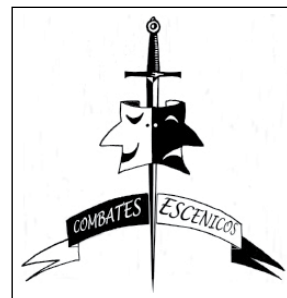


Combats escènics

Stage Combat



PAWEL ROUBA BILLEWICZ †
INEFC-Barcelona
Universitat de Barcelona



“Combats Escènics” és un treball que tracta sobre la interpretació artística de la violència d’artistes de l’espectacle per tal de divertir el públic i emetre un missatge humanista mitjançant una coreografia ritual. En aquest estudi es presenta una classificació del combat escènic des del doble vessant agonista/antagonista, es realitza un passeig històric de la representació artística del combat a través de les diferents etapes i de les diverses cultures, s’aborda la preparació escènica de l’actor i del coreògraf i s’entreuen les perspectives de futur d’aquesta modalitat artística. Estudi realitzat per Pawel Rouba Billewicz (Inowroclaw, Polònia, 1939 - Barcelona, 2007), director escènic, coreògraf, actor, mestre d’armes, mestre del gest i de la pantomima i professor de l’INEFC de Barcelona. Aquest article, editorialment inèdit, es publica a títol pòstum per *Apunts. Educació Física i Esports* com a homenatge i reconeixement de l’autor per la seva extraordinària i polivalent aportació als camps de l’Art, de l’Activitat Física i de l’Esport.

Paraules clau

Història cultural; Art Esportiu; Combat escènic; Coreografia ritual; Expressió corporal.

“Stage Combat”: This paper deals with the artistic interpretation of violence performed by actors, aimed to entertain the audience and to send a humanistic message through a choreographed ritual. The study presents a twofold classification: agonist/antagonist; conducting an historical tour of artistic representation of stage combat through different stages and diverse cultures. It tackles the artistic preparation of the performer and the choreographer and foresees the future perspectives of this artistic discipline. This work was written by Pawel Rouba Billewicz (Inowroclaw, Polonia, 1939 - Barcelona, 2007), Stage Director, Choreographer, Performer, Fencing Master, Master of Gesture and Pantomime and Lecturer at INEFC of Barcelona. This unedited article is published posthumously by Apunts. Educació Física i Esports to pay tribute to the author for this outstanding and versatile contribution to the fields of Art, Sport and Physical Activity.

Key words

Cultural History; Sports Arts; Stage Combat; Ritual Choreography; Corporal Expression.

Introducció

El significat del nom “**Combat Escènic**”, a Espanya, no sembla entendre’s completament. Podem atribuir-li un significat similar a combat teatral, esgrima artística, combat dramàtic, lluita d’espectacle, violència a la pantalla o a molts d’altres.

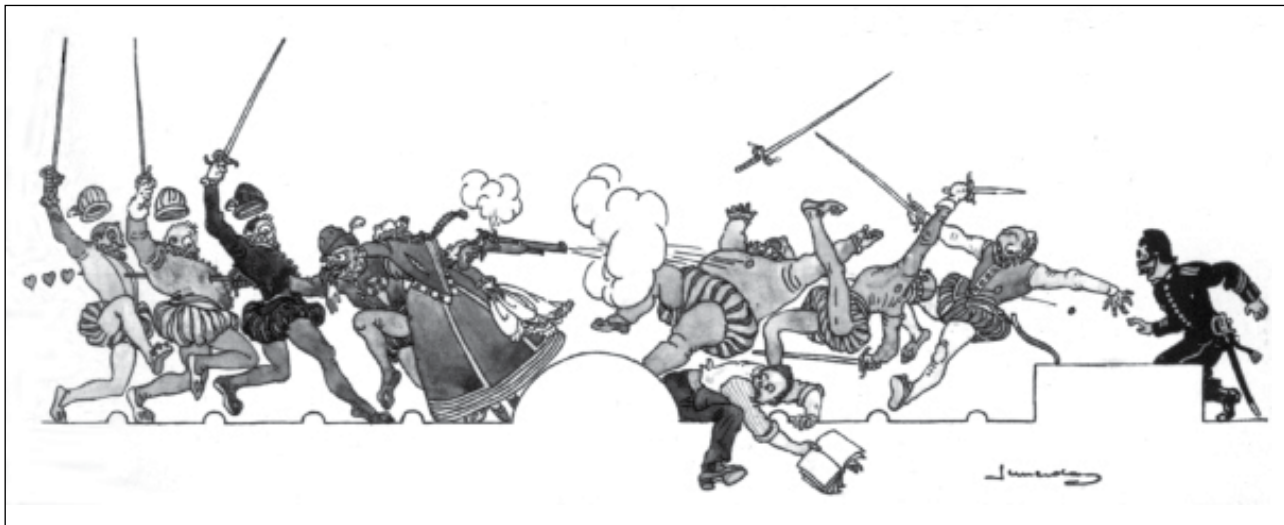
Hi ha la creença popular que el combat a l’escenari o a la pantalla és una cosa que només implica un grup reduït d’especialistes del cinema i que la seva importància no va més enllà de l’assoliment creïble d’una escena de violència al servei d’un argument.

El terme i la seva importància, desconeguts en general, i amb una certa ambigüitat en el moment de definir-los clarament, m’han produït objeccions abans d’acceptar el repte d’escriure unes paraules sobre el tema i, com a efecte immediat, produeixen un veritable combat dramàtic de l’autor amb el tema de la ponència.

Quan era un jove actor, la casualitat em va fer participar en una estrena teatral de diferents obres



Duel en el 3r acte de Carmen. 1913. Le Petit Journal (Paris)



Il·lustració del segle XIX de Juan Junceda sobre els drames de capa i espasa

pantomímiques, i en buscar un títol coherent que pogués aglutinar un repertori molt dispers temàticament vaig poder observar que l'únic que tenien en comú aquestes breus obres teatrals era el combat. Finalment, l'obra es va titular "Invitació als Combats". L'estrena va tenir un èxit de taquilla considerable i en va superar qualsevol altre dels obtinguts per la companyia fins aquell moment. Aquest fet va fer néixer en mi una idea global sobre l'art de l'espectacle (cinema, teatre, TV...) i és que tot plegat no és res més que una forma de combat; tant pel que fa al combat físic, visible o "real" com al que no percebem clarament com a tal: el que ens és introduït per altres vies menys tangibles, com la psíquica o l'emocional. Al meu modest entendre, a partir d'aquell moment, tot el que vaig interpretar, vaig crear i vaig ensenyar al llarg dels meus 40 anys d'exercir la meva professió, en essència, no va ser res més que combat escènic. D'alguns resultats em sento molt satisfet, de d'altres una mica avergonyit, però mai no em van venir dubtes del seu significat: van plasmar lluites o combats en escena.

