpreta la feblesa de Gori, el protagonista, incapaç de «tenir les estisores a les mans per esquilar un gos» (Gomis 1976a, 78), que és una manera de dir que no té esma, que no té coratge per actuar; i vaticina, amb el llenguatge característic de les endevinaires, el que s'esdevindrà tot seguit, tant en la vida íntima com en la social. Menyspreat per Maria, la seva amistançada, Gori es mostra insolidari amb els companys de lluita i, en el moment decisiu, es fa enrere, es desvincula de la vaga i provoca la baralla fatal.

De la mateixa manera que a *Vermell de xaloc*, l'escena de la indústria —en aquest cas, l'espai de producció del proletariat fabril— obre i tanca la peça, amb la incorporació d'un element, la lluita obrera, que relliga el *crescendo* de l'aventura col·lectiva, tal com li havia proposat Benet. Per tant, la reivindicació laboral, que exigeix una unitat d'acció, topa amb la resistència insolidària dels esquirols o els cagadubtes que fan fracassar la lluita. Com assenyala Benet, el reflex individualitzat d'un conflicte col·lectiu que els personatges encarnaven a *La història d'un home qualsevol* i a *Vermell de xaloc*, evoluciona lleument: «La història particular de l'heroi cobra un relleu inusitat, fins al punt que, en el centre de l'obra, el context col·lectiu, fal·laçment, semblarà oblidat. En realitat, continua tenint tota la importància, però al seu costat, en mútua interdependència, el personal també la té tota» (1976, 13-14).

A més, a diferència de les dues anteriors, *Llumí d'or* presenta una elaboració més sofisticada en la construcció d'escenes o la caracterització dels personatges i s'interessa per altres elements com l'esoterisme —que practiquen tant l'herbolari del

mercat com, sobretot, la tiradora de cartes— o l'entitat que assoleix el personatge femení —Maria—, en la línia del que seria *Revolta de bruixes* (1976) de Benet (en aquesta obra, l'enfrontament entre racionalisme i irracionalisme o, si es vol, entre el compromís, la raó, la realitat, davant de la por, l'evasió i la fantasia assoleix el punt més àlgid amb el fracàs del primer).

Per altra part, tot i que a *Vermell de xaloc* i a *Llumí d'or* es pot observar la influència de Büchner quant a l'estructuració d'escenes o la tipologia dels protagonistes (el nom de Maria remet a la Marie de *Woyzeck*), els esquitxos brechtians que rebia *La petita història d'un home qualsevol* pràcticament es dilueixen i, en canvi, s'observa, potser, el ressò d'Arnold Wesker i de Sean O'Casey. Més en concret, s'hi detecten la preocupació de Wesker envers el fracàs de la classe obrera de la Gran Bretanya —i, per extensió, de l'Europa Occidental— en l'intent d'imposar a la societat la seva pròpia dinàmica revolucionària o la inoperància de l'inconformisme, si no assoleix de saltar de l'individu a la col·lectivitat; i, altrament, l'expressió, cenyida a l'experiència directa, de les exigències i necessitats del poble irlandès que O'Casey aboca a les seves obres.

Comptat i debatut, la trilogia inicial —d'inspiració marxista— presentava una visió dels sectors productius més importants de la realitat reusenca i comarques circumdants —però extrapolable al conjunt del proletariat dels Països Catalans— que esdevenia una metàfora d'una gran *impotència*, tant individual com col·lectiva —o viceversa. En primer lloc, perquè les tres obres es complementaven i es redimensionaven mútuament per tal d'oferir, més enllà de l'enfilall d'escenes que estableixen la interrelació entre conflictes individuals i col·lectius en uns marcs espacials determinats, la problemàtica social comuna i peremptòria d'una classe: el proletariat. En segon lloc, perquè la realitat mostrada posava al descobert les condicions reals d'existència de tota una comunitat: el retaule viu dels pagesos, pescadors i obrers de la indústria era, de fet, el *revés* de la realitat «oficial». I, en darrer terme, el naufragi dels personatges assolia, en certa manera, la magnitud d'una incapacitat col·lectiva a l'hora de proposar una acció, decidida i efectiva, contra les estructures d'opressió. No és estrany, com hem insinuat, que aquesta trilogia primigènia rebés l'escomesa de la censura franquista (Foguet 2015).

Fet i fet, el primer teatre de Gomis es limita a reflectir una realitat en la mesura en què és objectivada, pas previ a les possibilitats d'autoconsciència. Dit altrament: en tot cas, l'observació de les dinàmiques socials dutes a escena podia menar a la conscienciació individual i col·lectiva de la realitat, a la constatació de l'existència d'unes formes concretes de producció i de repartiment de la propietat que determinen l'explotació —en unes condicions laborals paupèrrimes— del proletariat rural, mariner o industrial. Uns sectors, això no obstant, que lluny de plantejar-se una solució col·lectiva als seus problemes comuns es deixen endur, no tan sols per l'apatia, la resignació o l'esquifidesa, sinó també per una mena de forces ancestrals, atàviques o de «subconscient col·lectiu» que estronquen, al capdavall, tota iniciativa o voluntat autènticament revolucionàries.

Durant aquests primers anys, en paral·lel a la seva activitat teatral i en sintonia amb el propòsit d'incidir en la cultura local, Gomis va redactar i impulsar el projecte de renovació de la *Revista del Centre de Lectura de Reus* i, entre 1971 i 1975, hi

va actuar com a cap de redacció (Amorós 2007, 62). Hi va implicar també el nucli dur de La Tartana. Dirigida oficiosament per Amorós, la nova etapa de la revista es proposava «vetllar per la seva catalanitat i pel seu prestigi cultural i intel·lectual» (2007, 62). En les seves memòries, el mateix Amorós valoraria l'aportació que Gomis feu en el rejoveniment de la publicació: «home reflexiu, de pensament ric, d'habilitat creativa i d'evident bon gust, [d'ell] partí la primera idea de fer aquesta revista conduïda per gent jove en època d'estudis, de gent jove en formació. Va ser molt important que Gomis tingués una fe sòlida en aquesta fórmula». A pesar de la censura i la repressió dels darrers anys de la dictadura, el to de la revista es va mantenir fins al final: «es fonamentava en una intel·ligent barreja que es mostrava en el conjunt, de continguts atrevits i de temes poc tolerats exposats des d'unes formes moderades» (Amorós 2007, 63).

Per les engires d'aquesta primera etapa, Gomis també va contribuir al muntatge *Reus, París i Londres*, a partir de textos d'autors de l'òrbita reusenca —Xavier Amorós, Joaquim Maria Bartrina, Antoni Correig, Gabriel Ferrater, Josep Ferrer (Queri), el mateix Gomis, Pere Mas, Joan Puig i Ferreter i Lluís Pasqual o altres reusencs o reusenques honoraris com ara Maria Aurèlia Capmany—, que fou estrenat al Teatre Fortuny el 19 de desembre de 1972 amb direcció del mateix Pasqual (Fàbregas 1987, 206-207). Quatre anys més tard, el 1976, va escriure encara una peça breu que duia per títol *Vint-i-vuit de juny* i que s'inspira en la vessant popular del teatre de Joan Brossa. Precisament, feia poc, Gomis havia publicat a la revista *Els Marges* una ressenya del primer volum de *Poesia escènica*, en la qual valorava la dramatúrgia brossiana com una de les «més valuoses aparegudes en el món literari de la postguerra» (1975, 106). Publicada el 1976 per La Tronada, Llibres de Reus, dins d'una carpeta amb altres artistes i escriptors locals, *Vint-i-vuit de juny* és un mer divertimento, molt breu, relatiu a la Festa Major de Sant Pere de Reus i, en concret, a la tronada que té lloc la vigília, a la Plaça del Mercadal, encesa per la màxima autoritat municipal. Al·ludeix, subtilment, a la situació política d'aleshores, quan socialistes i comunistes maldaven per fer valer el seu protagonisme públic en la immediata postdictadura.

A despit d'aquestes col·laboracions esporàdiques, el fet és que Gomis, un cop acabat el servei militar obligatori —en què no va passar de ser soldat de segona— i superada amb èxit la tuberculosi severa que l'abaltí, es lliura en cos i ànima a la medicina. Des del primer moment, prioritza la carrera mèdica en l'àmbit assistencial i de recerca, sempre des de l'aposta per la medicina pública, social i de qualitat. És contractat, el 1976, com a metge resident en l'especialitat d'Endocrinologia i Nutrició al Clínic de Barcelona i, successivament, exercirà d'especialista en diversos hospitals catalans (el de Bellvitge, el de Reus i, de nou, el Clínic), on alterna la pràctica clínica i la recerca.

El 1982, llegeix la seva tesi doctoral sobre fisiopatologia de l'hiperinsulisme a la cirrosis, en el marc de l'equip de recerca que liderava el professor Joan Rodés. No s'aturarà pas aquí, ans al contrari. Per a poder aprofundir en la investigació, efectua una estada postdoctoral (1983-1984) al Laboratori de Medicina Experimental de la Université Libre de Bruxelles, dirigit pel professor Willy Malaisse. Hi investiga sobre biologia cel·lular aplicada a l'estudi de l'illot pancreàtic. Un cop acabada aquesta

estada de recerca, el 1984, empès per la necessitat de tornar a casa, es reincorpora a l'Hospital Clínic, on crea el Laboratori de Diabetis i Obesitat, que ben aviat adquireix un reconeixement internacional.