D'altra banda, mirant amb més atenció, sovint vaig anar trobant que les meves idees no eren ni noves ni originals. Com a exemple perfecte permeteu-me citar aquí el mundialment conegut actor Sir Laurence Olivier que, en el seu pròleg al llibre de W. Hobbs escrit el 1985, diu textualment: **"estic convençut que el combat escènic ofereix a l'actor l'única oportunitat per vèncer el públic, una oportunitat molt més gran**

que qualsevol escena o monòleg", tot seguit esmenta el fet de l'aparició intencionada de duels, escaramusses i combats a gairebé totes les obres de Shakespeare (el qual coneixia molt bé l'ofici d'actor per pròpia experiència).

Quan el director de cinema Roman Polanski va contractar un famós director i coreògraf de combats per a la seva pel·lícula "Pirates", l'especialista li va preguntar: Quantes escenes de combats hi haurà a la pel·lícula? I Polanski li va respondre: "Només una... des del principi fins al final...".

En engegar el televisor i comprovar els èxits (rècords d'audiència d'un temps ençà) de sèries japoneses de dibuixos animats amb arts marcials, de pel·lícules japoneses policiaques, de lluites d'esquadres intergalàctiques, de combats de dones guerreres, de victòries obtingudes per uns nens *ninja* o d'un bon Hèrcules immortal atiant tots els mals mortals, es pot arribar a creure que un bon combat pot salvar fins i tot un guió mediocre i que un combat mal fet pot deslluir una obra correcta i ben interpretada.

Què és, doncs, el combat escènic?

En l'intent de precisar allò que s'entén generalment com a combat escènic, trobem una varietat de respostes que poden anar des de la curta i bonica frase de Miguel Gómez, extreta de la seva pàgina Web

en portuguès, on diu: **“El combat escènic és una forma d’art fronterera entre l’esport i la cultura, amb influència de tots dos”**. fins a l’extensa explicació (un foli i mig) a les pàgines Web del Club “The Ring of Steel” de Combat Teatral a Ann Arbor (EUA), on es descriu el combat teatral com a espectacle multidisciplinari, un art que combina la interpretació amb elements d’esgrima, arts marcial, dansa i música per poder representar la violència escènica de forma efectiva i segura.

És evident que una esgrima per a finalitats artístiques i una esgrima que intenta despatxar l’oponent com més ràpid millor no només tenen diferents objectius, sinó que demanen al combatent una aproximació mental diferent. Fem dues principals distincions en el sistema de combats: **antagonista i agonista**. En el combat antagonista l’oponent es considera hostil, tot situant en perill real o imaginari la vida, la integritat corporal o l’estatus social del combatent. En el combat agonista l’oponent és més aviat un competidor (esgrima esportiva) o un col·laborador (esgrima teatral).

Si resumim les idees expressades en diverses fonts veiem que totes coincideixen que el combat escènic, no és una violència real perpetrada per uns individus en detriment d’altres, sinó que és **“L’art de coreografiar i interpretar la violència, posada en escena pels professionals de l’espectacle (actors, ballarins, especialistes, directors i esportistes), que col·laboren entre ells per a diversió dels altres”**.

J. Ch. Amberger al seu article “Classifications of Combat” editat a *Blackfriars Journal* afegeix per la seva banda unes noves categories a la classificació ja existent: el concepte de risc objectiu i subjectiu i el concepte de propòsit planejat (propòsit planejat és la interpretació o acceptació subjectiva de com són les intencions de l’antagonista, la qual cosa té una estreta correlació amb la percepció del risc que això proposa). Crec d’utilitat presentar en la ponència aquesta classificació (vegeu *taula 1*).

Interessa subratllar que la demanda de violència escènica en l’espectacle modern i a la pantalla és cada dia més gran i que aquest augment pressiona alhora els actors i els directors per representar més acció. Als països destacats per una àmplia i nova producció teatral i cinematogràfica s’observa, des de fa uns 10 anys, un ressorgiment de les associacions de combat escènic, amb l’objectiu de permetre reciclar-se o aprendre aquest art a tothom que ho necessita, a través d’un ampli equip de

professors especialitzats i de programes d’entrenament metòdics i multidisciplinaris.

A hores d’ara, no m’ha arribat cap informació que hi hagi una associació espanyola especialitzada en el combat escènic. En indagar, però, he obtingut algunes queixes dels espectadors a causa de com resulten de febles i estereotipats els combats a la producció nacional i també dels directors pel que fa a les dificultats en el moment de realitzar un bon combat. Generalment, l’única cosa bona que es té, a part dels actors, són les predisposicions per fer-ho; tanmateix manca tota la resta. Falta gent especialitzada per preparar actors, falten coreògrafs, falta investigació històrica, falta una correcta remuneració, falta continuïtat, falten armes especialment preparades, falta seguretat.

No és estrany que en aquestes circumstàncies s’intenti de realitzar baralles escèniques de manera molt simbòlica, curta i sovint poc convincent o simplement que se’n prescindixi. El curt nombre de pel·lícules i espectacles d’acció estrenades cada any a Espanya tampoc no ajuda gaire a tenir gent preparada esperant que potser algun dia se’ls necessitarà. Per acabar-ho d’adobar a moltes pel·lícules estrangeres es presenta als espanyols com a poc traçuts i molt desafortunats en la majoria de combats i d’escaramusses. Moltes persones joves de tot el món, que formen el públic educat pels *mass media* d’avui, infereixen com a fet històric una ficció, per la qual sospiten que els indubtables assoliments d’armes espanyols siguin un frau, malgrat sustentar-los els llibres d’història. La resposta es troba en el fet que **el combat** no és un **“combat escènic”** i que a hores d’ara en altres llocs del món això darrer es fa una mica millor que aquí.

Entendre això no millorarà la nostra situació, cal convèncer les persones responsables de la producció i la realització escèniques de la importància dels combats escènics, tant a nivell artístic, com econòmic i d’imatge. El gènere literari de capa i espasa, algunes de les formes d’esgrima renaixentista i diferents tipus d’armes propis dels espanyols esperen ser rescatats de l’oblit i presentats amb la destresa i la dignitat que es mereixen.

I no hauríem d’oblidar que l’agressivitat presentada artísticament en un bon espectacle ens mostra una necessitat bàsica latent en l’individu. I que deixant que s’expressi i es reconegui en una forma ritual, encarrila i realitza aquesta necessitat tant en el públic que s’emociona com en els actors que la interpreten. Aquesta necessitat és la que, sense guia, es pot transformar d’agressivitat