Retorn a l'escriptura teatral: una nova trilogia introspectiva sobre inquietuds personals

A la segona meitat de la dècada dels vuitanta, després de gairebé quinze anys d'absència, en bona part a causa de la consagració absorbent a la medicina, Gomis torna a l'escriptura dramàtica i, inesperadament, també als escenaris. Malgrat la seva vocació d'escriptor, a l'hora de decidir sobre el futur professional, hi ha dues raons de caire personal que expliquen aquest parèntesi creatiu: d'una banda, el plaer de la recerca científica (la vida a l'hospital i l'atenció als malalts reclama molta dedicació) i, de l'altra, les dificultats de professionalitzar-se com a dramaturg. En el terreny més íntim, hi ha una experiència decisiva que també ho explica: el trasbals que li suposa el coneixement personal de Mercè Rodoreda. Gomis va a visitar-la per sorpresa amb la colla d'amics més pròxims dels Estudis Universitaris Catalans «molt a començaments dels setanta», segons recordava Benet (2010, 41). Rodoreda li desmunta de dalt a baix la seva concepció de la literatura, ja que li fa veure que «és necessària la vivència personal per aportar alguna cosa nova a la literatura, que a la literatura tot està ja molt fet i que el que és important és el "teu" punt de vista» (Lucas 1990b, 8).

Quan es planteja reprendre l'escriptura teatral, les seves obres *Capvespre al jardí*, *Al fil de la mar* i *El mercat de les delícies* són molt més introspectives i introdueixen preocupacions personals i, de retop, d'abast generacional i, en el fons, també polític. Amb una visió diferent del teatre i de la vida, tanmateix, Gomis deixa de banda l'activisme dels anys seixanta. Una de les constants que plana en aquesta nova etapa és l'exercici transformador de la voluntat individual, un tema entre brechtià i existencialista, davant de les dificultats d'articular una via col·lectiva. Oimés, en totes tres s'hi entreveu una frustració generacional per la constatació del fracàs de la utopia —marxista— somniada, per bé que es malda per refer alguna mena d'esperança. Al mateix temps, totes tres, com van destacar Cinta i Francesc Massip (2000, 221), «són clarament obres de personatges que transpiren el pas del temps. Obres que evidencien fins a quin punt la força del temps actua sobre la naturalesa dels homes».

Així doncs, després de la seva personal i intransferible —relativa— *travessa del desert* de la creació teatral, la tardor de 1987 Gomis enllestí *Capvespre al jardí*. Com per art d'encantament, l'obra fou guardonada *ex-aequo* amb el premi Ignasi Iglésias de 1988, es publicà dins la col·lecció «El Galliner», obtingué el Premi Crítica de Serra d'Or de 1989 i s'estrenà al Teatre Lliure de Barcelona, el 2 de maig de 1990, per la companyia d'aquest teatre, sota la direcció de Lluís Pasqual i escenografia i vestuari de Fabià Puigserver. El repartiment era de luxe: Anna Lizaran (Àngels), Ramon Madaula (Joan), Lluís Homar (Mateu) i Jordi Bosch (Lluc). Quina diferència, doncs, respecte de les condicions de la trilogia inicial que, si bé gaudí *tant* de les possibilitats de publicació —amb censura inclosa— dins d'El Galliner (amb un *décalage* important i simptomàtic, en el cas de les dues darreres, quant a la data

d'escriptura, atès que es publicaren l'any 1976 i havien estat escrites el 1970 *Vermell de xaloc* i el 1974 *Llumí d'or*) *com* d'unes estrenes escadusseres i, a despit d'algun encert remarcable, no gaire afortunades a càrrec de grups independents.

Amb *Capvespre el jardí*, Gomis tornava a fer una entrada fulgurant de cavall sicilià. Val a dir, feta aquesta remarca, que ell mateix era conscient de la seva situació com a autor dramàtic que estrenava al Lliure en circumstàncies excepcionals i no necessàriament extrapolables: «Jo penso que en aquest moment és veritat que ha augmentat el nombre d'estrenes de teatre de text. Però em fa la impressió que l'autor català (i això que a mi m'ha anat molt bé) no sempre estrena en les millors condicions possibles», com confessava a Blanca Lucas (1990a, 86), a qui dedica l'obra. En qualsevol cas, el mateix Gomis també precisa que el silenci creatiu era discutible, ja que, com veurem més endavant, no havia deixat pas d'escriure narrativa i assaig durant aquells anys (Sotorra 1989, 29).

Al cap i a la fi, Gomis s'inseria en el conjunt de dramaturgs *recuperats* dels anys seixanta, que es beneficiava d'un context —provisional— de revaloració de la figura de l'autor dramàtic. Així, bo i denunciant la marginació soferta pels dramaturgs com a part implicada, Benet assenyalava —en el pròleg que «va batejar» el retorn de Gomis a la literatura dramàtica— dues causes del parèntesi: les dificultats per consolidar la dedicació a l'escriptura dramàtica en un temps molt poc propici, en què la figura del dramaturg era menyspreada; i la consagració de Gomis a una brillant carrera en el camp de la medicina (1989, 8-9). En una entrevista amb motiu de l'estrena, el mateix Gomis matisaria aquest doble factor, personal i col·lectiu, del retorn a l'escriptura dramàtica: l'estabilitat professional a Barcelona li permetia gaudir d'«un moment més reflexiu, més creatiu» que, ric d'experiències viscudes, el commina a escriure, mentre que l'acollida més favorable del text teatral facilita la possibilitat de publicar i d'estrenar (Lucas 1990b, 8-9).

En canvi, les altres dues obres de la trilogia de la represa experimentaren una fortuna escènica desigual. *Al fil de la mar* participà el 1991 de la segona convocatòria de les borses d'ajut a la creació de textos teatrals, atorgades pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC), en què prengueren part també Toni Cabré, Núria Furió i Oriol Izquierdo. L'obra fou estrenada el 19 d'abril de 1996 al Teatre Lluïsos de Gràcia, per la companyia Sotacabina Teatre, dirigida per Marcel Duran; i, en el marc de «L'Alternativa dels 70», reposada al Versus Teatre, el 21 de març de 2005, sota la direcció de Manuela Lorente i amb escenografia de Joan Galí. Al seu torn, *El mercat de les delícies* s'integrà dins el cicle «Diàlegs» de la temporada 1993-1994 també del CDGC que pretenia d'oferir espectacles de format petit i, segons que afirmava Benet al programa de mà, «d'abastar zones dramatúrgiques desateses però importants per al normal desenrotllament de l'escena del nostre país», entre les quals hi havia la de «la dramatúrgia viva, la dels autors que en aquest moment treballen per descriure la contemporaneïtat». Dirigida per Rafel Duran, l'obra de Gomis es va estrenar el 13 de desembre de 1993 al Teatre Romea de Barcelona, amb la interpretació de Pere Arquillué (Haran) i Mercè Pons (Haïssa).

Tots tres textos van ser publicats relativament aviat en relació amb l'any d'escriptura: *Capvespre al jardí* (1987), el 1989 dins de la col·lecció «El Galliner», nascuda, com és sabut, de la dinàmica del teatre independent; *Al fil de la mar* (1991), el 1994,

i també *El mercat de les delícies* (1993), el 1996, tots dos dins de la malaguanyada col·lecció «Teatre Català Contemporani, Els Textos del Centre Dramàtic». Cal tenir present que aquesta col·lecció oficial *només* havia publicat fins aleshores textos de Sergi Belbel (*Tàlem*, *Després de la pluja*), Narcís Comadira (*La vida perdurable*, *Neva*, *L'hora dels adéus*), Jordi Pere Cerdà (*Quatre dones i el sol*), Josep Maria Benet i Jornet (*Fugaç*), Rodolf Sirera (*La caverna*) i Lluïsa Cunillé (*La festa*). Per tant, Gomis tornava a escriure, tornava a publicar i, sobretot, tornava a accedir als escenaris, com afirmava Enric Gallén, «mitjançant plataformes oficials —com el CDG— o privades de gran projecció ciutadana —com el Teatre Lliure—, ben distintes de les precàries cobertures emprades per un teatre independent ja en oberta crisi en la dècada dels setanta» (1994, 11-12).

En aquest context, la nova trilogia de Ramon Gomis encetava, en conjunt, una mirada «reflexiva», «sentida» —enfront de la mirada «espectadora» del tríptic inicial— sobre una realitat quotidiana que permet una reflexió entorn d'experiències i sentiments íntims, una introspecció —un «replegament intimista»— que, si bé parteix d'una posició ètica, es materialitza en una d'estètica. La curiositat cultural infatigable de Gomis —que va de la pintura al cinema, passant per l'arquitectura, l'escultura i, per descomptat, la literatura i el teatre— s'insinua en petites pinzellades que escampa, subtilment, en la seva escriptura —tant la narrativa com la dramàtica— i suposa un canvi considerable de referents estètics. A més, el teatre crític i personal de Gomis s'afilia a un realisme que no s'entesta a suplir la realitat sinó que parteix d'un acurat exercici d'estilització —no sempre ben valorat per la crítica. Així, *Capvespre al jardí* presenta, si més no, un doble nivell d'interpretació possible: en el context d'un sopar hiperrealista, un espai i un temps vagament essencialitzats, simbòlics, incideixen en el *crescendo* de la tensió dramàtica.

L'espai aparentment idíl·lic en què té lloc el sopar de retrobament entre amics d'antany —Joan, Mateu i Lluc— desvela de manera gradual els misteris que amaga, mentre afloren les ferides, les rivalitats i els ressentiments del passat, i també les posicions antagòniques en termes intel·lectuals i vitals. Des de l'època en què tots ells —i també Marc, absent de la trobada— van coincidir en la recerca mèdica a Brussel·les, els anys els han distanciat considerablement. Així, orgullós de disposar d'un passaport nord-americà, Mateu ha extremat el seu utilitarisme cínic, mentre que Lluc, després d'abandonar la investigació, es mostra completament escèptic sobre les potencialitats de la ciència. En contrapartida, Joan ha aconseguit una estabilitat afectiva i pot tenir una visió més conciliadora sobre la importància de la ciència, el valor dels diners o el paper de l'art.