I. Combat antagonista		II. Combat agonista	
A. De domini absolut o de supervivència	B. Amb previ avis	A. Competitiu	B. Escènic
“Si la teva baioneta es trenca, pica amb el fusell, si el fusell desapareix, colpeja amb els punys, si els punys es desfan, endavant amb el cap” M. I. Dragomiroff (1890)	Implica consentiment voluntari o indirecte. Es produeix amb premeditació i amb igualtat de risc	Implica consentiment voluntari. Es guanya únicament en el nivell de competitivitat individual. Habitualment en igualtat de risc	Implica consentiment voluntari. Es produeix amb premeditació i sovint entre dos contrincants
Tipus	Tipus	Tipus	Tipus
a. Batalla al terreny b. Combat de campions c. Escaramussa	a. Legal: Proves severes b. Social: Duels c. Lluita per un premi, amb armes esmolades d. Ritual de combat: Mesura (combat iniciàtic en universitats alemanyes)	a. Esport reglat, “olímpic” b. Joc folklòric de combat amb baix nivell de competitivitat c. Diversió per un premi Codi establert clarament que confirma la superioritat en el nivell de comportament. Sovint entre dos contrincants.	a. Teatral (seqüència contínua) b. Fílmic (seqüència tallada) c. Espectacle d'esgrima
Motivació/Propòsit	Motivació/Propòsit	Motivació/Propòsit	Motivació/Propòsit
a. Neutralitzar l'oponent aconseguint el domini total o la major part d'aquest en el temps més curt b. Neutralitzar l'oponent mitjançant l'autopreservació o la major part d'aquesta en el temps més curt	Matar, controlar o desarmar l'oponent seguint un codi de comportament establert clarament	Augmentar el nivell de coneixement i reafirmar la vàlua en alguna cosa. Es produeix amb premeditació.	Crear un efecte premeditat en l'espectador
Propòsit planejat	Propòsit planejat	Propòsit planejat	Propòsit planejat
L'oponent entén l'amenaça letal a la seva vida, el propòsit coincideix amb la consciència plena o fins i tot exagerada de l'alt risc que corre	L'oponent entén l'amenaça letal a la seva vida. Forts elements de ritual	Consciència d'un risc, absència d'hostilitat, control	L'oponent advertit com a col·laborador no competitiu
Nivell de por: Alt Nivell d'estrès: Alt Risc objectiu: Mort o traumatisme seriós	Nivell de por: Alt Nivell d'estrès: Alt Risc objectiu: Mort o traumatisme seriós	Nivell de por: Baix Nivell d'estrès: Mitjà o baix Risc objectiu: Remot	Nivell de por: Zero Nivell d'estrès: Baix Risc objectiu: Remot
Sistemes	Sistemes	Sistemes	Sistemes
Coincident, dominat generalment per una resposta primària, sotmès a les armes ofensives i defensives, a l'espai, a l'estat de la ment. Pot ser condicionat per exercicis previs i experiència	Realitzat de manera equivalent, dictat per les armes ofensives i defensives, el terreny, l'estat de la ment. Precondicionat per l'exercici previ i l'experiència. Forts elements de ritual	Realitzat de forma equivalent, dictada per convenis i sovint per un terreny estàndard. Precondicionat per l'exercici previ i l'experiència	Elements seleccionats aplicats a aconseguir un efecte desitjat
Tabús	Tabús	Tabús	Tabús
Cap, els enfrontaments no es controlen i sovint no s'avisen	Noció reforçada i ampliada de “fair play”, respecte a les lleis, protecció d'algunes parts del cos	Noció reforçada i ampliada de “fair play”, respecte a les lleis, protecció d'algunes parts del cos	La seguretat és l'element principal
Armes: Desiguals o coincidents iguals	Armes: Intencionalment igualades	Armes: Igualades i elaborades	Armes: Igualades i elaborades
Nivell de coneixements	Nivell de coneixements	Nivell de coneixements	Nivell de coneixements
Coincident, diferents variants	Intencionalment igualat	Intencionalment igualat	Intencionalment igualat

Taula 1

natural i necessària en violència gratuïta i sense sentit, tot materialitzant-se en aquest altre tipus d'escenes, massa reals per desgràcia, a les que ens tenen acostumats les notícies diàries (figura 2).

La preparació de l'actor i del coreògraf de combats escènics

Els actors joves es troben amb l'assignatura de "combat escènic" o alguna altra que pretén de substituir-la, com per exemple esgrima o acrobàcia, ja en els primers cursos dels seus estudis. No seria correcte veure en l'assignatura una pràctica utilitària, és a dir, adquirir uns hàbits de combat teatral, perquè a les obres clàssiques i fins i tot modernes es presentin escenes de duels i lluites amb una certa freqüència. El principal objectiu de l'ensenyament és l'educació psicomotriu i psicotècnica de l'actor. Cap altra disciplina no educa en la mateixa mesura que el combat escènic; el sentit de lluitar activament entre ells és una de les més importants qualitats dels actors. Els estudiants, quan agafen per primera vegada una espasa, volen actuar de seguida, combatre, en un instant s'activa tot el seu sistema nerviós. Posteriorment, si pretenen destacar en aquest art, aquest sentit d'augment d'activitat, d'estar preparats per a l'acció, els hauria d'acompanyar durant tota la seva vida professional en treballar en diferents creacions escèniques.

En el combat escènic sobresurten amb tota plenitud els elements de la tècnica de l'actor com ara: la col·laboració amb el company, l'emocionalitat i el fet de saber actuar amb diferents ritmes i velocitats. Els moviments de l'actor en una escena de duel o d'escaramussa durant la interpretació d'un paper han de ser decidits, impressionants, però alhora segurs per al company.

El tipus d'armes en les diferents èpoques depenia de les circumstàncies històriques, socials i existencials concretes. Les armes, sobretot les "blanques", eren el mitjà d'atac i de defensa, s'utilitzaven en la cacera i en la vida quotidiana, eren els instruments del ritual laic. Per aquesta raó s'ha d'incloure també en l'aprenentatge dels principis del combat escènic llegir els documents de l'època, familiaritzar-se amb les circumstàncies de vida dels temps antics, amb el vestuari i amb l'etiqueta.

A les diferents escoles d'art dramàtic del món el combat escènic s'ensenyava segons les necessitats d'un programa específic, seguint diferents pautes i durant quantitats de temps variades. Com un dels exemples,



Figura 2
Duel de camperoles

que reflecteix la importància de l'assignatura en l'antiga URSS, em permeto esmentar un programa de les classes de combat escènic presentat pel professor A. Nemirovskyi (1988) al seu llibre "Expressió plàstica de l'actor". El programa es compon de dues parts: la primera es dedica a adquirir els elements de la tècnica bàsica del combat, la segona és la part principal i es compon dels exercicis i les escenes especials realitzats amb l'ajut de la tècnica ja apresada.

Nombre	Nom de temes, parts i capítols	Hores
	Introducció	2
	Primera part	
	Elements bàsics del combat escènic	
	Capítol primer: Esgrima teatral	
1	Espasa (estocades i talls)	24
2	Capa	4
3	Daga, punyal	4
4	Diferents formes de desarmament	4
	Capítol segon: Ensenyament dels hàbits bàsics en el combat escènic dels espectacles sobre temes moderns.	
5	Ganivet	2
6	Fonaments de lluita i boxa	4
	Total de primera part	42
	Segona part	
	Exercicis i escenes especials sobre el material ja asajat	26
	Total de segona part	70

L'autor esmenta també espasa i daga, espasa i escut, i altres formes històriques d'esgrima com a possibles ampliacions del seu programa bàsic presentat i ensenyat per ell en el tercer curs de l'Institut d'Art Dramàtic de Moscou.

Al final diu textualment que: **“Tenir la tècnica no pot convertir-se en l'objectiu per a l'actor, la tècnica s'ha de convertir en el mitjà per descobrir, desenvolupar i perfeccionar la personalitat creativa, la individualitat de l'artista”**. També assegura que no ha perdut la seva actualitat avui dia el punt de vista d'Anatol France, el qual estava convençut que l'art té dos perillosos enemics: **un tècnic que no té talent i un talent que no té tècnica**.

És obvi que a l'escola no es pot aprendre tot el que la vida escènica pot posar davant d'un actor i la posterior formació professional en *stage* i cursos específics diversos és una realitat quotidiana. La societat americana de directors de combats (Society of American Fight Directors - SAFD) fundada el 1977 reconeix **l'art del combat escènic** com a part integrant de la indústria de l'entreteniment i es declara com la que ofereix els nivells més alts en el camp de l'ensenyament.

La societat organitza als Estats Units i a Londres *stages* periòdics d'educació i d'entrenament de diversos nivells de combat escènic, incloent-hi els de: Actor - Combatent, Mestre d'Armes i Director de Combats Escènics.

Per la seva banda, l'Acadèmia Britànica de Combat Dramàtic (The British Academy of Dramatic Combat - BADC) és la precursora de totes les altres associacions de combat escènic i funciona ja des de 1969; ofereix a Anglaterra tant durant uns cursos d'estiu com a diverses escoles d'art dramàtic un **programa variat i tests de combat escènic**, uns exàmens que comprenen diverses tècniques de combat conjuntament amb la interpretació de fragments de les obres de Shakespeare.

Als seus *stages* ensenyen tècniques de:

- **Muntant i Escut**
- **Espasa de dues mans**
- **Quarterstaff** (un pal gran, arma que en la tradició anglesa supera l'espasa en la seva eficàcia)
- **Espasa i daga Espasa i capa Espasa i rodella** (un escut rodó i petit) **Espasa petita/ tècniques de punta Combat sense armes**

La societat BADC atorga diplomes als seus alumnes després de superats diversos tests i proves dels nivells següents:

- Combatent Bàsic
- Combatent Mitjà
- Combatent Avançat
- Assistent del Mestre
- Aprenent de Mestre
- Aspirant a Mestre
- Substitut del Mestre
- Mestre d'Armes
- Director de Combats
- Examinador de la BADC
- Màster de Combat

Segons les dades de la seva pàgina d'Internet, consultada el dia 18.XI.1998, <http://www.binternet.combadc/badc4.htm> els tests bàsics tenen l'estructura següent que es mostra a la *taula 2*.

Un **coreògraf de combats escènics** (titulat Màster de Combat per la Societat Americana de Directors de Combat Escènic) és un artista de teatre i de cinema altament especialitzat del qual depenen no només els valors creatius de l'espectacle sinó sobretot la seguretat del públic i dels actors.

Segons J. D. Martínez (*The Swords of Shakespeare*) el director de combats escènics és destre en l'art d'actuar, de dirigir i en el de moviment escènic. El seu entrenament ha d'incloure classes d'història teatral, de literatura dramàtica i de crítica, de dansa, de mim, d'acrobàcia, de fisiologia, d'il·luminació, d'escenografia i de disseny d'*atrezzo*, de pirotècnia teatral i d'ús i manteniment d'armes de foc teatrals. A més a més, un director de combat escènic ha de tenir també acabats els cursos de primers auxilis.

El coreògraf de combats és un especialista que treballa en equip amb altres especialistes teatrals i ha de poder establir una comunicació efectiva amb ells.

Tots aquests coneixements únics un Màster de Combat els adquireix inicialment a les classes impartides per altres Directors de Combats o diplomats Mestres d'Armes de la Societat Americana de Directors de Combats Escènics. Diversos coneixements específics arriben al Director pel camí dels estudis particulars d'història de les armes i de les defenses, i sens dubte de la pràctica en realitzacions coreogràfiques.

Test bàsic	Bàsic nivell 2	Recomanat	Avançat
<p>És un test d'iniciació i el més comú. Armes que s'usen: Espasa i daga, Petita espasa/treball de punta i combat sense armes.</p>	<p>Aquest és un altre test bàsic però utilitzant tres armes diferents: Quarterstaff, Espasa i escut, Espasa a dues mans.</p>	<p>L'estudiant tria per examinar-se un sistema d'armes que prèviament va aprovar amb un nivell més baix.</p>	<p>L'estudiant tria per examinar-se cinc sistemes d'armes diferents.</p>
<p>Segons els coneixements, es poden obtenir diferents graus: Bàsic, Bàsic positiu, Intermedi i Intermedi amb mèrit</p>	<p>Segons els coneixements, es poden obtenir diferents graus: Bàsic, Bàsic positiu, Intermedi i Intermedi amb mèrit. El diploma específic per a les armes amb què s'ha fet el test.</p>	<p>L'únic grau que s'obté després de l'examen és: Recomanat</p>	<p>Segons els coneixements, es poden obtenir diferents graus: Bronze, Plata, Or, Recomanat. El diploma específica amb quines armes s'ha fet el test.</p>
<p>Aprovant el test el candidat té dret a optar a nivells més alts i a treballar com a assistent de mestre d'armes, segons la decisió d'aquest últim.</p>			<p>Aprovant el test el candidat té dret en principi a arribar a ser Aprenent de Mestre d'Armes amb pas posterior a Mestre d'Armes i Director de Combats Escènics.</p>
Preu del test 8 Lliures	Preu del test 8 Lliures	Preu del test 8 Lliures	Preu del test 15 Lliures

Taula 2

Al teatre cada paper interpretat ha de lluitar utilitzant la seva única i personal manera de fer-ho. Per compondre un combat característic d'un personatge teatral el director té a la seva disposició: diferents actituds davant la violència, enganys en la tàctica, condició física i psíquica dels actors en el moment d'aparèixer la lluita, tipus d'armes utilitzades i la qualitat de l'oponent.

El desenvolupament del combat pot ser dictat pel temperament i la condició dels combatents però és més important condicionar-lo al propòsit dramàtic de l'obra representada. El com i el perquè un personatge de l'obra triomfa sobre un altre en un combat també ha de servir per al tema fonamental de l'obra representada. L'ordre dels moviments ha de ser teatral, i no només una simple i ràpida seqüència d'atacs i contraatacs, l'audiència ha de tenir la possibilitat de llegir i entendre l'acció. En altres paraules, la història ha de parlar a través d'intercanvis d'acció entre els combatents, ha de tenir el seu principi, el seu desenvolupament i el seu final.

La coreografia dels combats escènics és també en ella mateixa una àmplia matèria d'estudis que reflecteix pràcticament tota la història de l'home civilitzat.