Tots tres mantenen discrepàncies igualment respecte a la capacitat de la raó per elucidar la realitat: Lluc considera que hi ha fenòmens que no poden explicar-se en termes racionals; Mateu creu fermament, ben al contrari, que tot té una raó de ser; i Joan no descarta cap opció. En darrer terme, les seves concepcions polítiques també divergeixen: Mateu defensa actituds supremacistes, excloents i violentes que escandalitzen la resta dels comensals, dignes representants d'un progressisme d'esquerres més teòric que real. Al capdavall, Àngels, la companya de Joan, senyora del jardí, els fa adonar de l'error que cometen sovint els homes quan s'entesten a

«trobar el coneixement en la discussió, en el debat, en la disputa» en lloc de fer-ho «en l'amistat, [...] en l'amor» (Gomis, 1989, 47).

El jardí com a *locus amoenus* ens remet a *Del paraíso al jardín latino* (1981) de Nicolau Maria Rubió i Tudurí o a la infantesa perduda del «Jardí de primavera» de *Cròniques de la Costa Daurada* (1992). De manera significativa, l'espai on té lloc *Capvespre al jardí* amaga una misteriosa història entre darwiniana i hitchcockiana (recordem el cèlebre film *Els ocells*, 1963). Abans de començar el sopar d'amics, sorprenentment, hi irromp un corb indi parlaire (missatger d'un enigma inquietant i auguri de mort que, alhora, és un petit homenatge al film *Gruppo di famiglia in un interno* [1974], de Luchino Visconti i al poema «El corb» d'Edgar Allan Poe), un caire més de l'irracional i el misteri que s'insinua en un món controlat —en aparença— pel seny i la ciència. En aquest punt, cal tenir en compte el paper «provocatiu» que, segons el mateix Gomis (Lucas 1990b, 9), juga el corb garlaire: no tan sols perquè és un ocell de mal averany en la tradició mediterrània, sinó també perquè contribueix a alimentar la cadena d'incògnites que envolta el passat del jardí i suposa una irrupció disruptiva en un sopar de retrobament entre amics un capvespre de juliol.

Per altra part, la cadència temporal amb què evoluciona l'àpat, quan el sol va a la posta i les hores condueixen a una nit de lluna plena, també dona una nova dimensió a la conversa, aparentment innòcua, entre amics. Els presagis de tempesta i els efectes d'un vi consistent del Priorat contribueixen a carregar més l'atmosfera tibant de la trobada. A *Cròniques de la Costa Daurada*, Gomis sosté que «el vi del Priorat és una mica aspre, consistent, amb un cos molsut, sensual, per a passions autèntiques. Com aquelles que es poden desencadenar durant i després d'un sopar» (1992, 57). La violència que es deriva de les posicions enfrontades revela la irrevocabilitat de la paraula i del pas dels anys.

El semiòleg Sebastià Serrano va definir l'obra com «una gran metàfora sobre l'ordre social establert, amb un heroi que és la línia del temps», ja que durant el sopar es fa evident la irreversibilitat del seu pas, com a element d'unió i de desunió, i la presència ineludible de la mort, simbolitzada en el corb (Salomón 1990, 2). A part de la identificació entre temps escènic i temps real, hi ha el temps de la memòria, del record i de l'amistat: un passat comú que, en certa manera, justifica el retrobament, però que també desemmascara la pèrdua d'allò que els reconeixia —en una línia similar al film *Els amics de Peter* (1992), de Rita Rudner i Martin Bergman o, dins de la dramatúrgia catalana, a obres com ara *Desig* (1989), de Benet, o *Damunt l'herba* (1989), de Guillem-Jordi Graells (Sirera 1993, 35-36). Un distanciament que posa de manifest, malgrat tot, una mediocritat compartida i una notòria ineptitud per a la comunicació.

La quotidianitat d'un sopar d'estiu, doncs, esdevé una cerimònia litúrgica en què els evangelistes de la ciència moderna acaren les seves posicions, diferents i contradictòries, davant del coneixement i la vida, sota la tutela encuriosida d'Àngels, com a amfitriona-sacerdotessa que oficia la vetllada. Un jardí, espai únic, que ens remet al del paradís, carregat de símbols i misteri. Com reconeix a *Cròniques de la Costa Daurada*, «cadascú construeix el seu jardí, somnia la seva primavera» (Gomis 1992, 84). En la peça teatral hi conflueixen dues concepcions de pensament, la cristiana i la lliurepensadora; s'hi estableix una dialèctica entre el fet imaginatiu

i el fet real, entre l'irracionalisme i el cientisme; i, amb un cert prisma distanciador, s'hi confronten una sèrie d'elements com ara la violència, l'agressivitat, la destrucció i la marginació (Martí 1990, 10). El substrat simbòlic reposa sobre un seguit de coincidències entre les situacions de l'obra i l'evangeli:

Situacions de l'obra	**Situacions de l'evangeli**
Joan i Àngels preparen un sopar per als amics d'ell, a base de pa i vi.	El pa i el vi foren els ingredients bàsics del Sant Sopar, perpetuats per l'Eucaristia.
Van estar tres anys amb el seu mestre.	El període de vida pública de Jesús fou de tres anys.
S'expliquen una sèrie d'històries inversemblants, amb una gran càrrega simbòlica.	Són semblants a paràboles, com les que s'expliquen en els evangelis.
Àngels diu a Joan que porti el vi.	Episodi semblant al de les bodes de Canà, en el qual Maria demana el vi al seu fill.
Beuen tots el vi amb la fruitera.	Comunió compartida en el mateix calze.
Record del mestre mort. Un rebel. Sentiment d'haver-lo abandonat.	Tot plegat recorda la figura de Jesús.
Diuen: «Què et fa si va morir al migdia o al capvespre?»	Segons la tradició, Jesús morí a les tres de la tarda. Entre el migdia i el capvespre.
Marc va ser poc al laboratori, però va escriure dos bons articles.	Sant Marc no va conviure amb els apòstols, però va escriure un dels evangelis.
El professor va morir a causa d'una infecció provocada per una transfusió de sang en mal estat. «Assassinat col·lectiu —diu Mateu— per culpa dels drogoaddictes.»	Jesús mor com a víctima innocent dels pecats del món, és a dir, per culpa dels pecadors.
Baralles entre ells per les seves diferents maneres de pensar.	«No he vingut a portar la pau, sinó la guerra.» Signe de contradicció.
Cap al final s'aixeca la lluna plena.	La Pasqua és temps de lluna plena.
Tots tres van a parar dins el bassiol i queden ben remullats.	Baptisme regenerador.
Una vegada s'han remullat, ja poden entrar a la casa.	Regenerats pel baptisme, ja formen part del regne de Déu.
«El sopar s'ha acabat» —diu l'Àngels.	«Ite missa est.» La missa és acabada.

(Martí 1990,10)

Les posicions dels contertulians són emblemàtiques d'una generació i dirimeixen la desil·lusió per l'esfondrada d'uns ideals i la recerca pertorbadora d'alternatives individuals. Per a Gomis, *Capvespre al jardí*, «en certa manera, és fruit d'una generació

que no ha acabat de ser res, que ha estat marcada per unes il·lusions, de progrés i, en certa manera, tots els tres personatges estan tocats per aquesta caiguda d'uns ideals. I, aleshores, evidentment, en surten uns altres, d'ideals, que són l'amistat, que és el joc, que és l'amor, són uns ideals en el seu conjunt [el personatge d'Àngels se'n fa portaveu] possiblement més poètics» (Lucas 1990b, 9). Segons l'autor, els personatges masculins vehiculaven tres opcions vitals possibles que ell mateix hauria pogut prendre «en diferents moments» (Lucas 1990b, 9). Les dues primeres són antagòniques i la tercera en seria una síntesi.

Així, Mateu continua en una bona universitat nord-americana i disposa d'un flamant passaport com a lliure ciutadà dels EUA; utilitza la ciència com el seu leitmotiv i té la pretensió que ha triomfat, tot i que no deixa d'explicitar grans contradiccions. Als antípodes, Lluc ha abandonat la ciència, perquè ha arribat a la conclusió que ni a fora ni al seu país la seva capacitat i el seu ambient intel·lectuals no li haurien permès d'anar més enllà d'una certa mitjania; davant de l'agressivitat creixent de la ciència, es refugia en l'art i la literatura com a formes de creativitat «més humanes». A manera de síntesi de tots dos, més ambivalent, Joan ha tornat al país i, dintre la mediocritat circumdant, intenta treballar autocríticament en la ciència; per bé que no se n'acabi de sortir, té una vida interior força rica i se sent feliç en el jardí.

En els seus posicionaments, amb el gest o la paraula, tots tres posen en joc la sensibilitat o la concepció ideològica respecte de la ciència, l'amor, el passat, l'irracional, la creació o l'ordre establert. A propòsit de les actituds racistes i xenòfobes de Mateu, paga la pena de recordar un fragment de *Viatge per la mar de la Frau*: «Un se sent estrany en funció dels que l'envolten. I el rebuig dels altres també depèn dels criteris de la majoria. L'avantatge d'aquesta mar on es troben tantes religions i cultures és que sembla que, amb el temps, és més fàcil que en altres llocs exercir la tolerància» (Gomis 1995, 109). Tanmateix, dut el joc a l'extrem del risc i de l'absurd, arriba l'expiació, la catarsi. De la mà serena d'Àngels, ama i senyora del jardí, amfitriona de la trobada, que agombola les posicions enfrontades i assumeix el bé i el mal, descobrim el recer del coneixement: l'amistat, l'amor que salva de l'autodestrucció. Sense oblidar la memòria. El desenllaç catàrtic és, tot amb tot, obert.

Al fil de la mar situa l'acció en un espai i uns referents —amb detalls gastronòmics inclosos— inequívocament mediterranis que participen de l'estilitzada prosa vivencial —amarada d'ironia i lirisme— de les *Cròniques de la Costa Daurada*, on l'autor posa en solfa els seus coneixements i gustos gastronòmics i botànics, i de *Viatge per la mar de la Frau*, que revela la seva passió per la Mediterrània, els seus paisatges, la seva història i la seva gent. En l'obra teatral, tot i que obert a la influència directa del paisatge costaner, l'espai és interior, apte per a la confidència o el conflicte, i també tendeix a un progressiu retraïment fins a esdevenir un refugi. Perquè, amb el pas implacable del temps, les estacions de l'any —estiu, tardor, hivern— i els seus innumerables matisos emmenen cap a una desfeta. L'obra neix de l'experiència personal de la mort, la malaltia i el joc; concretament, de l'impacte causat per la desaparició, el 1991, de Fabià Puigserver i Montserrat Roig, amics de l'autor.

L'eix de la història és Andreu, un arquitecte de prestigi a qui li diagnostiquen un càncer molt avançat, tot just quan es troba en un dels moments àlgids de la seva

vida professional. Dues dones, Àngels i Amèlia, s'hi vinculen sentimentalment: la primera, per la relació que hi va mantenir en el passat i que ha deixat la memòria i la complicitat dels anys viscuts; la segona, molt més jove, per la intimitat que hi té en el present. Entre les dues dones hi ha, al seu torn, una experiència comuna: un lligam absorbent que, si bé Àngels va saber desfer per conquerir la llibertat, Amèlia dubta, de primer, per la poderosa atracció que exerceix Andreu i, després, per la seva malaltia terminal. El contrapunt de totes dues dones és Àgata. Al marge d'un matrimoni convencional que li fa envejar la vida d'Àngels, Àgata és mig bruixa, vaticina amb les seves supersticions mals auguris i traça les pinzellades de misteri —una de les constants, com hem vist, de la seva obra des de *Llumí d'or*. El seu marit Albert, que pertany a un partit polític i que creu en els projectes col·lectius, ofereix el contrast ideològic de les motivacions creatives, estrictament individuals, del seu amic Andreu.

En aquest ambient culte i refinat de professionals liberals i d'artistes cosmopolites hi fa acte de presència, com a *Capvespre al jardí*, l'escepticisme o el desengany generacionals que, de forma esqueixada, representa Andreu, reclòs en la seva megalomania. Quan la malaltia es manifesta, en estat irreversible, Andreu prepara amb penes i treballs, abocat a una lenta agonia, la maqueta del seu darrer gran projecte arquitectònic. Com en *La intrusa* de Maurice Maeterlinck, la mort el sotja per endur-se'l. «Estar al fil de la mar evoca aquella ratlla tènue que separa la vida de la mort», recorda Gomis a *Viatge per la mar de la Frau* (1995, 129). Com a creador, a Andreu només el mou la pulsió individual i no té cap interès que la seva obra deixi una empremta col·lectiva: «La humanitat? El país? El progrés! Què vol dir això quan d'aquí uns dies no hi seré! No vol dir res. Ni la memòria» (Gomis 1994, 77). Al final, amb la intervenció involuntària d'Àngels, opta per immolar-se.

Més enllà de la realitat quotidiana, amb l'explícita suggestió simbolista, l'obra crea una atmosfera «txekhoviana» (Massip i Massip 2000, 226), que interrelaciona el món exterior (el canvi d'estacions i la influència de la naturalesa de la Costa Daurada) amb l'interior (la casa i les persones que s'hi mouen). La conversa que desgranen els personatges posa al descobert els seus plantejaments sobre les relacions sentimentals —a la manera de Woody Allen—, el paper central de la dona i, a través d'Àngels i Andreu, la concepció de la creació artística —sia l'arquitectura sia, no pas debades, el teatre. En tots dos àmbits, s'hi congria una lluita sobre el llegat de la memòria.

En definitiva, com a *Capvespre al jardí*, a *Al fil de la mar* la realitat quotidiana s'embolcalla d'un vel simbòlic i d'unes dosis de misteri que, en la línia de *Dublinesos* de James Joyce i, en concret, de l'excel·lent narració «Els morts» —o la fidelíssima versió cinematogràfica de John Huston (*The Dead*, 1987)—, aconsegueix d'elevar la mera anècdota a categoria literària. En les darreres pàgines de la narració «Sopar d'hivern», publicada a *Cròniques de la Costa Daurada*, se superposa la veu i l'evocació amb les d'«Els morts» de Joyce (Gomis 1992, 64-66). Més subtilment, en el text teatral s'hi emmirallen dos dels seus amics del món teatre: Fabià Puigserver i Lluís Pasqual. De fet, el personatge d'Àngels, actriu professional, vehicula en certa manera la concepció del fet teatral de Gomis com un «fet vital» (Foguet 1996); així, recomana a Àgata que procuri veure la representació de *Fedra*, perquè «llegir-la no

és el mateix» o etziba a Andreu, a propòsit de la seva antiga relació sentimental i amb una confusió simptomàtica entre art i vida: «al teatre, quan s'acaben les representacions només queda la memòria» (Gomis 1994, 33 i 41).

Com hem vist, *El mercat de les delícies* formà part de la primera edició del cicle «Diàlegs» de la temporada 1993-1994, que s'articulà —segons consta en el programa de mà— a partir d'un encàrrec fet a quatre escriptors de literatura dramàtica, Joan Cavallé, Lluïsa Cunillé, Miquel Maria Gibert i el mateix Gomis, «tots ells de mèrits reconeguts en una ocasió o altra, però que lluiten encara per normalitzar la seva situació», amb la qual cosa se'ls ajudava «a esmolar les armes professionals» i a pal·liar «en certa modesta mida la quasi total absència d'escenaris on combatre i realitzar-se». El cicle girava al voltant de les relacions de parella. En el programa de mà Gomis explicava que l'encàrrec li havia estat suggerit per Domènec Reixach, director del CDGC, a final de la primavera de 1993; consistia a escriure un diàleg protagonitzat per una parella, d'una hora de durada, i situat en un mateix espai, en què predominés el text i la interpretació (1996, 9).

El mercat de les delícies planteja un tema d'actualitat candent, el de la migració «il·legal», encarnat en una parella jove procedent del Marroc que, després de travessar l'estret de Gibraltar, ha anat a parar a una platja de la costa mediterrània d'Andalusia a causa del naufragi del llagut en què viatjava. La incertesa del lloc d'arribada o de la fortuna dels companys de viatge, el neguit pel setge dels carrabiners i la manera diferent de concebre l'aventura acaren Haïssa i Haran a una *situació* colpidora. Atrapats per les dunes, com en una cel·la, i amb l'influx imposant de la natura que els envolta, esperen que claregi el nou dia. En els envitricolls de la conversa, impregnada de dubtes, angoixa i por, Haïssa palesa la seva confiança en els resultats satisfactoris del risc, en un món nou en què, a diferència de l'infern i de la misèria de què han fugit, poden conquerir la llibertat; Haran, per contra, es mostra escèptic i desencisat davant de les dificultats que tindran, com a migrants sense papers, per reeixir a integrar-se en una terra estranya i adverteix a la seva companya que el seu «mercat de les delícies» és un miratge (Gomis 1996, 41-42).

Així mateix, entra en col·lisió la concepció diferenciada a propòsit de les expectatives sobre la seva relació sentimental: Haran, més apàtic i conformista, s'enroca en l'amor possessiu que sent per ella i que el duu a aventurar-se a deixar-ho tot per acompanyar-la en la seva quimera; ben al contrari, Haïssa no està disposada a renunciar a la *terra promesa*, el seu somni de llibertat, ni per la memòria ni per l'amor —que considera un luxe o una malaltia en les seves circumstàncies— i aposta decididament per endinsar-se, en solitud i sense compromisos, en una nova realitat sense el llast del passat. Dona mediterrània, jove i atractiva, però nascuda en una societat àrab tradicional, el conflicte individual en el seu cas s'enriqueix per l'obstinada voluntat d'entrar en un món —en principi— ple de possibilitats de futur. «Necessito totes les meves forces per buscar una nova vida», reconeix, determinada a començar lliurement de cap i de nou, tot deixant enrere un passat que refusa (Gomis 1996, 54). Les discrepàncies d'expectatives els duran a la confrontació fatal entre tots dos.

El caràcter deliberadament obert de la peça implica, d'una banda, un intent d'experimentar des del punt de vista tècnic amb solucions dramatúrgiques —*in*

media res, reiteracions, silencis, expressió cisellada— que suposin un repte per a la interpretació i la direcció; i, per l'altra, permet que la dialèctica de les dues posicions enfrontades abraci tant la denúncia crítica del mercadeig de què són víctimes Haran i Haïssa com d'alguns dels motius que provoquen el fenomen migratori (pobresa, opressió, incertesa) i les conseqüències que se'n deriven (vulnerabilitat, marginació, il·legalitat). Gomis s'inspirava en una realitat ben concreta i punyent: els migrants que arribaven aleshores en llaguts a les costes d'Almeria.

Així, tot i que en una línia similar de teatre realista i crític, si en les dues obres anteriors els referents teatrals més immediats eren Anton Txékhov —l'exposició d'esdeveniments de la vida que n'expliquen el sentit— o Harold Pinter —la comunicació com a evasió—, *El mercat de les delícies* entronca amb el teatre existencialista d'*Huis-clos* de Jean-Paul Sartre —amb una picada d'ullet a la simbologia guimeraniana—, sense deixar de banda la creació d'una atmosfera que suggestioni i acreixi la tensió dramàtica i, alhora, que embolcalli les accions més simples d'una comuna quotidianitat humana que, en aquest cas, fa al·lusió a una problemàtica social vigent. I, com el final de l'obra —o la trajectòria de l'autor—, obre un interrogant per al futur més immediat.

Menys interessat per la dimensió social, en la seva segona etapa Gomis aposta, en conjunt, per un plantejament més polièdric i introspectiu de la seva realitat des de constants ideològiques, ètiques i artístiques diàfanes. Com a punt de partida, hi ha un tema de marginació que el preocupa —en la primera etapa, les classes populars i, en la segona, un fet extern com ara la mort, la malaltia o les migracions— i que genera un qüestionament i una reflexió que el teatre desvela. En termes ideològics, Gomis sempre se situa «a l'esquerra» (Foguet 1996) en la mesura que té la convicció que les problemàtiques socials reclamen solucions que garanteixin l'exercici dels drets polítics fonamentals. Les seves obres volen contribuir a lluitar perquè sigui així.