Sa excel·lència el bastó juntament amb unes quantes reflexions personals

En els últims anys els meus alumnes em pregunten sovint: com difondre el combat escènic d'una manera simple i eficaç entre la joventut escolar o entre persones que desitgen practicar-lo com a moviment per a la seva salut? Tal com cal, els subratllo la importància de l'exercici sistemàtic, amb un bon mestre i amb un bon instrumental, però això no sempre és possible. Es pot, llavors (tenint, sens dubte, una certa base tècnica ja ben apresada), recórrer a un bon manual, tant de combats escènics com d'arts marcial, substituir les armes cares per bastons més barats i, en intentar posar en pràctica petites escaramusses, arribar a aprendre a realitzar grans batalles.

He d'admetre que al llarg dels meus 40 anys de treball professional com a actor de pantomima, de teatre, de cinema i finalment com a director d'obres teatrals vaig realitzar molts combats amb tota mena d'armes, però el bastó sempre va prevaler sobre qualsevol altre tipus. En el meu període d'aprenentatge això va ser degut principalment a una tradició nacional (a Polònia, des de fa segles, es practica un

joc preparatori d'esgrima de sabre amb bastons que s'anomena “**palcaty**”), posteriorment, treballant a França em va fascinar **la Canne** (esport francès d'esgrima amb bastó) i, finalment, vaig rebre les meves últimes classes i el diploma de “Maître des Armes” en 1979 de mans de Mr. R. Hedde Roboth, director de combats escènics, mestre i esportista mundialment famós -molt conegut al món professional com “**El rei de bastó**”.

Tot aquest historial podria explicar una certa inclinació personal al bastó, però tot al llarg de la història el bastó sembla defensar-se per ell mateix. El matrimoni prehistòric de la pedra amb el bastó, consagrat per les mans de l'home primitiu, és la causa principal o el primer motor de totes les màquines que tenim avui dia, i per aquesta raó si de debò es vol comprendre la característica essencial de l'ús de les armes blanques no és gens equivocat començar per les seves formes més ancestrals.

El bastó és l'única arma que permet una gamma tan àmplia de “càstig” i per aquesta raó ofereix la possibilitat d'una interpretació de les intencions en escena no menys variada. Es pot utilitzar per a correccions de comportament en la pròpia família, o com a arma només defensiva per foragitar algun lladregot i, manejat amb destresa pot matar un agressor armat; la seva mortal eficàcia és fins i tot superior a la d'algunes armes blanques. Trobem uns bonics testimonis de combats reals entre un bastó gran, manejat amb dues mans, i una espasa a l'article de F.H. Huth, (1898) “Quarterstaff” de *The encyclopaedia of sport*. Un d'ells és de 1625, el mateix títol ho explica gairebé tot “**Tres contra un; esdeveniment d'un combat Anglo-Hispànic realitzat per un cavaller de l'oest, de Tavystock, a Devonshire, amb un quarterstaff anglès contra tres espases i dagues, de Jerez a Espanya (15 de Novembre 1625), en presència de Ducs, Comtes, Marquesos i altres grans d'Espanya**”. On Mr. R. Peecke, amb el seu bastó, sobreviu a l'encontre i com a testimoni escriu de puny i lletra el fullet.

Un altre exemple d'empunyar el bastó contra l'espasa data de 1779 on el terratinent Mr. Harry Smith anomenat “esportista de la vella escola” és desafiat per un sergent d'Eliot's Hourse, que alhora tenia reputació de ser el millor espadatxí d'aquell temps. El combat va ser molt vigorós i va acabar al cap de quatre minuts amb la victòria del terratinent i el seu *quarterstaff*. En el temps en què es va escriure aquest article (final del XIX), encara es podia veure i admi-

rar els tretze profunds talls d'espasa conservats en la fusta del bastó, que mesurava 7 peus i 10 polzades de llarg (2 m 39 cm).

Per no allargar gaire la meva ponència, i a tall d'exemple, enumero uns quants dels avantatges que ofereix l'ús del bastó:

- L'entrenament amb bastons té les seves formes peculiars, però també serveix molt bé per aprendre els hàbits correctes de qualsevol tipus d'esgrima.
- El bastó és fàcilment assequible i molt més barat que les armes de ferro. És fàcil transformar-lo, fins i tot per persones poc dotades en treballs manuals, en un símil de qualsevol arma blanca.
- El perill de rebre un traumatisme seriós és molt reduït en l'esgrima de bastó i per això, ja des del principi de l'aprenentatge, ens permet de fer exercici a cara descoberta i sense grans proteccions corporals.
- L'ús del bastó, normalment amb dues mans, és un exercici físic excel·lent per a l'actor que, per raons de la seva professió, ha de saber utilitzar totes dues mans amb la mateixa destresa.
- El simbolisme del bastó com a requisit d'una obra teatral és molt ric i profund. Pot ser: arma de defensa, ajut per caminar, una eina qualsevol o un signe de poder. És la més natural prolongació de la mà humana i conjuntament amb un gos un dels dos amics més fidels de l'home.

Partint des d'aquest punt de vista és molt recomanable un llibre senzill de B. Tegner (1982) titulat “*Stick fighting: Sport forms*” on l'autor presenta amb claredat i pas per pas les tècniques de l'espasa, del *quarterstaff* i de l'espasa a dues mans realitzats amb bastons adaptats i d'una forma molt segura per als joves exercitants (*figura 3*).

Tanmateix, per fer una bona coreografia escènica cal talent i molts coneixements pràctics, com més millor, però per començar n'hi ha prou amb tenir la tècnica bàsica estudiada, tenir armes segures, practicar en un espai sense perill de fer-se mal i seguir uns simples consells.

- Pensa primer com vols que aparegui el combat als ulls del públic i després practica lentament fins que el combat per si mateix arribi a ser realment ràpid i prou furiós.



Figura 3

- Assegura't que els actors treballen amb sincronització, s'han d'assemblar a una parella de ball. La música és un element important en els combats.
- No improvisis al mig del combat. Si es vol canviar alguna cosa, atura l'acció i discuteix si el canvi és necessari.
- Assegura't que els cops s'assemblin als cops i no a algun moviment equivocat.
- En la tècnica no es necessiten moviments molt difícils i ambiciosos, tanmateix el que es necessita en el combat són tècniques diferents. Colpeja amb el puny de diferent forma, amb l'altra mà, de baix, de dalt, fes parades de diferent forma, diferents puntades de peu, etc.
- Assegura't de fer servir tot l'escenari en lluitar (no et quedis en un mateix lloc). Gira, puja i baixa per l'escenografia o una cosa semblant.
- Si treballes al cinema procura que s'utilitzin bons angles de càmera perquè la tècnica sembli bona i innovadora i no ja coneguda o estereotipada.
- Es pot, si cal, gravar la baralla amb una velocitat de fotogrames una mica més lenta, així semblarà més ràpida en projectar-la.
- Un combat escènic no és un llampec, assegura't que dura almenys 3 minuts.

Crec que val la pena, per acabar, citar alguns clixés de combat, esmentats per W. Hobbs (1995), que va ser inventat pels herois de la pantalla i l'escena més famosos; en la seva època van ser els més impactants, però amb el temps s'han vist massa i si no hi ha una necessitat còmica és millor no utilitzar-los.

1. La guarda contra guarda mirant-se a la cara, una mica abans d'empènyer-se cap a enrere (diver-

sos moments de diàleg en pel·lícules Flynn/Fairbanks).

2. Un desarmament enlluernador.
3. Una estocada d'espasa que obliga el contrincant a empalar-se en algun objecte punxegut que es trobava darrere seu.
4. Una estocada mortal amb l'espasa dirigida sota el braç de l'oponent, que posteriorment la manté enganxada en aquesta posició.
5. Els cops, puntades de peu i bufetades que aparentment no produeixen cap mal (els *westerns* d'Hollywood) - els que les reben s'aixequen i continuen lluitant aparentant ser superhomes.
6. El famós tallar les espelmes en totes les seves variants.
7. Un salt arreglat per sobre de l'arma del contrincant.
8. Tots els talls per les baranes de les escales.
9. L'espasa queda clavada a l'escut després de l'intent d'atacar (efecte còmic!).
10. El peu trepitjant el ferro de l'espasa de l'oponent com un ajut per poder dialogar o per a un desarmament.

I per concloure, en els últims anys la xarxa d'Internet ens proporciona molts contactes interessants de diversos temes. El combat escènic és també un tema amb moltes entrades molt professionals. A tall de consell els ofereixo una selecció dels meus favorits en l'apartat de bibliografia. Com a visita molt recomanada aconsello les pàgines de: **The Society of American Fight Directors, The Academy of Theatrical Combat, The Ring of Steel, France-Lame**, i la consulta del fòrum de debats de combats escènics a **Stage Combat Mailing List**.



Un breu passeig per la història de la representació del combat

En intentar retrocedir en el temps per assentar una base ferma, ens adonem que com més retrocedim en la història, menys sabem tant sobre els mètodes de combat d'aquells temps com sobre la forma en la qual van ser transferits a les necessitats teatrals. La lluita coreografiada no és res de nou. És molt possible que en temps prehistòrics l'ésser humà ja assagés i escenifiqués la cacera d'animals i les lluites contra els seus agressius veïns davant d'un auditori nombrós, tal com ens conta que feien les tribus de caçadors-recol·lectors la documentada Jean M. Auel en el *Clan de l'Ós Cavernari*. Les pintures de Lascaux, Altamira o el Cogul ens podrien explicar moltes coses... si sabéssim llegir-les.

Antiguitat

(a l'entorn del 2500 aC al 500 dC)

Des de temps ancestrals les tradicions paganes, mitològiques i religioses conserven la memòria d'uns enfrontaments llegendaris en combats que, amb tota seguretat, es van continuar escenificant durant milers d'anys. Els problemes de la vida i de la mort constitueixen el tema universal d'espectacle des de temps immemorials fins als nostres dies. Els records heroics dels combats davant de Troia, el primer duel de l'home a la Bíblia, entre Caïm i Abel, la victòria simbòlica d'un jove pastor hebreu anomenat David amb el seu bastó i la seva fona contra el gegant filisteu Goliat de tres metres d'alçada i amb un pes total, de la seva

armadura i les seves armes, per sobre dels cent quilos, n'és un bon exemple.

Els antics Xinesos, Indis, Egipcis, Perses, Assiris i molts d'altres segurament gaudien de l'espectacle del combat. A la primera obra literària coneguda (3000 aC), l'heroi sumeri Gilgamesh, meitat home, meitat déu, **lluita amb les mans nues** primer amb el pastor Enkidu en un combat que es converteix posteriorment en un acte d'amor i amistat i finalment amb el monstre Humbava que li tanca el pas al Més Enllà i el qual al final venç. És difícil trobar fins i tot ara millors guions per posar en escena uns combats simbòlics tan interessants.

Carl Diem al seu llibre "*Història dels esports*" ens parla de la tradició de l'Egipte antic que mostra, per mitjà del seu art, com de diversificada estava la pràctica de l'esport igual com de la dansa. Fa 2500 anys aC la lluita de bastons apareix com un esport que es pot trobar al llarg de tota la història egípcia, i pren també algunes formes d'espectacle. D'aquesta època tenim dibuixos d'un combat com si es tractés de la **dansa dels bastons**, interpretat per parelles esgrimint bastons a les dues mans. Una mica més tard, Heròdot presencia durant una festa religiosa a Papremis una lluita coreografiada de bastons on participen al voltant de mil homes; el combat es va realitzar a la posta del sol, i havia d'impedir simbòlicament l'entrada del déu de la guerra al temple. Al grec, sorprès, li va fer l'efecte que els lluitadors es mataven a cops de pal, però els egipcis li van negar que s'hi hagués produït cap lesió seriosa.

Amb tot plegat devem principalment als grecs l'organització d'enfrontaments públics amb el nom d'es-



pectacles. L'espectacle i la dansa van ser un mètode educatiu importantíssim al món Grec. Aquest poble va concedir a l'harmonia dels moviments i al ritme corporal una importància decisiva a causa del fet que el desenvolupament harmònic del cos pot influir en la salut de l'esperit. Una persona que no sabés ballar, segons els Grecs, no tenia acabada la seva formació i no era culta. La participació en un ball o en un espectacle donaven a l'individu l'oportunitat d'expressar la seva aptitud social, artística, religiosa i guerrera. Aquest valor educatiu va fer que els espartans oblidessin a practicar el seu espectacle guerrer favorit, **la dansa pírrica**, als nens a partir dels cinc anys. Aquesta dansa es considerava sempre com una preparació per a la guerra. Els guerrers exhibien la seva destresa en un simulacre de combat, al ritme de música i acompanyats de l'himne guerrer. El seu origen es deia que provenia dels mites grecs. Quan Leto va donar a llum els seus fills, fruit de l'amor amb Zeus, els guerrers van realitzar una dansa tumultuosa al seu voltant en la qual feien xocar sorollosament els seus escuts i les seves armes per distreure l'atenció de la gelosa Hera, la dona legítima del déu de l'Olimp.

Aquesta dansa guerrera d'origen remot es realitzava a Esparta, abans de les batalles, pel seu valor màgic intimidatori de l'enemic; i també després del combat, per foragitar les ànimes errants dels adversaris morts en la contesa. Aquesta dansa es va estendre a tota Grècia, al so de la flauta, l'executaven els nens a la palestra i els efebs o atletes als gimnasos, fins i tot podria ser executada per un sol dansari que simulava combatre contra adversaris invisibles. A partir dels temps d'Alexandre el Gran les danses guerreres es van convertir en exhibicions artístiques d'estil voluptuos i lasciu importat de l'orientalisme asiàtic.

A l'antiga Roma arriba a desenvolupar-se de forma extraordinària un espectacle anomenat "**mimus**", el nom del qual ve de la paraula grega, que vol dir imitació. La passió per imitar fidelment la realitat caracteritza l'espectacle en temps dels cèsars. **El mimus** (tant el gènere com l'actor s'anomenaven igual) sovint imitava la vida i els fets d'una o de diverses persones condemnades a mort al mateix escenari on al final de l'espectacle s'ajusticiava el condemnat. Entre aquestes imitacions les escenes de sexe i violència eren les preferides i el combat escènic arribava a un nivell molt semblant a les superproduccions de Hollywood dels nostres temps.