En aquest aspecte, cal remarcar que en les tres peces d'aquesta segona etapa la figura de la dona és bàsica i revulsiva en els lligams d'interrelació i comunicació entre els homes. De fet, sense defugir la seva complexitat, com ja va recalcar Gallén (2011, 12), els personatges femenins assumeixen un paper renovador substantiu en la dramatúrgia gomisiana, tant des del punt de vista vital com intel·lectual: Àngels a *Capvespre al jardí* i Amèlia a *Al fil de la mar* activen dinàmicament la relació i la comunicació en els cenacles respectius, mentre que Haïssa a *El mercat de les delícies* s'erigeix en un agent combatiu i creador, amb una actitud molt més esperançada que Haran.

En totes tres obres, com també en les de la primera etapa, el pas del temps esdevé un factor creatiu crucial i, al seu torn, els espais evoquen l'Europa mediterrània, un hàbitat obert, de places i carrers, de dimensió humana; i també, és clar, la catalanitat, la idiosincràsia i els costums dels catalans. Els seus personatges, d'altra banda, resulten antiherois, quotidians, marcats per les seves petites dèries i passions. Des de l'òptica estètica, Gomis aposta per una «constant de canvi» que el condueix a provar formes noves i, al mateix temps, seguint la tradició romàntica, procura en els seus textos oferir «els referents de l'emoció, de la suggestió, perquè l'actor s'hi trobi, s'hi senti» (Foguet 1996).

Més amunt esbossàvem la trajectòria professional de Gomis en l'àmbit de la medicina, que s'intensifica durant aquesta segona etapa. Continua com a metge adjunt de l'Hospital Clínic fins al 1990, en què guanya la plaça de cap de la Secció de Diabetis d'aquest centre hospitalari, on exerceix fins al 2000. A més, el mateix any 1990 és nomenat consultor sènior del Clínic, fins a la seva jubilació el 2017. Dos anys abans, el 1988 comença a impartir classes com a professor associat a la Facultat de Medicina de la UB, on ensenya matèries relatives a la diabetis, l'obesitat i la nutrició. En paral·lel, la seva consagració a la recerca li proporciona els primers reconeixements (d'una llarga llista que vindran després): el Premi August Pi i Sunyer de Bioquímica (1985), el Premi Leandre Cervera d'Endocrinologia (1985) i el Premi Sociedad Española de Diabetes a la Investigación Básica (1994). Tot amb tot, la dedicació plena a la medicina al Clínic i a la Facultat de la UB no li impedeix reservar les hores de lleure a la literatura i al teatre. És quan, amb tot el bagatge acumulat de l'experiència professional i vital, tornarà a sentir la necessitat d'escriure.

La darrera represa: continuïtat i diversificació de propostes

En la segona i darrera represa de l'escriptura teatral, Gomis aprofundeix i diversifica les seves propostes. Al costat de dos monòlegs breus, *Què hi fa tota aquesta gent al bell mig de la plaça* (2003) i *Second Life (Homenatge a Samuel Beckett)* (2008), les peces més o menys extenses són, de moment, cinc: *L'espiadimonis* (2012), *Retorn a Betlan* (2016), *Només els corbs van tips* (2023), *Un minut de silenci* (2024) i *Sopar al jardí* (2026). Si deixem de banda els monòlegs, que reclamen una atenció a part, *Un minut de silenci* entronca amb la primera etapa per la fascinació envers el *Woyzeck* de Büchner, mentre que *L'espiadimonis* i *Sopar al jardí* mantenen el fil de continuïtat amb la segona etapa per la reflexió generacional que aporten. En canvi, amb un discret rerefons autobiogràfic, *Retorn a Betlan* i *Només els corbs van tips* obren un eix temàtic nou: la memòria col·lectiva, encara que des d'una dimensió familiar, respecte a la Guerra d'Espanya. Enllacen perfectament, en aquest sentit, amb la tendència de la dramatúrgia catalana del primer terç del segle XXI que ha recuperat la memòria col·lectiva dels fets traumàtics del passat (Foguet i Martínez 2022).

Les dues peces breus són el resultat de sengles encàrrecs. *Què hi fa tota aquesta gent al bell mig de la plaça*, inclosa en el volum *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis* (2003), s'inspira en la guerra de l'Iraq que s'inicià aquell mateix any. L'únic personatge és un actor que explica la destrucció i l'horror causats per la invasió de l'Iraq per les tropes nord-americanes amb el pretext oficial —del tot fal·laç— d'alliberar el país del tirà. *Second Life*, escrita a petició de Ferran Madico com a director del Centre d'Arts Escèniques de Reus, s'estrenà al Teatre Fortuny el 2008, amb direcció de Miguel Àngel Fernàndez i interpretació de Quimet Sorio. Es publicà dins el recull *El Mort. 15 monòlegs* (2008), que aplegava peces de Xavier Amorós, Josep Anton Baixeras o Joan Cavallé, entre d'altres. Inspirada en una molt incipient Intel·ligència Artificial i en *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett, planteja la possibilitat d'una segona vida molt més reeixida, que aparentment permetria superar una d'anterior, miserable i mancada d'ambició. És protagonitzada per un home de 58 anys, ben vestit, que decideix viure una nova vida que tampoc no satisfarà les expectatives inicials.

L'espiadimonis i *Sopar al jardí* reprenen algunes de les temàtiques que Gomis havia abordat a *Capvespre al jardí*. *L'espiadimonis* s'estrenà al Teatre Bartrina de Reus el 10 de febrer de 2012 i al Lliure de Barcelona el 23 de febrer del mateix any, sota la direcció d'Iban Beltran. Se centra sobretot en la recerca mèdica, una temàtica que Gomis coneix molt bé per experiència pròpia. La irrupció d'una doctora jove, Ela de Báthory, que arriba a Barcelona recomanada per un reputat professor de la Universitat Lliure de Brussel·les amb la intenció d'estudiar sobre la metàstasi del càncer, trasbalsa la vida del doctor Jové, una eminència en la recerca bioinformàtica. D'orígens hongaresos llegendaris, ambiciosa i tenaç —el personatge s'inspira en Katalin Karikó, premi Nobel de Medicina de 2023—, Ela aconsegueix introduir-se cada vegada més tant en la vida professional com privada del professor Jové fins al punt de fer indestriables tots dos àmbits. En el rerefons, Ela també és una dona amb moltes pors i inseguretats que troba un recer en el professor «gran i savi» (Gomis 2011, 87).

A *L'espiadimonis*, el món competitiu de la investigació científica i la teoria de la complexitat biològica es projecten en el camp de les relacions humanes. Els altres dos personatges, Verònika, escriptora també hongaresa i companya sentimental d'Ela, i Àngels, assistenta i examant del professor Jové, contribueixen a ordir —novament, amb segell femení— un joc si és no és pervers d'interessos professionals i vincles afectius. L'obstinació d'Ela per defensar a ultrança el seu projecte de recerca permet qüestionar els límits deontològics, mentre que tot l'entramat d'afers sentimentals posa en tensió l'ètica de les relacions. La referència al model de l'espiadimonis per explicar el caos simbolitza també l'embull i el desordre dels conflictes vitals i afectius. El vol erràtic i la naturalesa predadora de l'espiadimonis —que Verònika identifica amb Ela per tal d'afeblir-la— actua com una mena de metàfora visual de la inestabilitat i la complexitat del món modern. A més de les converses sobre temes científics, l'obra inclou debats sobre aspectes literaris, culturals, identitaris o polítics que donen carta blanca per desfer tòpics i prejudicis.

Sopar al jardí és una mena de *remake* de *Capvespre al jardí*. El text és fruit d'un encàrrec que li feu Sílvia Bel, que de jove havia quedat captivada per l'estrena del Lliure el 1990. L'actriu barcelonina i la directora d'escena Marta Angelat li van suggerir una revisió de l'obra que n'actualitzés el conflicte científic i el traç general. Per a preparar el terreny, van fer un sopar amb gent del món de la ciència, del periodisme, del dret i de la docència. El debat prendria així una dimensió social i científica. Al final, el projecte de muntatge no es va poder dur a terme i, fins ara, el text havia romàs inèdit. A diferència de *Capvespre al jardí*, Gomis hi torna des d'una òptica diferent: atenua el simbolisme, atorga més protagonisme a les dones investigadores i posa l'accent en els debats sobre la ciència, l'art i els conflictes socials en un món que havia patit l'impacte de la covid i que viu les conseqüències del canvi climàtic.

Les amfitriones del sopar són Alba, investigadora de l'Institut de Ciències de Catalunya, i la seva parella Alícia, artista iconoclasta, deu anys més jove. Els convidats, vells amics d'Alba, també són del seu ram: Johanna, investigadora de la Universitat de Harvard; Mateu, metge en un hospital; i Marc, investigador a la Universitat de Colúmbia. L'encontre té lloc a Bellaterra, indret d'efluvis universitaris, un capvespre de juliol. L'entorn acollidor de la casa i el jardí augura un

sopar senzill i plàcid entre amics que fa molt de temps que no es retroben, però a mesura que la conversa es descabdella s'enceten antigues ferides, surten a relluir ressentiments adormits i es perfilen les motxilles emocionals que cadascú carrega. Alícia, la més jove, és l'única que d'entrada posa en dubte si és una bona idea haver organitzat el sopar.