Per ser just s'ha d'esmentar igualment l'especialitat romana en **els espectacles de combat**, les lluites a vida i mort entre els gladiadors. Els Romans són els primers a ordenar i codificar els enfrontaments individuals d'una forma precisa fins a crear un espectacle públic. En temps de la República les classes d'esgrima per als soldats es fan obligatòries. Aquest ensenyament es diu "**armatura**", els destacats esgrimidors obtenen títol de "**doctores armorum**" i la fascinació per la bellesa del combat eleva el duel amb el nom de "**gladiatura**" a un nivell social únic en tota la Història.

A la Roma clàssica saber morir ennoblia i, per a molts (esclaus, bàrbars, etc...), era l'únic camí, en temps de pau, per obtenir la ciutadania romana i la llibertat. Un gladiador amb la seva mort digna i coreografiada traspassava a l'afortunat contrincant una part de la necessària noblesa perquè aquest pogués ser lliure, de manera semblant als altres ciutadans, els avantpassats dels quals també, en temps de guerra, van donar el necessari tribut de sang pel bé de la pàtria. La lluita de gladiadors no correspon en tot a la nostra definició de combat escènic però conté molts dels seus elements;



els contrincants tenien rutines coreografiades perquè la lluita durés més temps i interessés més, les parts amb música com ara la presentació i la mort eren assajades i perfeccionades contínuament. Aquests enfrontaments singulars podrien ser anomenats **combats escènics en honor de la mort** on la mort del vençut a mans del vencedor es converteix en un cerimonial particular que estableix una mena de macabra col·laboració entre tots dos. Per al públic, l'interès d'aquest espectacle consistia tant en l'oposició de dos homes com en la confrontació de dues armadures i dues armes diferents. Aquests combats representaven uns veritables exercicis d'estil, uns combats equilibrats, perfectament arreglats en les seves fases tècniques i espectaculars.

Edat Mitjana (a l'entorn del 500 al 1400)

A partir de la caiguda de Roma en mans dels Gots el 535 dC, els escenaris es buiden i els actors es dispersen, mor el teatre antic. **El combat escènic**, tanmateix, sembla sobreviure juntament amb una mica d'espectacle i té en aquests temps sobretot el valor de notícia d'**informació**, tant religiosa com d'actualitat. És durant les **grans festes dels nobles** on es coreografien i s'escenifiquen batalles i conquestes recents, perquè els que no han pogut participar en els autèntics esdeveniments puguin viure'ls com si hi haguessin estat.

Els duels coneguts com a "judicis de Déu", les justes i els torneigs de cavallers no s'ajusten al que entenem avui per combat escènic però eren uns interessants **espectacles de combat** amb diversos elements de combat escènic inclosos, i formen la base del temari de molts combats escènics d'avui.

Renaixement (del 1400 al 1800)

El renaixement trenca amb la tradició de representar exclusivament temes religiosos, desenvolupa diferents formes de teatre tant popular com de cort i d'universitat, és una gran explosió d'energia al teatre i amb aquesta, naturalment, del combat escènic. Paral·lelament les armes i el seu maneig (l'esgrima) són cada vegada més sofisticades. El millor del teatre renaixentista combina l'essència del misteri medieval amb la recerca de nous mitjans d'expressió. W. Shakespeare (1564-1616) és el suprem exemple d'aquest camí que concentra en una persona diferents forces amb un miraculós resultat en la història del **teatre dramàtic**. Aquest resultat, sovint, s'aconsegueix per l'aplicació d'un **combat d'espasa i daga** en un moment estratègic de l'obra, el **tràgic combat escènic** del final de Hamlet en pot ser l'exemple més clàssic.

A Itàlia, el teatre del Renaixement es desenvolupa entre la tradició literària i popular i dona origen a una comèdia d'improvisació que avui es coneix amb el nom de **Comèdia de l'Art**. Aquí els diferents personatges fan servir diverses armes que corresponen al seu estatus social (Capitano - espasa, Arlequí - bastó, Pantalone - daga veneciana, la Bruixa - varetes i encanteris) creen un **combat escènic còmic** i variat.

A Espanya emergeix el genial Lope de Vega que definitivament va ajudar a unir els temes clàssics amb els populars amb les seves 470 obres escrites. Conjuntament amb Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) i



les seves 200 obres cobreix àrees sorprenents de l'existència de l'home. Esdeveniments familiars, cròniques, esdeveniments llegendaris i folklòrics, guerres amb els moros, històries de l'antic testament, comèdies d'intrigues i drames d'honor proposen un ampli camp per al **combat escènic** on l'esgrima de **capa i espasa** té el seu lloc destacat.

Edat Moderna (del 1800 al 1900)

Els duels dels segles passats i els contemporanis del segle XIX adaptats a la necessitat del teatre troben aquí la seva amplificació cap a allò que és **fantàstic i extravagant** durant els successius períodes de romanticisme, realisme i naturalisme, que alhora fonamenten les arrels del teatre al qual estem acostumats avui.

En ple període victorià, quan a l'escenari anglès es requereix la representació de duels, podem trobar diverses rutines de combats àmpliament utilitzades pel que sembla: "El quadrat de vuit", "El cercle de vuit", "El combat dels borratxos" etc. El gran mestre d'armes d'aquella època, Felix Bertrand, va coreografiar molts enfrontaments d'armes (Hamlet, Macbeth, Cyrano de Bergerac...).

Sens dubte, que els actors d'aleshores consideraven la disciplina obligatòria d'esgrima com a un mitjà excel·lent per a la seva preparació física, cosa que facilitava molt a un director la coreografia d'un combat. El gran actor shakespearí Edmund Kean era un estudiant habitual a la famosa escola d'esgrima dels Angelos; Tarleton, clown molt popular, era campió d'espasa; Ben Johnson, escriptor i poeta contemporani de Shakespeare va matar diversos membres de la seva companyia en duels.

Val la pena recordar aquí el duel escènic entre Irving i el Squire Bancroft a l'obra "El cor mort" on els actors només tenien coreografiat el final del combat. Eren capaços d'esgrimir les armes sense preocupar-se d'acordar prèviament els intercanvis abans d'arribar a l'última estocada, aquesta sí, perfectament preparada. Aquest combat té fins i tot més mèrit si sabem que a Irving se li coneixia una miopia avançada, atès que la història explica que un cop que interpretava el paper de pigall d'una noia cega va perdre les ulleres i finalment la cega va haver d'ajudar-lo a sortir de l'escenari, acompanyats tots dos per una gran ovació del públic.

Al segle dinou i principi del vint els combats escènics esdevenen la part preferida de moltes obres teatrals i no és una excepció veure obres pèssimes realitzades amb l'excusa d'un "combat terrorífic" (figura 4).