Amb picades d'ullet a *Capvespre al jardí*, com l'arribada misteriosa d'un corb negre, signe de malastrugança; l'existència d'un «pedrís de les confidències» o els numerets de la fruitera i de la pistola, l'obra presta molta més atenció a revelar les dificultats d'una generació ancorada en el passat per afrontar els reptes del present. De totes les temàtiques de què tracten durant el sopar, n'hi ha dues que generen posicions clarament contraposades entre ells: d'una banda, la concepció de l'art com una forma de vida que defensa Alícia, davant de la qual tota la resta de comensals mostra la seva incomprensió o el seu desconcert; i, de l'altra, les potencialitats de la investigació científica per resoldre els desafiaments contemporanis, una posició que, llevat d'Alícia que critica la deshumanització de la medicina, no és qüestionada pels científics assistents al sopar. El maximalisme apocalíptic d'Alícia, feminista, ecologista i antisistema, xoca vivament amb el cinisme negacionista de Marc, defensor del darwinisme social, masclista confés i partidari de Trump, mentre que Alba, Johanna i Mateu tenen parers més ponderats dins d'un progressisme desconcertat.

Alícia creu que la ciència té l'obligació de preveure les conseqüències de les seves descobertes i es mostra escèptica sobre la seva capacitat de donar solucions als problemes. Durant el sopar, l'amenaça dels incendis estivals que poden afectar la casa i la referència als estralls provocats pel canvi climàtic insinuen una trasmudança de civilització, davant de la qual la ciència i el progrés es troben indefensos. Des de la investigació científica, Johanna opina que el coneixement pot contribuir a posar remei a la situació, perquè la humanitat no s'encamini cap a la catàstrofe. En canvi, Marc i Alícia s'hi mostren més crítics. En un altre moment de la conversa, els amics recorden la figura del seu mestre, el Dr. Sussei, i aleshores s'obre la capsa dels trons. Al capdavall, la conversa treu a la llum, de vegades amb clarobscurs, els secrets del passat que bateguen mig ocults en la relació d'aquest grup d'amics tan poc avinguts. Finalment, Marc formula un altre dels grans reptes dels temps actuals: l'impacte de la intel·ligència artificial sobre l'ésser humà. Amb el simulacre final, es galvanitzen les pors de tots els assistents al sopar que, entre confidències i retrets, han pogut mig conjurar els fantasmes.

Retorn a Betlan i *Només els corbs van tips* poden llegir-se com un díptic, marcat per un realisme molt concís, sobre els estralls causats per la Guerra d'Espanya en un àmbit familiar. Escrita l'estiu de 2016 a Canejan, on Gomis hi té casa, *Retorn a Betlan* se situa l'any 2004 en una petita població aranesa de la Vall de Toran. Parteix de les converses amb pastors del territori que van contar a l'autor com molts refugiats, sobretot jueus, van creuar la frontera fugint de la persecució nazi. Tot i que en fa una recreació fictícia, inclou també l'escena del Pas dera Comassa, que s'ajusta a la realitat. L'obra indaga sobre la manera com es transmet la memòria del passat en un nucli familiar a causa de circumstàncies que, per por, obliguen a amagar-la. Malgrat ser octogenària, Maria Arnaldic continua vivint en la seva casa de Betlan, on la visiten molt de tant en tant el seu fill Loís, ja sexagenari, que

treballa a Brussel·les, i el seu net Joan, instal·lat a Boston. A la seva edat, Maria viu molt abocada al passat i, en especial, recorda de manera insistent la mort del seu marit, el 1942, presumptament en un camp de concentració franquista.

La conversa entre mare i fill va desgranant les formes de vida a pagès, sense gaire confort i encara amb més dificultats a causa de la vellesa, amenaçades ara per l'especulació urbanística, l'abandonament de les cases i la desculturització de l'occità. Al mateix temps, va insinuant episodis del passat familiar que no són gaire clars i que evoquen els anys de la guerra i la postguerra. Maria lamenta que, després de la mort de Franco, els responsables de la repressió i les requises restessin impunes. Ningú no va pagar per les malvestats comeses durant la dictadura. No obstant això, Maria no vol que Loís indagui sobre l'indret on fou enterrat el seu pare i es mostra reticent a parlar de determinats temes. Feta a l'antiga, expressa la seva incomprensió per les noves relacions de parella o proposa solucions expeditives per posar fi a la violència de gènere.

Un cop morta Maria, Loís i Joan s'adonen de la solitud i de l'aïllament en què havia viscut, tot i el suport de Florensa, parenta llunyana seva. Per defecte professional, ja que és científic, Joan expressa la curiositat de conèixer millor els orígens familiars: la participació d'un oncle a la resistència francesa, la relació sentimental que va mantenir la Maria amb Guilhèm, l'usdefruit de la casa i, sobretot, el periple i la mort poc aclarida de l'avi patern. Des de la memòria familiar, tot feia pensar que el marit de Maria era un desertor. A despit que Loís no vol anar més a fons, Joan es proposa preservar la memòria i descobreix pistes decisives que converteixen el seu avi, a diferència del que s'havia cregut, en un heroi de la resistència francesa que ajudava a passar per la muntanya els fugitius dels nazis.

Els intermedis entre les escenes trenquen l'estatisme realista i, a manera d'el·lipsis, introdueixen avenços en l'acció. En el primer, Loís i el seu fill Joan s'intercanvien missatges per la xarxa. En el segon, les imatges d'un vídeo introdueixen els espectadors al petit cementiri de Betlan on és enterrada Maria, tal com havia volgut. En el tercer, una nova sessió de missatges exposen com Joan commina el seu pare perquè vagi a Betlan: ha descobert dades reveladores del passat de l'avi. La construcció gradual del relat de la memòria permet deixar enrere una ocultació deliberada i fa germinar una altra memòria, acostada als fets, a la veritat, que dignifica el record del pare de Loís. Gràcies a la perseverança de Joan, el net, l'avi queda restituït als ulls del present.

El director d'escena Hermann Bonnín es proposava estrenar *Retorn a Betlan* a La Seca de Barcelona, un espai dirigit aleshores per Ferran Madico. Prèviament, se'n feu una lectura dramatitzada, l'1 de desembre de 2016, al Teatre Magatzem de Tarragona, amb actors i actrius de la companyia jove del Teatre Lliure, sota la direcció d'Iban Beltran (Gomis 2022, 100). Bonnín suggerí d'introduir en el text alguns retocs de dramatúrgia, que assumiria Sabine Dufrenoy. Tot semblava encaminat en la forma deguda, però, malauradament, la malaltia irreversible de Bonnín estroncà la iniciativa.

Només els corbs van tips, guanyador de la sisena edició del Premi Saó de Ponent de textos teatrals per a espectacles de petit format 2022, s'ubica en una masia a tocar de Mollerussa, al Pla d'Urgell, durant l'hivern de 1938, quan l'aviació franquista

bombardejava Lleida i les tropes feixistes envaïen cada vegada més territori a Catalunya. Com a contrapunt a *Retorn a Betlan*, aquesta peça tracta del fenomen dels desertors de l'exèrcit republicà. Una família pagesa té el fill, Joan, de 18 anys, al front del centre. La mare, Cecília, es mostra molt inquieta sobre la seva sort, ja que ha rebut la visita d'elements del temible Servei d'Informació Militar (SIM), policia política del Partit Comunista d'Espanya, que l'encalcen com a desertor. Aurora, la filla, cerca informació del seu germà al centre de reclutament de Lleida. Cecília intueix que Joan està en perill. En canvi, Pere, el pare, admirador de Lluís Companys i simpatitzant de la CNT, manifesta el seu orgull pel fet que el fill lluiti al front i confia que l'exèrcit republicà guanyarà la guerra. Enmig de les dificultats per les lluites partidistes a la rereguarda republicana, la manca de productes bàsics i els bombardeigs de l'aviació feixista, l'una i l'altre miren de conviure amb l'angoixa pel fill.

Cecília és el personatge que transmet el discurs més crític amb els homes que, talment com corbs famèlics, només ensumen la mort. La guerra tan sols porta destrucció i dolor. L'obra fa referència al bombardeig del 2 de novembre de 1937 sobre la ciutat de Lleida que va destruir l'edifici del Liceu Escolar, on hi havia també el taller de costura de la Casa Singer, on van perdre la vida nombroses cosidores, com la neboda d'Evarist, l'amic de Joan. L'animadversió del pare contra Evarist, perquè creu que és un quintacolumnista, precipita la seva detenció i, de retop, posa en perill la vida del fill. En un clima de desconfiança i delació, els desertors que aconsegueixen arribar a la rereguarda tenen tots els punts per ser capturats i afusellats. La deserció del fill és deguda a la por, perquè, com tants d'altres joves de l'època, «sabien que les probabilitats de morir en aquella guerra bestial eren molt altes», com raona Gomis (2024, 85) a *El jove Gabriel Ferrater, la llegenda*.

Gomis juga amb el paisatge boirós i fred de l'hivern del Pla d'Urgell per atorgar una mínima dimensió simbòlica a la història, tal com és habitual en bona part de les seves obres. A més, pauta els fets de manera precisa per donar versemblança històrica: el 27 de febrer (escena 1), l'1 de març (escena 2 i 3) i el 2 de març (escena 4) de 1938. La segona de les escenes s'ambienta en un refugi de Lleida, en ple bombardeig. A l'escena 4, els crits d'una parella de corbs són —de nou— un mal auguri. Com ironitza Pere, els mercats estan buits i, en una explícita al·lusió al títol de l'obra, només els oportunistes saben treure'n profit. Al final del text, Gomis proposa una escena opcional, datada el 22 de febrer de 1938, en què únicament es distingeixen les ombres d'uns soldats que conversen amb una gran agressivitat sobre la guerra i els desertors, considerats com a covards.

Com hem assenyalat, bo i tancant el cercle amb una nova mirada, *Un minut de silenci* suposa un retorn als orígens del seu teatre, atès que és una recreació del *Woyzeck* de Büchner, una de les obres que Gomis dirigí i estrenà amb La Tartana el 1969, i que tant influí en la seva primera etapa. La proposta n'ofereix una lectura moderna, centrada en la xacra actual de la violència de gènere. Distribuïda en diverses escenes interiors i exteriors com el *Woyzeck*, en canvia tanmateix la perspectiva i realça la figura de Maria. De condició humil com la Marie de *Woyzeck*, Maria és mare soltera, sobreviu amb feines precàries, està sotmesa a l'especulació immobiliària i és objecte de l'estigmatització social. Com a dona jove i atractiva,

rep les insinuacions masclistes tant de l'encarregat del magatzem farmacèutic on temporalment treballa com del metge que experimenta amb el seu company Normand (el nou Woyzeck). Amb aquest desplaçament de l'angle, Maria es converteix, doncs, en l'autèntica protagonista de l'obra.