▲
Figura 4

Com un bon exemple d'aquesta tendència popular es pot esmentar el Teatre pintoresc i variat Odeon de Barcelona (1850 -1887), on les famoses representacions batejades amb el qualificatiu de "*sang i fetge*" omplien de nombrós públic la platea, sense que ningú es preocupés per les crítiques lamentables dels diaris (figura 5).



▲
Figura 5

Observem que quan, durant el període de 1875 a 1887, el teatre Odeon és batejat pels barcelonins amb el significatiu nom de l' "Escorxadador", aquesta expressió tan brutal, que està plenament d'acord amb el seu repertori, no sembla molestar el públic, que continua assidu i entusiasta a aquest gènere melodramàtic en la seva expressió més extremada.

Era Contemporània (de 1900 al temps present)

El segle xx desenvolupa al teatre molts camins particulars i cada un d'ells afegeix noves tècniques i armes a la ja rica herència del combat escènic.

El desenvolupament de l'esport afegeix alhora la moda d'un cos ben format en acció, crea una nova versió en el **combat escènic esportiu**, que juntament amb l'**esgrima històrica**, dominen la primera meitat del segle. En la segona apareix el fenomen dels **combats escènics d'arts marcial orientals** que continua "pegant fort". El fet de **combatre els aliens** per terra, mar, galàxies i espai intergalàctic, gràcies a la popularitat dels dibuixos animats i l'animació, sembla que té un desenvolupament reeixit en les últimes dècades. Una anàlisi detallada dels combats escènics de la nostra època superaria les possibilitats d'aquesta ponència per la seva magnitud. L'invent del cinema, el seu desenvolupament i la seva popularització pel vídeo ens ofereix d'una banda una documentació rica i fàcil de consultar d'aquest fet i de l'altra porta **el combat escènic a la pantalla** del cinema i el televisor l'introdueix a casa nostra. Només a tall de recordatori crec que val la pena esmentar el més destacat en aquest art i deixar que cadascú amplii la llista segons els seus gustos i preferències.

Fonts de combats escènics esmentats més sovint a les publicacions sobre el tema

Actors - Lluitadors

- Jackie Chan
- Errol Flynn
- Douglas Fairbanks
- Bruce Lee
- Toshiro Mifune
- Jean-Claude Van Damme
- John Wayne
- Clint Eastwood

Pel·lícules

- *American Samurai*
- *The Best of the Best*
- *The Black Swan*

- *Braveheart*
- *By the Sword* (amb Eric Roberts i F. Murray Abraham)
- *Carmen* (Antonio Gades)
- *Conan el Bàrbar*
- *The Court Jester*
- *Cutthroat Island*
- *Cyrano de Bergerac* (José Ferrer)
- *Amistats perilloses*
- *Drunken Master*
- *Els duelistes* (Ridley Scott)
- *El Cid*
- *Excalibur*
- *El mestre d'armes*
- *Flash Gordon*
- *Flashman*
- *El viatge fantàstic de Simbad*
- *Hamlet*
- *Happy Gilmore*
- *Henry VIII*
- *The Hunted*
- *Ivanhoe* (amb Anthony Andrews)
- *Ivanhoe* (Robert Taylor)
- *Lady Hawke*
- *La marca del Zorro* (Douglas Fairbanks)
- *La marca del Zorro* (amb Tyrone Power i Basil Rathbone)
- *Pirates*
- *The Prince and the Pauper* (amb Oliver Reed)
- *La Princesa Promesa*
- *El Presoner de Zenda*
- *Ring of Steel* (amb Robert Chapin)
- *Roadhouse*
- *Romeo i Julieta* (Zeffirelli)
- *Sanjuro* (Kurosawa)
- *Scaramouche*
- *Els Set Samurais*
- *Spartacus* (amb Kirk Douglas)
- *La Guerra de les Galàxies*
- *Swashbuckler*
- *The Sword and the Rose*
- *Sword of Lancelot* (produït i interpretat per Cornel Wilde, només els combats)
- *Els tres i els quatre mosqueters* (Richard Lester)
- *Els tres mosqueters* (amb Gene Kelly)
- *Venusian Karate*
- *Els vikings* (amb Kirk Douglas i Tony Curtis)
- *El senyor de la guerra* (amb Charlton Heston)
- *The Yakuza* (amb Robert Mitchum)

Èpoques futures (des de diumenge que ve fins a la fi del món, segons les meves conviccions)

M'és impossible profetitzar però... puc somiar des-pert.

Somio que les associacions de combat escènic es desenvolupen a tota Europa, que l'assignatura de combat és inclosa a totes escoles d'art dramàtic i estructurada de forma que, amb èxit, pot substituir per ella mateixa tota la preparació física del futur actor.

Somio que les formes de violència comunes a tota la humanitat i les folklòriques i individuals de cada país troben la possibilitat d'expressar-se en forma espectacular i artística, però no necessàriament real.

Referències bibliogràfiques

Diem, C. (1966). *Historia de los deportes*. Barcelona: Luis de Caralt.
 Girard, D. A. (1997). *Actors on Guard. A Practical Guide for the use of Rapier and Dagger for stage and Screen*. New York & London: Routledge/Theatre Arts Books.
 Gordon, G. (1973). *Stage fights. A simple handbook of techniques*. London: J. Garnet Miller Ltd, New York: Theatre arts books.
 H. A. Carter, R. i Oriol, K. (1995). *Technique de combat au corps a corps*. Paris: Chiron.

Hobbs, W. (1995). *Fight Direction for stage and screen*. London: A&C Black.
 Huth, F. H. (1899). *The encyclopaedia of sport*. Quarterstaff. T.2, (pàgs.170-172). New York, London: The Knickerbocker Press.
 Kezer, C. D. (1983). *Principles of Stage Combat*. Shulenburg, TX: I.E. Clark.
 Martínez, J. D. (1992). *Combat Mime. A Non-Violent Approach to Stage Violence*. Chicago: Nelson-Hall.
 Martínez, J. D. (1996). *The Swords of Shakespeare. An Illustrated Guide to Stage Combat Choreography in the Plays of Shakespeare*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
 Monestier, M. (1991). *Duels. Le combats singuliers des origines à nos jour*. Paris: Sand.
 Nemierowsky, A. (1988). *Plasticheskaia virazitelnost actiora* (Expressió plàstica de l'actor). Moscou: Iscusstvo.
 Promard, J. (1993). *Esgrime de Spectacle*. Paris: Archimbaud.
 Tegner, B. (1982). *Stick- fighting: Sport forms*. Ventura, CA: Thor.

Principals direccions d'internet

<http://www.geocities.com/Broadway/3711/combata.html> - Buzzi's Stage Combat Links Page (Els enllaços a totes importants pàgines de llengua anglesa).
<http://www.geocities.com/Broadway/2760/stage.com> (en llengua portuguesa).
<http://www.france-lames.fr> (en llengua francesa).



El Mestre Pawel Rouba impartint una classe pràctica d'esgrima de bastó. Collserola, 1984 (© Fotos Ros Ribas)