Ara bé, malgrat el canvi de personatges i de situacions, tot i l'actualització de la faula, Gomis manté una relació intertextual intensa amb la peça de Büchner: hi ha escenes molt similars i rèpliques pràcticament literals. N'actualitza, això sí, les referències de context (per exemple, l'amenaça d'una guerra atòmica) o la denúncia de la deshumanització (la cosificació de la dona). Per la seva banda, Normand no és soldat, sinó que malviu recollint ferralla, per bé que, com Woyzeck, té visions apocalíptiques, és objecte d'un experiment mèdic, s'obsessiona per la guerra i, de tant en tant, deixa anar sentències com a cops de puny. Comparteix també amb el seu precedent una certa misantropia (considera uns «llops disfressats» els soldats joves), una gelosia patològica a causa de l'atracció que desperta Maria entre els homes i, per efecte de la medicació, un empitjorament del seu estat psicòtic.

Com en el *Woyzeck*, el desenllaç tràgic posa en evidència a què pot conduir la pobresa i la desesperació dels qui són vexats i explotats pels altres. Són les condicions socials les que contribueixen a fer que Normand, com el seu predecessor, esdevingui un assassí atziac i que Maria, com Marie, es converteixi en una víctima propiciatòria. En l'escena final, el diàleg satíric entre l'encarregat i el metge delata el cinisme i la doble moral dels qui lamenten la violència de gènere, i fins i tot participen del «minut de silenci» en homenatge a les víctimes, però practiquen diàriament un pervers masclisme de baixa intensitat. En un sentit global, doncs, la proposta de Gomis manté el plantejament de l'original en què «el caso Woyzeck se convierte en la parábola profundamente conmovedora del individuo acosado y destruido» (Forssmann i Jané 1992, 31).

Al marge del gènere teatral, si als anys 1990 Gomis es revelà com un prosista acurat i precís a *Cròniques de la Costa Daurada* i *Viatge per la mar de la Frau*, esmentades adés, en aquestes primeres dècades del nou segle no ha deixat d'escriure amb la voluntat deliberada de preservar la memòria del passat viscut. Així, el 2008 publicà *Retrats més o menys impertinents* que completà amb un segon lliurament, el 2022, intitulat *Altres retrats, més o menys impertinents*, dos volums de retrats literaris, molt més amables del que insinuen els títols, de persones destacades de Reus o vinculades a la ciutat, vistes des de la seva perspectiva. En paraules de Josep Murgades (2022, 11), els retrats responen a «uns propòsits i uns recursos semblants: fixació per escrit concís, en forma de breus instantànies, de la petja que ha deixat en la memòria de l'autor la persona retratada».

Els dos volums de retrats deixen entreveure, igualment, la curiositat intel·lectual de Gomis, el seu compromís cívic i els coneixements artístics i literaris que tresoreja. Del conjunt, en el terreny teatral, destaquen les semblances personals de Joan Blanchart, un dels escenògrafs més imaginatius de La Tartana; Lluís Pasqual, company d'aventures tartaneres i, des de l'adolescència, amic de l'autor; Xavier Amorós, reconegut com un dels referents reusencs de la cultura resistencial contra la dictadura franquista; Joan Puig i Ferreter, un dels escriptors que més l'influí de jove; Ricard Salvat, de qui admet l'impacte d'*El teatre contemporani* (1966); Bonaventura

Vallespinosa, que li facilità traduccions teatrals de Camus, Sartre, Ionesco, Anouilh o Pirandello; i Fabià Puigserver, amb qui trenà una bona amistat i compartí la fascinació pels jardins, les plantes i els arbres.

Amb dosis de retrat i de biografia, Gomis ha consagrat també dos assaigs que esdevenen un homenatge a dues personalitats reusenques que el marcaren profundament: *El jove Gabriel Ferrater, la llegenda* (2024), continuació d'*El Gabriel Ferrater de Reus* (1998), tots dos nascuts de l'admiració per l'obra literària del poeta reusenc, i *Tots nosaltres. Xavier Amorós en escena* (2025), en aquest cas dedicat a un dels escriptors de la generació anterior amb qui mantingué una relació d'amistat. El segon llibre sobre Ferrater se circumscriu a l'etapa de joventut i exposa com el poeta reusenc creà deliberadament el seu propi mite a força d'oblits, ocultacions, mentides, hipèrboles o mitges veritats. El propòsit de la recerca gomisiana és entendre millor el personatge.

Al seu torn, el volum sobre Amorós neix de l'esperó de refer la memòria —«allò que dona sentit a la vida» (Gomis 2025, 13)— de l'escriptor reusenc, de qui es proposa reconstruir alguns episodis biogràfics i, sobretot, la seva vinculació —que esdevingué quimèrica— amb el teatre. Mitjançant un enfocament similar a l'assaig anterior, Gomis es complau a comprovar com Amorós també confegí un personatge públic que diferia del seu fur intern. A partir de la coneixença personal i de la documentació autobiogràfica conservada, desgrana els diversos papers que li adjudicaren i que *velis nolis* es complagué a interpretar. D'escreix, evoca amb encert el context polític i cultural que, indirectament, explica els antecedents que tingueren La Tartana i els seus membres.

No cal dir el mèrit extraordinari que té que Gomis hagi compaginat, com hem anat veient, aquesta considerable activitat literària amb una trajectòria científica d'alt nivell, guiada per la convicció encomiable que «la recerca en el camp de la ciència i també de les humanitats és la clau de volta de la transformació social» (2022, 38). De fet, Gomis considera que la literatura li ha ensenyat a pensar i a viure, a enfocar els temes científics des d'una perspectiva diferent. Més i tot: està plenament convençut, adés i ara, «que no es pot deslliurar la ciència i la medicina d'un compromís social i polític, i que arts i lletres no són un luxe inútil sinó el camí que ens fa més lliures» (Gomis 2008a, 16). La seva trajectòria en l'àmbit de la medicina prengué una volada formidable amb el nou segle: tant en la vessant acadèmica com en la pràctica clínica i la recerca.

Acadèmicament, Gomis guanyà l'oposició de professor titular el 2002 i obtingué la càtedra d'Endocrinologia —la primera d'aquesta especialitat a la Universitat de Barcelona— el 2011. Després de jubilar-se el 2017, a 70 anys, fou nomenat professor emèrit de la UB i, el 2018, director d'Estudis en Salut a la Universitat Oberta de Catalunya (fins al 2023). El mateix any de la jubilació, rebé l'Honoris Causa per la Universitat Rovira i Virgili. No fou l'únic reconeixement. Si el 1987 ja havia estat designat acadèmic corresponent de la Real Acadèmia de València, el 2001 fou nomenat acadèmic honorífic de la Real Academia de Medicina de Granada; el 2012, membre de l'Acadèmia Europea, amb seu a Londres; i el 2013, membre de la Secció de Ciències Biològiques de l'IEC. Esdevingué, així mateix, membre del Consell de

l'Associació Europea per a l'Estudi de la Diabetis (1994-1996) i de la Unió Europea de Metges Especialistes (1998-2000).

Com a metge, sempre vinculat a l'Hospital Clínic, centrà la seva recerca en la diabetis i l'obesitat (en concret, en la cèl·lula que fabrica la insulina) i liderà el seu propi grup d'investigació. Arribà a esdevenir científic sènior del Laboratori de Recerca en Diabetis i Obesitat de l'Institut d'Investigacions Biomèdiques August Pi i Sunyer (IDIBAPS, 1997-2017) i consultor mèdic sènior en Endocrinologia (2000-2017). Ocupà també diversos càrrecs de gestió universitària: cap del Servei d'Endocrinologia i Nutrició (2000-2004); director de Recerca de l'Hospital Clínic (2003-2012); director executiu de la Fundació Clínic per a la Recerca Biomèdica (2009-2013); director del CIBER de Diabetes y Enfermedades Metabólicas del Instituto de Salud Carlos III de Madrid (2007-2012); i director global de recerca de l'IDIBAPS (2008-2017), un dels instituts mèdics més prestigiosos d'Europa. Presidí diverses institucions de renom com ara el Patronat de la Fundació Sardà Farriol per a l'assistència i recerca en diabetis (2002-2007), i la Sociedad Española de Diabetes (2004-2009). Actualment, inquiet de mena, encara presideix el Consell Assessor de Recerca de la Conselleria de Salut de la Generalitat de Catalunya (des de 2017) i el Consell Social de l'Institut de Recerca Biomèdica IRB Catalunya-Sud (des de 2019).

Pel seu currículum de recerca, Gomis ha rebut un nombre molt notable de premis i distincions, que s'afegeixen als de la dècada de 1990: la Medalla Narcís Monturiol al mèrit Científic i Tecnològic de la Generalitat de Catalunya (2002), el Premi d'Investigació Clínica de la Fundación Lilly de Madrid (2002) i, entre d'altres, el Premi Nacional de Recerca de la Fundació Catalana per la Recerca (2005). De més a més, ha obtingut diversos reconeixements de caràcter cívic com ara el nomenament de Fill Il·lustre de Reus (2003), la concessió de la Creu de Sant Jordi (2013) o la consideració de Soci d'Honor del Centre de Lectura de Reus (2023). Fora de l'àmbit científic, fou membre del Patronat del Teatre Lliure des del 1991; en va assumir la presidència entre 2015 i 2019, durant la direcció de Lluís Pasqual, i, des del 2020, n'és patró honorífic.

Quatre ratlles per concloure

Ramon Gomis és un exponent català del clàssic metge doblat d'escriptor (o viceversa) a la manera de Txékhov. Les obres del present volum abracen cinquanta-sis anys —del 1970 al 2026— de dedicació intermitent, però perseverant, a l'escriptura teatral. En conjunt, tant per la pluralitat temàtica com per la diversitat de mirades, perfilen una trajectòria molt singular i excepcional en el panorama de la dramatúrgia catalana contemporània. La seva vocació com a dramaturg es concretà en els anys esperançadors del teatre independent com a membre del grup La Tartana de Reus, on aprengué a viure i fer teatre en un context d'intensa polititització antifranquista en què tot estava per fer i tot semblava possible. D'abast eminentment polític, la seva primera trilogia de la dècada del 1970, *La petita història d'un home qualsevol*, *Vermell de xaloc* i *Llumí d'or*, aspirava a retratar les dificultats de la societat extenuada per la dictadura i a fer prendre consciència de la urgència d'una transformació.

Després d'un parèntesi d'una dècada i escaig, sense que per això deixés d'escriure, Gomis reprèn amb força la vocació teatral en un context, en el tombant dels

anys 1980-1990, molt més favorable a la figura de l'autor dramàtic. Les tres obres d'aquesta nova etapa, *Capvespre al jardí*, *Al fil de la mar* i *El mercat de les delícies* constaten el desencís per les utopies perdudes i se centren en fondes inquietuds personals que tenen també una dimensió generacional i, en el fons, política. Superat un nou silenci, en la represa definitiva d'aquestes dues darreres dècades el nou segle, Gomis diversifica les seves propostes amb peces que entronquen amb les línies temàtiques de les etapes precedents, *L'espiadimonis*, *Un minut de silenci* i *Sopar al jardí*, o que manifesten la seva preocupació per la memòria col·lectiva, *Retorn a Betlan* i *Només els corbs van tips.* Vist en perspectiva, la dramatúrgia gomisiana revela no tan sols la vocació teatral perdurable d'un autor que ha dedicat la vida professional a la recerca mèdica d'alt nivell, sinó també la profunditat i la coherència d'uns textos escrits des d'un humanisme transcendent i més necessari que mai.

Francesc Foguet i Boreu
Linyola, primavera de 2026

Bibliografia

Amorós, Xavier. 2007. *Plou, però plou poc. Dels darrers anys de la dictadura franquista a Reus*. Reus: Centre de Lectura.

Bartomeus, Antoni. 1976. *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

Benet i Jornet, Josep Maria. 1976. «La trilogia teatral de Ramon Gomis vista des de la seva conclusió: *Llumí d'or*». A *Vermell de xaloc i Llumí d'or*, 10-16. Barcelona: Edicions 62.

Benet i Jornet, Josep Maria. 1989. «El retorn de Ramon Gomis». A *Capvespre al jardí*, de Ramon Gomis, 7-12. Barcelona: Edicions 62.

Benet i Jornet, Josep Maria. 2010. *Material d'enderroc*. Barcelona: Edicions 62.

Capmany, Maria Aurèlia. 1982. *Dietari de prudències*. Barcelona: Hogar del Libro.

Capmany, Maria Aurèlia. 1985. «Congrés. El tránsito a la luz del teatro catalán». *El Público. Periódico Mensual de Teatro* 20: 3.

Castells, Joan. 1975. «Els premis de teatre (1963-1973)». *Els Marges* 4: 106-116.

Fàbregas, Xavier. 1970. «Pròleg». A *La petita història d'un home qualsevol*, de Ramon Gomis, 9-20. Barcelona: Edicions 62.

Fàbregas, Xavier. 1976a. *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

Fàbregas, Xavier. 1976b. «Tres notes sobre l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual». *Serra d'Or* 203: 45-50.

Fàbregas, Xavier. 1987. *Teatre en viu (1969-1972)*, edició a cura de Maryse Badiou. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

Fàbregas, Xavier. 1990. *Teatre en viu (1973-1976)*, edició a cura de Maryse Badiou. Barcelona: Publicacions de l'Institut Institut del Teatre.

Foguet i Boreu, Francesc. 1996. Entrevista a Ramon Gomis. Barcelona, 10 de juliol.

Foguet i Boreu, Francesc. 2015. «El teatro catalán y la censura franquista. Una muestra de los criterios de censura de textos destinados a la representación

(1966-1977)». *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la Represión y la Censura aplicadas al Libro* 1: 184-215.
Foguet i Boreu, Francesc; Joan Tomàs Martínez (ed.). 2022. *Història, memòria i teatre a les Illes Balears. Perspectives del segle XXI*. Palma: Lleonard Muntaner, editor.
Foguet, Francesc; Núria Santamaria (ed.). 2010. *La revolució teatral dels setanta.* Lleida: Barcelona: Punctum, Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.
Formosa, Feliu. 1971. *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.
Forssmann, Knut; Jordi Jané. 1992. «Introducción». A *Obras completas*, de Georg Büchner, 9-38. Madrid: Editorial Trotta.
Gallén, Enric. 1994. «Pròleg». A *Al fil de la mar*, de Ramon Gomis, 9-14. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Editorial Lumen.
Gallén, Enric. 2011. «Pròleg». A *L'espiadimonis*, de Ramon Gomis, 9-12. Tarragona: Arola Editors.
Gomis, Ramon. 1970. *La petita història d'un home qualsevol*. Barcelona: Edicions 62.
Gomis, Ramon. 1975. «La poesia escènica de Joan Brossa». *Els Marges* 4: 103-106.
Gomis, Ramon. 1976a. *Vermell de xaloc. Llumí d'or*. Barcelona: Edicions 62.
Gomis, Ramon. 1976b. *Vint-i-vuit de juny*. A *Carpeta de cal·ligrafies núm. 1*, de Xavier Amorós et al. Reus: La Tronada, llibres.
Gomis, Ramon. 1989. *Capvespre al jardí*. Barcelona: Edicions 62.
Gomis, Ramon. 1992. *Cròniques de la Costa Daurada*. Barcelona: Columna.
Gomis, Ramon. 1994. *Al fil de la mar*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Editorial Lumen.
Gomis, Ramon. 1995. *Viatge per la mar de la Frau*. Barcelona: Proa.
Gomis, Ramon. 1996. *Diàlegs 1. El mercat de les delícies*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Editorial Lumen.
Gomis, Ramon. 2003. *Què hi fa tota aquesta gent al bell mig de la plaça*. A *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*, 47-49. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.
Gomis, Ramon. 2005. *Al fil de la mar*. Barcelona: Rema 12.
Gomis, Ramon. 2008a. *Retrats més o menys impertinents*. Reus: Edicions del Centre de Lectura.
Gomis, Ramon. 2008b. *Second Life*. A *El Mort. 15 monòlegs*, 51-56. Tarragona: Arola Editors.
Gomis, Ramon. 2011. *L'espiadimonis*. Tarragona: Arola Editors.
Gomis, Ramon. 2022. *Altres retrats, més o menys impertinents*. Reus: Centre de Lectura de Reus, Arola Editors.
Gomis, Ramon. 2023. *Només els corbs van tips*. Lleida: Pagès Editors.
Gomis, Ramon. 2024. *El jove Gabriel Ferrater, la llegenda*. Barcelona: Empúries.
Gomis, Ramon. 2025. *Tots nosaltres. Xavier Amorós en escena*. Barcelona: Viena Edicions.
Llop, Ramon. 2014. «La Tartana, Teatre Estudi. Teatre independent des de Reus». *Kesse* 48: 8-13.
Lucas, Blanca. 1990a. «Autor contemporani: aposta ambigua». *El Temps* 313: 86-88.
Lucas, Blanca. 1990b. «El jardí de Ramon Gomis: memòria i amistat». *Butlletí de l'Associació d'Espectadors del Teatre Lliure* 5: 8-9.

Martí, Daniel. 1990. «Un capvespre amb tons diferents». *Butlletí de l'Associació d'Espectadors del Teatre Lliure* 5: 10.

Massip, Cinta; Francesc Massip. 2000. «El teatre de Ramon Gomis». *Rec. Revue d'Études Catalanes* [Université Paul-Valéry] 3: 215-227.

Monterde, Pau. 1976. «Perot Rovira, entre la realitat i el mite». A *Vermell de xaloc. El llumí d'or*, de Ramon Gomis, 5-9. Barcelona: Edicions 62.

Murgades, Josep. 2022. «Pròleg». A *Altres retrats, més o menys impertinents*, de Ramon Gomis, 9-12. Reus: Centre de Lectura de Reus, Arola Editors.

Pasqual, Lluís. 1970. «Ramon Gomis. Premi Joan Santamaria 1970». *Revista del Centre de Lectura de Reus* 215-216: 872-874.

Pasqual, Lluís. 1971a. «Teatre. La Tartana. Grup de teatre independent». *Revista del Centre de Lectura de Reus* 224: 1007-1010.

Pasqual, Lluís. 1971b. «Xavier Fàbregas: conversa». *Revista del Centre de Lectura de Reus* 227: 1053-1055.

Pi de Cabanyes, Oriol; Guillem-Jordi Graells. 1971. *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Pòrtic.

Salomón, Maïa. 1990. «Capvespre al Jardí. Taula rodona». *Butlletí de l'Associació d'Espectadors del Teatre Lliure* 6: 2.

Serra i Sala, Rosa. 1994. «El TAC a Granollers o l'artesania de fer teatre». *Lauro. Revista del Museu de Granollers* 8: 24-39.

Sirera, Josep Lluís. 1993. «Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura)». *Caplletra* 14: 31-48.

Sotorra, Andreu. 1989. «Ramon Gomis. Entre la ciència i la dramatúrgia». *Avui Diumenge*, 8 d'octubre: 29.

Vallverdú i Borràs, Marta. 2022. *Seixantisme. L'esclat cultural català dels 60*. Barcelona: L'Avenç.

Vidal, Xavier. 1972. «La Tartana de Reus o la difícil aventura del teatro independiente». *Tele-exprés*, 28 de març.